

# L'orgue postclassique parisien

## (1733-1833)

### **Vous avez dit « classique » ?**

Ce que l'on appelle communément l'orgue « classique » français a pour origine l'orgue flamand, introduit dans notre pays dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle et peu à peu transformé.

Cette expression fait référence à l'esthétique *classique* qui s'épanouit sous le règne de Louis XIV en architecture, peinture et littérature, au moment où l'orgue et son répertoire atteignent une forme de stabilité.

Sous Louis XV puis Louis XVI, l'évolution reprend sa marche à un rythme aussi soutenu qu'au début du siècle précédent, avant de se cristalliser sous l'Empire et la Restauration.

Ces considérations ont conduit Nicolas Gorenstein<sup>1</sup> à définir une période qu'il a baptisée « postclassique », couvrant un siècle entier (1740-1840).<sup>2</sup> Celle-ci s'ouvre au moment où le modèle classique est remis en cause ; elle se clôt alors que la révolution industrielle donne une nouvelle impulsion à la facture d'orgue.

Par une facétie du jargon esthétique, le « postclassicisme » de l'orgue français se trouve coïncider en partie avec le « classicisme » musical européen (celui de Haydn et Mozart) et le « néoclassicisme » tant architectural que pictural.

### **L'orgue de Notre-Dame**

La reconstruction de l'orgue de Notre-Dame de Paris par François Thierry, achevée en 1733, est un jalon essentiel<sup>3</sup>. Cet instrument monumental récapitule les innovations introduites depuis le début du siècle autant qu'il définit un programme pour l'avenir.

---

<sup>1</sup> *L'orgue post-classique français du Concert spirituel à Cavallé-Coll*, 1993.

<sup>2</sup> Nous proposons pour notre part, et si tant est que la précision du découpage ait un sens, les dates 1733-1833 : de la reconstruction de l'orgue de Notre-Dame de Paris par François Thierry au concours pour la basilique Saint-Denis remporté par Aristide Cavallé-Coll avec, presque exactement au centre, le chef-d'œuvre de François Henri Clicquot à Saint-Sulpice (1781).

<sup>3</sup> Voir composition en annexe.

On y trouve :

- des claviers manuels portés au ré<sup>5</sup> ;
- un vaste Plein jeu fondé sur la Montre 32 (au la 1), pour la première fois depuis la Renaissance ;
- un Grand Jeu de Tierce intégrant le Gros Nazard 5 1/3 ;
- un ensemble de cinq jeux de fonds 8, dont une Flûte 8<sup>4</sup> au Grand orgue ;
- un Grand jeu extrêmement fourni, avec une imposante batterie au Positif, une deuxième Trompette au Grand-orgue et un clavier manuel supplémentaire, accouplé à demeure sur le Grand orgue, recevant une Bombarde<sup>5</sup> ;
- une importante Pédale de 33 notes avec ravalement au sol<sup>0</sup> pour les Flûtes 8 et 4 et au la<sup>0</sup> pour les anches (incluant une Bombarde).

On constate l'importance prise par les jeux graves (32 et 16 pieds avec leurs harmoniques, ravalement, fonds 8), sans doute dictée par l'acoustique si particulière du lieu, véritable « gouffre » pour les basses fréquences.

Sur ce modèle seront construits dans les années 1730-1760 plusieurs instruments monumentaux, en particulier dans les grandes abbayes bénédictines : Notre-Dame de Clairvaux (Cochu, 1736)<sup>6</sup> avec Bombarde manuelle, Saint-Bénigne de Dijon (Riepp, 1745) avec Montre 32, Saint-Etienne de Caen (frères Lefebvre, 1745) et Sainte-Croix de Bordeaux (Dom Bedos, 1746) avec cinq claviers et Bourdon 32. Le sommet est atteint par les frères Lefebvre à la collégiale Saint-Martin de Tours où ils édifient le plus grand orgue du royaume (1761).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> L'histoire de ce jeu est complexe. En 1618, plutôt que de refaire le Grand-orgue à la manière moderne, on préféra le dédoubler en conservant intact le Blockwerk de 1403 et en ajoutant un clavier pour les flûtes et les anches intitulé « Boucquin ». La Montre de 1733 n'est autre que celle du XV<sup>e</sup> siècle (du moins la partie au sommier) ; la Flûte 8 est issue du Boucquin où un « Huit pieds », nécessaire au Grand jeu de Tierce, avait été ajouté en 1691. Ce dernier jeu était donc complet, contrairement aux dessus de Flûte 8 dont la mode s'était répandue récemment. On remarque que, malgré son buffet neuf et son caractère novateur, l'orgue de Thierry conserva beaucoup de tuyauterie antérieure, parfois vénérable.

<sup>5</sup> Le premier clavier de Bombarde apparaît à l'abbaye St-Germain des Près en 1720, réalisé par le même facteur.

<sup>6</sup> Déplacé en 1808 à la cathédrale de Troyes.

<sup>7</sup> A la même période, plusieurs cathédrales et grandes églises se dotent d'instruments importants, tous placés dans d'admirables et imposants buffets : cathédrales d'Albi et Narbonne (Mouchérel, 1734, 1741), Saint-Rémy de Dieppe (Parizot, 1739), cathédrale de Rouen (Lefebvre, 1748), Saint-Roch à Paris (Lesclap, terminé par Louis Alexandre Clicquot, 1750), cathédrales de Toul, Nancy et Verdun (Dupont, 1755, 1763, 1766), collégiale de Dole (Riepp, 1754), cathédrale de Versailles (Louis Alexandre Clicquot, terminé par son fils François Henri, 1761) etc.

De 1763 à 1778, le bénédictin Dom Bedos rédige un monumental traité, *L'art du facteur d'orgues*, qui résume le savoir acquis durant ces riches années de recherches et d'expériences. L'ouvrage culmine en un projet utopique, celui du « plus grand orgue qu'on puisse faire » (86 jeux, dont 21 à la Pédale, Positif de dos avec Montre 16 réelle !), version encore agrandie de « l'utopie réalisée » que constitue le chef d'œuvre de Lefebvre à Tours, instrument que Dom Bedos avait reçu avec éloges.

## **François Henri Clicquot**

En 1760, le jeune François Henri Clicquot (1732-1790) prend les rênes de l'entreprise familiale fondée par son grand-père Robert (1645-1719) et passée ensuite à son père Louis Alexandre (1684-1760).

A ce moment, les ateliers parisiens sont victimes d'une véritable hécatombe : après François Thierry (†1749) meurent successivement et sans laisser de successeur sérieux François Henri Lesclap (†1752), Claude Ferrand (†1763), Louis Bessart (†1764) et enfin Nicolas Somer (†1771).<sup>8</sup> N'ayant à craindre aucun concurrent<sup>9</sup>, sachant maintenir à distance son beau-frère Adrien Lépine, Clicquot va rapidement monopoliser toute l'activité parisienne. Il bénéficie pour ce faire de la refonte des règles corporatives (1776) qui limitaient le nombre d'ouvriers.

La description du lieu de travail et de résidence du facteur établie après sa mort<sup>10</sup> révèle une profonde évolution du métier depuis le moment où il a commencé à exercer : « laboratoire » (atelier) dans le bâtiment principal, grand atelier entre cour et jardin avec poêle de faïence, dans le jardin un atelier secondaire vitré avec toit en appentis et poêle de fonte<sup>11</sup> ; énorme stock de bois (981 toises soit 5886 pieds, contre 554 pieds chez Louis Alexandre), stocks de métal et de peau, pièces détachées en grand nombre (1400 os de clavier !) ; deux tables à fondre de 16 et 12 pieds, forge, sept « chaudières », autant d'établis, une machine à marteler l'étain, nombreux outils, douze accords etc. Détail frappant : la présence d'un « petit sommier pour couper en ton », autrement dit un mannequin. Dans la cour, une cloche de fonte de cuivre sous son auvent

---

<sup>8</sup> Pierre Hardouin, *Les trois périodes d'éclat de la famille Clicquot* in *Renaissance de l'orgue*, n° 5-6, 1970.

<sup>9</sup> Dom Bedos, résidant dans deux monastères de son ordre (Saint-Germain des Prés puis Saint-Denis), est alors absorbé par la rédaction de son *Art du facteur d'orgues*.

<sup>10</sup> Inventaire après décès de François Henri, 9 juin 1790, complété par celui de sa veuve, 24 décembre 1796 (Pierre Hardouin, *Mort et transfiguration des Clicquot* in *Renaissance de l'orgue*). Ces documents sont à comparer avec l'inventaire après décès de Louis Alexandre (Norbert Dufourcq, *Les Clicquot, facteurs d'orgues du roy*, 1942, 2<sup>e</sup> édition revue, 1990).

<sup>11</sup> La nature des bâtiments, leur disposition et leur usage ne sont pas très faciles à déterminer. Dans ce genre de document, ils sont évidents pour celui qui les rédige ; les quelques indications qui sont données ne servent qu'à localiser et identifier les objets dont on fait l'inventaire.

de plomb attire l'attention. On est plus proche des grandes manufactures du XIX<sup>e</sup> siècle que du modeste établissement dont François Henri avait hérité : c'est bien une forme de « pré-industrialisation » qui est en marche en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en facture d'orgue comme dans d'autres domaines artisanaux.<sup>12</sup>

La résidence privée est celle d'un bourgeois aisé, avec un appartement confortablement meublé à l'étage noble (portraits des « Sr et Dame Clicquot et ayeux de la famille », trumeaux, dessus de porte, table de jeu, bijoux et argenterie, poêle en faïence, l'épinette de Louis Alexandre laissant la place à deux pianoforte en acajou – l'un d'Erard et l'autre de Ganer à Londres), chambres individuelles pour les enfants au deuxième (François Henri logeait dans la salle à manger à la mort de son père), chambre pour un domestique au quatrième, cave bien garnie etc. A ce logis cossu s'ajoute le pied-à-terre à Versailles du « facteur d'orgue du roi ».

## Premiers travaux

Après avoir achevé les chantiers entrepris par Louis Alexandre (cathédrale de Versailles, 1761), son premier travail d'envergure est la reconstruction de l'orgue de Saint-Paul, tenu par d'Aquin, ainsi décrit dans les *Affiches de Paris* du 25 juin 1761 :

[...] ces orgues [...] n'en reconnoissent plus de supérieures pour la force et [...] n'en ont point d'égales pour la beauté de l'harmonie [...]. Le jeu de bombarde [de Pédale] est aussi éclatant qu'harmonieux ; les trompettes, les clairons, les fonds, les pleins jeux produisent le plus admirable effet. Les flutes sont parfaites, ainsi que la voix humaine et le hautbois [du Positif], dont M. Clicquot est inventeur.<sup>13</sup>

En 1758, la reconstruction de l'orgue de Saint-Gervais à Paris est confiée à Louis Bessart. Son projet, très ambitieux, prévoit un grand Positif avec Huit pieds et Trompette, un « Gros Huit pieds » en montre doublé d'un autre en dessus (ut3) au Grand-orgue, un clavier de Bombarde, l'indispensable ravalement aigu au ré5 et la plus exceptionnelle présence de l'ut#1, un Récit au sol2, enfin une Pédale dotée d'un seize pieds de fonds (une Flûte bouchée) et d'une batterie d'anches avec Bombarde commençant au la du ravalement.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> On songe à la célèbre saline royale d'Arc-et-Senans, construite par Claude Nicolas Ledoux de 1775 à 1779, chef d'œuvre architectural mais aussi révolution technique pour la production du sel.

<sup>13</sup> Philippe Lescat, *L'orgue à travers les « Affiches de Paris », 1746-1792*, article publié dans plusieurs numéros de la revue *Connaissance de l'orgue* (n° 81-84, 1992 et n° 85-88, 1994), III/333.

<sup>14</sup> Curieusement, l'orgue de Saint-Gervais n'a jamais possédé de Grosse Tierce, même au XVII<sup>e</sup> siècle où ce jeu était déjà très répandu.

Cette disposition est à comparer avec celle de Saint-Roch, instrument commencé par François Henri Lesclap et confié après la mort du facteur à Louis Alexandre Clicquot, avec la très probable participation de son jeune fils François Henri. Cet orgue de paroisse prestigieux, achevé en 1756, placé dans un audacieux buffet rocaille, comprend grand Positif, Gros Nazard (en sus de l'habituelle Grosse Tierce), Pédale avec Bourdon 16 et Flûtes 8-4 à l'ut1, Trompette et Clairon au Fa0 ; en revanche, aucune Bombarde, aucun dessus de Flûte et Récit encore à l'ut3.

L'organiste de Saint-Gervais, Armand Louis Couperin (1725-1789), a sans doute joué un rôle important dans l'établissement du projet de Bessart. Remarquons qu'il fut titulaire à Notre-Dame à partir de 1755, où l'on avait nommé, à la mort d'Antoine Calvière, quatre organistes servant par « quartiers ». On ne peut nier que le programme de Saint-Gervais, établi trois ans plus tard, ne consiste en l'application, dans une église de dimensions moyennes, de procédés élaborés pour l'acoustique exceptionnelle d'une vaste cathédrale, en particulier la Bombarde manuelle et le ravalement des anches de Pédale. Couperin fut-il impressionné par l'effet grandiose de l'orgue de Notre-Dame, non seulement depuis la nef mais encore à la tribune ? Cette hypothèse semblerait surprenante si elle ne s'était pas vérifiée plusieurs fois par la suite.<sup>15</sup>

En 1764, Bessart meurt et le chantier de Saint-Gervais se voit confié à François Henri Clicquot, désormais maître de sa destinée. Celui-ci modifie peu de choses au projet, mais ses initiatives sont essentielles et promises à un riche avenir. Il remplace la traditionnelle Trompette de Récit par un jeu déjà expérimenté à Saint-Paul, le Hautbois : ce registre ne quittera plus l'orgue français jusqu'à nos jours. L'Echo est complètement repensé, recevant, au lieu et place de l'habituel Cornet, Flûte 8, Bourdon 8 et l'ancienne Trompette du Récit. L'orgue est reçu en 1768 par d'Aquin et Balbastre. Par la suite, Clicquot ajoutera encore un Clairon au Positif, sans doute pour compenser l'effet de la Bombarde manuelle.<sup>16</sup>

## **Nouveau paysage organistique**

Ce programme – où l'on distingue, grâce au chantier interrompu, la part qui revient à Clicquot – est appliqué par lui dans toutes les grandes paroisses parisiennes : outre Saint-Paul et Saint-Gervais, Saint-Médard et Saint-Laurent (1767), Saint-Roch (1771) – quinze ans seulement après l'achèvement de l'orgue paternel –, Saint-Nicolas des Champs et Saint-

---

<sup>15</sup> Citons, outre la question des Flûtes de 1788 sur laquelle nous reviendrons, les jeux de mutation de Cavaillé-Coll (1868) ou les chamades de Robert Boisseau (1965), dictés par l'ampleur exceptionnelle du vaisseau mais ne tardant pas à faire les délices des auditeurs toujours nombreux à cette accueillante tribune, et appliqués ensuite un peu partout.

<sup>16</sup> Voir composition en annexe.

Etienne du Mont (1777), Saint-Sulpice et Saint-Merry (1781). Les couvents ne sont pas en reste, quoique en moins grand nombre : Jacobins de la rue Saint-Dominique (1771), Bénédictins de Saint-Germain des Prés (1774), abbaye royale Saint-Victor et Jacobins de la rue Saint-Honoré (1779) auxquels on peut ajouter la Sainte-Chapelle (1771).

L'orgue de Saint-Sulpice (1781) constitue le couronnement de son œuvre<sup>17</sup>, avec ses claviers manuels munis d'un ravalement au la0 pour les anches et montant au mi5, son Plein jeu avec Montre 32, son imposant clavier de Bombarde avec batterie complète et Cornet, sa Bombarde de Pédale portée au fa du ravalement, son vaste Echo à l'ut2 avec Trompette et Clairon et, au Positif, un nouveau jeu de Clarinette.<sup>18</sup>

Après Saint-Benoît (1784) et Saint-Leu-Saint-Gilles (1788), la modernisation de l'orgue de la cathédrale Notre-Dame (1788) boucle la boucle du mouvement amorcé cinquante ans plus tôt. Le lundi de Pentecôte (24 mai) 1790, François Henri Clicquot disparaît. Un dernier instrument parisien, Saint-Nicolas du Chardonnet, est achevé dans l'année par son fils Claude François, tout comme celui de la cathédrale de Poitiers, le seul qui nous parviendra absolument intact.<sup>19</sup>

Après une première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle assez terne, sans réalisations de prestige sauf l'orgue monumental de Notre Dame, Paris a donc rattrapé son retard sur la province en se dotant d'un nombre impressionnant d'instruments « dernier cri » et de grandes dimensions. Il faut noter que la plupart d'entre eux sont entièrement neufs<sup>20</sup>, même en cas de conservation du buffet XVII<sup>e</sup>, les autres faisant l'objet d'une reconstruction à grande échelle : les nouvelles conceptions exigeaient en effet de renouveler au moins toutes les anches, le buffet et le sommier du Positif, voire le sommier du Grand-orgue si un clavier de Bombarde était prévu. C'était alors une nouveauté, les facteurs d'orgues ayant pour habitude

---

<sup>17</sup> Cette « utopie réalisée », pendant de l'orgue de Saint-Martin de Tours, est moins importante en nombre de jeux que celle de son confrère normand. Elle n'en représente pas moins une monumentale « totalisation » de l'esthétique de son auteur.

<sup>18</sup> La Clarinette, jeu présent dans un seul orgue d'église (Saint-Sulpice) mais plus courant dans les cabinets d'orgue, était vraisemblablement une déclinaison du Hautbois et non du Cromorne comme elle le sera au XIX<sup>e</sup> siècle (cf. le Basson-Clarinette posé par Pierre François Dallery à Saint-Gervais en 1812, conservé au « musée »).

<sup>19</sup> Clicquot a beaucoup moins travaillé en province, du moins pour les instruments neufs : outre Poitiers, citons la prieurale de Souvigny (1783) et la cathédrale de Nantes (1784).

<sup>20</sup> St-Paul, St-Médard, St-Nicolas des Champs, Jacobins de la rue St-Dominique, Ste-Chapelle, St-Sulpice, St-Leu-St-Gilles, sans doute St-Laurent, St-Merry, St-Benoît. On se demande pourquoi Norbert Dufourcq écrit (op. cité p. 36) : « les instruments neufs ne sortent pas aussi nombreux qu'on pourrait le croire de ses ateliers. [...] François-Henri Clicquot arrive trop tard ; il appartient à une période de déclin. »... avant d'ajouter à la page suivante : « La province était autant que Paris séduite par le neuf. »

d'utiliser l'existant jusqu'à l'extrême limite du possible, même quand le buffet était neuf.<sup>21</sup>

Dans l'ensemble, les compositions révèlent une grande fidélité au plan « cathédralesque » défini précocement à Saint-Gervais, même si clavier de Bombarde et Flûte 16 de Pédale ne sont pas toujours présents pour d'évidentes raisons d'économie et de place disponible.<sup>22</sup> On trouve aussi quelques menues variantes : Hautbois souvent placé au Positif pour conserver l'antique Trompette de Récit, disparition du Larigot après 1781 (généralement au profit d'un dessus de Flûte 8 supplémentaire), nouveau jeu de Basson.<sup>23</sup> Certains instruments s'autorisent le luxe d'un Cornet de Positif, voire d'une troisième Trompette placée à la Bombarde (Saint-Nicolas des Champs). On notera l'absence totale de Flûte 4 manuelle, sauf au Positif de Saint-Gervais où ce jeu fut bien vite remplacé par un Clairon (1779).

## Nouvelle musique

De la musique jouée sur les orgues somptueux du temps de Louis XV (mort en 1774, deux ans après d'Aquin), on ne sait pas grand-chose. Les célèbres organistes de ce temps n'ont presque rien édité, à l'exception de d'Aquin (*Livre de Noël*s, 1757, deux autres *Livres* annoncés en 1773 mais dont on n'a aucune trace) et Michel Corrette (quatre *Livres* dont un de Noël et *Douze Offertoires* – ces derniers perdus –, *Concertos* avec orchestre).<sup>24</sup> Les manuscrits sont encore moins nombreux : mis à part quelques livres de tribune provinciaux, on ne peut citer que les essais du jeune Balbastre (Manuscrit de Dijon) ; les œuvres laissées par Calvière et confiées à d'Aquin, certainement d'un grand intérêt, ont toutes disparu<sup>25</sup> ; quant à Armand Louis Couperin, il ne laisse que deux piécettes datées de 1775. On suppose que cette génération pratiquait, à l'instar de d'Aquin et

---

<sup>21</sup> On se rappelle que Thierry avait réutilisé à Notre-Dame tout ce qu'il pouvait, y compris des tuyaux de la fin du Moyen Âge. De même à St-Roch où L. A. Clicquot conserva une partie de l'ancien orgue, et à St-Gervais où Bessart puis le jeune F. H. Clicquot ne dédaignèrent pas des vestiges de l'un des premiers orgues flamands construits à Paris (Langedhul, 1601).

<sup>22</sup> La Grosse Tierce est parfois omise, même s'il y a un seize pieds. On constate semblable méfiance à l'égard du Gros Nazard, jeu pourtant apprécié au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Notre-Dame de Paris, Clairvaux, Saint-Roch, Tours etc.).

<sup>23</sup> Jeu à triple cône, peut-être importé d'Allemagne par l'intermédiaire de Lépine (Pierre Hardouin, op. cité). Construit en basse (ut1-fa3 ou ut4), il est presque toujours indépendant du dessus de Hautbois (la2-ré5), jeu auquel on préfère associer, le cas échéant, une basse de Clairon. Les basses de Voix humaine affectent parfois la même forme que le Basson (cf. Souvigny).

<sup>24</sup> Le fameux *Livre de Noël*s de Balbastre (1770) est écrit pour le clavecin ou le pianoforte.

<sup>25</sup> Rappelons que sa fameuse « pièce » est sans doute un faux commis par Fétis. Elle fait d'ailleurs appel à un Hautbois qui n'apparut qu'après sa mort.

du jeune Balbastre, un style proche de celui de Rameau, lui-même organiste.<sup>26</sup>

Après 1760, changement à vue : le style « classique » entre en scène. Celui-ci est largement diffusé par le biais du *Concert spirituel*. Cette institution de concerts déjà ancienne (1725) propose à un public parisien friand de nouveautés une quantité impressionnante d'œuvres italiennes et germaniques d'un style nouveau, parmi lesquelles des « Symphonies » en provenance de Manheim et nombre de concertos dédiés aux instruments à vent. Les œuvres françaises à l'imitation de ce nouveau style ne vont pas tarder à apparaître dans tous les lieux de diffusion musicale, parmi lesquels, bien entendu, les églises.

On croit distinguer chez les organistes du temps de Louis XVI une opposition entre « anciens » et « modernes ».

Les épigones de Rameau ne voient pas leur célébrité diminuer : Louis Claude d'Aquin (1694-1772) attire toujours les foules quelques jours avant sa mort et son *Livre de Noël*s connaît une seconde édition posthume en 1777. L'infatigable Michel Corrette (1707-1795) publie avec toujours le même succès. Armand Louis Couperin (1725-1789)<sup>27</sup> terrifie les âmes jusqu'à l'aube de la Révolution avec ses orageux *Judex crederis*. Claude Balbastre (1727-1799) joue encore un rôle important après la chute de la monarchie. Sans doute cette pérennité a-t-elle pour prix une adaptation raisonnable au style nouveau, ce dont témoignent les dernières œuvres de Corrette et Balbastre. Plus exactement, ces auteurs opèrent une habile *synthèse* entre tradition autochtone et nouveauté étrangère.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> *Hippolyte et Aricie*, son premier opéra, a été créé en 1733, date de l'achèvement de l'orgue de Notre-Dame, alors que disparaît François Couperin. L'année précédente avait été marquée par la mort de Louis Marchand, remplacé par Louis Claude d'Aquin aux claviers de sa « chère veuve », l'orgue des Cordeliers.

<sup>27</sup> Cet artiste dont on ne conserve que deux œuvres pour orgue demeure difficile à situer d'un point de vue stylistique. Bien que novateur dans le domaine de la facture (cf. supra), il semble relever de la même tradition « ramiste » que son contemporain Balbastre. Voici ce qu'écrit Charles Burney à son sujet : « [...] son style n'est pas aussi moderne qu'il pourrait l'être, mais vu son âge, le goût de sa nation, les changements que la musique a éprouvés depuis sa jeunesse, il est fort bon organiste, brillant dans son exécution, varié dans sa mélodie et magistral dans ses modulations » (Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des lumières*, trad. Michel Noiray, Flammarion, pp. 75-78).

<sup>28</sup> Cf. de Corrette les *Pièces d'orgue dans un genre nouveau* (1787) et les *Quatre Messes à deux voix égales avec accompagnement de l'orgue* (1788), de Balbastre le *Recueil de Noël*s (1770) pour clavecin ou pianoforte et la célèbre *Marseillaise* pour pianoforte (1792). La composition de l'orgue de Balbastre, Saint-Roch, après les travaux d'agrandissement de Clicquot (1777) reflète cette synthèse : Quarte de Nazard/Larigot et dessus de Flûte/Hautbois au Positif, Cornet et Flûte/Trompette à l'Echo, Gros Nazard et Bombarde manuels, Récit toujours à l'ut3 avec Trompette. La modernisation de l'orgue de d'Aquin, Saint-Paul, s'effectuera sous le règne de son successeur Beauvarlet-Charpentier (c.1782).

Or, ce réflexe atavique, qui a permis à l'art français d'absorber toutes les influences depuis un siècle et demi, se voit remis en cause par la plus grande partie de la jeune génération. Pour eux, le style étranger doit régner sans partage et imposer ses paradigmes : harmonie simplifiée, ornementation réduite, cadences stéréotypées, primat donné à une généreuse mélodie sertie dans des formules d'accompagnement également stéréotypées. Les formules instrumentales sont calquées sur les modèles orchestraux et chambristes importés d'Allemagne (symphonie, concerto, symphonie concertante, trio, quatuor et quintette à cordes, pièces pour instruments à vent), et ne laissent subsister de la tradition que le minimum (Plain-chant en basse, Fugue, Duo, Trio à deux dessus).

C'est cette musique véritablement *nouvelle* qui va résonner dans les églises de Paris puis de toute la France, sous les doigts de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794), Guillaume Lasceux (1740-1831) Josse François Joseph Benaut (c.1743-1794). Au contraire de leurs prédécesseurs, ces organistes vont publier avec abondance ; seul un Nicolas Séjan (1745-1819) se tiendra à l'écart de cette frénésie éditoriale, les quelques pièces qu'il a laissées n'étant éditées qu'après sa mort.

La facture, nous l'avons vu, n'a pas connu pareille rupture : son adaptation s'opère par petites touches (Hautbois, Basson, nouvel Echo), se contentant d'amplifier le mouvement de fond amorcé dans les années 1730 (Fonds 8, chœur d'anches), qui n'était lui-même qu'une relecture de l'orgue « Grand Siècle ». Il est vrai que la facture d'orgue demeura jusqu'à la Révolution sous la surveillance de la frange « traditionaliste » (d'Aquin puis Balbastre)<sup>29</sup>. Surtout, son patient artisanat, encore étranger à des progrès scientifiques et technologiques d'ailleurs balbutiants, n'était pas en mesure d'effectuer un tel « virage sur l'aile ».

De là ce paradoxe, qui fait de la musique d'orgue postclassique une curieuse association entre langage international et sonorités « du terroir ».

## **Une soudaine popularité**

Si, pour les Parisiens, l'orgue faisait partie depuis longtemps du « paysage » visuel et sonore, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ils semblent le redécouvrir. Les réceptions d'instruments nouveaux ou rénovés attirent la foule des curieux, et lorsque tel organiste célèbre se fait entendre

---

<sup>29</sup> Du moins pour les orgues d'église. Les compositions d'orgues privés qui nous sont parvenues s'éloignent parfois radicalement du modèle légué par Dom Bedos, comme par exemple cet orgue de Clicquot mis en vente en 1779 par « M. Bluteau, Officier du roi, à Garches » et composé « d'un prestant, basson, bourdon, flûtes, hautbois et clarinettes » (Philippe Lescat, op. cité, I/166).

(d'Aquin, Balbastre), il devient bientôt nécessaire d'établir un service d'ordre.<sup>30</sup> On va même jusqu'à organiser des auditions en dehors des offices religieux, audace qui ne sera pas sans susciter des conflits.<sup>31</sup> Preuve d'un intérêt musical mais aussi technique, François Henri Clicquot ouvre au public, trois jours durant, « l'intérieur » de son chef d'œuvre de Saint-Sulpice (1781).<sup>32</sup>

C'est certainement le caractère imposant et les inépuisables ressources des instruments postclassiques qui attireraient les auditeurs, de même que la musique « à effets » que l'on y jouait. On peut supposer que la construction d'un orgue au Concert spirituel en 1748, encore agrandi en 1762 par Somer, et illustré par les plus grands artistes du moment, en soliste ou en concerto avec orchestre, a contribué à ce surcroît de popularité. Mais ce n'est pas tout. Chose impensable quelques années plus tôt, une véritable « stratégie publicitaire » fut mise en place, à la fois cause et conséquence de l'effet de mode : affiches et annonces dans la presse, alors en pleine expansion, sont requises pour les moments forts que constituaient les réceptions d'orgues, les auditions de Noëls pendant l'avent et les *Te Deum* alternés des fêtes patronales.<sup>33</sup>

## La Révolution

C'est dans ce contexte qu'intervient la Révolution. Nous analyserons en détail cette période, dans la mesure où elle demeure mal connue<sup>34</sup>, souvent mal comprise, et se révèle une étape essentielle dans l'histoire de l'orgue postclassique.

---

<sup>30</sup> Ce fut le cas lorsque le jeune Claude Luce fit entendre pour la première fois, en la fête patronale, l'orgue de Saint-Nicolas des Champs tout juste achevé (Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, 7 décembre 1776). En 1762, l'archevêque de Paris interdit à Balbastre de jouer la messe de minuit à St-Roch « à cause de la multitude qui venoit pour entendre l'organiste, et qui ne conservoit pas le respect dû à la sainteté du lieu » (Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 1782).

<sup>31</sup> Cf. les Noëls joués à l'issue d'un Salut par Antoine Desprez, futur organiste de Saint-Nicolas des Champs, en l'église du Saint-Sépulcre en 1775, occasionnant un échange « musclé » entre les marguilliers et le chapitre cathédral (Philippe Lescat, op. cité, III).

<sup>32</sup> *Ibidem*, II/312. On comprend mieux pourquoi Clicquot, comme plus tard Cavaillé-Coll et pour les mêmes raisons, soignait tant l'aspect visuel de l'intérieur de ses instruments. Les formes géométriques pures des tuyaux (cylindres, cônes, doubles et triples cônes), ordonnées dans un ensemble parfait excluant tout décor ornemental, ne sont pas sans rappeler l'esthétique néoclassique d'un Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), contemporain de Clicquot.

<sup>33</sup> *Ibidem*, II et III. Dans son article, Philippe Lescat reproduit toutes les annonces ayant un rapport avec l'orgue parues dans les *Affiches de Paris*, périodique bihebdomadaire puis quotidien (1746-1792).

<sup>34</sup> Le seul organologue à avoir travaillé de manière systématique sur cette période est François Sabatier, auteur d'une thèse de musicologie présentée au CNSM de Paris en 1972, *Les orgues en France pendant la Révolution (1789-1802)*. Les renseignements qui suivent sont tirés pour la plupart de cette remarquable étude.

Contrairement à une idée répandue, la Révolution ne fut pas une catastrophe pour la facture et la musique d'orgue, surtout à Paris.

En province, la vente des biens conventuels (1789) fut une aubaine pour les paroisses, lesquelles purent acquérir, généralement après le Concordat (1801), les instruments « dernier cri » des riches abbayes<sup>35</sup> ; à moins que les églises abbatiales ne fussent devenues paroissiales, les orgues restant en place, ce qui était une autre manière pour les fidèles de s'approprier les biens monastiques.<sup>36</sup>

A Paris, ces opérations demeurèrent limitées, les grandes paroisses étant dotées depuis une trentaine d'années d'instruments plus grands et plus modernes que la plupart des couvents.<sup>37</sup> Il faut cependant noter, bien que n'étant pas liés aux événements révolutionnaires, plusieurs déménagements d'orgues provenant d'églises démolies dans le cadre d'une réorganisation à la fois ecclésiastique et urbaine menée dans les toutes dernières années de la monarchie.<sup>38</sup>

La chute de la monarchie (1792) ouvre une période d'anticléricisme virulent. L'engouement dont l'instrument à tuyaux était l'objet depuis une vingtaine d'années en fait une cible privilégiée comme symbole de la « superstition » : la République, en quête d'argent, décide la vente des orgues appartenant aux ci-devant paroisses le 6 mars 1795. Mais cet engouement va provoquer un effet en retour. Autant la vente des orgues des couvents n'avait suscité aucune émotion, et même fait quelques heureux, autant celle des orgues des paroisses va déclencher une forte réaction populaire<sup>39</sup> : de cette époque datent les innombrables anecdotes contant le sauvetage d'un instrument grâce aux hymnes révolutionnaires

---

<sup>35</sup> Citons, parmi d'innombrables exemples, l'orgue des Jacobins de Toulouse transféré à St-Pierre des Chartreux (1792), celui de l'abbaye St-Jean des Vignes à Soissons fusionné avec celui de la cathédrale (1792-1804), St-Antoine-l'Abbaye à St-Louis de Grenoble (1805), Boulbonne à Cintegabelle (1805-1819), Clairvaux à la cathédrale de Troyes (1808), Ste-Croix de Bordeaux à la cathédrale (1810) etc.

<sup>36</sup> Eglise abbatiale de Gellone à St-Guilhem-le-désert devenue église paroissiale en 1790, idem pour la prieurale de Souvigny en 1792, St-Bénigne de Dijon devenue cathédrale en 1792, St-Etienne de Caen devenue paroisse en 1802 etc.

<sup>37</sup> Transfert de l'orgue de la Sainte-Chapelle à St-Germain-l'Auxerrois (1791-1795?), Jacobins de la rue St-Honoré à St-Philippe du Roule (1791-1799), abbaye St-Germain des Prés à St-Eustache (1800-1802), abbaye St-Victor à St-Germain des Prés devenue entre temps église paroissiale (1802-1810). Pour ce qui est des attributions d'églises conventuelles aux paroisses, le seul exemple caractéristique est l'église des Jacobins de la rue St-Dominique devenue St-Thomas-d'Aquin en 1802 (orgue démonté en 1792 en vue d'être installé au Panthéon puis remonté à sa place d'origine en 1802). L'église des Jésuites, devenue St-Paul-St-Louis, remplaça son orgue disparu par un assemblage de deux instruments démontés (Dallery, 1805).

<sup>38</sup> Sts-Innocents à St-Nicolas du Chardonnet (1787-1790), St-Benoît à St-Jacques du Haut-Pas (1792-1793), St-Jean en Grève à St-Eustache (?-1792), ce dernier instrument remplacé en 1802 par l'orgue de St-Germain des Prés.

<sup>39</sup> Par exemple à Amiens, Mende, Nancy, St-Maximin-du-Var, St-Merry de Paris où sont organisés des comités de défense.

joués par l'organiste, sous les applaudissements de ceux qui, quelques mois plus tôt, se pressaient pour écouter Noëls et *Te Deum*.<sup>40</sup>

Situation jugée suffisamment embarrassante au plus haut niveau pour que soit saisie la *Commission temporaire des Arts*, créée en 1793, dont une section était chargée des orgues. Réunissant organistes (Balbastre, Séjan) et facteurs (Pierre et Pierre François Dallery, Somer aîné et jeune) sous la houlette du directeur du Conservatoire des Arts et Métiers, Claude Pierre Molard, elle obtient la suspension de l'arrêté de vente dès le 21 juillet 1795.

Son action ira très au delà de simples mesures de conservation et d'inventaire.<sup>41</sup> Elle entend en effet mener une politique active en faveur de l'orgue, non en tant que vestige d'un passé révolu – but initial de la Commission – mais comme instrument *vivant*, chantre des vertus et des triomphes de la République.<sup>42</sup> Du riche patrimoine légué par l'Ancien Régime, ne furent jugés dignes de subsister que les grandes réalisations

---

<sup>40</sup> Un exemple entre mille, à Saint-Pierre de Caen : « Un jour, paraît-il, mais le fait nous semble aussi douteux qu'étrange, on attela six chevaux au buffet, afin d'enlever d'un trait, si cela était possible, la boiserie et l'instrument. Ce fut alors que l'organiste, Salomon Leroy, entreprit de haranguer la foule en faveur de son orgue ; et pour ajouter à l'éloquence de sa supplique, il s'avisa de jouer la *Marseillaise*. Il n'en fallut pas davantage pour décider, séance tenante, la conservation de l'instrument. » (Jules Carlez, *Le grand orgue de Saint-Pierre de Caen reconstruit par M. A. Cavallé-Coll, à Paris*, 1881.) La foule est toujours présente dans ce genre d'épisode : c'est elle, émue par le jeu de l'organiste, qui persuade les autorités de renoncer au vandalisme. L'anecdote semble avoir été enjolivée au fil du temps, preuve de sa présence dans la mémoire collective jusque dans les années 1880, d'ailleurs mise à distance par l'érudit organiste. La scène est un peu différente à Saint-Nicolas des Champs, avec un caractère moins populaire et plus politique : « L'organiste Desprez [...] mit à la disposition des chefs du club maratiste ses talents incontestés pour toucher sur cet instrument les airs chéris de la démagogie et accompagner le chant de la *Marseillaise*. Sa proposition fut acceptée et l'orgue fut sauvé. » (Abbé Pascal, *Notice sur la paroisse de Saint-Nicolas des Champs*, 1843, p. 42). On verra que la décision de sauvegarder les orgues parisiens sera moins la conséquence d'une mobilisation populaire qu'une mesure *jacobine*, dans le plein sens du terme.

<sup>41</sup> Cf. le fameux « rapport Molard », un des documents les plus importants pour la connaissance de l'orgue postclassique, découvert par Pierre Hardouin et publié en 1970 dans la revue *Renaissance de l'orgue*. C'est l'unique source pour la composition de l'orgue Clicquot de Saint-Nicolas des Champs avant les années 1840.

<sup>42</sup> D'après Antoine Desprez, organiste de Saint-Nicolas des Champs, l'orgue devait servir à « accompagner nos chants civiques, peindre les sentiments des vrais républicains, peindre aussi les foudres que nous préparons aux tyrans » (lettre adressée à la Commission, 1795). Il est probable que l'appartenance à la franc-maçonnerie de certains organistes et facteurs facilita ce changement d'orientation idéologique. Brigitte François-Sappey (in A. P. F. Boëly, 1989, p. 31) cite les noms de Balbastre, Séjan, Claude François Clicquot (fils et successeur de François Henri) ainsi que Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, disparu à l'aube de la Révolution. Benaut semble une exception parmi ces artistes « éclairés » : ordonné prêtre dans les années 1780, il est guillotiné en 1794 malgré son adhésion à la constitution civile du clergé, accusé d'avoir « des intelligences avec les rebelles de Vendée » (Jean-Luc Perrot, préface à l'édition d'œuvres de Benaut, 2007).

récentes, presque toutes signées François Henri Clicquot, dont l'ampleur et l'esthétique répondaient au but fixé. Quant aux instruments de petites dimensions et/ou démodés, considérés avec mépris, ils furent impitoyablement détruits. Les plus intéressants d'entre eux étaient toutefois conservés en vue de servir comme « pièces détachées » à divers projets que Molard avait en tête, particulièrement la construction dans la chapelle des Arts et Métiers de « l'orgue le plus beau et le plus complet possible », conçu sur le modèle du chef-d'œuvre de Clicquot à Saint-Sulpice.<sup>43</sup>

La création de plusieurs cultes laïques va offrir un débouché à l'instrument ci-devant roi, tant à Paris que dans les grandes villes de province. Outre le culte de la déesse Raison et de l'Être suprême (à partir de 1794), l'expérience la plus durable et la plus répandue demeure la Théophilanthropie (1796-1801).

En 1797, elle dispose de dix-huit lieux de culte à Paris, pour la plupart des églises possédant un orgue : temple de l'Hymen et de la Fidélité (Saint-Nicolas des Champs), du Commerce (Saint-Merry), de l'Agriculture (Saint-Eustache), du Génie (Saint-Roch), de la Concorde (Saint-Philippe du Roule), de la Victoire (Saint-Sulpice), de la Piété filiale (Saint-Etienne du Mont), de la Bienfaisance (Saint-Jacques du Haut Pas) etc., auxquels s'ajoute le chœur de Notre-Dame dédié à la Raison. On constatera le bon goût de ses adeptes en ce qui concerne le choix des lieux et donc des instruments, presque tous de grands Clicquot, dont ils faisaient un large usage.

Ce sont bien ces cultes nouveaux, dont les cérémonies à la fois solennelles et sentimentales s'accordaient bien avec l'esthétique postclassique, qui vont permettre à l'orgue de survivre, et non la reprise partielle du culte catholique (1793), volontairement aussi discrète que possible. Ils furent par ailleurs l'occasion de développer un rôle déjà expérimenté durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui d'accompagnateur du chant collectif.

Le Concordat de 1801 n'eut donc pas pour conséquence la « réouverture » des églises, comme on le voit souvent écrit, mais leur affectation exclusive à un culte catholique rénové, la Théophilanthropie étant interdite. Alors que tout danger semble définitivement écarté, on constate que, à Paris, les grands instruments construits ou restaurés par François Henri Clicquot de 1762 à 1790 ont été conservés, pour certains *in situ*<sup>44</sup>, pour d'autres déplacés d'un édifice détruit ou désaffecté à une église qui en avait

---

<sup>43</sup> Pierre Hardouin, *Les grandes orgues de la basilique Saint-Denis*, p. 17 et note 3 p. 32. Malgré les efforts de son promoteur, cet instrument, qui eût certainement changé notre regard sur l'orgue révolutionnaire, demeura à l'état d'utopie.

<sup>44</sup> Orgues à cinq claviers : cathédrale Notre-Dame, églises St-Sulpice, St-Gervais, St-Nicolas des Champs ; à quatre claviers : St-Merry, St-Médard, St-Laurent, St-Etienne du Mont, St-Leu-St-Gilles.

besoin.<sup>45</sup> On n'en compte que deux qui, victimes des « événements », nécessitent d'être reconstruits en réutilisant des éléments d'orgues démontés.<sup>46</sup> Un seul orgue majeur a totalement disparu : celui de Saint-Paul. La politique de la *Commission temporaire des Arts* a donc été appliquée à la lettre.

En province la situation semble assez proche de celle de Paris, avec la conservation, *in situ* ou non, des grands instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle, à quelques malheureuses exceptions près.<sup>47</sup>

Certes, en termes de patrimoine (au sens où nous l'entendons aujourd'hui), le bilan est lourd, avec, à Paris, une petite moitié des grands instruments et 95 % des petits partis à la fonte.<sup>48</sup> Mais la partie la plus précieuse, aux yeux des organistes du temps, était bel et bien préservée.<sup>49</sup> Mieux, l'orgue semble avoir consolidé sa position dans la société, galvanisée par les épreuves et les combats. Pour autant, et malgré l'apaisement de la question religieuse, bientôt suivi du rétablissement de la monarchie, un certain nombre d'obstacles demeurent.

## Les Dallery

Tout comme la période révolutionnaire, l'Empire et le règne de Louis XVIII puis Charles X furent placés, esthétiquement parlant, sous le signe de la continuité.

---

<sup>45</sup> Orgues à cinq claviers : St-Jacques du Haut Pas, St-Eustache (achevé en 1802) ; à quatre claviers : St-Germain des Prés (achevé en 1810), St-Nicolas du Chardonnet, St-Germain-l'Auxerrois, St-Philippe du Roule.

<sup>46</sup> St-Roch, pillé par les soldats de Bonaparte occupant l'église (1795-1797) et reconstruit en 1805, St-Thomas-d'Aquin, ayant souffert de son démontage et rétabli en 1802.

<sup>47</sup> Tous les instruments cités au début de cette étude (et d'autres construits plus tard comme Saint-Maximin-du-Var), furent préservés, sauf le chef-d'œuvre de St-Martin de Tours détruit en 1798 avec la basilique monumentale qui l'abritait.

<sup>48</sup> Pierre Hardouin, *Panorama de la facture d'orgue à Paris sous l'Ancien Régime in Orgues de l'Ile-de-France*, tome IV, 1992.

<sup>49</sup> On remarquera que les instruments sauvés par la Commission temporaire des Arts forment la base de notre « Orgellandschaft » actuel. Il n'y manque que ceux des paroisses créées au XIX<sup>e</sup> siècle (Notre-Dame de Lorette, la Madeleine, Ste-Clotilde, St-Eugène-Ste-Cécile, Notre-Dame des Champs etc.) qui seront construits par Cavaillé-Coll ou Merklin. On constate aujourd'hui un degré surprenant de conservation du matériel postclassique pré-révolutionnaire : un instrument intact (St-Gervais), un autre ayant conservé sa tuyauterie et ses sommiers (St-Nicolas des Champs), un troisième intégré à un ensemble nouveau (St-Sulpice) et plusieurs subsistant partiellement (Notre-Dame, St-Germain-l'Auxerrois, St-Leu-St-Gilles, St-Merry, St-Laurent). La raison en est à chercher dans le conservatisme esthétique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. infra), suivi, sous le Second Empire, d'un appauvrissement du centre de Paris, la bourgeoisie d'affaire préférant émigrer dans les quartiers périphériques nouvellement créés.

Les organistes du temps de Louis XVI sont toujours en place (Guillaume Lasceux, Louis Séjan, Antoine Desprez), régnant à la même tribune, à moins qu'un rejeton ne leur ait succédé, dans la plus pure tradition « dynastique » d'Ancien Régime : Gervais François Couperin (fils d'Armand Louis) occupe la tribune familiale de Saint-Gervais ; Jacques Marie Beauvarlet-Charpentier (fils de Jean-Jacques) est passé à Saint-Germain des Prés et Saint-Eustache, l'église Saint-Paul et son orgue ayant été détruits. L'orgue de Saint-Roch, laissé vacant par la mort de Balbastre, est repris par François Lefebvre dit Lefébure-Wely (1756-1831)<sup>50</sup>, auparavant à Saint-Jacques du Haut Pas.

La musique qu'ils pratiquaient n'avait guère évolué : simplement les *Judex crederis*, devenus un temps *batailles* au prix de modifications mineures, étaient revenus à leur destination première. Tout au plus remarque-t-on une influence ponctuelle de la musique militaire, très en vogue alors que la France part à la conquête de l'Europe.<sup>51</sup>

En condamnant les petits instruments, la Commission temporaire des Arts avait agi selon l'esprit des Lumières : quelle importance pouvaient avoir ces vestiges d'un temps révolu, orgues de couvent, de maîtrise ou de chapelle, indéfiniment rapetassés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle ? Bien souvent, les édifices qui les abritaient avaient disparu, ou disparaîtraient progressivement, transformés en carrières de pierre. C'était pourtant une perte considérable en termes de gagne-pain, tant pour les facteurs qui les entretenaient que pour les organistes qui les jouaient. Il faudra aussi compter avec la diminution du nombre des offices<sup>52</sup> et les conséquences funestes de la suppression des maîtrises, autrement dit la disparition de tout enseignement musical public hors le nouveau Conservatoire de Paris.

Les uns et les autres vont donc traverser une époque difficile qui ne trouvera son issue que sous la monarchie de Juillet, lorsque s'imposera la nécessité d'un orgue de chœur (Saint-Etienne du Mont, 1829). Cet héritier lointain des orgues de maîtrise ouvrira un énorme marché pour les premiers et multipliera les emplois pour les seconds, avant que l'Etat ne prenne officiellement en mains le subventionnement de la facture d'orgue (1848) et la formation des musiciens d'église (Ecole Niedermeyer, 1853).

Depuis bien avant la Révolution, l'essentiel de l'activité parisienne était concentrée sur un seul atelier, celui des Clicquot. Marquée par la disparition soudaine de François Henri (1790), et celle, prématurée, de son fils Claude François (1762-1800), lequel exerça à partir de 1793 une

---

<sup>50</sup> Il s'agit du père du célèbre Louis James Alfred Lefébure-Wely (1817-1869).

<sup>51</sup> Cf. le *Concert d'harmonie militaire* dans *l'Essai théorique et pratique* (1809) de Guillaume Lasceux.

<sup>52</sup> Messe, vêpres et Salut les dimanches et fêtes d'obligation, ces dernières réduites au minimum par Napoléon, soit un manque à gagner considérable par rapport à l'Ancien Régime. La participation de l'orgue au casuel (mariages et enterrements), acquise progressivement, va en partie combler ce vide.

activité de « directeur des transports militaires » – ambivalence typique des temps de guerre –, la maison fut reprise en 1801 par un de ses meilleurs harmonistes, Pierre François Dallery (1766-1833). Ce fils d'un ancien associé de François Henri Clicquot<sup>53</sup> était également le filleul d'Antoinette Poincellier, l'épouse de l'ancien patron.<sup>54</sup> Devenu facteur d'orgue de l'empereur puis, à nouveau, du roi, il légua titre et atelier en 1826 à son fils Louis Paul (1797-1875).<sup>55</sup>

La *Byographie de P. F. Dallery et de L. P. Dallery*<sup>56</sup>, sans doute rédigée par ce dernier, fait le bilan des travaux exécutés jusque dans les années 1840 : l'activité semble importante, même si elle consiste essentiellement en travaux de relevage, de modification ou d'agrandissement, presque tous effectués sur les chefs-d'œuvre légués par Clicquot. Aucun instrument totalement neuf ou presque, si ce n'est des cabinets d'orgue et celui, conservé presque intact, de la chapelle de la Sorbonne (1825). En somme, l'atelier n'a fait que reprendre ce qui fut l'essentiel de sa mission sous Louis Alexandre Clicquot, à savoir entretenir et, avec prudence, mettre au goût du jour le patrimoine existant. Rappelons que la frénésie de construction d'orgues neufs qui caractérise le règne de François Henri fut une exception dans l'histoire de la facture d'Ancien Régime, autorisée d'ailleurs par des acrobaties financières extrêmement risquées<sup>57</sup> avec lesquelles renouera le Second Empire.

## La question des Pleins jeux

Les Dallery demeurèrent donc fidèles à l'esthétique de François Henri Clicquot. Seule véritable nouveauté à signaler – mais elle fit couler beaucoup d'encre par la suite –, la suppression par Pierre François des Fournitures et Cymbales à Saint-Gervais (1811), à la chapelle royale de Versailles (1817) et à Saint-Nicolas des Champs (1825). Celle-ci était justifiée par une récente manière de traiter le plain-chant (harmonisation au soprano sur le Grand chœur et non en basse sur le Plein jeu), déjà

---

<sup>53</sup> Pierre Dallery (1735-1812), d'origine picarde, contemporain et associé de François Henri Clicquot de 1767 à 1778 et ayant, à ce titre, certainement travaillé à Saint-Nicolas des Champs. Il réintégra l'atelier pour quelques années lorsque son fils en prit les rênes (1801-1806).

<sup>54</sup> Le rôle des Dallery durant le bref règne de Claude François Clicquot reste à éclaircir, surtout à la reprise des activités après « l'année noire » que fut 1793 : Pierre était-il déjà revenu à l'atelier ? Pierre François, qui ne semble pas l'avoir quitté, était-il déjà le patron de fait, pendant que le dernier des Clicquot s'adonnait exclusivement aux transports militaires ? La présence des deux Dallery à la Commission temporaire des Arts – et l'absence de Claude François – le suggèrent.

<sup>55</sup> Sur l'histoire des Dallery, voir la remarquable étude de Denis Havard de la Montagne, mise en ligne sur le site *Musica et Memoria* <http://www.musimem.com/dallery.htm> et dont nous tirons l'essentiel de nos informations.

<sup>56</sup> Reproduite *in extenso* sur le site *Musica et Memoria*.

<sup>57</sup> A la mort de François Henri, l'orgue de Saint-Nicolas des Champs n'était toujours pas payé entièrement, plus de treize ans après son achèvement.

pratiquée ponctuellement avant la Révolution. Elle ne fut pourtant pas appliquée partout, loin de là, et même « corrigée » par Louis Paul Dallery à Saint-Gervais en 1843 : sans doute l'abondance des Grands chœurs était-elle fatigante pour l'oreille, et la tradition les Plains-chants en basse moins facile à déraciner qu'on ne l'avait cru.

Il n'en demeure pas moins surprenant qu'un disciple direct de Clicquot ait sacrifié sans état d'âme une partie de l'orgue d'Ancien Régime aussi caractéristique à nos oreilles que le Grand Plein jeu. C'est que, dès avant la Révolution, l'intérêt des organistes se portait ailleurs : nous verrons la maladresse d'un de ses plus éminents représentants pour traiter le plain chant<sup>58</sup>. Les jeux de fond et particulièrement les huit pieds, les anches, en chœur ou en soliste, autrement dit la partie « symphonique » de l'orgue, était passée au premier plan, et c'est bien cette partie, déjà considérablement développée par Clicquot, qui sera la préoccupation exclusive de ses successeurs. Chargé de rétablir l'orgue de Saint-Roch, Pierre Dallery, l'ancien collaborateur de Clicquot, constate :

Quant au Plein jeu [...] il est en assez mauvais état, on pourrait se dispenser de le remplacer, attendu que ce jeu n'est plus d'une nécessité absolue et qu'il faut augmenter les fonds et les flûtes de cet orgue, *détail infiniment plus intéressant*, il suffira d'en recomposer un pour le Positif.<sup>59</sup>

## **Notre-Dame et Saint-Sulpice à Saint-Roch**

La composition de cet orgue de Saint-Roch<sup>60</sup>, pillé pendant la Révolution, reconstruit par Pierre Dallery en 1805 en y intégrant des tuyaux en provenance des Petits-Augustins et de l'École militaire, ces derniers refondus, encore modifié par Pierre François en 1826, donne une idée de la manière dont on concevait alors un grand orgue de paroisse.

---

<sup>58</sup> Cf. *La musique postclassique en question*.

<sup>59</sup> Loïc Métrope, *Les grandes orgues historiques de Saint-Roch*, 1994, p. 24 ; nos italiques. Rappelons que Pierre Dallery, associé de François Henri Clicquot de 1767 à 1778 est revenu dans l'atelier quand son fils en a pris la direction en 1801. Il semble avoir joui d'une certaine autonomie comme le montre ce projet rédigé et signé par lui.

<sup>60</sup> Voir en annexe.

Le Plein jeu est cantonné au Positif<sup>61</sup>, avec neuf rangs sur trois registres, de même que le Jeu de Tierce. En revanche le chœur des « Flûtes » (dénomination donnée alors à l'ensemble des jeux à bouche de 8 pieds<sup>62</sup>) est considérable, avec six jeux ouverts (dont quatre en dessus avec des étendues soigneusement dosées) et deux bouchés, complétés par une Flûte de Récit et les deux jeux habituels de l'Echo, soit onze jeux au total.<sup>63</sup>

« L'inflation » des Flûtes n'est pas une nouveauté. Elle est très clairement perceptible chez Clicquot : les instruments à quatre claviers comportent, à partir de 1768, trois 8' au Grand orgue (Montre, Bourdon, dessus de Flûte) et deux au Positif : Bourdon et « Huit pieds » complet – avec souvent quelques notes graves communes aux deux jeux –, même si le Grand orgue est dépourvu de Montre 16 ; en l'absence de Huit pieds au Positif, d'ailleurs assez rare, il y a toujours un dessus de Flûte 8.<sup>64</sup> Dès la décennie suivante, les grands Positifs possèdent trois 8' : Montre ou Huit pieds, Bourdon, dessus de Flûte<sup>65</sup>, ce dernier jeu prenant souvent la place du Larigot devenu inutile.<sup>66</sup> Enfin, à Notre-Dame (1784-1788), Clicquot

---

<sup>61</sup> A cette époque, un seul Plein jeu était nécessaire et suffisant pour le *Plain-chant en basse*. Les Pleins jeux à deux chœurs, encore signalés par Dom Bedos, comme d'ailleurs les Pleins jeux sans cantus firmus, semblent avoir totalement disparu : Lasceux n'en souffle mot dans son *Essai*. Les plains-chants en basse, pour être de nature « utilitaire » étaient néanmoins très fréquents (cf. les Messes rédigées par Lefébure-Wely père pour son jeune fils, avec plus de la moitié des versets répondant à ce type). Ce Plein jeu unique était placé soit au Grand-orgue soit au Positif : dans ce dernier cas on pouvait jouer le cantus à la main, sur les anches du Grand-orgue accouplé, disposition signalée par Lasceux et idéale pour les « amateurs ». Le jeune Lefébure-Wely, alors trop petit pour atteindre les pédales, utilisait le clavier de Bombarde pour bénéficier du 16 pieds d'anches.

<sup>62</sup> On trouve parfois, comme chez Lasceux, une distinction entre « Bourdons » (jeux bouchés) et « Flûtes » (jeux ouverts en étain appelés indifféremment Montre, Flûte ou Huit pieds).

<sup>63</sup> On ignore en quoi ont consisté exactement les travaux de Pierre François Dallery en 1826. Le rapport de Pierre Dallery cité plus haut prouve cependant que c'est bien ce dernier qui a ajouté (ou souhaité ajouter) les deux Flûtes supplémentaires, celles-ci étant la seule adjonction aux « Fonds et Flûtes » des claviers principaux de l'orgue précédent.

<sup>64</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle il n'y a que trois 8' (Montre et Bourdon Grand-orgue, Bourdon Positif), même si l'orgue possède une Montre 16 ; la Montre 8 de Positif est rarissime et réservée aux orgues des très grandes églises. Au XVIII<sup>e</sup> apparaît le dessus de Flûte placé indifféremment au Grand orgue ou au Positif ; la Montre 8 se fait moins rare à ce dernier clavier. On atteint donc fréquemment le nombre de quatre ou cinq jeux de 8, et jusqu'à six en Normandie grâce à un dessus de Flûte supplémentaire (cf. note suivante).

<sup>65</sup> Le premier exemple chez Clicquot d'orgue à six jeux de 8' (3+3) est Saint-Nicolas des Champs (1773-1776). Il n'est pas impossible que Clicquot ait emprunté cette caractéristique aux orgues de Lefebvre qu'il découvre alors (restauration de l'orgue de Saint-Etienne des Tonneliers à Rouen, 1771-1772).

<sup>66</sup> Le Larigot n'a, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, que deux usages : servir d'accompagnement aux Basses de Trompette (avec 8 ou 8-4, soit un mélange creux) et enrichir le Jeu de Tierce pour la Tierce en taille. La disparition de ce jeu est un indice de diffusion du style « classique » qui n'emploie plus ces deux formes de Récit, encore décrites par Dom Bedos. Le cas de l'orgue tardif de Poitiers (1790) est intéressant, avec un Larigot porté

ajoute un quatrième 8' tant au Positif qu'au Grand-orgue, avec le probable débouchage / manchonnage du Bourdon 8 de ce dernier clavier.<sup>67</sup>

Le chœur de Flûtes de Saint-Roch n'est donc que l'application, à un orgue de paroisse, d'un procédé rendu nécessaire par l'acoustique démesurée de l'église métropolitaine : nous avons déjà constaté cette tendance à propos de Saint-Gervais.

Mieux, les Dallery semblent avoir souhaité réunir à Saint-Roch des caractéristiques issues, non seulement de Notre-Dame, mais aussi de l'orgue géant de Saint-Sulpice : clavier de Bombarde avec batterie 16-8-4 et Cornet, Récit avec Hautbois et Trompette, Pédale avec ravalement des anches 16-8-4 au fa et Gros Nazard (détails communs avec Notre-Dame) et 2<sup>e</sup> Clairon, grand Echo avec Clairon au mi2 (fa2 à Saint-Sulpice, sol2 à Notre-Dame). Il faut encore ajouter l'étendue ut1-fa5 des grands claviers comme à Nantes ainsi que la présence de deux Hautbois et d'un ravalement des fonds de Pédale (avec Bourdon 16), éléments empruntés à l'orgue de Saint-Nicolas des Champs.

Seules initiatives sans précédent connu chez Clicquot : un Basson 8 à triple cône placé non à un clavier manuel mais à la Pédale et un curieux « Galoubet »<sup>68</sup> au Grand-orgue, sans doute plus anecdotique qu'autre chose.

Pour alimenter cet orgue exceptionnel, les Dallery prévoient onze soufflets cunéiformes, soit quatre de plus que dans l'orgue Clicquot de 1769, pour seulement trois jeux supplémentaires !

On consultera également la composition de Saint-Nicolas des Champs en 1825, après l'intervention de Pierre François Dallery.<sup>69</sup> Aux deux Doublettes ont succédé autant de dessus de Flûte 8, renforcées par le

---

au devis, certainement réclamé par l'organiste, et remplacé en cours de réalisation par un dessus de Flûte.

<sup>67</sup> Voir composition en annexe, accompagnée d'une discussion sur certains points contestés par Pierre Hardouin. Pierre François Dallery, qui a évidemment participé à ce chantier, était âgé de vingt-deux ans lors de son achèvement, et l'on peut supposer qu'il a été particulièrement frappé par ces Flûtes supplémentaires. Peut-on imaginer qu'il ait eu une part active dans leur installation qui s'est faite en cours de route ? Ce dernier fait plaide en faveur d'une idée d'harmoniste, insatisfait de l'effet dans la nef des six jeux de 8' ordinaires. En 1868 Cavaillé-Coll n'agira pas autrement en dotant l'orgue de Notre-Dame, là aussi en cours de chantier, de quatre Flûtes harmoniques au lieu des trois prévues au devis.

<sup>68</sup> L'inventaire établi après le décès de la veuve de François Henri Clicquot signale la présence dans l'atelier de « 29 tuyaux de galoubet ».

<sup>69</sup> On ignore si les modifications constatées en comparant le rapport Molard (1795) et les relevés de Cavaillé-Coll (1842) et Batiste (1845) ont été effectuées précisément à cette date. On sait seulement que des travaux réglés 3500 francs ont été réalisés en 1825 par Pierre François Dallery (la *Byographie* évoquant un simple « relevage ou nétoisement »), qu'il était chargé de l'entretien de l'instrument et que les modifications en question portent sa marque.

débouchage et manchonnage du dessus du Bourdon 8 Grand orgue, (comme sans doute à Notre-Dame en 1788), avec une Flûte 8 supplémentaire au Récit (sommier augmenté d'une chape). Le nombre total de fonds 8 ouverts s'élève donc à douze, dont huit pour les grands claviers ! La suppression des Fournitures et Cymbales a permis le réaménagement du plan des anches, avec la mise sur deux chapes de la Bombarde manuelle, sans doute pour faciliter son accord et sa stabilité, et une probable modification du Positif<sup>70</sup> : Clairon complet devenu indépendant du dessus de Hautbois placé sur une chape particulière, avec augmentation de son étendue jusqu'au la<sup>2</sup> ; ajout de quelques notes à la basse de Basson (déjà autonome en 1776).<sup>71</sup>

## La fin d'une époque

Sous le règne de Louis-Philippe, la facture d'orgue, longtemps fidèle au postclassicisme devenu une véritable « tradition », évolue à pas de géant. Subissant les influences conjuguées de l'Allemagne et de l'Angleterre, elle s'engage résolument dans la voie du progrès, grâce aux recherches scientifiques menées par un Cavaillé-Coll ou un Barker.

Les modèles laissés par Clicquot demeurent encore, pendant quelques temps, une référence obligée. Lorsque en 1833 s'ouvre le concours pour la construction d'un orgue à la basilique Saint-Denis, le jury prend pour modèle la disposition de Saint-Sulpice.<sup>72</sup> Cependant l'œuvre de Cavaillé-Coll, achevée en 1841, encore postclassique sur le plan sonore, ouvre des perspectives toutes autres dans le domaine technique.<sup>73</sup> De retour d'un voyage en Allemagne, le même Cavaillé-Coll construit en 1846, pour la récente église de la Madeleine, un instrument radicalement nouveau, synthèse du plein jeu et du majestueux chœur d'anches de ses devanciers, des fonds germaniques (Gambes, ondulant, 32 pieds de pédale), des avancées techniques récentes (machine pneumatique, console retournée) et de ses recherches personnelles (appels, Flûtes harmoniques, Cor anglais piriforme).

---

<sup>70</sup> La composition d'origine du Positif, et donc les éventuelles modifications apportées par Clicquot lui-même puis par Dallery n'ont pu être déterminées avec certitude. Nous avons développé ailleurs notre hypothèse concernant l'existence à ce clavier d'un Clairon-Hautbois 4/8 dès 1776 (texte joint aux annexes de *l'Etude préalable* de Christian Lutz consacrée à l'orgue de Saint-Nicolas des Champs, 2008).

<sup>71</sup> Les planches de Clicquot décrivent un Basson limité au fa<sup>3</sup>, alors que celui de Saint-Nicolas culmine à l'ut<sup>4</sup> en 1842.

<sup>72</sup> Cf. dans l'ouvrage de Pierre Hardouin *Les grandes orgues de la basilique Saint-Denis* un tableau éloquent comparant cette disposition avec le Cosyn-Hamel de Beauvais (1829), le projet pour Saint-Denis rédigé par Berton, président de la commission, le contre-projet et la réalisation finale de Cavaillé-Coll.

<sup>73</sup> C'est la raison pour laquelle nous proposons la date de 1833, ouverture du concours, comme fin symbolique de la période postclassique.

De son côté Louis Paul Dallery tente une timide modernisation, adoptant la boîte expressive, les jeux à anches libres et quelques timbres à la mode comme la Clarabella ou le « Solicional »<sup>74</sup>, mettant au point un nouveau type de soufflerie et, pour le coup trop en avance sur son temps, expérimentant les claviers à 61 notes.<sup>75</sup> Mais il refuse le levier pneumatique, affirmant, dans un français exquis qui tranche avec la langue de capitaine d'industrie de ses collègues :

[...] à côté de l'adoucissement des claviers [que la machine Barker] procure se trouve un inconvénient d'une nature si grave que j'oserais dire qu'il n'en eut pas fallu davantage il y a cinquante ans pour empêcher un orgue neuf d'être reçu et pour faire dire de celui déjà en réputation auquel le dit mécanisme eut été appliqué qu'il était gâté.<sup>76</sup>

En 1839, alors que Danjou prend en main les destinées de la maison Daublaine-Callinet, il offre un pont d'or à Louis Paul Dallery pour rejoindre l'entreprise. Peu enclin aux compromissions, ce dernier décline, laissant le champ libre à un disciple de son père, Louis Callinet (1786-1846).<sup>77</sup> Peu à peu, les artisans encore à l'ancienne mode sont poussés vers la sortie : les grandes entreprises modernes vont régner désormais sans partage.

La reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice par Cavaillé-Coll (1863), annoncée par son auteur comme un « trait d'union entre l'art ancien et l'art nouveau », est une dernière révérence à Clicquot et à ses successeurs, dont toute la tuyauterie est conservée. Elle est tout autant le départ d'une ère nouvelle, avec l'application du nouveau diapason *officiel* (la = 435 Hz)<sup>78</sup> et surtout l'entaille de timbre qui relègue définitivement dans le passé les harmonies douces et transparentes de l'orgue postclassique.

En 1875, lorsque meurt Louis Paul Dallery, lequel construisit en 1825, pour la chapelle de la Sorbonne, un orgue comme Clicquot l'aurait fait cinquante ans plus tôt, Charles Mutin entre comme apprenti chez Cavaillé-Coll...

## Ingratitude

La postérité ne sera guère tendre avec les Dallery, n'épargnant que Pierre, lequel, on l'a vu, partageait pourtant à peu près les mêmes idées que ses descendants. On leur fit grief d'avoir utilisé des jeux de remploi : on se demande bien pourquoi, ayant à leur disposition des stocks considérables

<sup>74</sup> Cf. le devis (non réalisé) rédigé pour l'orgue de Saint-Nicolas des Champs en 1844.

<sup>75</sup> Cf. Notre-Dame (1833-1838) et son projet pour Saint-Denis.

<sup>76</sup> Lettre accompagnant son devis pour Saint-Nicolas des Champs, 7 mai 1844.

<sup>77</sup> Denis Havard de la Montagne, op. cité.

<sup>78</sup> Les Dallery étaient restés fidèles au diapason de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (environ un ton plus bas), également appliqué par la maison Daublaine-Callinet/Ducroquet dans certains instruments.

de tuyauterie de première qualité, issus des démontages de la Révolution, ils en auraient construits des neufs. Cela ne devait d'ailleurs pas faciliter la tâche des experts d'aujourd'hui, bien en peine d'établir, en l'absence de documents d'archives, si tel jeu a été posé par Clicquot ou par ses successeurs.

On leur reprocha bien sûr la suppression des Pleins jeux, considérée comme une faute inexpiable de lèse classicisme, certains organologues parmi les plus sérieux allant jusqu'à donner crédit aux persiflages de Simon, organiste du Cavaillé-Coll de Saint-Denis :

[...] mutilation qui malheureusement a été pratiquée plusieurs fois par Dallery père [Pierre François] dont l'embonpoint ne lui permettait pas d'accorder facilement 5 à 11 tuyaux pour une seule note, il trouva plus ingénieux afin d'économiser quelques minutes de les supprimer.

Rappelons que ces propos, tenus plus de quinze ans après les faits, s'inscrivent dans le cadre d'une bataille féroce entre grandes entreprises modernes et artisans pétris de tradition, accusés de se laisser aller à la routine plutôt que de prendre le train du progrès.<sup>79</sup>

Ni « classiques », ni « modernes », ayant vécu en un temps qui a peu la faveur des historiens, les Dallery demeurent difficiles à ranger dans une case.

Une question demeure, à laquelle il est sans doute impossible de répondre : quelle aurait été l'attitude de François Henri Clicquot, mort en 1790 à l'âge de cinquante-huit ans, s'il avait vécu plus longtemps ? Aurait-il considéré que les Fonds et les Flûtes étaient « infiniment plus intéressants » que les Pleins jeux, comme son ancien associé Pierre Dallery ? Aurait-il lui-même supprimé Doublettes, Fournitures et Cymbales dans certains de ses orgues, « mutilation » qui lui fut d'ailleurs longtemps attribuée à Saint-Nicolas des Champs ? Au moins n'aurait-on pas osé l'attribuer à son « embonpoint »...

Vincent Genvrin

---

<sup>79</sup> Les archives concernant l'orgue de Saint-Nicolas des Champs donnent une idée des procédés employés pour se débarrasser de Louis Paul Dallery au profit d'une maison « dans le vent », en l'occurrence Daublaine-Callinet/Ducroquet ou Cavaillé-Coll, dont les projets de modernisation ne furent d'ailleurs pas appliqués faute d'argent.

# La musique postclassique en question

## Mauvaise réputation

Ne le nions pas, la musique d'orgue de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle souffre d'une réputation... assez peu flatteuse. Les musicologues opposent volontiers la « décadence » qu'ils croient discerner dans l'art des organistes à une « apogée » de la facture, sans tenter de résoudre le paradoxe, vite classé parmi les bizarreries d'une société au bord du gouffre. La basse d'Alberti à l'église, une des « causes de la Révolution » ?

S'il est difficile d'échapper au jugement de valeur (le fameux « qu'en vaut l'aune ? » de Norbert Dufourcq), encore faut-il comparer ce qui est comparable. La musique prérévolutionnaire est publiée sous une forme bien particulière, nouvelle à l'époque, celle du « journal d'orgue » à grande diffusion : des pièces simples à destination des religieux, religieuses et des amateurs, catégorie alors en pleine expansion (plains-chants à trois voix, partie de pédale absente ou très simple, peu de difficultés techniques, pas de mention du clavier de Bombarde etc.). Les manuscrits présentent une semblable simplicité (développements laissés en blanc ou réduits à quelques accords, polyphonie squelettique, peu ou pas d'indication de pédale etc.), mais pour d'autres raisons : à l'évidence ce sont des canevas destinés à l'improvisation.

Pour les détracteurs de l'orgue français des Lumières, l'indigence des partitions éditées était une aubaine, ou plus exactement la confirmation de ce qu'il n'y a point de fumée sans feu. Eussent-elles été des chefs-d'œuvre que cela n'aurait guère adouci leur jugement : le style classique, bon ou mauvais, avait en effet beaucoup à se faire pardonner. Son procès s'est opéré en deux temps : au XIX<sup>e</sup> siècle pour la musique sacrée en général, au bénéfice du grégorien et de la polyphonie palestrinienne ; pendant l'entre-deux-guerres pour ce qui concerne l'orgue, à l'heure où l'on redécouvre son répertoire ancien.

L'école néoclassique récuse alors en bloc, pour des raisons autant esthétiques que religieuses, toute la musique écrite entre la mort de Bach et le début du XX<sup>e</sup> siècle, en épargnant deux « justes » : Boëly, le premier à jouer Bach en France et Franck, sauvé par son mysticisme. La facture n'échappe pas à la critique, avec une focalisation sur l'esthétique « Grand Siècle », le XIX<sup>e</sup> siècle étant voué aux gémonies et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle stigmatisée comme une période de décadence.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> François Henri était alors considéré comme un précurseur du romantisme, ce qu'il était d'une certaine manière, mais pour des raisons historiquement fausses : absence de Pleins jeux et 2<sup>e</sup> Flûtes 8 à Saint-Nicolas des Champs (modifications opérées par Dallery), Flûte octaviante 4 à l'Echo de Poitiers (transformation d'une Flûte 8 sans doute par

Les organistes de l'école néobaroque des années 1960-1970 partagent les mêmes goûts que leurs prédécesseurs néoclassiques en matière de répertoire, avec un attrait aussi marqué pour la période louis-quatorzienne. Le rejet de la musique postclassique demeure non moins puissant mais pour des raisons purement esthétiques : au moment de Vatican II, la question de la « convenance » liturgique ne se pose plus de la même manière.

En revanche, les néobaroques s'inscrivent en faux sur un point essentiel : la facture d'orgue. Les chefs-d'œuvre de François Henri Clicquot et de ses contemporains ne sont plus observés avec le respect teinté de méfiance des néoclassiques mais portés aux nues. Avec passion, les organistes se précipitent à Poitiers, à Souvigny, à Saint-Maximin pour y jouer... la musique du Grand Siècle, qui y sonne d'ailleurs admirablement.<sup>81</sup> On aboutit alors au paradoxe évoqué plus haut, articulant apogée de la facture et décadence de la musique.

La doctrine néoclassique était sans doute plus cohérente, en mettant musique et facture « dans le même sac ». A ceci près que les orgues du temps de Louis XIV qu'elle plaçait au firmament, tous plus ou moins disparus, n'étaient guère qu'un fantasme pour un Victor Gonzalez, auteurs d'instruments foncièrement contemporains. Aux yeux et aux oreilles des néobaroques, les orgues postclassiques avaient un immense avantage, celui d'exister : à un faux orgue XVII<sup>e</sup>, ils préféraient un vrai du XVIII<sup>e</sup>, fût-il tardif, pour jouer la musique qui leur plaisait.<sup>82</sup> Cet attrait pour les orgues véritablement anciens s'accompagnait naturellement d'une conscience patrimoniale bien plus élevée que celle de la génération précédente, englobant le postclassicisme de la fin de la monarchie mais aussi postrévolutionnaire<sup>83</sup>, voire l'orgue de transition.

On pourrait s'étonner de ce que, à une époque en quête d'absolue « authenticité » (un mot alors à la mode), on se soit contenté d'un tel décalage entre instrument et répertoire. C'est que, pour les organologues,

---

Merklin). Ce n'est pas sans prudence que la doctrine néoclassique remet en cause le prestige du grand facteur, demeuré intact et même entretenu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. De semblables scrupules surgiront au moment de déboulonner la statue d'Aristide Cavaillé-Coll.

<sup>81</sup> Cf. par exemple les disques de la collection *Orgues historiques* d'Harmonia mundi enregistrés par Michel Chapuis à Souvigny (1962), Saint-Maximin (1966) et Poitiers (1970) consacrés respectivement à Marchand, Fr. Couperin et Guilain/Clérambault.

<sup>82</sup> Cette attitude est inséparable d'une redéfinition du rôle de l'orgue consécutive au Concile Vatican II, en particulier le développement sans précédent des concerts dans les églises, et d'un rejet de la musique des années 1930-1960 liée à l'esthétique néoclassique. A un instrument contemporain conçu en premier lieu pour servir la liturgie, et en ce sens on ne peut plus traditionnel, succède un orgue venu tout droit du passé dont « l'exotisme » enchante le public nomade des festivals.

<sup>83</sup> Cf. la mobilisation générale en 1967 pour maintenir l'orgue de Saint-Gervais dans son état de 1843 (Pierre Hardouin, *L'orgue de Saint-Gervais à Paris*, Fuzeau, 1996).

François Henri Clicquot n'était plus un précurseur des égarements romantiques mais un continuateur de la tradition<sup>84</sup>. Opinion ni plus ni moins fondée que la précédente mais qui ne faisait évidemment que renforcer le paradoxe...

L'univers postclassique demeura donc *terra incognita*, malgré le prestige renouvelé des instruments. Il faut pourtant signaler quelques individus curieux de nature qui surent dépasser les idées reçues, par exemple Jean-Albert Villard (1920-2000), titulaire de l'orgue de Poitiers de 1949 à sa mort, d'une grande objectivité sur des questions aussi délicates que celles du tempérament<sup>85</sup>, ou encore Michel Chapuis qui, sans délaisser les auteurs louis-quatorziens dont il avait renouvelé l'approche, s'intéressa rapidement à leurs successeurs.

Le travail de bénédictin que constitue le dépouillement des archives, situé autant que possible dans une sphère objective, avait été entrepris naguère par Norbert Dufourcq, lequel ne l'avait guère poussé au-delà de la mort de Louis Alexandre Clicquot. Pierre Hardouin le reprit à ce point précis et découvrit bien des sources utiles à la compréhension du postclassicisme<sup>86</sup>, alors que le jeune organologue François Sabatier entreprenait de défricher le terrain jadis miné de la Révolution (1972).<sup>87</sup>

Le regretté Jean Boyer (1946-2004), nommé titulaire de Saint-Nicolas des Champs en 1972, fut aussitôt confronté au paradoxe qu'incarnait son instrument. Si, comme presque tous ses collègues, il ne fréquentait guère le répertoire postclassique sauf quelques Noëls, cet interprète attaché à la perfection de l'écriture contrapuntique autant qu'à l'adéquation répertoire/instrument fit une notable exception en faveur de Boëly : il avait trouvé en cet auteur, cas particulier du postclassicisme (cf. infra), un compromis idéal et le choisit tout naturellement pour illustrer son orgue au disque, un an après sa nomination.<sup>88</sup> Pour ses trop rares enregistrements consacrés aux auteurs du Grand Siècle, qui formaient par ailleurs le fond de son répertoire à Saint-Nicolas, il choisit pour Grigny (1979) un instrument neuf inspiré du XVII<sup>e</sup> siècle (Levroux, Jean-Loup Boisseau) et pour Clérambault (1993) un orgue contemporain de son œuvre (Saint-Michel-en-Thiérache, Boizard, 1714).

---

<sup>84</sup> La question du *Grand Plein jeu* est ici essentielle comme symbole d'appartenance à cette tradition. Il est certain que la découverte en 1970 par Pierre Hardouin (in *Renaissance de l'orgue*, n° 7) de la composition d'origine de Saint-Nicolas des Champs a contribué à ce changement de perspective concernant François Henri Clicquot.

<sup>85</sup> Cf. articles du *Bulletin de l'Association F.-H. Clicquot*, 1964-1966, repris dans *L'œuvre de François Henri Clicquot*, Annexe I, *Comment était accordé l'orgue de Poitiers*, 1973.

<sup>86</sup> Cf. ses nombreuses publications dans la revue *Renaissance de l'orgue* puis *Connaissance de l'orgue* et ses monographies, en particulier celle publiée en 1977, *Le grand orgue de Saint-Nicolas des Champs, quatre siècles de facture d'orgue*.

<sup>87</sup> Op. cité.

<sup>88</sup> *Un orgue Clicquot à Paris et un musicien versaillais*, œuvres choisies d'A. P. F. Boëly, Stil, 1973, Grand Prix du disque.

## Renouveau

A partir de la fin des années 1980, les mentalités évoluent. Des travaux de fond sont entrepris par plusieurs musicologues tels que Brigitte François-Sappey (thèse consacrée à Boëly, éditée en 1989), Jean-Luc Perrot (thèse intitulée *L'orgue en France de 1789 à 1860*, 1989) ou encore Philippe Lescat (1955-2002), trop tôt disparu.

Surtout, un ouvrage essentiel est publié par Nicolas Gorenstein qui, malgré ou grâce à un ton assez peu universitaire, va susciter une vive curiosité. *L'orgue post-classique français du Concert spirituel à Cavillé-Coll*<sup>89</sup> démontre avec la force de l'évidence la continuité de la facture et la musique d'orgue de 1740 à 1840, l'auteur désignant cette période, cohérente et distincte de la précédente, sous la dénomination astucieuse de « postclassique ».

Parmi les sources inédites qu'il commente, l'une revêt une grande importance : *l'Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* de Guillaume Lasceux (1740-1831), manuscrit daté de 1809.

Les pièces contenues dans *l'Essai* se révèlent bien différentes, sur le plan instrumental, des bluettes des *Journaux d'orgue* : harmonie toujours pleine, utilisation extensive de l'instrument, usage de la pédale quasi systématique et quantité d'effets sonores intéressants. C'est donc bien la manière de jouer des célèbres virtuoses de la fin de l'Ancien Régime que Lasceux nous révèle.<sup>90</sup> Mieux, on sait grâce à lui comment « arranger » les pièces des *Journaux d'orgue* pour les faire sonner de manière... authentique !

L'étude de Nicolas Gorenstein va profondément modifier notre regard sur la musique d'orgue postclassique. Désormais, plus personne ne doute de son adéquation avec l'instrument. D'un point de vue historique, le lien avec la génération précédente (celle de d'Aquin) s'établit bien plus aisément, au moins sur le plan instrumental.

## Le fond du problème

Un point demeure sujet à polémique, ce qu'il faut bien appeler la « qualité musicale » intrinsèque du répertoire postclassique. Pour y voir plus clair, il

---

<sup>89</sup> Op. cité ; l'ouvrage a fait l'objet d'une première publication dans *La Tribune de l'Orgue* de Lausanne (mars 1987 à janvier 1990), avant sa publication définitive en volume par Chanvrelin (1993).

<sup>90</sup> L'auteur, âgé de soixante-neuf ans, consigne des usages qui n'ont guère évolué sous la Révolution et l'Empire.

est nécessaire, à notre avis, de distinguer ce qui relève de l'*écriture* proprement dite et ce qui relève de l'*esthétique*.

Lasceux savait faire sonner un orgue, la cause est entendue. C'était très certainement, comme tous ses confrères, un brillant improvisateur. Mais savait-il écrire ? Un examen un peu attentif de ses compositions nous incite à croire que non. L'explication de ce mystère est sans doute à chercher dans la formation qu'il reçut.

Les organistes de la génération précédente n'ont presque pas publié, on l'a vu. Ceux du « siècle de Louis XIV » à peine plus : en général un livre unique en leur jeunesse. Mais ces rares ouvrages révèlent une grande habileté de plume, particulièrement dans le genre contrapuntique, ce qui implique, étant donné la précocité de ces publications, une formation de haut niveau.<sup>91</sup> Cette exigence semble avoir été maintenue jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'Aquin pratiquait les mêmes pièces contrapuntiques que ses prédécesseurs<sup>92</sup>, même si le style en était sans doute plus « gracieux » ; Balbastre, s'il donnait volontiers dans la facilité, n'en avait pas moins reçu une solide formation à Dijon auprès du frère de Rameau.<sup>93</sup>

En somme, les organistes nés avant 1740 savaient écrire mais le faisaient peu, et ceux nés après cette date, mal à l'aise la plume à la main comme nous allons le voir, publièrent à tour de bras, dans une forme abrégée qui les arrangeait bien.

## Quintes parallèles

Lasceux pratique volontiers les formes contrapuntiques traditionnelles, particulièrement le *Plein chant à quatre parties* (en basse, Grand Plein jeu et Anches Pédale avec Bombarde), le *Plein chant figuré* (également en basse, mais sur le Grand chœur) qui est, d'après l'auteur, une imitation du « chant sur le livre » et bien sûr la fugue, très prisée à l'époque.<sup>94</sup> Mais sa science se révèle extrêmement médiocre : à propos du *Plein chant à quatre parties*, il recommande gravement d'éviter « deux accords parfaits et deux quintes de suite » ; hélas, l'exemple musical n'est pas à la

---

<sup>91</sup> Cf. chez François Couperin (22 ans à la publication de ses *Pièces d'orgue*) les plain-chants et les fugues (par ex. le volet central de l'Offertoire des Paroisses), chez Grigny (27 ans) les pièces à cinq voix dont un double Cromorne en taille, chez Marchand (31 ans) et son disciple Guilain les quatuors sur quatre claviers etc.

<sup>92</sup> Son *Livre d'orgue* de 1773 (perdu) contenait des grands chœurs « à quatre et cinq, remplis d'imitations ingénieuses et de transitions inattendues », des « pleins jeux à deux pédales », des « quatuors » et des « chromornes à deux tailles » (*Journal encyclopédique*, mars 1773, cité par Philippe Lescat dans sa préface au *Livre de Noël*, fac-similé Fuzeau, 1989).

<sup>93</sup> Cf. le *Trio à trois mains* du Manuscrit de Dijon.

<sup>94</sup> Le Plain-chant en taille a disparu depuis longtemps : il n'est même pas évoqué par Dom Bedos.

hauteur, avec, dès la deuxième mesure, de superbes quintes parallèles que d'Aquin eût corrigées en un tour de main.

On pourrait penser que cette bévüe est de peu d'importance. Remarquons cependant que ce *Plein chant* n'est pas une pièce écrite sur un coin de table, mais bien le frontispice d'un traité où l'auteur entend faire la démonstration d'un « Art de l'orgue », et précisément dans un genre qui a quelques lettres de noblesse. Surtout, le contrepoint ne s'y révèle pas seulement maladroit mais aussi et surtout raide et compassé. C'est d'ailleurs en ajoutant quelques croches ici et là pour apporter une vie factice que Lasceux s'est pris les pieds dans le tapis. Il semble loin le temps où Burney pouvait dire de Balbastre qu'il « brodait [sur le plainchant] avec beaucoup de science et de fantaisie ».<sup>95</sup>

L'expression « deux accords de suite » est révélatrice.<sup>96</sup> A l'évidence, Lasceux a reçu une formation fondée exclusivement sur la basse continue, l'apprentissage du contrepoint se réduisant à quelques rudiments. Ce n'est pas très étonnant : au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle la pédagogie évolue radicalement en abandonnant l'antique « solmisation » et en appliquant, d'une manière certainement excessive et malhabile, les théories de Rameau sur la « basse fondamentale ».

### **Anachorètes continuistes**

La musique de plusieurs auteurs du milieu du siècle, en particulier Michel Corrette (1707-1795), montre comment la basse continue, à l'origine pur procédé d'accompagnement, a peu à peu « déteint » sur la musique pour clavier seul, y compris dans des formes *a priori* contrapuntiques telles que la fugue<sup>97</sup> : de là ces parties de soprano stagnantes, cette absence d'animation rythmique en dehors de la seule basse, cette disposition déséquilibrée où la main gauche ne participe jamais au ténor, cette succession réglée de positions de main droite apprises par cœur issues en

---

<sup>95</sup> Op. cité. C'est sans doute l'incapacité des organistes de cette époque à rendre intéressant ce type de pièce qui a conduit à raréfier les Pleins jeux, voire à les faire disparaître totalement (cf. supra).

<sup>96</sup> Le mot « accord » était souvent utilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle au sens « d'intervalle » mais la phrase de Lasceux (« deux accords parfaits et deux quintes de suite ») ne laisse aucun doute sur le sens qu'il donne à ce mot.

<sup>97</sup> Il est probable que l'inventeur du procédé soit Jacques Boyvin (c.1653-1706) dont le très diffusé *Traité abrégé d'accompagnement pour l'orgue et le clavecin* (1700) est le premier à sortir de son rôle, devenant une « explication facile des règles de la composition ». Si ses propres œuvres ne s'en ressentent guère, on en trouve la trace chez son disciple Gaspard Corrette (av.1671-av.1733), comme par exemple dans les passages à quatre voix de son unique *Fugue*, puis, de manière beaucoup plus systématique chez Michel Corrette, fils de ce dernier.

droite ligne de la « règle de l'octave » qui rendent si terne la plus grande partie de ses pièces d'orgue.<sup>98</sup>

Célèbre pédagogue, Corrette va répandre cette technique donnant à n'importe qui ou presque, et en peu de temps, la possibilité d'improviser. Le surnom « d'anachorète » (âne à Corrette) donné à ses élèves laisse entrevoir le peu d'estime que leur portaient les musiciens formés à l'ancienne école...

Bien qu'ayant écrit des méthodes pour tous les instruments ou presque, Corrette n'en a pas laissé pour l'orgue : c'est son *Troisième Livre* qui remplit plus ou moins cette fonction, du moins en ce qui concerne les pièces sur le plain-chant, contrapuntiques par nature, et que l'organiste avait obligation de jouer à l'office.

A l'encontre d'un Lambert Chaumont qui donne une véritable méthode de contrepoint dans la préface de son *Livre d'orgue*<sup>99</sup>, Corrette fournit à l'apprenti organiste une version écrite de tous les plains-chants en usage, traités en basse et à trois voix : apparemment il considère que l'improvisation de ces versets est hors de sa portée. En revanche, pour la fugue grave, il indique par quelques exemples comment en réaliser soi-même, à l'aide d'un procédé ingénieux qui, en pratique, réduit les quatre parties à deux : entrée de la troisième voix avec une partie centrale simplissime (tenues) puis accords du type « règle de l'octave » à partir de l'entrée de la basse.

Ce pseudo *Livre d'orgue* (1756) parachève une formation minutieusement réglée, chef-d'œuvre de « behaviorisme » avant la lettre, qui débute par *Les Amusemens du Parnasse, méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* (1749), toute doigtée, et se poursuit avec *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement* (1753), toute écrite. Loin de se limiter aux « dames religieuses » et autres amateurs, pour qui elle était largement suffisante et sans doute efficace, cette pédagogie nouvelle semble avoir été appliquée aux futurs professionnels, avec des conséquences désastreuses.

Si plains-chants et fugues avaient été les seules victimes du système, il n'y aurait encore pas eu grand mal. Hélas, l'habileté de plume que donne

---

<sup>98</sup> On trouve trace chez d'Aquin de ce type d'écriture (harmonisations des Noëls sur le Grand jeu), quoique réalisée avec plus d'élégance et de variété. On remarque toutefois que, confronté à une disposition où les réflexes de basse continue sont inopérants (récits en taille), il révèle une grande maîtrise issue à l'évidence de la pratique du contrepoint. La différence entre d'Aquin et Corrette serait certainement beaucoup plus criante si l'on avait conservé son *Livre* de 1773 où il semble avoir traité toutes les formes en usage et non les seuls Noëls (cf. supra).

<sup>99</sup> Gammes de basse montantes et descendantes puis progression de tierces, quarts et quintes surmontées d'un contrepoint à trois parties, sorte de « règle de l'octave » contrapuntique qui permet de traiter à vue n'importe quel plain-chant.

le contrepoint se ressent dans tous les domaines de l'écriture musicale, en particulier un qui lui semble complètement étranger : nous voulons parler de la mélodie.

## **Piège béant**

Dans les années 1760, le piège creusé par les apprentis sorciers de la pédagogie est encore recouvert de branchages : ils ne vont pas tarder à céder sous les pieds des naïfs « continuistes ».

Dans le style en vogue sous Louis XV, les improvisations du plus obtus des « anachorètes » avaient encore de l'allure : l'ornementation et la richesse du langage harmonique (renversements de septièmes de dominante distribués avec générosité, quintes « superfluës », accords sur pédale etc.) faisaient oublier le métier le plus déficient. On pouvait donc penser que la révolution de l'enseignement était un véritable progrès. C'est dans ce contexte qu'apparaît le style classique importé d'Allemagne et d'Italie.

Bien que totalement étrangers à ce nouveau style, les organistes de la génération 1730-1740 l'accueillirent avec enthousiasme : à la simplification de l'apprentissage et de la pratique musicale répondait un style lui-même simple en apparence, d'ailleurs en phase avec l'évolution de la sensibilité. Hélas, le primat donné à l'harmonie avait eu pour conséquence un tarissement progressif de la veine mélodique, bientôt réduite à quelques tournures stéréotypées déclinées à l'infini.<sup>100</sup> Mal préparés, les Français ne surent pas donner sa pleine mesure à un style où la mélodie tient la première place. D'où ce manque d'imagination, cet usage mécanique de formules toutes faites qui caractérisent la musique française de style « classique », et pas seulement la musique d'orgue.

## **Concurrence déloyale**

Les musiciens italiens, allemands et autrichiens, qui avaient conservé un enseignement tout à fait traditionnel (il suffit de lire leurs fugues pour s'en rendre compte), révélèrent bien vite leur supériorité dans un style qu'ils avaient eux-mêmes élaboré et introduit en France. Le public du Concert spirituel ne s'y trompa guère : encore fidèle jusqu'à la fin des années 1760 aux (très) vieux auteurs français de grands motets (Gilles †1705, Delalande †1726) comme aux plus jeunes, encore formés à l'ancienne

---

<sup>100</sup> On comprend l'enthousiasme suscité alors par les Noëls, le folklore fournissant abondamment une matière mélodique qui faisait défaut. Mais, même dans ce domaine, d'Aquin se révèle supérieur à Corrette : comme l'a remarqué Nicolas Gorenstein (*Préface* de l'édition du *Livre de Noëls* de Corrette), ce dernier place quelques notes pivots déterminées harmoniquement et les relie par des « diminutions » souvent interchangeable ; d'Aquin au contraire raisonne mélodiquement, obtenant un résultat infiniment plus plaisant.

école (Mondonville †1772, la même année que d'Aquin), il réserva désormais ses applaudissements aux auteurs étrangers<sup>101</sup>, parmi lesquels ses « chouchous » étaient Pergolèse pour la musique vocale et Haydn pour le genre moderne de la symphonie.<sup>102</sup>

Il y eut bien quelques exceptions françaises comme François Joseph Gossec (1734-1829) dont le *Requiem* (1760), superbe synthèse entre la manière de Mondonville et le nouveau style, fut un grand succès. Mais il faut remarquer que cet auteur à la plume très sûre, ami de Mozart qui lui fit d'ailleurs quelques emprunts pour son propre *Requiem*, a été formé à Anvers et Bruxelles. Quant à Étienne Méhul (1763-1817), auteur d'opéras très appréciés, il fut l'élève pour le contrepoint d'un prémontré originaire de Souabe. Le seul musicien formé dans une maîtrise française et qui ait rencontré le succès semble Jean-François Lesueur (1760-1837).

Curieusement, l'afflux de musiciens étrangers n'eut aucune conséquence dans le monde de l'orgue parisien : les dynasties de titulaires se serrèrent les coudes et aucun teuton ne força la porte d'une tribune prestigieuse. Il est vrai que les orgues postclassiques avaient généré un « Art de l'orgue » bien spécifique dont les Français étaient fiers à juste titre, et qu'apparemment ils gardèrent jalousement pour eux.<sup>103</sup>

### **Un art de « l'échauffement »**

Il est non moins vrai que, outre leurs instruments et leur virtuosité « orchestrale », les organistes français avaient dans leur manche un atout considérable : l'art de l'improvisation. Tout porte à croire qu'ils manifestaient déjà ce brio qu'ils possèdent encore, lequel, s'il a tout à gagner d'une bonne maîtrise de l'écriture, peut aussi totalement s'en passer.

Un texte révolutionnaire<sup>104</sup> évoque le rôle stimulant de l'instrument dans ce domaine : « [l'orgue] échauffe les idées de ceux qui l'écoutent comme il développe celles du compositeur qui le joue ». Lasceux affirme, dans son *Essai*, « [qu'Armand Louis Couperin ne manquait jamais] aux approches de son Te Deum, d'échauffer son génie [son imagination] par la lecture du Poème sur le jugement dernier du sombre et sublime Young [...] ». Cette

---

<sup>101</sup> Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, 1900, p. 182.

<sup>102</sup> Ibid., p. 221. La première exécution d'une symphonie de Haydn remonte à 1773. La seconde, prélude d'une longue série, date de 1777, alors que l'on réceptionne l'orgue de Saint-Nicolas des Champs.

<sup>103</sup> Nicolas Gorenstein (*L'orgue du Concert spirituel à Cavallé-Coll*) explique par un manque d'aisance à manipuler et à faire sonner l'instrument l'échec de Mozart cherchant à se faire nommer organiste du roi à Versailles. Tira-t-il le Grand Plein jeu pour improviser une sonate ?

<sup>104</sup> *Utilité de la conservation des orgues dans un pays où l'on favorise les Arts*, document de la Commission temporaire des Arts, 1795.

notion « d'échauffement » prend alors tant d'importance qu'un nom spécifique va devenir nécessaire pour distinguer les artistes qui s'adonnent à la création instantanée, toujours qualifiés (comme dans le texte de 1795) du terme générique de « compositeur » : ce sera « improvisateur », apparemment introduit par Rousseau et repris par Lasceux à propos de Séjan.

On peut donc croire que c'est la *grâce de l'improvisateur* qui sauva la réputation des organistes français des Lumières et leur conserva le public acquis par d'Aquin et ses contemporains. Hélas, leurs exploits ont disparu à jamais et l'on doit se contenter de l'écume, ces *Journaux d'orgue* écrits à la va-vite...

### **Prise de conscience**

Au Conservatoire révolutionnaire – où enseignaient beaucoup de professeurs étrangers – on tira bien vite les conséquences des errements « ramistes » et l'on prit les mesures adéquates pour assurer un bon niveau d'écriture.<sup>105</sup> La classe d'orgue apparue dès sa fondation n'eut qu'une existence fantomatique et éphémère : confiée à un improvisateur célèbre, Séjan, elle détonait dans un établissement qui entendait réconcilier musique et science de l'écriture. Il faudra attendre bien des années avant qu'un compromis ne soit trouvé en la personne de François Benoist.<sup>106</sup>

En dehors du Conservatoire on constate, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, une même prise de conscience : citons Jean Nicolas Marrigues (1757-1834), ancien élève d'Armand Louis Couperin, titulaire de Saint-Nicolas des Champs (1808-1834) et de Saint-Gervais (1826-1834), qui copia cinq Fugues du *Clavier bien tempéré*. Fait curieux, Nicolas Gorenstein a découvert que Marrigues faisait partie d'un petit cénacle réuni dans les années 1810 autour de... Lasceux.<sup>107</sup> On aimerait connaître la réaction du vieil organiste de Saint-Etienne du Mont à la lecture des fugues de Bach recueillies par son cadet !

---

<sup>105</sup> Dès l'origine furent créées des classes de contrepoint et fugue et surtout celle d'*harmonie*, particularité de la maison, dotée en 1802, au terme de violents débats entre « ramistes » et « anti-ramistes », d'un traité de compromis rédigé par Charles Simon Catel (Gérard Geay, *Le Traité d'harmonie de Catel in Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, deux cents ans de pédagogie*, 1999). Au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, la musique savante mais aussi les genres « légers » (opérette, variété, comédie musicale) manifesteront une grande exigence « artisanale » qui a pour origine, en grande partie, l'enseignement des classes d'écriture du Conservatoire.

<sup>106</sup> Entre temps, Lasceux suscita une pétition (évoquée dans la préface de son *Essai*) pour créer une structure d'enseignement parallèle calquée sur le modèle maîtrisien, mais son initiative laissa de marbre les autorités tant musicales qu'administratives.

<sup>107</sup> Préface à l'édition de l'œuvre d'orgue de Marrigues, Chanvrelin, 2006.

La personnalité musicale la plus riche issue de cette tendance demeure bien entendu Boëly (1785-1858), suppléant de Marrigues à Saint-Gervais. Fils d'un « ramiste » forcené, il devint l'un des meilleurs contrapuntistes de son temps en étudiant avec passion la musique « ancienne », particulièrement les œuvres de Bach.

### **Pourquoi pas une transcription ?**

La suspicion qui entoure la musique postclassique depuis longtemps semble donc, au moins en partie, fondée. On conçoit le désappointement du signataire de ces lignes, titulaire d'un grand Clicquot et obligé d'aborder avec des pincettes ce qui devrait être le fond de son répertoire !

En méditant cette épineuse question, une idée simple a germé : puisque la musique postclassique semble pécher par sa « facilité » – nous y reviendrons encore – et d'ailleurs nécessite d'être réécrite pour sonner correctement, pourquoi ne pas transcrire une incontestable et célèbre œuvre classique ? Elle permettrait de mettre en valeur les inépuisables ressources d'un orgue comme celui de Saint-Nicolas des Champs, sans anachronisme flagrant comme sans mauvaise conscience.

Les *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn s'imposèrent, en raison du caractère religieux du sujet, de l'ampleur et de la relative simplicité de l'œuvre, de la célébrité de Haydn en France à l'époque, y compris auprès des organistes<sup>108</sup>, et de l'existence de nombreuses versions, aubaine pour le transcripteur. Ajoutons que l'œuvre forme à elle seule un véritable *concert spirituel* : on échapperait donc aux problèmes d'organisation posés par les versets d'alternance destinés à l'origine à la liturgie.

Fondé sur des pratiques historiques – les registrations et modes de jeu des organistes français contemporains de Haydn – un tel projet n'en demeurerait pas moins anachronique à sa manière, car, si ces organistes ont pu recourir ponctuellement à la transcription<sup>109</sup>, il est douteux qu'ils aient songé à une œuvre telle que les *Sept Paroles*.

Il faudra attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'apparaisse l'adaptation des œuvres viennoises, sous l'influence du Conservatoire qui entendait ainsi améliorer par l'exemple la production autochtone, voire battre en brèche

---

<sup>108</sup> Dans la dédicace sa Nouvelle suite de pièces d'orgue (publiée entre 1806 et 1809), Guillaume Lasceux qualifie son confrère Louis Séjan, organiste de Saint-Sulpice, de « Haydn de l'Orgue ».

<sup>109</sup> Un auteur évoque de « prétendus virtuoses [transportant] des airs de ballets ou des ariettes de la comédie italienne dans le temple de Dieu vivant » (*Le Journal de musique*, 1773, tome 1, note pp. 17-18).

l'improvisation toujours pratiquée dans le cadre de la liturgie pour le meilleur et, à ses oreilles, pour le pire.<sup>110</sup>

C'est ainsi qu'Alexandre Charles Fessy (1804-1856), ancien élève de Benoist, transcrivit pour l'orgue ou l'harmonium, sous le titre *Musique classique des grands maîtres*, « 24 andante et adagios tirés des quatuors et symphonies de Haydn », parmi lesquels deux extraits des *Sept Paroles* (Sonates V et VII).<sup>111</sup> Sans doute plus tard parut une transcription de toutes les Sonates, également pour l'orgue ou l'harmonium, due à Jacques Louis Battmann (1818-1886), organiste alsacien né à Masevaux.<sup>112</sup>

Anachronisme donc, mais nous avons vu les difficultés particulières qu'impose une « authenticité » absolue concernant le répertoire postclassique.

### Réactions du public

La transcription réalisée, un obstacle imprévu surgit. En jouant l'œuvre lors de plusieurs concerts, nous avons constaté deux types de réactions. La plus grande partie du public semblait enchantée, sans doute en raison de la grande proximité qu'établit le style classique, toujours présent dans la mémoire collective. Comme en 1787 à Cadix, chaque Sonate était précédée d'une méditation sur la Parole concernée ; pour la plupart des auditeurs, le caractère religieux de la musique ne semblait faire aucun doute.

Ce n'était pas le cas d'une minorité, essentiellement des organistes et des « amateurs éclairés » de l'instrument, qui manifestait la même réprobation que s'il s'était agi de pièces de Lasceux ou Beauvarlet-Charpentier : gêne à l'écoute d'une mélodie jugée sucrée, sourires narquois dès qu'une basse d'Alberti ou même de simples notes répétées

---

<sup>110</sup> Cf. le rapport de la Commission des arts et édifices religieux (1849), manifestement inspiré par Ambroise Thomas, membre de cette commission, et qui recommande le « diapason ordinaire » en vue de « favoriser le rapprochement de l'orgue avec l'orchestre et de faciliter à l'artiste l'interprétation de la pensée des maîtres sans être obligé d'avoir recours à la transposition » : l'allusion est claire. Plus directs, Joseph Régner (*L'orgue*, 1846-1850) et Fétis, en son célèbre article *L'orgue mondaine [sic] et la musique érotique à l'église* (1856), dénoncent avec vigueur les dérives de l'improvisation liturgique. Pour Fétis il n'est cependant plus question de transcrire les viennois mais de jouer les grandes œuvres de Bach, le nouveau « maître » qu'il entend promouvoir auprès des organistes français.

<sup>111</sup> Dans la *Quatrième suite*, édition posthume (donc après 1856). Je remercie Jean-Luc Perrot qui m'a révélé l'existence de ces transcriptions et la référence à Haydn dans la préface de Lasceux.

<sup>112</sup> Cette partition a été retrouvée au presbytère de Saint-Nicolas des Champs, ce qui indique qu'elle a peut-être été jouée dans cette église. Quelques indications de registration au crayon désignent cependant l'harmonium, instrument auquel cette transcription semble être destinée en premier lieu.

pointent le bout de leur nez etc. Surtout, contestation du caractère religieux (« C'est très joli mais ça n'a rien à voir avec les sept paroles du Christ »). La haute qualité de facture et la profondeur spirituelle du chef-d'œuvre de Haydn ne sauraient pourtant être mises en cause !

Il faut croire que les préjugés néoclassiques décrits plus haut sont toujours d'actualité chez les « spécialistes », du moins pour ce qui concerne le caractère religieux – ou non – d'une musique. Mais ce n'est pas une explication suffisante, car beaucoup d'organistes n'ont pas d'idée préconçue sur cette question, voire s'en désintéressent complètement.

Ne serait-ce pas plutôt qu'ils éprouvent une sorte de méfiance, pour ne pas dire plus, à l'égard d'une musique essentiellement « mélodique » ? Elle leur paraît terne en comparaison des monuments contrapuntiques de Bach, de l'ornementation foisonnante des anciens maîtres français, des harmonies chatoyantes d'un Duruflé ou des subtilités rythmiques de la musique contemporaine ; et, pour certains, leur rappelle le désagréable souvenir de *Sonatines* pour petites filles modèles apprises au piano, en attendant de pouvoir enfin « se mettre à l'orgue »...

Pourtant une mélodie peut receler autant de richesses que la plus compliquée des polyphonies. Encore faut-il savoir l'écouter, ce que, apparemment, un auditeur « lambda » a plus de facilité à faire qu'un professionnel consommateur de fugues depuis son plus jeune âge.

Il faut aussi savoir la jouer. Or, même (surtout) pour un organiste rompu aux difficultés des chefs-d'œuvre évoqués plus haut, cela est moins simple qu'il n'y paraît. Pour ne rien arranger, l'orgue ne semble pas le médium idéal.

## **Du rubato**

La musique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, bonne ou mauvaise, se résume pour les trois quarts à une mélodie dotée d'un accompagnement stéréotypé, employant uniquement les accords de quinte et septième de dominante, pimentés de quelques septièmes diminuées et sixtes augmentées.

A y regarder de plus près, on constate que les mélodies sont construites avec une science consommée, que la forme est souvent déroutante, le plan tonal parfois surprenant. Il semble pourtant que, pour apprécier pleinement cette musique, il soit nécessaire d'accorder une valeur *émotive* à la mélodie.

Si l'on admet ce dernier point, on ne peut éviter une question grave : l'orgue peut-il rendre justice à la mélodie ?

La sonorité des instruments historiques nous aide à répondre par l'affirmative. Lorsque l'on joue sur un Clicquot « authentique », la douceur, le velouté des timbres emportent d'emblée l'adhésion, tant pour ce qui concerne la mélodie elle-même que pour l'accompagnement, si important dans sa mise en valeur.

Mais cela ne suffit pas. L'absence de nuances dynamiques demeure un grave handicap tant celles-ci sont essentielles dans l'expression d'une courbe mélodique : songeons que sur un orgue, fût-il un Clicquot, on ne peut même pas diminuer les fins de phrase !<sup>113</sup>

Selon nous, le rubato est la solution de ce problème. Au piano, nuances et rubato vont souvent de pair, à tel point que l'on a pu s'interroger sur la signification des « soufflets » que l'on rencontre dans la musique romantique : indication dynamique ou agogique ? Certainement les deux à la fois, la difficulté étant, pour le pianiste, de doser l'un et l'autre.

C'est en méditant sur cette constatation que nous avons éprouvé la nécessité, à l'orgue, d'un « micro rubato » dont le rôle est de *compenser* les nuances absentes, sans préjudice du rubato expressif « ordinaire ».<sup>114</sup>

### **Pour une réhabilitation de l'orgue postclassique français**

Les réactions d'une partie du public ne furent pas très différentes pour Haydn transcrit que pour le répertoire postclassique original, on l'a vu : c'est bien l'esthétique musicale de cette période qui suscite certaines réserves, particulièrement dans son rapport avec l'instrument et, dans une certaine mesure, sa destination liturgique. Par ailleurs, comme tout répertoire ancien, la musique postclassique exige, pour sonner de manière sinon « authentique », du moins convaincante, une remise en cause des modes de jeu doublée d'une recherche concernant la facture d'orgue.

Ces constatations appellent plusieurs remarques.

Si c'est bien l'esthétique qui rebute dans cette musique, quelle que soit sa qualité intrinsèque, ne peut-on imaginer que, cette esthétique admise et appréciée, on ne révise certains jugements de valeur ? Certes, Lasceux et ses confrères ne furent pas des compositeurs de la même force que Haydn, Mozart et Beethoven, loin s'en faut, en partie pour certaines raisons que nous avons tenté de mettre en évidence. Mais notre écoute n'est-elle pas faussée par le prestige acquis par la « trinité viennoise » au

---

<sup>113</sup> La boîte expressive, qui du reste n'existait pas sur les orgues français du XVIII<sup>e</sup> siècle, crée des effets d'éloignement et de rapprochement plus que des nuances au sens strict.

<sup>114</sup> Travail précieux pour d'autres musiques qui souffrent parfois du « déficit » mélodique propre à l'instrument, Franck en premier lieu mais aussi Bach, très attaché à ce qu'il appelle le jeu « cantabile » (cf. titre des *Inventions et Sinfonies*).

cours du XIX<sup>e</sup> siècle ? Certes, le public de l'époque bouda la musique française *écrite*, semblant entériner notre jugement, mais dans le même temps réserva un accueil mitigé à Mozart... Rien n'est simple dès lors qu'il est question de goût.

Le plaisir que, au rebours des spécialistes, le public d'aujourd'hui éprouve à écouter de la musique « mélodique » mérite réflexion. Le concert d'orgue ne souffre-t-il pas d'une trop grande sévérité ? Le « tout-contrapuntique » n'a-t-il contribué à décourager les auditeurs ? Nous nous garderons bien de répondre à cette question.

Mais c'est surtout pour nos conceptions historiques en matière de facture qu'une remise à l'honneur de la musique postclassique, devenue objet de curiosité et de recherche de la part des interprètes, serait lourde de conséquences.

Traditionnel et précurseur, François Henri Clicquot était l'un et l'autre.

Mépriser la musique à laquelle ses instruments étaient destinés a conduit à mettre l'accent sur la tradition héritée du Grand Siècle, auréolée de son Grand Plein jeu, au détriment des jeux et effets nouveaux (Flûtes, Chœurs, clavier de Bombarde, Hautbois, Basson, Echo etc.).

Lui porter intérêt insiste sur l'avenir, en définissant une période qui, commençant avec le premier clavier de Bombarde, ne s'arrête pas à la suppression des Pleins jeux par Dallery (Saint-Gervais, 1811) mais bien à l'application de la machine Barker par Cavaillé-Coll (Saint-Denis, 1841), voire aux entailles de timbre du même facteur (Saint-Sulpice, 1863). Un monde sonore bien différent qui, progressivement mais de manière inéluctable, se focalise sur la dimension orchestrale de la « machine orgue » au détriment des synthèses purement organistiques (Grand plein jeu, Jeu de Tierce).

Tout ceci n'est pas seulement affaire de théorie. La restauration de l'orgue de Saint-Nicolas des Champs, que l'on espère prochaine, pose justement, entre autres cas de conscience, la question de la restitution des Pleins jeux supprimés par Dallery en 1825 : nous verrons la réponse que notre époque lui apportera.

Vincent Genvrin

# Joseph Haydn

(1732-1809)

## **Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz**

(Les sept dernières paroles de notre rédempteur sur la Croix)

(1787)

Transcription pour orgue de et par Vincent Genvrin

Orgue François Henri Clicquot  
de l'église Saint-Nicolas des Champs à Paris

CD Hortus H057

### **PROGRAMME**

- 1 **L'INTRODUZIONE** – Maestoso ed Adagio [Grand chœur & Récit de Trompette]
- 2 **SONATA I** – Largo [Flûtes]  
« Pater, dimite illis, quia nesciunt, quid faciunt. »  
*Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font. (Lc 23 34)*
- 3 **SONATA II** – Grave e cantabile [Récit de Trompette & Dialogue de Hautbois]  
« Hodie mecum eris in Paradiso. »  
*Aujourd'hui tu seras avec moi en Paradis. (Lc 23 43)*
- 4 **SONATA III** – Grave [Récit de Hautbois]  
« Ecce mulier filius tuus. »  
*Femme, voici ton fils. (Jn 19 26)*
- 5 **SONATA IV** – Largo [Chœur de Voix humaine & Récit de Cornet]  
« Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ? »  
*Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? (Mt 27 46 ; Mc 15 34)*
- 6 **SONATA V** – Adagio [Grand chœur, Nazard & Trompette d'Echo]  
« Sitio. »  
*J'ai soif. (Jn 19 28)*
- 7 **SONATA VI** – Lento [Grand chœur & Récit de Cornet]  
« Consummatum est. »  
*Tout est consommé. (Jn 19 30)*
- 8 **SONATA VII** – Largo [Quatuor de Hautbois & Voix humaine]  
« In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. »  
*Entre tes mains, Seigneur, je remets mon esprit. (Lc 23 46)*
- 9 **IL TERREMOTO** – Presto e con tutta la forza [Grand chœur]  
*Tremblement de terre (Mt 27 51)*

# L'œuvre de Haydn

## La dévotion aux dernières paroles du Christ

Les quatre évangiles n'attribuent pas les mêmes paroles au Christ sur la Croix. Luc lui en fait prononcer trois, nombre symbolique, Jean également trois mais différentes de celles rapportées par Luc, tandis qu'une septième se retrouve de manière identique dans Marc et Matthieu<sup>115</sup>. Leur « réunion » en un ensemble de sept, nombre également symbolique, est due à un compagnon de saint Bernard, Arnaud de Bonneval (1100-1156).

La dévotion aux sept paroles semble s'être organisée et développée au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'après l'abbé Antoine Guillois, qui rédige au siècle suivant une *Explication [...] du catéchisme*<sup>116</sup>, elle serait apparue en Amérique avant de se voir diffusée en Europe, sans doute via l'Espagne<sup>117</sup>, affirmant « [qu']elle est maintenant en usage dans un grand nombre de paroisses ». Le cérémonial qu'il décrit est assez simple, avec la lecture par le prêtre de chaque parole, des commentaires de celles-ci et le chant de cantiques appropriés. Des indulgences particulières y étaient associées depuis un bref de Pie VII (1815), indice de ce qu'elle était alors très pratiquée.

Une autre dévotion devait cependant la supplanter au point de la faire presque oublier de nos jours : la *Via crucis* (chemin de la Croix), avec ses quatorze « stations ».

## Les sept paroles du Christ en musique

Il existe plusieurs compositions inspirées par ces ultimes paroles, généralement destinées à la liturgie du Vendredi Saint : citons, entre autres, *Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* de Heinrich Schütz (1662), une œuvre néo-palestrinienne pour chœur *a cappella* de Charles Gounod (1855), un oratorio de César Franck resté inédit (1859), un autre oratorio de Théodore Dubois (1867) ayant acquis une certaine notoriété, une œuvre récente de Tristan Murail pour chœur et orchestre (1988) et, pour l'orgue, les *Sept Chorals-Poèmes* de Charles Tournemire (1935).

---

<sup>115</sup> Les différentes paroles et les références bibliques sont données dans le programme.

<sup>116</sup> Tome 4, pp. 612-613, 8<sup>e</sup> édition, 1856. Je remercie Jean-Yves Hameline de m'avoir signalé cet ouvrage.

<sup>117</sup> Cf. infra la commande faite à Haydn.

S'ajoute à cette liste d'une grande diversité stylistique une œuvre étonnante de François Lefebvre dit Lefébure-Wely (1756-1831)<sup>118</sup>, *Les trois heures d'agonie et les sept dernières paroles de Notre Seigneur Jésus-Christ mourant, traduites de l'italien par M. l'abbé Aubert* (1814). Il s'agit d'un oratorio pour solistes, chœur, grand orgue et « tam-tam »<sup>119</sup>, certainement la première œuvre française utilisant un orgue accompagnant les voix et dialoguant avec elles à la manière d'un grand orchestre.

### **Une œuvre protéiforme**<sup>120</sup>

A l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, Joseph Haydn (1732-1809) rassemble ses souvenirs pour son ami et biographe Georg August Griesinger :

Il y a environ quinze ans, un chanoine de Cadix m'a demandé<sup>121</sup> de composer une musique instrumentale sur les Sept dernières paroles du Christ en Croix. On avait alors l'habitude à la cathédrale [sic] de Cadix d'exécuter tous les ans, durant le carême, un oratorio [sic] dont l'effet se trouvait singulièrement renforcé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers de l'église étaient tendus de noir, seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette sainte obscurité. A midi, on fermait toutes les portes, et alors commençait la musique. Après un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait une des sept Paroles et la commentait. Après quoi il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. Cet intervalle de temps était rempli par la musique. L'évêque montait en chaire et en redescendait une deuxième, une troisième fois etc., et chaque fois l'orchestre intervenait à la fin du sermon. J'ai dû dans mon œuvre tenir compte de cette situation.<sup>122</sup>

Haydn semble avoir été quelque peu perplexe face à cette commande insolite :

La tâche qui consistait à faire se succéder sept Adagios devant durer chacun environ dix minutes n'était pas des plus faciles.<sup>123</sup>

Témoin de cette perplexité, l'abbé Maximilien Stadler suggère un procédé :

---

<sup>118</sup> Père du célèbre Louis James Alfred Lefébure-Wely (1817-1869).

<sup>119</sup> Le tam-tam est une sorte de gong utilisé pour la première fois en Europe par Gossec dans une *Marche funèbre* pour Mirabeau (1791) et alors à la mode pour produire des effets lugubres. Dans son *Essai* de 1809, dont Lefébure-Wely a certainement eu connaissance, Lasceux préconise de faire appel à cet instrument et à un chœur de voix « préparé et composé d'avance par l'organiste » pour augmenter l'effet du *Judex crederis*.

<sup>120</sup> Les renseignements et citations qui suivent sont tirés pour l'essentiel de l'ouvrage de Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Fayard, 1988, réédition, 2001.

<sup>121</sup> Par l'intermédiaire d'une lettre, hélas perdue (Marc Vignal, op. cité, p. 599).

<sup>122</sup> Préface de la version oratorio éditée en 1801 par Breitkof & Härtel (cité par Marc Vignal, op. cité, pp. 284-85). Cette circonstance explique qu'il soit fait allusion à un oratorio, le transcripteur ignorant – ou feignant d'ignorer – la nature de la version originale.

<sup>123</sup> Ibid.

A moi aussi, il demanda ce que j'en pensais. Je répondis que le mieux me semblait pour commencer d'adapter aux paroles [latines] une mélodie appropriée [que l'on ferait jouer] par les seuls instruments. C'est ce qu'il fit [...].<sup>124</sup>

*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (Les sept dernières paroles de notre rédempteur sur la Croix), composé durant l'hiver 1786-87, fut joué pour la première fois le Vendredi Saint 1787 à Cadix, non à la cathédrale mais en l'église Santa Cueva, construite à l'intérieur d'une grotte sous l'église paroissiale du Rosario.

C'est un vaste ensemble de neuf pièces pour orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, timbales, cordes) comprenant une introduction, sept sonates correspondant aux sept Paroles et un « Tremblement de terre » conclusif, ce dernier épisode tiré de l'évangile selon saint Matthieu.

Dès l'origine, l'œuvre est protéiforme : la même année 1787 paraissent simultanément, chez l'éditeur viennois Artaria, la version originale pour orchestre et une transcription pour quatuor à cordes ; s'y ajoute une réduction pour clavecin ou pianoforte, réalisée par l'éditeur, que Haydn a simplement approuvée.

La version orchestrale est jouée à Paris les 11 et 17 avril 1789, au Concert spirituel, sous le titre de *Symphonie tirée des Sept Paroles de Christ*.<sup>125</sup>

En 1792, un certain Joseph Friberth, maître de chapelle à Passau, transforme l'œuvre en oratorio sur un texte allemand de son cru. Haydn, qui a pu entendre cet « arrangement » lors d'un séjour à Passau, approuve l'idée mais décide de réaliser sa propre version en conservant le texte de Friberth, simplement revu par le baron van Swieten. A l'orchestre enrichi pour l'occasion (ajout de deux clarinettes et de deux trombones, modification des parties de flûte et bassons) se joignent quatre solistes vocaux et un chœur à quatre voix. Les reprises sont supprimées. Chaque pièce (le titre « Sonate » a disparu) se voit précédée d'une sobre déclamation de la Parole christique *a cappella* réalisée dans l'esprit du faux-bourdon.<sup>126</sup> Enfin, une seconde Introduction est ajoutée entre les pièces IV et V, divisant ainsi l'œuvre en deux parties distinctes ; elle fait appel aux seuls instruments à vent, avec la présence exceptionnelle d'un contrebasson.

Cette ultime métamorphose, menée à bien en 1795, est jouée l'année suivante chez le prince Schwarzenberg puis éditée en 1801 par Breitkopf & Härtel. Il est à remarquer que, cette même année 1796, Haydn et van

---

<sup>124</sup> Autobiographie de l'abbé Stadler (cité par Marc Vignal, op. cité, p. 285).

<sup>125</sup> Constant Pierre, op. cité, pp. 341-342.

<sup>126</sup> Rappelons que les motifs élaborés d'après le texte latin ne pouvaient être d'aucune utilité pour énoncer les mêmes Paroles en allemand.

Swieten entreprennent le fameux oratorio *La Création*, également en allemand. On peut penser que l'aventure des *Sept Paroles* ne fut pas étrangère à cette initiative.

En presque dix années, les *Sept Paroles* ont conquis la quasi-totalité des vecteurs sonores et des lieux d'expression musicale : orchestre, cordes, clavier, voix ; sphère publique autant que privée, sacrée et profane, de la (para)liturgie au concert, du salon princier à l'intimité domestique.

## **Parole de Dieu, paroles des hommes**

La démarche consistant à ajouter solistes vocaux et chœur à une œuvre instrumentale nous apparaît aujourd'hui bien audacieuse. Haydn ne semble pourtant pas avoir été surpris outre mesure lorsque il entendit l'arrangement de son collègue Friberth. C'est que, à en croire le témoignage tardif d'Anton Reicha, le procédé était assez banal :

On peut ajouter un chœur à n'importe quel morceau soit vocal soit instrumental. Cette proposition est même assez facile à réaliser, pour peu que l'on en ait l'habitude. Comme les occasions pour un semblable travail se présentent fort souvent au théâtre, les jeunes compositeurs feront bien de s'y exercer de bonne heure, en prenant toute sorte de morceaux de musique pour y adapter un ou plusieurs chœurs. Les dernières paroles de Jésus-Christ (de Haydn) étaient dans le principe autant de morceaux purement instrumentaux [sic], précédés d'une introduction et suivis d'un *Terramoto* [sic].<sup>127</sup>

Technique peut-être courante mais qui prend ici une dimension singulière, de par la nature du sujet. Dans la version originale, le rapport au texte est déjà troublant, la Parole christique se voyant traduite en une œuvre « muette ». Tout se complique avec l'intervention de Friberth qui ajoute d'autres « paroles » comme en surimpression. Or celles-ci ne sont pas celles de Dieu mais celles des hommes. Plus exactement la Parole divine, déclamée une première fois par les voix sans « musique » (au sens où l'on oppose « plain-chant » et « musique »), n'est ensuite exprimée que par elle, tandis que les voix la commentent.

La chronologie est ici d'une grande importance : on peut supposer qu'une démarche inverse, consistant à écrire un oratorio ensuite réduit pour les seuls instruments eût donné un résultat musicalement bien différent.

On remarquera que cette démarche est le fruit de circonstances extérieures, parmi lesquelles la commande et l'initiative d'un collègue : la nécessité intérieure du compositeur, dont on ne peut nier l'existence (la

---

<sup>127</sup> Antoine Reicha, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale [...]*, Paris, Richault, 1833. Je remercie mon collègue Jean-Marc Leblanc de m'avoir signalé ce texte.

version oratorio n'est pas, elle, le fruit d'une commande), n'intervient ici qu'*a posteriori*.

D'autres particularités sont liées au sujet lui-même. Contrairement aux Passions et « Chemins de la Croix », ce n'est pas un *récit* des derniers moments du Sauveur qui est mis en musique par Haydn : le drame y est perçu de manière subjective, à travers les paroles de la victime innocente, sans péché et donc sans ressentiment.<sup>128</sup> Le tumulte, les vociférations n'y ont pas leur place, si ce n'est dans l'*Introduzione* et le *Terremoto* conclusif. Aux trois quarts de l'œuvre, les cris de la *turba* font irruption (Sonates V, VI), mais ce n'est que pour mettre en valeur, par un effet de « clair-obscur », l'apaisement et bientôt la joie (Sonates VI, VII) que le Christ, après une terrible angoisse (Sonate IV), éprouve au moment de mourir.

Ces éléments dramatiques sont si ponctuels qu'une audition distraite de l'œuvre pourrait faire manquer totalement son *modus operandi* : le contraste entre le bien absolu et le mal absolu. On ne peut cependant imaginer un tel fourvoiement de la part du public présent à Cadix en ce Vendredi Saint 1787. Le décor macabre décrit par Haydn, les « commentaires » de l'évêque et sa prosternation devant la Croix pendant la musique, le choix même du Vendredi Saint étaient suffisamment évocateurs pour orienter l'écoute et générer des fruits spirituels. Si, par la suite, ces « signes » caractéristiques de la liturgie (lieu consacré, décoration, posture) ne semblent pas avoir été sollicités pour interpréter l'œuvre, sauf peut-être l'aspect calendaire<sup>129</sup>, la connaissance que tous les auditeurs avaient alors de la Passion du Christ était largement suffisante pour éviter tout « malentendu ».

## **Le point de vue du compositeur**

Voici comment Haydn lui-même présente la version originale pour orchestre des *Sept dernières Paroles du Christ* :

Une œuvre toute nouvelle, musique purement instrumentale faite de sept sonates dont chacune dure de sept à huit minutes<sup>130</sup>, avec en outre pour commencer une introduction et pour finir un « Terremoto » ou Tremblement de terre, ces Sonates sont composées d'après les paroles que le Christ notre Sauveur a prononcées sur la Croix, et adaptées à elles [...].

---

<sup>128</sup> Cet affect est tout particulièrement mis en valeur dans la première Sonate qui illustre la parole « Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font ».

<sup>129</sup> Le choix des 11 et 17 avril pour l'exécution au Concert spirituel de Paris n'est évidemment pas un hasard.

<sup>130</sup> Avec les reprises des Sonates II à VII (absentes dans le présent enregistrement).

Avec une mentalité encore toute platonicienne, il détaille le médium que sollicite son œuvre, son but, ses destinataires et les conditions de l'écoute :

Chaque [...] texte n'est exprimé *que* par une musique instrumentale, mais de façon à susciter *l'émotion* la plus profonde dans l'âme de l'auditeur *même le moins averti*, l'œuvre entière dure un peu plus d'une heure, mais on fait une courte pause après chaque sonate pour qu'on puisse méditer sur le texte *qui suit* [...].<sup>131</sup>

Vincent Genvrin

---

<sup>131</sup> Lettre de Haydn à son éditeur londonien Forster, 8 avril 1787 (Marc Vignal, op. cité, pp. 288-89 ; nos italiques).

# La transcription

## Couleurs sonores

Les formules instrumentales et mélanges utilisés par les organistes français à l'époque de Haydn se distinguent nettement de ceux en usage auparavant. Dom Bedos (*L'Art du facteur d'orgues*, 1766) se rattache en grande partie à l'école « Louis XV » : d'après son auteur, la première version de la table a été corrigée par Calvière, mort en 1755.<sup>132</sup> Mais il décrit aussi certains usages nouveaux, sans doute communiqués par Armand Louis Couperin, dont le nom est également cité par Dom Bedos. Il faut attendre l'Empire pour que soit rédigée une table consignant toutes les innovations. Il s'agit de *l'Essai théorique et pratique* (1809) de Guillaume Lasceux, ouvrage décidément irremplaçable.

Voici quelques traits caractéristiques de l'orgue postclassique qui nous intéressent au premier chef :

- 1) Le Récit de dessus est pratiqué plus que jamais, en conservant son ancien nom issu de la tragédie lyrique, mais d'une toute autre manière : la pédale (avec 16 pieds) est employée systématiquement, l'accompagnement devient un interlocuteur à part entière, sur les « Flûtes » (Montre 8 + Bourdon 8 + dessus de Flûte 8) ; parmi les jeux de solo on trouve le Cromorne, la Trompette, de moins en moins la Tierce et de plus en plus le Hautbois (le Cornet de Récit demeure réservé aux soli des Grands chœurs). Il existe aussi des Récits spécialement dédiés aux Flûtes.
- 2) Les Récits en taille ou en basse disparaissent peu à peu. En revanche les Trios, Quatuors et « Quintettes » avec Pédale se développent, selon une formule issue de la musique de chambre : alternance de ritournelles, de récits<sup>133</sup> et de polyphonie, cette dernière très légère, avec une ou deux voix de « remplissage » ; on donne parfois une dimension orchestrale avec intervention de l'Echo (Trompette) pour des « effets de cors ». Les jeux solistes utilisés sont le Cornet et le Cromorne ou, formule plus moderne, Hautbois et Cromorne, ou encore Hautbois et Basson si l'on dispose de ce dernier jeu.

---

<sup>132</sup> Ce qui indique qu'elle a été conçue indépendamment de *L'art du facteur d'orgues*, rédigé à partir de 1763.

<sup>133</sup> Les pièces de musique de chambre de l'époque comportent souvent la mention « solo ». Dans la mesure où ces pièces étaient jouées à un seul instrument par partie, cela signifie que la partie en question devait être jouée « en dehors » et avec expression. Les organistes reproduisent le procédé mais avec un résultat beaucoup plus tranché au niveau du timbre (jeu d'anche accompagné par des fonds) ; d'où cet aspect « concertant » de pièces pourtant inspirées du quatuor ou du quintette à cordes.

- 3) Nouveauté importante, ce que l'on appellera au XIX<sup>e</sup> siècle un « chœur » : mélange de tous les Fonds 16, 8 et 4 avec un jeu d'anche, Voix humaine, Cromorne ou Clairon.
- 4) Le Grand jeu (bientôt appelé « Grand chœur ») mélange Bombardes, Trompettes, Clairons, Cromorne et Hautbois (du Positif) avec les seuls Prestants et Cornets ; la quantité impressionnante de jeux d'anches, la Bombarde manuelle, les anches Pédale avec ravalement, les tailles très généreuses des tuyaux, le soin apporté à l'harmonie lui confèrent un effet spectaculaire.
- 5) Les formules concertantes se développent (Concerto de Flûtes, de Hautbois, Symphonie concertante), combinant récits et tutti sur le chœur d'anches.

Comme on le constate, la musique d'orgue suit à la trace les innovations dans le domaine de l'orchestre et de la musique de chambre, avec une prédilection marquée pour les jeux d'anches, équivalent de l'engouement contemporain pour les instruments à vent.

### **Le roi des instruments**

On croit souvent que la technique organistique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se borne à reproduire celle du pianoforte naissant, pour le meilleur et pour le pire. Si cette affirmation est corroborée par la lecture des « journaux d'orgue », destinés à des amateurs ayant une pratique du pianoforte, il n'en est pas de même lorsque l'on examine *l'Essai théorique et pratique* de Lasceux, très varié dans ses modèles d'écriture. Certaines pièces sont calquées sur la voix (référence au « chant sur le livre »). D'autres, issues de la musique de chambre pour cordes ou vents, en reproduisent le relief et la texture grâce au jeu sur plusieurs claviers et surtout l'usage du pédalier<sup>134</sup> : l'auteur n'agit pas autrement qu'un François Couperin ou un Nicolas de Grigny confronté à telle disposition issue du motet à deux dessus.

---

<sup>134</sup> Il est généralement admis que les français faisaient peu usage du pédalier avant que n'entrent en scène les disciples de Lemmens, à la glorieuse exception de Boëly. Lasceux contredit cette idée reçue avec une partie de pédale indépendante dans toutes les pièces « récitantes ». En revanche, dans les pièces sur le Grand chœur, c'est bien la main gauche qui fait la basse, le pédalier n'intervenant que pour ponctuer, en doublure à l'unisson ou à l'octave grave. Les instruments confirment cette pratique : pas de tirasse, Flûte 16 bouchée, Flûtes 8 et 4 ouvertes pour les pièces douces, batterie d'anches insuffisante pour assurer une basse à elle seule mais parfaite en complément des mains. Dès qu'apparaît la Tirasse, l'écriture se transforme : basse à la pédale, accords chargés aux mains (autorisés par une soufflerie plus performante), la main gauche étant débarrassée du souci de la doublure, et bientôt ajout de mixtures à la manière allemande pour équilibrer la sonorité. C'est au même moment que l'on dote la Pédale de fonds plus sonores (Flûte 16 ouverte et non plus bouchée, Violoncelles, Flûtes 8 et 4 embouchées plus fortement).

Les paradigmes du pianoforte sont certes présents mais, plus que les formules digitales caractéristiques de l'époque (*Duo de Hautbois et de Voix humaine*, sous-titré *Thema con varia*), qui cohabitent avec quelques souvenirs du clavecin (« pouces pivots » ramistes dans le *Duo*), c'est la technique de réduction d'orchestre qui transparait<sup>135</sup> : décrite dans la *Méthode* de Louis Adam<sup>136</sup>, celle-ci consiste essentiellement à trouver des équivalences pour les innombrables bariolages et notes répétées caractéristiques de l'écriture pour les cordes.

Transcrire les *Sept Paroles* ne se résume donc pas à jouer la version pour piano en faisant dialoguer les claviers au gré des nuances dynamiques, procédé sommaire, sans doute suffisant à l'époque pour un amateur provincial mais qui eût fait sourire un organiste de grande paroisse parisienne.

La diversité des versions est ici un atout, réduisant à néant, avec la bénédiction du *Komponist*, le syndrome du transcripteur : faut-il rester le plus fidèle possible à l'original, dans quelle mesure peut-on s'en éloigner ? Nous avons vu que Lasceux s'inspirait de presque toutes les techniques instrumentales et vocales en cours à son époque. C'est bien dans toutes les versions qu'il faudra puiser pour faire sonner les *Sept Paroles* sur un grand orgue postclassique. A l'usage, c'est cependant la version pour quatuor qui est apparue comme la plus proche des modèles organistiques contemporains.

## L'orgue-orchestre

Une remarque est nécessaire concernant la version originale. L'instrumentation s'y révèle bien différente de celle que pratique Haydn dans ses symphonies, comme par exemple *L'Ours* dont le manuscrit contient quelques esquisses des *Sept Paroles*. A l'orchestration virtuose et raffinée, faisant la part belle aux pupitres de vents, de la *Symphonie parisienne*, s'oppose la conception massive de l'œuvre sacrée : la quasi totalité du discours musical y est confiée aux cordes, les instruments à vent se contentant de doublures, certes ingénieuses, mais dépourvues de toute autonomie. A telle enseigne que Haydn, pressé par son éditeur de fournir la transcription pour quatuor, a pu l'autoriser à imprimer la partie de premier violon des premières Sonates en reproduisant la partie équivalente de l'orchestre.<sup>137</sup> Volonté de définir un style d'église sobre,

---

<sup>135</sup> Dans son commentaire du *Concerto de Hautbois*, Lasceux parle de « traits et d'effets d'orchestre ».

<sup>136</sup> Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire*, an XII (1804), article onze, *De l'art d'accompagner la partition*.

<sup>137</sup> Il y a toutefois quelques exceptions. Ainsi, aux mesures 21 à 24 de la Sonate III, le motif principal est confié à la flûte *solo* : dans la version quatuor, on entend donc la seule formule d'accompagnement pendant quatre mesures... Ce petit détail incite à relativiser

dépourvu de tout *pittoresque* ? Métier du compositeur conscient des contraintes acoustiques d'une église ?<sup>138</sup> Méfiance à l'égard des capacités des « soufflants » de bas-chœur, certainement plus réduites que celles des grandes formations des institutions de concerts et des salons aristocratiques ? Il est difficile de répondre, dans la mesure où les œuvres sacrées pour grand orchestre sans l'apport de la voix sont rarissimes.

Quoi qu'il en soit, on constatera que notre transcription, réalisée d'après les habitudes des organistes français de l'époque, friands de jeux d'anches utilisés à tout bout de champ en « récit » ou en « chœur », sonne de manière plus... orchestrale que la propre orchestration du compositeur ! Une version pour un orgue germanique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, richement pourvu de jeux de fonds en camaïeu, de basses profondes<sup>139</sup>, d'anches douces, sonnerait d'une manière sans doute plus proche des conceptions viennoises en matière de musique d'église. Cependant notre projet n'était pas d'illustrer ces conceptions mais bien de servir un type précis d'instrument.

## Hiatus

La tâche la plus délicate, une fois admise l'idée de jouer les *Sept Paroles* sur un orgue postclassique, est assurément le choix des couleurs sonores. Une lecture rapide de l'œuvre évoque fréquemment tel mélange typique, tel dialogue de claviers, telle répartition des parties entre manuels et pédale, telle doublure intéressante. Il faut pourtant se rendre à l'évidence : la structure des pièces de Haydn réclame la *combinaison* de deux, voire trois registrations courantes, et par conséquent de changer les jeux à plusieurs reprises, voire de faire appel à des assistants. Or, on le sait, les organistes français de cette époque ne modifiaient jamais leur registration en cours de pièce.

L'explication de ce hiatus est complexe. Haydn, conscient de la difficulté de faire se succéder sans lassitude « sept Adagios devant durer chacun environ dix minutes »<sup>140</sup> (en réalité huit, avec *l'Introduzione*), a conçu de « véritables » formes sonates, au sens que donnera le XIX<sup>e</sup> siècle à cette expression, avec des thèmes très caractérisés, souvent intégralement transposés lors de la réexposition.<sup>141</sup>

---

le prestige d'une version souvent considérée à tort comme la version originale et qui n'est peut-être qu'une simple « réduction » à usage domestique.

<sup>138</sup> L'enregistrement de Jordi Savall, réalisé dans le lieu même de la création, l'église Santa Cueva de Cadix, révèle une très longue réverbération, sans doute atténuée par la présence de nombreux fidèles et les tentures dont parle Haydn.

<sup>139</sup> Dans la version d'orchestre, la contrebasse double la partie de basse en toutes circonstances, tel un honnête Violonbass 16 de pédale.

<sup>140</sup> Cf. supra.

<sup>141</sup> Cf. par exemple la *Sonata II*.

A ce découpage formel devrait correspondre, à l'orgue, une juxtaposition de couleurs sonores. S'en tenir à une seule aboutirait à une insupportable monotonie, voire à de graves contresens affectant le discours musical. En effet la sonorité de l'instrument à tuyaux, inerte par nature, contrairement à celle de tous les autres instruments sans exception, réclame une forme quelconque d'animation, ordinairement contrapuntique<sup>142</sup>, ornementale ou encore « timbrique ».

La musique française du XVII<sup>e</sup> et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> est un bel exemple d'utilisation simultanée de ces trois procédés, qui lui confèrent une vie si intense. L'insistance sur le troisième d'entre eux, la variété des couleurs sonores, est remarquable, alors même que, sur ce point, la facture demeurerait fort limitée. La seule astuce qu'autorisait une technologie encore rudimentaire était la multiplication des claviers : on en construisit fréquemment quatre, et bientôt cinq, auxquels il faut encore ajouter le pédalier.

Cette variété était également favorisée par un usage liturgique qui n'avait d'ailleurs pas été conçu dans ce but : l'alternance. En faisant se succéder de courtes pièces entre lesquelles, alors que résonnait le chant du lutrin, l'organiste changeait du tout au tout le « décor » sonore, lui-même susceptible de se déployer sur les différents claviers, on obtenait en cette matière tout ce que l'on pouvait désirer.<sup>143</sup>

A l'époque des Lumières, la fringale de timbres n'avait aucune raison de se calmer, bien au contraire. Le style classique renonçant plus ou moins complètement au contrepoint et aux agréments, il était plus que jamais nécessaire de colorer le discours musical. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle au plus tard, sans doute dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'on se mit à pratiquer des changements de registres en cours de morceau : on en trouve dans les longues pièces « à effets » comme le verset *Judex crederis* du *Te Deum* (cf. Lasceux et Boëly), quoique ponctuels et limités aux possibilités de l'organiste seul à sa console. Car celui-ci, improvisateur avant tout, ne toléra jamais la présence d'assistants à ses côtés comme cela se faisait en Allemagne du Nord. C'est la pratique assidue du répertoire écrit, répandue à partir des années 1860, qui introduisit ces individus dans les tribunes françaises, de manière tout à fait exceptionnelle d'ailleurs.

Faire appel à des assistants pour les *Sept Paroles* serait donc un anachronisme ; y renoncer serait prendre le risque de ne pas rendre

---

<sup>142</sup> En 1936, Maurice Duruflé écrit : « [...] le style polyphonique est celui qui convient le mieux au caractère même de l'orgue, à cette sonorité immuable qui, précisément à cause de sa fixité un peu rigide, a besoin de mouvement. » (Questionnaire adressé aux jeunes organistes français par Bérenger de Miramont pour la revue *L'Orgue*, n° 27 et 28, 1936.)

<sup>143</sup> On remarquera que les auteurs de messes, de Nivers (1667) à Boëly (1842), s'ingénient à renouveler du tout au tout la registration d'un verset à l'autre, au prix de manœuvres parfois risquées (cf. le passage du Grand jeu au Grand Plein jeu entre le dernier *Kyrie* et *l'Et in terra pax* chez Grigny).

totale justice à l'œuvre : nous verrons la manière dont nous avons résolu ce dilemme.

## **Mise en œuvre**

Voici, par ordre de complexité croissante, la description des différentes pièces. Par hypothèse nous supposons l'organiste seul à sa console.

### **A) Récits**

#### **Sonata I**

C'est la seule pièce qui trouve son équivalent exact dans la musique d'orgue française de l'époque. Il s'agit du *Récit de Flûte*, appelé parfois *Morceau de Flûtes* voire *Flûtes* tout court, dans la mesure où il ménage autant de dialogues que de récits.

Trois plans sont requis : Positif, Grand orgue accouplé et Echo, avec par conséquent deux possibilités pour les récits (Grand orgue accompagné au Positif et Positif accompagné par l'Echo). La Pédale soutient le tout, avec cette particularité qu'elle s'équilibre avec le Positif, sans que l'on dispose d'une quelconque Tirasse. Quand on joue au Grand orgue (accouplé), il y a par conséquent nécessité de jouer à la main gauche une doublure au moins ponctuelle de la basse.

#### **Sonata III**

Haydn conçoit ici une sorte de mouvement de concerto dont la partie soliste serait confiée aux violons I. Seule irrégularité dans la forme : la première exposition, confiée traditionnellement au « tutti », laisse place à de simples accords, avant l'entrée du « soliste » sans autre préambule.

Le mouvement de concerto a été abondamment traité par les organistes français, mais il s'agit toujours de mouvements rapides, avec usage du Grand chœur pour les « tutti ». Nous avons opté pour une formule inédite, intermédiaire entre le Récit et le Concerto, opposant le Hautbois récitant à deux plans de Flûtes, Positif et Grand orgue accouplé. La Trompette d'Echo simule quelques *pp* de la partie soliste.

#### **Sonata II**

Nous abordons à présent les pièces combinant deux voire trois modèles typiques.

On peut reconnaître successivement dans la Sonata II un noble *Récit de Trompette*, un *Récit de Hautbois* élégiaque et un troisième Récit au caractère beaucoup plus léger, que nous confions de nouveau à la Trompette. Ce dernier, à vrai dire, conviendrait mieux au Cornet, mais il ménage des effets d'écho. Or, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, du moins à Paris, le Cornet d'Echo est délaissé au profit d'une Trompette destinée aux « effets de cors ». Dans la mesure où l'effet d'écho requiert deux timbres identiques, seulement distingués par la dynamique et l'impression d'espace, nous avons dû adapter le jeu récitant à sa réplique...

L'accompagnement du premier Récit de Trompette est sophistiqué, avec trois plans : Pédale, Positif (Flûtes), Grand orgue (Flûtes et Bourdon 16). Ce dernier clavier est joué avec le pouce de la main droite, technique très pratiquée jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle mais dont nous ignorons si elle existait encore à l'époque qui nous intéresse.<sup>144</sup>

L'accompagnement du Récit de Hautbois est au contraire très simple, avec une basse d'Alberti que l'on trouve dans la réduction pour piano. Par deux fois, le Récit se mue en Trio, avec adjonction d'une voix en tierces parallèles.

La présence des Fonds du Grand orgue permet de ménager quelques *f* dans les transitions, de caractère généralement dramatique.

L'alternance de deux solistes différents (Trompette et Hautbois) contraint à quelques changements de jeux : ils s'effectuent sans problème aux points d'orgue.

## **B) Chœur et « Quatuor »**

### **Sonata IV**

Le pathétique de ce morceau est magnifiquement traduit par un *Chœur de Voix humaine*, en dialogue comme il se doit avec le Nazard du Positif, sans oublier quelques récits de dessus et de basse, ici très ponctuels. Seule entorse à la tradition : le chœur est attaqué d'emblée, sans l'introduction au Positif.

Par deux fois, cet élément est interrompu par un *Récit de Tierce*, mélange de moins en moins à la mode après 1760 (Lasceux n'en souffle mot), mais plus adapté que le Cornet auquel sont toujours dévolus des traits

---

<sup>144</sup> Le clavier de Bombarde, toujours placé en troisième position entre Grand-orgue et Récit n'était pas un obstacle au jeu sur deux claviers à la fois : il suffisait d'accoupler le Grand-orgue sur la Bombarde sans aucun jeu tiré à ce dernier clavier.

brillants.<sup>145</sup> La proximité du Positif de dos donne à ce véritable cri de désespoir le caractère qui convient. L'accompagnement, réduit à quelques rares notes de Pédale, accentue le sentiment de solitude. Deux accords isolés posent toutefois un problème, dans la mesure où aucun clavier manuel n'est disponible. Nous le résolvons en faisant appel à la Flûte 4 de Pédale seule.

Aux Flûtes d'Echo et de Positif sont réservés quelques épisodes, en particulier la fin en decrescendo plus développée que dans les autres pièces.

Les changements de jeux demeurent relativement simples et facilités par les nombreux silences.

## Sonata VII

Le texte de Haydn est caractéristique de la « fausse polyphonie » très employée à l'époque. Un « solo » (par ex. mes. 1-6) se mue à plusieurs reprises en « trio » (mes. 6-8) ou en « quatuor » (mes. 21-24). Mais il y a peu de passages à quatre voix réelles : le plus souvent il s'agit de trios avec une voix supplémentaire « à éclipses », par le jeu des échanges et des doublures (mes. 45-47), voire réduite à une seule note pour enrichir ponctuellement l'harmonie (dernière croche de la mes. 7).

Il est intéressant de citer ici une remarque de Lasceux :

Comme les parties [d'un Quatuor] ne peuvent pas chanter toutes ensemble, il y en aura toujours une [...] qui ne sera que de remplissage, et trois chantantes.

On reprocherait un peu vite à Lasceux un manque de métier si l'on ne constatait chez Haydn la même répugnance à faire « chanter » plus de trois parties à la fois, pour ne pas dire deux, l'une d'entre elles étant la basse. Le procédé employé par les deux musiciens pour concilier chant *naturel* et plénitude harmonique est cependant différent en fonction de « l'instrument » qu'ils manient : les échanges et doublures, parfaitement adaptés au « fondu » du quatuor à cordes sont d'un effet beaucoup moins heureux sur les timbres colorés de l'orgue français. Lasceux résout le problème en faisant appel à une partie *complète* de « remplissage », soigneusement évitée par Haydn qui craint d'alourdir son harmonie.<sup>146</sup> Il a donc été nécessaire, pour faire sonner certains passages de cette Sonate sur deux jeux d'anches, de « réaliser » aux endroits nécessaires une quatrième voix aussi discrète que possible.

---

<sup>145</sup> A Saint-Nicolas nous avons utilisé le Cornet du Positif, le jeu de Tierce posant des problèmes d'alimentation et d'accord. Le Cornet de Récit a été sollicité pour les quelques notes qui descendent en dessous de l'ut 3.

<sup>146</sup> Les pièces pour instruments à vent sont beaucoup plus linéaires que celles pour cordes : c'est évidemment sur elles que l'orgue a pris modèle.

Ce Trio/Quatuor mêlé de Récits, que nous confions au Hautbois et au Basson<sup>147</sup>, est combiné à deux éléments. Le premier est ce que Lasceux nomme *effet de cors*, consistant en un motif caractéristique, contrepoinché comme il se doit par une seconde voix en sixtes, quintes et tierces, avec effet d'écho : il est confié aux Trompettes du Récit<sup>148</sup> et bien sûr de l'Echo, enfin dans son rôle « cynégétique ».

Le deuxième élément est un solo aérien et virevoltant qui sonnerait à la perfection sur une Flûte 4 seule, discrète allusion aux fameuses pièces pour *FlötenUhr* (horloge à flûte) de Haydn. Ce jeu étant absent des orgues de François Henri Clicquot, nous avons fait appel au procédé décrit par Dom Bedos pour « l'imitation des petits oiseaux » : les Nazards seuls joués une quinte plus bas, avec pour conséquence un effet en 4 pieds.<sup>149</sup> On peut voir dans cette curieuse irruption ornithologique associée à « l'envol » de l'âme du Christ<sup>150</sup> un hommage inattendu à Olivier Messiaen...

On remarquera la superposition des deux éléments secondaires (mes. 64-67), d'un effet très « symphonique » grâce à la Trompette d'Echo.

La structure complexe de cette pièce conduit à changer souvent les jeux. Pour la jouer sans assistant, il serait nécessaire de remplacer les Nazards par un plus banal (et moins volatil) Cornet accompagné par les Flûtes.

## C) Pièces employant le Grand chœur

### Terremoto

Pièce à effets évoquant la section « apocalyptique » des versets *Judex crederis* du temps, les *clusters* en moins ! Les « Bombardes extraordinaires & d'un éclat capable d'effrayer »<sup>151</sup> sont ici dans leur rôle.

---

<sup>147</sup> A Saint-Nicolas nous avons employé la Voix humaine, le Basson de Clicquot ayant disparu en 1930. Nous en avons profité pour dépasser la limite aiguë ordinaire de ce dernier jeu (fa3).

<sup>148</sup> Première Trompette du Grand-orgue à Saint-Nicolas des Champs, dépourvu de Trompette de Récit.

<sup>149</sup> Certaines notes descendant en dessous de la tessiture ont dû être jouées à la Pédale de Flûte 4 non transposée, exercice à vrai dire assez troublant.

<sup>150</sup> La couverture de la transcription de Battmann comporte de petites vignettes mettant en scène les différentes Paroles. Pour la septième, l'artiste a imaginé une silhouette fantomatique flottant au dessus de la Croix. Haydn avait-il en tête une image semblable quand il a composé ces passages ?

<sup>151</sup> Réflexion d'un témoin lors de la première audition de l'orgue Clicquot de Saint-Nicolas des Champs (Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, 7 décembre 1776).

## Introduzione

La première section est un parfait *Grand chœur* que l'on pourrait croire conçu pour l'orgue, alternants grands accords avec rythmes pointés, épisodes polyphoniques et récits. Il requiert quatre plans : Bombarde (*ff*), Grand-orgue (*f*), Positif (*p*), ce dernier clavier servant à accompagner les récits joués au Grand-orgue ; il y a également quelques effets d'écho (*pp*). La Pédale ponctue en doublure, avec usage possible du ravalement.<sup>152</sup>

Ce Grand Chœur est combiné à un *Récit* que nous confions à la Trompette, accompagné par les Flûtes du Positif et de la Pédale. Par trois fois, des changements de registres sont donc nécessaires, facilités par d'opportuns points d'orgue : ils consistent à alterner jeux d'anches et jeux d'accompagnement aux claviers concernés. Le Grand-orgue et la Bombarde demeurent disponibles pour quelques interventions ; une stricte observance de la règle « bédienne » réclame d'enlever l'accouplement pour éviter le mélange des Flûtes et des grandes anches.

Dans les concertos auxquels s'apparente cette pièce, les organistes postclassiques évitaient les changements de registres en se passant d'accouplement Positif/Grand-orgue et en laissant les Flûtes du Positif et de la Pédale tout du long, cette dernière étant sollicitée pour soutenir en doublure le Grand chœur. Cette disposition n'est cependant pas possible ici, les passages sur le Grand chœur réclamant l'emploi du Positif et, ponctuellement, l'appoint d'une Pédale indépendante.

Les nombreux silences ménagés par la partition autorisent quelques changements de registres supplémentaires : Nazard du Positif comme plan intermédiaire (mes. 17-19, 43-44), diminuendo au Positif pour accompagner la Trompette d'Echo mes. 24, fin en diminuendo.

Le dialogue des Trompettes de Récit<sup>153</sup> et d'Echo n'est pas sans évoquer la boîte expressive. Rappelons que, dans l'orgue postclassique finissant, le Récit expressif est un « deux en un » contenant les jeux des anciens petits claviers, la manipulation de la cuiller permettant d'en faire à volonté un Récit ou un Echo, avec en outre une possibilité d'éloignement/rapprochement progressif.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Ce ravalement a malheureusement disparu en 1930 à Saint-Nicolas des Champs.

<sup>153</sup> A Saint-Nicolas, Trompette de Bombarde, le Récit étant dépourvu de Trompette.

<sup>154</sup> Cf. le Récit expressif de Ducroquet à Saint-Germain-l'Auxerrois (1848) : Flûte 8, Bourdon 8, Cornet V, Trompette 8, Hautbois 8, Cor anglais ; 42 notes (ut2-fa5) comme à l'Echo de Saint-Sulpice, 37 notes (fa2-fa5) étant l'étendue la plus courante.

## Sonata V

Cette pièce se distingue des autres par son ampleur symphonique et l'originalité du dessin en pizzicato qui accompagne l'exposition du motif principal. Ce pizzicato ne se reconnaît dans aucune « recette » connue de l'orgue postclassique. Nous avons choisi un mélange irrégulier (Nazard du Positif sans Prestant) joué staccato et soutenu par les Flûtes de Pédale, tandis que le motif principal se fait entendre sur la mystérieuse Trompette d'Echo.

Les autres parties consistent en un vaste Grand chœur. La partition originale ne comprend aucune indication de crescendo, peut-être sous-entendu. Quoi qu'il en soit, on demeure confronté, à l'orgue, au problème consistant à passer du *p* au *ff* au cours d'un développement continu, sans les commodités de l'*Introduzione*. Les changements de claviers sont évidemment précieux mais ne résolvent pas le problème du Positif et de la Pédale auxquels est confié le motif staccato. Les registrants sont donc indispensables pour jouer cette pièce, avec un changement brusque (mes. 88).

La transcription des *Sept Paroles* pour un orgue postclassique atteint ici ses limites. Seuls des *appels de jeux de combinaison* pour la Pédale et le Positif pourraient nous tirer d'affaire ; on remarquera que c'est précisément à ces deux plans sonores qu'Aristide Cavallé-Coll en fera l'application pour la première fois sur l'orgue de la basilique Saint-Denis (1841), indication précieuse d'une utilisation purement postclassique. En introduisant ces « commodités », rendues possibles par la machine pneumatique, l'illustre facteur répondait en effet à un besoin immédiat plus qu'il ne prédisait l'avenir, où l'on fera de ces pédales un usage totalement différent (crescendo par superposition progressive des anches aux fonds).<sup>155</sup>

## Sonata VI

La pièce combine *Grand chœur* et *Récit de Cornet*. Nous retrouvons les problèmes posés par la *Sonata V* mais ils sont ici simples à résoudre dans la mesure où Positif et Pédale ne sont pas absolument indispensables au Grand chœur. Seuls en souffriraient le *p* de la mes. 4 et certains équilibres (mes. 9, 10, 57-62), sans compter le manque à gagner en matière de puissance et de netteté. Les assistants de registres remédient à ces inconvénients et autorisent un plan intermédiaire bien utile (Nazard) mes. 28-30 et 87-89. On constate mes. 50 un changement sans solution de continuité que l'accompagnement sur les Flûtes d'Echo depuis la mes. 46 permet de résoudre.

---

<sup>155</sup> L'orgue de Saint-Denis ne comportait pas d'appel d'anches Récit (pourtant à 54 notes), accessoire indispensable du crescendo des années 1860 (cf. Franck).

Comme dans la pièce précédente, l'orgue des années 1840 pointe le bout de son nez : nous sommes bien conscients que les facilités que nous donne ici le texte sont l'effet d'un pur hasard, Haydn n'ayant évidemment pas songé aux contraintes d'une transcription pour un orgue français...

### **Les Sept paroles à Saint-Nicolas des Champs**

C'est donc un instrument en devenir que semble illustrer, au moins en partie, la présente transcription. Serait-elle déplacée sur un orgue comme celui de Saint-Nicolas des Champs, riche de sonorités « symphoniques » avant la lettre mais dépourvu de souplesse malgré ses cinq claviers ? Nous ne le pensons pas car une exécution sans assistants demeure sinon facile, du moins possible, à la *Sonata V* près, comme nous l'avons constaté à la console historique de Saint-Gervais. Il faut pour ce faire négliger certains aménagements de détail et ne pas être trop pressé aux points d'orgue !

Dans le cadre de cet enregistrement, nous avons préféré le confort de l'auditeur (et de l'interprète...) au purisme intégral. Qu'une version sans compromis soit possible, avec un résultat point trop éloigné, nous a paru *nécessaire* et *suffisant* pour ne pas verser dans l'anachronisme pur, difficilement défendable lorsque l'on a pour objectif d'illustrer un orgue historique. Nous fîmes donc appel à deux assistants et, comme nous le verrons, un troisième se révéla bientôt indispensable...

Pour ce qui concerne les registrations elles-mêmes, l'état actuel de l'instrument (accord approximatif des jeux à bouche, problèmes d'étanchéité au sommier du Positif) nous a contraints à quelques aménagements : Grand chœur sans Prestants et réduit au minimum pour le Positif ; soli d'anches sans aucun « fond » sauf pour le Chœur de Voix humaine où le Tremblant masque bien des incertitudes. En revanche, l'effet un peu « flottant » des Flûtes nous a semblé tolérable et même, osons le dire, plein de charme.

D'autres modifications des mélanges traditionnels ont pour motif les altérations qu'a subi l'instrument de Clicquot. La réharmonisation de la Montre 8 du Grand orgue par Victor Gonzalez<sup>156</sup> nous a conduits à l'exclure des « Flûtes », d'ailleurs généreusement pourvues en jeux ouverts par Dallery.

---

<sup>156</sup> Témoignage de Rudolf von Beckerath. La comparaison avec la Montre 16 du même clavier et la Montre 8 du Positif, conservées intactes, est révélatrice.

Les Fonds de Pédale de Ducroquet sont beaucoup plus forts que ne devaient l'être les Flûtes de Clicquot, quoique moins présents.<sup>157</sup> En 1854 la Pédale n'était plus utilisée en doublure mais à la manière allemande, c'est-à-dire comme une partie autonome. De là ces Fonds plus « musclés » et la (ré)apparition de la Tirasse que l'on constate dans les orgues agrandis par Daublaine-Callinet / Ducroquet ou Cavallé-Coll.<sup>158</sup>

Il n'a donc pas été possible de registrer à la manière ancienne, c'est-à-dire avec les Flûtes 16-8-4 en toutes circonstances, procédé en apparence un peu sommaire mais qui fonctionne admirablement sur un instrument où ces jeux sont conservés (cf. Saint-Gervais).<sup>159</sup> Pour autant, nous n'avons pas renoncé aux nombreux avantages que procure la Pédale de 1854, notamment sa superbe Flûte 16 ouverte.

Vincent Genvrin

---

<sup>157</sup> A l'origine placés dans le grand buffet, aux côtés des anches, les fonds de Pédale ont été placés par Ducroquet sur un second sommier, à l'arrière de l'instrument.

<sup>158</sup> On ignore si l'orgue de Saint-Nicolas a comporté une Tirasse après 1854. Une pédale à accrocher en fer, peut-être de Ducroquet, est conservée dans l'orgue. La photo de l'ancienne console n'apporte aucun renseignement à ce sujet.

<sup>159</sup> Cette constatation plaide pour une restitution à Saint-Nicolas des Flûtes de Clicquot sur le sommier de Pédale ancien où leurs chapes sont restées vacantes aux côtés des jeux d'anches.

## Les péripéties d'un enregistrement

François Henri Clicquot et Joseph Haydn : deux grands artistes des Lumières, nés la même année 1732.

C'est en décembre 1776 que Clicquot achève la reconstruction de l'orgue de Saint-Nicolas des Champs, sa paroisse. L'année suivante, alors que l'on réceptionne l'instrument, on joue pour la première fois une Symphonie de Haydn au Concert spirituel des Tuileries. Le titulaire Claude Luce était-il parmi les auditeurs ? Son successeur Antoine Desprez entendit-il la « Symphonie tirée des Sept Paroles du Christ » donnée en avril 1789 dans le même lieu ? Ce n'est pas impossible.

Faut-il le rappeler, pas une note de (François) Couperin ou Grigny ne sonna sur l'orgue Clicquot avant... sa restauration en 1930. C'est au contraire le style *classique* pratiqué par les organistes parisiens en ce dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fut, en quelque sorte, sa « langue maternelle ».

### Ton de chapelle, ton d'orchestre

L'orgue de Clicquot sonnait un ton plus bas environ (la = ~392 Hz) que le diapason moderne (la = 440 Hz). Ce diapason grave fut conservé par les différents facteurs qui restaurèrent l'instrument au XIX<sup>e</sup> siècle. En 1930, Victor Gonzalez appliqua le diapason moderne, non en recoupant la tuyauterie – ce qui eût été un dommage irréparable – mais en décalant la mécanique d'un ton. De ce fait la note la plus aiguë, autrefois ré5, devenait ut5, inconvénient auquel le restaurateur pallia en ajoutant des sommiers auxiliaires de sept notes (do#5-sol5) pour obtenir l'étendue courante à cette époque. Depuis, ces compléments ont été supprimés, limitant les claviers à l'ut5, ce qui complique l'exécution de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci faisant largement appel aux deux notes aiguës manquantes.

Pour pouvoir interpréter les *Sept Paroles*, une transposition un ton plus bas a donc été nécessaire. Celle-ci présente l'avantage de nous faire entendre l'instrument à son ancien diapason, indissociable de son esthétique.<sup>160</sup> A ceux qui croiraient cette question secondaire, nous

---

<sup>160</sup> La musique « classique » se réfère beaucoup au violon, instrument qui gagne beaucoup de brillant en étant joué avec un diapason élevé. Au contraire, les jeux d'anches, de plus en plus faibles au fur et à mesure que l'on monte dans la tessiture (en raison de la pression unique) sonnent beaucoup mieux à un diapason grave. Ce hiatus entre esthétique musicale et goût immodéré pour les jeux à anches explique en partie, à notre avis, la baisse du diapason que l'on observe dans les orgues à la fin du XVIII<sup>e</sup>

rappelleront une observation de l'expert Pierre-Marie Hamel lors d'une mission à Reims en 1849 :

A mon arrivée, j'ai trouvé la Champagne divisée en deux camps, les deux armées étaient en présence et portaient, l'une le diapason au ton d'orchestre, l'autre le diapason au ton de chapelle [plus grave d'un ton]. Je n'ai pas voulu trancher une question qui a divisé le chapitre, brouillé des amis et des familles.

## **Modernisme**

Si l'orgue de Saint-Nicolas peut se prévaloir d'une certaine « authenticité » sur le plan sonore, on ne peut en dire autant de ses transmissions, entièrement renouvelées en 1930, avec machines Barker et moteurs de registres pneumatiques tubulaires. Si une telle profanation nous ferait frémir aujourd'hui, n'oublions pas qu'à l'époque elle ne soulevait aucune objection, si ce n'est de la part d'un Brunold prêchant dans le désert. L'intérêt historique d'un instrument se focalisait alors sur la seule partie considérée comme noble, la partie sonore. Doter un orgue ancien d'agents de transmission modernes ne choquait pas plus, en somme, que d'installer l'électricité dans un château. Ce n'est que dans les années 1960 que l'on (re)découvrit les vertus d'une mécanique *suspendue*. Encore fallait-il que les organistes daignent mettre le nez à l'intérieur du buffet, ce que bien peu d'organistes firent avant Michel Chapuis, Francis Chapelet ou André Isoir<sup>161</sup>. C'est à la même époque que l'on commença à s'intéresser au patrimoine technique et industriel, jusque-là complètement délaissé.

D'une complexion délicate, les transmissions « modernes » de Saint-Nicolas vieillirent beaucoup plus vite que la robuste mécanique de Clicquot. Victimes de l'usure et de la sécheresse, maintenues en vie vaille que vaille par un facteur bienveillant, elle rendirent l'âme à l'aube de ce siècle. Des travaux de remise en état furent entrepris grâce à un généreux donateur, bientôt rejoint par la paroisse et la Ville de Paris. Réalisés par Denis Lacorre, ils ont permis de rendre l'instrument à nouveau jouable.

## **Où l'on enferme un registrant dans le soubassement**

Hélas, ces travaux n'étaient pas complètement terminés alors que devait se dérouler, le jour des Rameaux 2008, un concert spirituel consacré aux *Sept Paroles*. Les moteurs de registres du Grand orgue et de la Bombarde

---

siècle. Hypothèse corroborée par la pratique : lorsque l'on joue les *Sept Paroles* à 440, l'orgue donne l'impression de « crier » et fait regretter un bon ensemble de cordes...

<sup>161</sup> La réception de l'orgue Gonzalez de Solesmes en 1933, connue en détail grâce à des notes sténographiques, est révélatrice à cet égard : les experts demeurent à la console et se contentent de poser quelques questions techniques au facteur. En revanche leur exigence sur le plan sonore semble élevée (*Victor Gonzalez*, numéro spécial de la revue *L'Orgue*, 2006, pp. 145-155).

demeurant toujours hors service, il fallait tirer les jeux en question à l'intérieur du soubassement ! Les organistes s'étaient habitués à des allers et retours permanents pour varier un minimum la registration au cours des offices. Dans le cadre d'un concert ou d'un enregistrement, les choses étaient un peu plus compliquées. Il fallut donc adjoindre aux deux registrants présents à la console<sup>162</sup> un troisième compère œuvrant dans la pénombre du soubassement, tel un Nibelung en sa forge wagnérienne.<sup>163</sup> Inutile de préciser que sa perception de l'équilibre des plans sonores – et son audition tout court – étaient quelque peu perturbées, avec un Positif inaudible et un Echo assourdissant... Il aurait été possible de mobiliser un quatrième assistant pour tirer la Gambe 4 de Pédale<sup>164</sup> ; mais nous trouvâmes que cela commençait à bien faire.

## **En route !**

Jouable, l'orgue de Saint-Nicolas l'était, la question du tirage des jeux mise à part, mais il s'en fallait de beaucoup qu'il fût en pleine forme.

Le concert du dimanche des Rameaux était le premier depuis que l'orgue était tombé « en rade ».<sup>165</sup> Conscients de l'importance de l'évènement, les facteurs s'affairaient pour donner un maximum de tonus à l'orgue malade : « rustine-party » sur les soufflets réduits à l'état de passoire, réglage de la mécanique, accord des anches soigné. Les jeux à bouche, certes, demeuraient relativement faux. Mais facteurs et organistes résistèrent à la tentation d'y remédier étant donné la quantité impressionnante de poussière contenue dans le buffet : accorder des tuyaux stabilisés presque un quart de ton en dessous de leur intonation naturelle eût été un dommage irréparable pour le matériel sonore d'origine.

Demeurait un problème : le Tremblant, indispensable au Chœur de Voix humaine, refusait obstinément de fonctionner. Plutôt que d'intervenir sur ce Tremblant partiellement ancien, Denis Lacorre proposa d'en poser un autre à titre provisoire, raccordé « tubulairement » au tirant de la Flûte 8 du Récit expressif !

---

<sup>162</sup> Frédéric Chapelet, qui est également le *webmaster* de « Clicquot des Champs », et Matthieu Odinet, remplacé par Pierre-François Dub pour la deuxième séance d'enregistrement.

<sup>163</sup> Mathieu Delmas pour une première répétition puis Arnaud Deutz d'Arragon. Qu'ils soient ici remerciés pour leur patience.

<sup>164</sup> Ce beau jeu de Ducroquet (1854), retrouvé par François Ménissier en partie dans le Récit expressif et en partie dans l'orgue de chœur, a été remis sur sa chape d'origine laissée vacante par Gonzalez et dépourvue par conséquent de moteur : il faut donc le tirer à la main en grimpant au premier étage.

<sup>165</sup> Auparavant, il ne s'était fait entendre qu'au cours de Saluts du Saint-Sacrement précédés d'une brève audition.

Comme on le constate, aucune intervention de quelque nature que ce soit ne fut effectuée sur la partie ancienne de l'orgue, qui d'ailleurs eût exigé une autorisation de l'expert de la Ville de Paris et de la Commission des orgues historiques du ministère de la Culture.

## **Naissance d'un enregistrement**

Le concert était alors la grande affaire. L'enregistrement aujourd'hui publié ne fut d'abord envisagé que comme un témoin de l'orgue enfin remis en marche. Autant dire qu'il fut réalisé la veille du concert dans des conditions (très) proches du *live*, après une « balance » express, et au milieu d'une circulation automobile intense. Le signataire de ces lignes n'avait aucune idée de ce que cela « donnerait » tant les paramètres étaient nombreux et aléatoires : instrument, prise de son, registration, bruit de fond, sans parler de la transcription elle-même expérimentale. L'encre de la partition transposée était à peine sèche, et il avait fallu se contenter de deux répétitions sur un orgue pas encore accordé ; répétitions d'ailleurs consacrées pour une bonne part à « gérer » le problème du registrant sourd et muet enfermé dans le soubassement, et qui n'était pas le même d'une fois sur l'autre...

L'audition des rushs fut un soulagement : l'orgue y sonnait clair, avec un bruit de fond important mais point trop envahissant, les plans sonores étaient reproduits fidèlement, l'usage constant des jeux d'anches (et le Tremblant...) donnaient l'illusion d'une certaine justesse. Deux atouts avaient joué en notre faveur : la prise de son de Roger Lenoir et le magistral accord d'anches effectué par Denis Lacorre, le bien nommé.

Rappelons que l'accord d'un Grand chœur postclassique est une affaire d'expert, non seulement pour assurer une justesse objective, mais aussi pour faire sonner l'orgue dans toute sa plénitude et toute sa force ; opération compliquée par le fait qu'à Saint-Nicolas, aucun jeu de fond ne peut servir de référence.

Le concert passé, une écoute plus attentive des rushs nous persuada qu'une deuxième séance de prise de son suffirait pour obtenir un disque présentable. Cela concernait essentiellement les Sonates I à III et ne nécessitait donc pas de réaccorder entièrement le chœur d'anches, au grand soulagement des finances de la paroisse.<sup>166</sup>

Ce complément fut réalisé le dimanche suivant, dimanche de Pâques. En cette soirée nous bénéficiâmes d'un silence remarquable, les Parisiens étant, soit partis en week-end, soit en pleine digestion de leur gigot pascal. Malheureusement la température et l'hygrométrie avaient changé

---

<sup>166</sup> C'est Michel Goussu qui fit l'accord des jeux d'anches solistes.

et il fallut reculer les micros d'une cinquantaine de centimètres pour obtenir un son cohérent avec celui de la séance précédente...

Après une longue agonie, l'orgue Clicquot de Saint-Nicolas des Champs revivait donc par le concert et l'enregistrement en cette Semaine Sainte 2008, dans l'espérance de sa résurrection prochaine !

Comment ne pas avoir une pensée pour celui fut l'âme de cet instrument pendant plus de vingt ans : nous voulons parler de Jean Boyer qui, peu de temps après avoir été nommé titulaire, enregistra un disque mémorable consacré à Boëly.<sup>167</sup> Aurait-il aimé les *Sept Paroles* ? Cela n'est pas certain, car les transcriptions n'étaient pas sa tasse de thé. Mais nul doute pas qu'il eût manifesté la bienveillance et le respect du travail d'autrui dont il ne se départit jamais, et se fût réjoui d'entendre renaître les sonorités qu'il aimait tant.

Vincent Genvrin

Remerciements au père François Gonon, curé de Saint-Nicolas des Champs, ainsi qu'à Pierre Agut, Xavier Bisaro, David Brouzet, Mathieu Delmas, Xavier Ducros, Jean-Luc Etienne, Jean-Yves Hameline, Jean-Marc Leblanc, François Ménissier, Bernard Mullet et Jean-Luc Perrot pour leur aide et leurs conseils ainsi qu'à Frédéric Chapelet pour ses attentives relectures.

---

<sup>167</sup> Stil, 1973, enregistrement récompensé par un Grand Prix du disque.

# COMPOSITIONS

## Paris, cathédrale Notre-Dame

Composition après les travaux de François Thierry (1730-1733)

Source : Pierre J. Hardouin, *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris*, Bärenreiter, 1973.

\* jeux neufs

### I – Positif (50 notes - ut1 à ré5 sans ut#1)

Montre 8  
Bourdon 8  
Prestant  
Flûte 4\*  
Nasard  
Doublette  
Quarte  
Tierce  
Plein jeu VII (Fourniture IV + Cymbale III)  
Dessus de Cornet  
Trompette  
Cromorne  
Clairon

### III – Bombarde (50 notes)

Bombarde\*

### IV – Récit (27 notes – ut3 à ré5)

Cornet\*  
Trompette\*

### V – Echo (34 notes – fa2 à ré5)

Cornet  
Cromorne

### II – Grand-orgue (50 notes)

Montre 32 (la1)  
Montre 16  
Bourdon 16  
Montre 8  
Flûte 8  
Bourdon 8  
Gros Nasard\*  
Prestant  
Grosse Tierce  
Nasard  
Doublette  
Quarte  
Tierce  
Grosse Fourniture V  
Fourniture IV  
Grosse cymbale IV  
Cymbale III  
Grand Cornet  
Grosse Trompette\*  
Trompette  
Clairon  
Voix humaine

### Pédale (33 notes)

Fonds : 33 notes, sol0 à fa3 sans sol#0  
Anches : 32 notes, la0 à fa3

Grosse Flûte 8\*  
Flûte 8  
Grosse Flûte 4\*  
Flûte 4  
Bombarde  
Trompette  
Clairon

Tremblants fort et doux au GO  
Tiroir Pos/GO  
Accouplement à demeure GO/Bde  
12 soufflets pour 4 souffleurs

## Paris, église Saint-Gervais

Composition après les travaux de Louis Bessart et François Henri Clicquot (1758-1768)

Source : relevé Molard de 1795 et Pierre Hardouin, *L'orgue de Saint-Gervais à Paris*, Fuzeau, 1996.

\* jeux neufs

### I – Positif (51 notes - ut1 à ré5)

Huit pieds  
Bourdon 8  
Prestant  
Nasard  
Doublette  
Tierce  
Larigot  
Plein jeu VI  
Trompette\*  
Cromorne\*  
Clairon\* (1779, remplace Flutte 4)

### II – Grand-orgue (51 notes)

Montre 16  
Bourdon 16  
Gros Huit pieds\*  
Huit pieds\* (dessus à l'ut3)  
Bourdon 8  
Prestant  
Nasard  
Doublette  
Quarte  
Tierce  
Grosse Fourniture II  
Fourniture III  
Cymbale IV  
Grand Cornet (dessus à l'ut3)  
Trompette\*  
Clairon\*  
Voix humaine

### III – Bombarde (51 notes)

Bombarde 16

### Pédale (28 notes)

Fonds : 25 notes, ut1 à ut3  
Anches : 28 notes, la0 à ut3

### IV – Récit (32 notes – sol2 à ré5)

Cornet  
Hautbois\*

### Seize pieds\* [bouché]

Huit pieds  
Quatre pieds  
Bombarde\*  
Trompette\*  
Clairon\*

### V – Echôs (27 notes – u3 à ré5)

Flutte 8\*  
Bourdon 8  
Trompette

Tiroir Pos/GO  
Accouplement à demeure GO/ Bde  
[Tremblant(s)]  
6 soufflets

En 1812, Pierre François Dallery opère les modifications suivantes :

Positif : suppression du Larigot et du Plein jeu ; ajout d'un Basson-Clarinette 8 ; dessus du Bourdon 8 remplacé par des tuyaux ouverts tirés du Larigot.

Grand orgue : suppression des Fournitures et de la Cymbale ; ajout d'une Trompette « de grosse taille ».

En 1843, Louis Paul Dallery rétablit des Pleins jeux (V + V) sur les chapes du Larigot et des deux Fournitures restées libres.

# Paris, cathédrale Notre-Dame

Composition après les travaux de François Henri Clicquot (1784-1788)

Source : relevé Molard de 1795 et Pierre J. Hardouin, *Le grand orgue de Notre-Dame de Paris*, Bärenreiter, 1973.

## I – Positif (50 notes, ut1-ré5 sans ut#1)

Bourdon 16  
Montre 8  
Bourdon 8  
Huit pieds  
Flutte 8 (dessus au sol2)  
Prestant  
Nazard  
Quarte de Nazard  
Tierce  
Fourniture IV  
Cimballe III  
Cornet (dessus à l'ut3)  
Trompette  
Clairon  
Cromorne  
Hautbois (dessus)

## II – Grand-orgue (50 notes)

Montre 16  
Bourdon 16  
Flutte 16  
Montre 8  
Bourdon(-Flutte) 8  
(1<sup>ère</sup>) Flutte 8  
(2<sup>e</sup> Flutte 8, dessus)  
Prestant  
Grosse Tierce  
Nazard  
Quarte de Nazard  
Tierce ordinaire  
Grosse Fourniture V  
Fourniture IV  
Grosse Cimballe IV  
Cimballe III  
Grand Cornet (dessus à l'ut3)  
1<sup>ère</sup> Trompette  
2<sup>e</sup> Trompette  
Clairon  
Voix humaine

## III – Bombarde (50 notes)

Bombarde à la main  
Trompette de Bombarde

## IV – Récit (27 notes, ut3-ré5)

Cornet  
Trompette

## V – Echôs (34 notes, fa2-ré5)

Flutte 8  
Bourdon 8  
Trompette  
Clairon

## Pédalle (32 notes)

Fonds : 26 notes, ut1-ré3 sans ut#1  
Anches : 32 notes, fa0-ré3

Seize pieds (bouché)  
Huit pieds  
(Gros) Nazard  
Quatre pieds  
Deuxième Pédalle de quatre pieds  
Bombarde  
Trompette  
Clairon

Tiroir Pos/GO  
Accouplement à demeure GO/Bombarde

Tremblant fort  
Tremblant doux

14 soufflets

Modifications prévues par Clicquot dans son marché de 1784 :

- 1) Claviers neufs, deux soufflets ajoutés, soufflets groupés (Positif, Pédales et Grand corps). Buffet de Positif neuf, ajout d'ailes latérales au grand buffet.
- 2) Positif neuf sauf basses de bois du Bourdon 8 et Cornet, même composition avec ajout d'un Bourdon 16 et remplacement de la Flûte 4 par une Flûte 8 du sol<sup>2</sup>.
- 3) Grand orgue et Bombarde conservés avec remplacement de certains tuyaux en étain et jeux d'anches neufs, même composition avec ajout d'une Trompette de Bombarde et débouchage/manchonnage du dessus du Bourdon 8.
- 4) Récit conservé sans changement, avec Trompette et sans Hautbois, ce dernier jeu, alors très répandu, n'étant pas prévu non plus au Positif.
- 5) Echo neuf avec Flûte 8, Bourdon 8 et Trompette (Clicquot précise qu'à ce clavier « le Cornet n'est plus en usage »).
- 6) Etendue Pédale modifiée, jeux d'anches neufs (de plus grosse taille) avec ajout d'une 2<sup>e</sup> Trompette.

Le rapport Molard indique des divergences avec le marché qui ont dû intervenir en cours de chantier ou après :

- 1) Au Positif suppression de la Doublette, ajout d'un Huit pieds et d'un Hautbois, curieusement absent du devis.
- 2) Au Grand orgue disparition de la Montre 32, de la Doublette et du Gros Nazard au profit d'une Flûte 16 et d'une Trompette de Bombarde (située sur le même sommier à doubles gravures). Pierre Hardouin mentionne en outre (op. cité) un dessus de Flûte 8, sans doute oublié dans sa transcription du relevé.
- 3) A la Pédale, pas de 2<sup>e</sup> Trompette mais Nazard.

Molard n'indique pas la Grosse Fourniture ni la Grosse Cymballe du Grand-orgue (le Tremblant n'est pas non plus mentionné). Il s'agit vraisemblablement d'un oubli, cette suppression n'étant pas prévue dans le marché de 1784 ; surtout, l'orgue reconstruit de 1833 à 1838 par Louis Paul Dallery, dont on connaît le goût modéré pour les mixtures, comprend encore XV rangs de « Plein jeu » en un registre (XVI en 1733). Molard a commis ailleurs de telles négligences, bien compréhensibles quant on sait la précipitation avec laquelle il a effectué son relevé.

Les modifications opérées au Grand-orgue se « lisent » facilement : la Montre 32 (du la<sup>1</sup>) a été décalée en Flûte 16 complète, le Gros Nazard est passé à la Pédale pour faire place à la Trompette de Bombarde (Clicquot prévoyait-il d'ajouter une chape en 1784 ?), la Doublette est remplacée par une deuxième Flûte 8 en dessus. Pierre Hardouin en déduit que le débouchage / manchonnage du dessus du Bourdon 8 prévu en 1784 n'a pas été effectué. Il n'y a aucune certitude sur ce point, le Bourdon-Flûte cher à Dallery étant généralement dénommé « Bourdon » tout court (Cf. Saint-Nicolas des Champs, relevés de 1842/1845).

Au Positif, Molard indique Fourniture et Cymballe et non Plein jeu : il est fort possible que Clicquot ait préféré séparer les deux jeux réunis sur un seul registre en 1733. Il avait pour cela toute liberté, le sommier étant neuf.

Le troisième huit pieds ouvert du Positif est soupçonné par Pierre Hardouin d'être une autre erreur de Molard. Le nombre de chapes n'apporte aucune information sur ce point, le sommier, neuf en 1788, ayant été reconstruit à nouveau par Dallery en 1838. Nous pensons néanmoins que ce jeu a bel et bien existé, et ce pour plusieurs raisons :

- 1) Si oublier un jeu est tout à fait naturel, en inventer un qui n'existe pas est moins vraisemblable.
- 2) Au Grand-orgue, la Doublette a laissé place à un dessus de Flûte (alors même qu'il y avait déjà une Flûte depuis 1733), le nombre de chapes au sommier conservé le prouve. Ayant raison au Grand-orgue, pourquoi Molard aurait-il tort au Positif où la Doublette a également disparu et où les noms des jeux sont mieux différenciés (Montre, Huit pieds, Flûte) ?
- 3) Tout comme la seconde Flûte de Grand orgue, cette seconde Flûte de Positif est présente à Saint-Roch dès 1805, après l'intervention de Pierre Dallery, ancien associé de Clicquot, et dans bien d'autres instruments où sont intervenus ses fils et petit-fils (y compris à Notre-Dame en 1838).

## Paris, église Saint-Roch

Construction par Pierre Dallery (1805) ; Travaux par Pierre François Dallery (1826).

Source : Loïc Métrope, *Les grandes orgues historiques de Saint-Roch*, 1994.

### I – Positif (54 notes, ut1 à fa5)

Montre 8  
Bourdon 8  
1<sup>ère</sup> Flûte 8 (dessus au mi2)  
2<sup>e</sup> Flûte 8 (dessus au la2)  
Prestant  
Nazard  
Doublette  
Tierce  
Plein jeu II  
Fourniture IV  
Cymballe III  
Cornet V (dessus à l'ut3)  
Trompette  
Cromorne  
Hautbois (dessus au la2)  
Clairon

### IV – Récit (35 notes, sol2 à fa5)

Flûte 8  
Cornet IV  
Trompette  
Hautbois

### V – Echo (38 notes, mi2 à fa5)

Flûte 8  
Bourdon 8  
Trompette  
Clairon

Accouplement Pos/GO  
Accouplement GO/Bombarde

11 soufflets

### II – Grand orgue (idem)

Montre 16  
Bourdon 16  
Montre 8  
Bourdon 8  
1<sup>ère</sup> Flûte 8 (dessus au fa2)  
2<sup>e</sup> Flûte 8 (dessus à l'ut3)  
Prestant  
Nazard  
Galoubet  
Trompette  
Clairon  
Voix humaine

### III – Bombarde (idem)

Cornet V (dessus)  
Bombarde  
Trompette  
Clairon

### Pédale (25 notes, fa0 à fa2)

Fonds : 21 notes, la0 à fa2  
Anches : 25 notes, fa0 à fa2

Flûte 16 (bouchée)  
Flûte 8  
Gros Nazard 5 1/3  
Flûte 4  
Bombarde  
Trompette  
Basson 8  
1<sup>er</sup> Clairon  
2<sup>e</sup> Clairon