

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 17 (1997)

Artikel: Gargouilles et Chimères : aspects du monde de l'orgue en France entre le XIXe et le XXe siècle
Autor: Clericetti, Giuseppe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835276>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gargouilles et Chimères : aspects du monde de l'orgue en France entre le XIXe et le XXe siècle

Giuseppe Clericetti

Il suffit d'avoir entendu une fois une Symphonie de Widor ou de Vierne sur un grand orgue Cavaillé-Coll – Saint-Sulpice à Paris, Saint-Ouen à Rouen – pour se rendre compte de l'intime liaison entre le language musical et l'architecture sonore. Ce que la *Aufführungspraxis* de la musique «ancienne» nous a si bien appris en ces dernières années – la complicité d'une Toccata de Frescobaldi sur un orgue Costanzo Antegnati, d'un Prélude de Buxtehude sur un Arp Schnitger – se révèle tout aussi valable pour une période qu'on n'ose pas encore considérer «ancienne» : les dernières décennies du XIXe et les premières du XXe siècle. Notre parcours, qui n'arrive pas ici au terminus, mais plutôt nous propose une descente momentanée à un arrêt, nous montre des paysages musicaux tout juste disparus, qui appartenaient encore à nos grands-parents : un double changement de l'esthétique d'orgue, les improvisations de Lefébure-Wély et de Sergent, la redécouverte de Bach, l'orgue imaginé pour St-Pierre au Vatican, les indications de pratique d'exécution de Huré, les questions liées à la tradition. Au centre de notre intérêt, Aristide Cavaillé-Coll.

Quelques progrès

Le début de l'activité de Cavaillé-Coll est spectaculaire : Cécile et Emmanuel, les fils d'Aristide, nous le racontent dans une monographie fondamentale pour le grand facteur d'orgue, même si elle date de 1929, trente ans après la mort de leur père ; faute de sources meilleures, nous devons leur faire confiance.¹ Aristide se serait rendu à Paris en 1833 sur conseil de Rossini, qu'il avait rencontré à Toulouse ; arrivé à Paris, Aristide aurait su à la dernière minute du concours pour la construction de l'orgue de la Basilique de Saint-Denis. En trois jours il aurait projeté l'instrument : il gagne le concours, et dans le jury nous rencontrons des noms célèbres, comme ceux de Luigi Cherubini, Ferdinando Paër et François-Adrien Boieldieu. Aujourd'hui l'instrument de Saint-Denis est

1 Cécile et Emmanuel Cavaillé-Coll, *Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines – sa vie – ses œuvres*, Paris 1929.

considéré le premier grand orgue d'une nouvelle époque. Fait curieux, si l'on remonte à la source de cette considération, on tombe sur Cavaillé-Coll lui-même, qui, dans son petit traité *De l'orgue et de son architecture*, dont la première édition remonte à 1856, écrit sur l'orgue de Saint-Denis : «Il ne nous appartient pas de faire ici l'éloge d'un instrument que nous avons établi; qu'on nous permette de dire seulement que c'est à partir de cette époque que l'art du facteur d'orgues semble avoir repris faveur en France et marqué quelques progrès».² Pas très modeste, Aristide : il est capable de se vendre très bien. Dans la deuxième édition de son traité, en 1872, il tresse les éloges de son chef-d'œuvre bâti entretemps, l'orgue de Saint-Sulpice : «Cet orgue est aujourd'hui le plus considérable d'Europe»; les caractéristiques «et les proportions exceptionnelles de l'instrument, font de l'orgue de Saint-Sulpice l'œuvre la plus complète de la facture moderne».³ L'autopromotion (pas l'administration : Aristide fera faillite à la fin de sa carrière) était en effet l'une de ses armes, comme le prouvent la ponctuelle présence aux Expositions Universelles, ou la publication des catalogues de ses instruments, où il tient à souligner ses nombreuses récompenses.

Ces jeux nazillards

Cavaillé-Coll était donc arrivé au bon endroit au bon moment : à 22 ans seulement la victoire du concours pour Saint-Denis lui vaut d'autres importantes commandes, avant même de terminer l'orgue pour cette basilique. Mais les «progrès» dont Aristide parle sont surtout d'ordre technique puisque du point de vue de la composition sonore l'orgue de Saint-Denis reste assez liée à la tradition, offrant un espèce de compendium de la période «classique» de l'orgue français (à l'exception des jeux harmoniques) : il s'agit de la soufflerie à différentes pressions (avec une grande puissances des anches), des sommiers à double layes (avec les pédales de combinaison), de l'application de la Machine Barquer, et du perfectionnement de la boîte expressive. Celles-ci sont les nouveautés qui vont causer un profond changement esthétique dans le monde de l'orgue en France, et qui projettent d'emblée Cavaillé-Coll en première position dans la facture d'orgue. Aristide en est parfaitement conscient : la confirmation se trouve dans ses jugements lors de son premier voyage organologique, en 1844, un voyage qui – à la manière

2 Aristide Cavaillé-Coll, *De l'orgue et de son architecture*, dans : *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* vol. XIV (1856).

3 Ibid., «Deuxième tirage, revu et augmenté», Paris 1872, p. 12–13.

d'autres importantes personnalités du XIXe siècle – a été défini «initiatique»⁴: j'affirmerais plutôt que Monsieur Cavaillé-Coll n'a plus besoin d'être initié, mais il se sent déjà si fort pour critiquer plusieurs instruments. En effet son voyage l'emmènera à la Cathédrale de Strasbourg («C'est bien comme jeux de fonds, mauvais comme jeux d'anches» écrit Aristide⁵), puis à Berne, à Genève, et surtout à Fribourg, où il est très sévère avec le monumental orgue de Aloys Mooser : beaucoup de bruits de mécanique, les trompettes ne sont pas puissantes. Il ironise sur la Voix Humaine («timbre meilleur que celui des voix inhumaines ordinaires»⁶), et, enfin : «chaque jeu séparément est très bon ; le tout ensemble ne vaut pas le diable»⁷. Il arrive à affirmer que ses jeux d'anche «ont une supériorité incontestable, non seulement par la dimension et par le nombre, mais par la qualité et par la puissance»⁸. Et à Winterthur il fait une remarque fondamentale : «tous les orgues que j'ai vus jusqu'à présent pèchent par les poumons»⁹. A Francfort, pour l'orgue Walcker de la Pauluskirche, Aristide nous donne le témoignage le plus étonnant : «C'est très beau, mais c'est toujours froid, comme un allemand. Il y a de la majesté dans les jeux de fond, de la maigreur dans les jeux d'anches, de la faiblesse dans les jeux de solo, un peu d'hésitation dans l'ensemble ; les poumons manquent de force : de là le calme et la tiédeur des effets musicaux de l'instrument. 75 registres, trois claviers à mains, deux claviers de pédales ; tout cela en impose par le nombre. Mais, de même qu'un soldat français en vaut cinq des autres nations, un orgue de 15 registres à *diverses pressions* offre plus de puissance et plus de nuances, dans les effets sonores, que ce colossal instrument. Il y a néanmoins de bonnes choses, mais les poumons sont faibles ; c'est un bel homme atteint de phtisie»¹⁰. Il doit ensuite renoncer à visiter Weingarten et Hambourg, mais il ne peut pas résister à voir Haarlem : c'est une déception, même si Aristide loue la facture moderne hollandaise, surtout pour les proportions très réussies entre les églises et les orgues.

Ce changement d'esthétique qui se produit à la moitié du XIXe siècle touchera bientôt aussi la palette sonore des instruments de Cavaillé-Coll, surtout avec une guerre aux jeux de mutation, soit dans les restaurations, où

⁴ Claude Noisette de Crauzat, *Cavaillé-Coll, homme du XIXe siècle*, dans : *Cavaillé-Coll. Premier Congrès International, Epernay, 1987 (Cahiers et Mémoires de L'Orgue n. 48, 1992-II)*, p. 10.

⁵ Lettre de Strasbourg du 22 septembre 1844. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 49.

⁶ Lettre de Berne du 1. octobre 1844. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 55–57.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Lettre de Winterthur du 4 octobre 1844. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 58.

¹⁰ Lettre de Francfort du 10 octobre 1844. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 62.

ils sont remplacés par des jeux de fond¹¹, soit dans les orgues nouveaux, où ils disparaissent (avec régularité à partir d'environ 1858). Cavaillé-Coll lui-même nous en parle en premier, dans une lettre de 1846 à Félix Danjou, organiste de Notre-Dame de 1840 à 1847: Aristide est fier d'éliminer de plus en plus «ces forêts de jeux de nazard, de quinte, de tierce, et de cornet, dont les anciennes orgues étaient infectées : je crois plutôt avoir remplacé avantageusement ces jeux nazillards par la nouvelle famille de jeux harmoniques»¹². La haine pour les mutations est ensuite transmise aux théoriciens : lisons François-Joseph Fétis en 1867, lors de l'Exposition universelle: «Ce luxe inutile de l'ancienne facture ne s'obtenait que [...] par l'abus des jeux de mutations, tels que les *mixtures*, *cymbales*, *cornets* à tous les claviers, *nazards* et *tierces*, dont les harmoniques multipliées anéantissaient la véritable harmonie de l'orgue»¹³. Lisons encore le traité du Père L.Girod, de 1875 : «La facture ancienne avait beaucoup de jeux de mutations [...]. C'était là, à peu près, le seul moyen qu'elle eût de varier la sonorité et de vaincre la monotonie des jeux de fond. [...] Avec la multiplicité des jeux de mutations : fourniture, cymbale, nasard, quarte de nazard, tierce, cornet, jeux qu'elle répétait encore à chaque clavier, on conçoit que la facture ancienne devait avoir une sonorité criarde et aigue : presque tous ces jeux en effet sont composés de tuyaux minces et exigus qui ne méritent que le nom de sifflets, et qui, multipliés dans un orgue, lui ôtent sa gravité»¹⁴. Mais quel répertoire joue-t-on sur ces instruments ?

11 Celle-ci n'est pas la place idéale pour des analyses de ce genre. Les deux meilleures contributions jusqu'à présent sur ce sujet peuvent être considérées celles de François Sabatier, *La palette sonore de Cavaillé-Coll*, dans : *Jeunesse et Orgue* 10 (1979), p. 3–50 et de Georges Lhôte, *La recherche de la qualité dans la facture d'Aristide Cavaillé-Coll*, dans : *Cavaillé-Coll. Premier Congrès International*, (cité à la note 4), p. 15–26, en plus, évidemment, de l'étude monographique de Claude Noisette de Crauzat, *Cavaillé-Coll*, Paris 1984.

12 Publiée par Maurice Vanmackelberg, *L'esthétique d'Aristide Cavaillé-Coll*, dans : *L'Orgue* 127 (1968), p. 83.

13 François-Joseph Fétis, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international publiés sous la direction de M.Michel Chevalier. Instruments de musique*, Paris 1867, p. 8.

14 Père L. Girod, *Connaissance pratique de la facture des grandes orgues*, Namur 1875, p. 16. Il faut quand même remarquer que déjà en 1846 on assiste à quelques «réactionnaires» qui se déclarent contraires à l'élimination du Plein jeu : il s'agit par exemple de l'expert Simon, dans son rapport sur le devis présenté par la maison Callinet pour l'orgue de la cathédrale de Besançon. Cf. F. Sabatier, *La palette* (note 11), p. 38–39.

Un moment de tonnerre

Une liaison nous éclaircit à ce sujet: celle qui s'établit entre Cavaillé-Coll et l'organiste Louis-Alfred-James Lefébure-Wély. A première vue elle pourrait nous surprendre, en pensant au style «à la Offenbach» de Lefébure, aux antipodes de l'image que nous nous sommes faite des grands instruments de Cavaillé-Coll, héritage du célèbre jugement donné par Charles-Marie Widor lors de l'inauguration des grandes orgues de Saint-Ouen à Rouen: «Il y a du Michel-Ange dans cet orgue [...] c'est un lyon muselé [...] quelle puissance, quelle plénitude!»¹⁵. Au contraire, la liaison est de grande complicité. Lisons la lettre écrite par Cavaillé-Coll en 1839, au sujet de l'orgue bâti lors de l'Exposition Nationale de Paris: «Lefébure est venu ce matin; il en est enchanté et il nous a enchantés tous»¹⁶. Dans une lettre de mars 1840, quand on est en train d'installer l'orgue de Saint-Denis, Cavaillé-Coll et Lefébure-Wély accueillent le jury: «Ils sont ensuite entrés dans l'église et nous leurs avons fait entendre quelques notes graves de la pédale de flûte de 32 pieds et un moment de tonnerre»¹⁷. En 1846 Lefébure-Wély recevra la croix de la Légion d'honneur, suite au concert d'inauguration de l'orgue de la Madeleine bâti par Cavaillé-Coll, et sera nommé titulaire de cet instrument. Selon le témoignage des fils d'Aristide, Lefébure-Wély inaugurant l'orgue de Saint-Brieuc aurait fait intervenir dans ses improvisations «la pluie, la grêle, le vent, le tonnerre et le rossignol»¹⁸. Encore en 1855 Lefébure-Wély inaugure Saint-Omer: «La pédale de «tonnerre» servit à imiter les roulements de tambour dans une marche guerrière»¹⁹. On sait d'ailleurs qu'à Saint-Denis il y avait l'effet de Grêle, un rouleau métallique avec des pierres à l'intérieur. A Saint-Sulpice, le plus grand orgue bâti par Cavaillé-Coll, en 1862 il y avait une Pédale d'Orage, supprimée en 1903. C'est l'esthétique des effets spéciaux, qui risque de tomber dans l'exagération, le mauvais goût: Widor y fera de l'ironie: «M. X..., dit un critique, nous fit entendre un orage qu'il eut le tort de ne point annoncer par quelques éclairs de génie»²⁰. Cavaillé-Coll était très près de ces effets, comme témoigné par Louis Vierne: «il avait [...] une pré-dilection agaçante pour les effets extérieurs de mauvais goût que, d'ailleurs,

15 Article dans le *Journal de Rouen* du 18 avril 1890. Cf.: René Verwer, *Die Cavaillé-Coll-Orgel der Abteikirche St.Ouen in Rouen*, Langen s.d. [1991], p. 52.

16 Lettre de Paris du 26 mai 1839. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 39.

17 Lettre de Paris du 22 mars 1840. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 41.

18 Ibid., p. 91.

19 Ibid., p. 94.

20 Charles-Marie Widor, *L'Orgue moderne*, dans : *Le Courrier Musical et Théâtral* 30e Année, n. 2, 15 janvier 1928, p. 40.

très sincèrement, il croyait indispensables à la mise en valeur de ses instruments»²¹. Vierne, tout en appréciant Aristide et ses orgues, ne peut se passer de citer l'ignorance de Cavaillé-Coll en matière musicale : «alors qu'il était très instruit de tout ce qui touchait les arts plastiques et la littérature, les choses de la musique lui étaient presque totalement étrangères»²².

Le monde de l'orgue français de la seconde moitié du XIXe siècle aimait d'ailleurs surtout l'improvisation : encore en 1887, quand Vierne était devenu élève, comme auditeur, de César Franck, une institution officielle comme le Conservatoire de Paris prévoyait, sur 6 heures au total de leçon, plus de 5 heures par semaine d'improvisation. Vierne écrit sur l'enseignement d'orgue de Franck : «l'exécution l'intéressait peu»²³. Il ne faut néanmoins pas oublier que le poste d'orgue le plus prestigieux en France, celui de la Cathédrale de Notre-Dame à Paris, était occupé pour une longue période (1847–1900) par un personnage emblématique, Eugène Sergent. Cet organiste singulier semble résumer en soi tous les éléments négatifs de cette époque. Le témoignage suivant nous est encore offert par Vierne : la fille de Cavaillé-Coll affirmait que son père lui racontait que «Sergent a horreur des jeux de quatre pieds, il n'emploie pas la moitié des mutations dans son Grand-Chœur, sa préférence est pour les huits et seize pieds de fonds joués dans le medium ; sauf le hautbois, la trompette du récit, la clarinette du même clavier, jamais il ne joue autre chose en solo ; ce ronron perpétuel, sans plans, sans respirations, sans colorations est inenfendable»²⁴. Si Cavaillé-Coll avait eu la bonne idée de bâtir des mutations à Notre-Dame, il ne les entendit jamais, Sergent «en ayant horreur»²⁵. Il faudra vraiment attendre 1900 et justement Louis Vierne, successeur de Sergent, pour que le poste de Notre-Dame revint à l'ancien prestige²⁶.

- 21 Louis Vierne, *Journal*, dans : *Cahiers et Mémoires de L'Orgue* n. 3, 1970–III, p. 154.
 22 Ibid. On en a une preuve aussi dans le traité de Cavaillé cité à la note 2, où le facteur prétend que le corps du Positif serait né pour cacher l'organiste.
 23 Louis Vierne, *Mes souvenirs*, dans : *In memoriam Louis Vierne. Organiste de Notre-Dame de Paris (1870–1937)*, Paris 1939, p. 23.
 24 Ibid., p. 85.
 25 Ibid., p. 46.
 26 Vierne sera élu après un concours régulier en quatre épreuves dont on connaît les deux thèmes choisis pour l'improvisation de fugue et de composition libre (respectivement de Guilmant et Deslandres, publiés dans Vierne, *Souvenirs*). Vierne ouvrira la tribune de Notre-Dame, et ses hôtes s'appelleront D'Annunzio, Glazunov, Rimsky-Korsakov ... Mais on connaît la malchance après la mort de Vierne : en 1937, contrairement à tous les avis, le chapitre de Notre-Dame élira, sans concours, Léonce de Saint-Martin. Encore une fois il faudra attendre des années pour écouter de nouveau l'orgue en toute sa splendeur, avec l'élection de Pierre Cochereau (1954).

Cette sévérité de style

Mais entretemps, et déjà à partir des années Cinquante, on assiste aux débuts du deuxième important changement d'esthétique, étroitement lié à la redécouverte de la musique pour orgue de Johann Sebastian Bach en France. En 1852 Jacques-Nicolas Lemmens est à Paris pour une audition de l'orgue à Saint-Vincent-de-Paul : l'impression suscitée est grande. François Benoist, professeur du Conservatoire de Paris, écrit à Cavaillé-Coll : «Ce qui m'a surtout frappé, c'est cette grandeur calme et religieuse et cette sévérité de style qui conviennent si bien à la majesté du temple de Dieu. Par le temps qui court, c'est un grand mérite, à mes yeux, que de rester fidèle aux traditions des grands maîtres qui, dans le siècle dernier, ont fondé le véritable art de l'orgue»²⁷. Widor en parle : pas en première personne (en 1852 il était encore un enfant) mais avec connaissance de cause, en ayant été élève de Lemmens à Bruxelles : «On conçoit donc l'impression du public de Saint-Vincent-de-Paul, lorsque Lemmens vint s'y produire, interprétant Bach avec son style et sa maîtrise [...]. Pour Cavaillé, ce fut la lumière. [...] Pour les artistes, ce fut une révélation. [...] son exécution était faite de grandeur, de clarté, de souplesse»²⁸. C'est la «grandeur» qui frappe les deux témoins, ainsi que Vierne dans les leçons de Widor : «Le caractère essentiel de l'orgue est la grandeur»²⁹ aimait souligner Widor. Evidemment le terme se prête à plusieurs interprétations, et pour mieux comprendre citons encore Vierne, qui transcrit l'enseignement de Widor : la sévérité de l'exécution («Lui [Widor] n'admettait pas le hasard»³⁰), l'idée de éviter tout ce qui est inutile dans les mouvements du corps, la position rigoureuse et rationnelle (les genoux doivent former un angle droit), la soumission de «tout au contrôle du raisonnement»³¹, l'«horreur des fréquents changements de jeux»³², sont les caractéristiques fondamentales de l'école Lemmens-Widor, qui peu à peu, à partir de 1852 et officiellement de 1890, entrent dans le monde français de l'orgue. Parallèlement la musique de J.S.Bach est toujours plus présente dans

27 Lettre de Paris du 18 mars 1852. Cf. C. et E. Cavaillé-Coll, p. 92. Adolph Hesse, professeur de Lemmens avait d'ailleurs déjà joué à Paris, en 1844.

28 Widor, *L'Orgue*, p. 40.

29 Vierne, *Souvenirs*, p. 35.

30 Ibid., p. 29.

31 Ibid., p. 39.

32 Ibid. Encore en 1913, chez Alexandre Cellier : «Quand faut-il changer de jeux? I° Le moins possible» ; «le style des fugues exige peu de changements de jeux ou de claviers, souvent aucun». (Alexandre Cellier, *L'Orgue moderne*, Paris 1913, p. 102 et p. 90).

ce paysage : si elle n'a jamais disparu, grâce, par exemple, à Alkan ou Alexandre-Pierre-François Boëly (mais avec les limitations imposées par le type d'orgue à disposition : «Bach ne se jouait pas à l'orgue chez nous – écrit Widor – pas un orgue qui permit la *Toccata en fa*, par exemple»³³), elle connaîtra à partir des années Quatre-vingt-dix une vraie renaissance. Les pages écrites par Vierne sur ce sujet sont émouvantes : en 1892, toujours pendant les cours de Widor, il découvre avec ses confrères les «Chorals» des Bach (Vierne ne nous précise pas lesquels). Widor est stupéfait qu'aucun de ses élèves ne lui ait présenté des chorals de Bach, et ça sera aussi une découverte pour le jury des concours au Conservatoire : probablement, affirme Vierne, à cette époque personne ne connaissait ces chorals à Paris, sauf Camille Saint-Saëns, Eugène Gigout et Alexandre Guilmant. Nous découvrons que l'ignorance n'était pas seulement dûe aux instruments ou à l'enseignement, mais il s'agissait aussi d'une question de confession religieuse, comme le témoigne en 1875 le Père L.Girod : «Bach protestant, a écrit comme tous les protestants pour l'esprit et non pour le cœur ; c'est la tête qui travaille chez eux et non le sentiment ni l'imagination ; ils ont d'admirables combinaisons, du grandiose, de riches effets de rythme, de contrepoint et d'harmonie, mais ils sont froids, secs, il y a absence de sensibilité et d'émotion et quand ils essayent de l'élegie, du genre pathétique, ils font encore de l'esprit»³⁴. Après une cinquantaine d'années Widor se situera aux antipodes : «seul Bach a su prêter une âme à la machine sonore et lui faire chanter la joie ou la douleur»³⁵. Mais évidemment ce répertoire invite à employer des sonorités différentes de celles que ces exécutants avaient normalement à disposition.

Le véritable caractère de l'orgue

Les jeux de mutations représentent une espèce de papier de tournesol de ces deux changements d'esthétique. Après un demi-siècle ces mêmes jeux qu'on déplorait, supprimait et détestait, constituent un point essentiel de la sonorité de l'orgue. Vierne écrit des mots révélateurs sur l'ancienne guerre aux mutations chez Cavaillé-Coll : «Sauf dans les orgues monumentales [...] il

33 Widor, *L'Orgue*, p. 39.

34 Girod, *Connaissance* (note 14), p. 117. Cf. aussi les jugements contre Bach dans l'article de Josef Burg, *Les Organistes français du XIXe siècle et la tradition de J.S.Bach*, dans : *L'Orgue* 223 (1992), p. 1-27.

35 Widor, *L'Orgue*, p. 39.

se montrait avare de la couleur des jeux de mutations et, malheureusement, en supprima de fort beaux dans pas mal d'instruments anciens qu'il restaura»³⁶. Une des prises de position plus significatives en cette direction sera celle du même Vierne, qui, normalement très respectueux, arrivera jusqu'à prévoir des changements sur «son» Cavaillé-Coll, celui de Notre-Dame : en 1903, au Récit, il fait adjoindre une Fourniture de 4 rangs³⁷. Alexandre Cellier, dans son traité de 1913, écrit que les mixtures, abandonnées à partir de la première moitié du XIXe, sont reprises dans la facture moderne. Jean Huré écrit en 1923 : «Il y a, à Paris, plusieurs instruments de soixante jeux environ, qui ne possèdent, pour tout *jeu de mutation*, qu'une *quinte* tonitruante, un *plein jeu* formidable et un *cornet* qui domine le grand chœur. C'est la méconnaissance totale du véritable caractère de l'orgue. Sans *jeu de mutation* les plus beaux timbres sont inertes et vides. Ils sont pour un gourmand de sonorité ce que serait pour le gastronome [...] l'usage de mets non assaisonnés d'aromates et d'épices. Il paraît aussi insensé de croire les *jeux de mutations* réservés au *grand chœur*, que d'assurer les épices et aromates destinés uniquement aux viandes faisandées»³⁸. Encore Huré est très sévère en analysant la composition sonore d'un orgue Cavaillé-Coll que d'ailleurs il aime beaucoup («il est harmonisé de manière miraculeuse») et dont il deviendra titulaire, celui de Saint-Augustin à Paris : «Cet orgue manque de *mutations simples* au *Récit* et au *Positif*; il n'a pas de *tierce*, pas de *larigot*, pas de *piccolo*, un seul *cornet* et une seule *quinte*, utilisables, seulement, dans le *grand chœur*»³⁹. L'idéal sonore de l'orgue a décidément changé : l'orgue de Haarlem, qui avait déçu Cavaillé-Coll, est pour Huré un des meilleurs sur lequel il a eu l'occasion de jouer⁴⁰.

36 Vierne, *Journal*, p. 154.

37 L'initiative de Vierne, même si elle était de bonne foi, peut être considérée le début d'innombrables interventions pour moderniser (en réalité éloigner de leur esthétique première) les instruments de Cavaillé-Coll. On sait que même instruments célèbres apparemment intègres (St-Etienne à Caen, St-Sernin à Toulouse, St-Sulpice et St-Denis à Paris) ont subi réharmonisations, transformations, adjonctions. Certains ont été électrifiés : La Madeleine à Paris (en 1971), La Trinité à Paris (par Olivier Messiaen); certains autres défigurés : St-Vincent-de-Paul à Paris, l'orgue du Trocadéro (démonté, offert à Lyon, où il se trouve maintenant, sans buffet). Certains encore ont été détruits pendant la deuxième guerre mondiale, comme l'instrument de l'Albert Hall de Sheffield. Il y a quand même des miracles : St-Ouen à Rouen.

38 Jean Huré, *L'esthétique de l'orgue*, Paris 1923, p. 48.

39 Ibid., p. 84. Encore Widor, très frais : «un petit instrument nous étonne agréablement par la cristalline sonorité d'une *Tierce*, d'un *Nazard* et d'un *Larigot*» (Widor, *L'Orgue*, p. 39).

40 Huré, *L'esthétique*, p. 71.

Les Catholiques de France

Cavaillé-Coll avait eu l'occasion de réfléchir sur ce deuxième changement d'esthétique pendant sa dernière période créatrice, très vraisemblablement sous l'influence de Guilmant et Vierne⁴¹. Widor fait remonter la conversion de Cavaillé-Coll à la rencontre avec Lemmens : «Lemmens vint apprendre à Cavaillé-Coll (...) que l'orgue de Jean-Sébastien exigeait un savant dosage des *Fonds* et des *Mixtures* [...]. Il trouva chez le maître virtuose les directives qui lui avaient manqué jusqu'alors»⁴²; «Les conseils de l'un venaient à point pour guider l'autre jusqu'alors livré à lui-même et marchant un peu à l'aventure»⁴³. En réalité nous pouvons constater que, à part les deux exceptions des «géants parisiens» de Saint-Sulpice et de Notre-Dame, la «conversion» de Cavaillé-Coll débute seulement vers 1875. On trouve justement en cette année le grand retour aux Fournitures et aux Cymbales, l'importance confiée aux mutations, et le parfait équilibre entre les plans sonores, dans le couronnement de son immense activité, l'instrument le plus monumental d'Aristide, mais qui demeurera un fantôme, l'orgue projeté pour la Basilique de Saint-Pierre au Vatican : son projet est publié à Bruxelles dans un livret de 52 pages⁴⁴. Déjà en 1862, pour l'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice à Paris, le plus grand orgue du monde à l'époque, le curé Hamon avait souhaité que Rome possède un orgue encore plus imposant que celui de St-Sulpice ; en 1868, pour l'inauguration de l'orgue de Notre-Dame toujours à Paris, même souhait. En même temps Cavaillé-Coll bâtit un orgue pour Rome, celui du Collège américain. L'année suivante, à l'exposition d'art sacré à Rome, Cavaillé-Coll présente un orgue au pape Pie IX : le pape aurait demandé d'écouter sur l'orgue l'ouverture de *Semiramide* ... En 1875, Cavaillé-Coll soumet son projet au pape, qui ne s'y intéresse point. Il y avait eu, selon le témoignage des fils de Cavaillé-Coll, une collecte organisée par Widor, et les Français auraient donné au pape 60.000 francs français. En Italie on parle de ça : dans la *Gazzetta musicale di Milano* du 22 octobre 1876 on peut lire que la Basilique de St-Pierre recevra en cadeau des catholiques de France le grand orgue de Cavaillé-Coll⁴⁵. En 1884, Cavaillé-Coll essaye encore avec le pape Léon XIII. Après l'exposition du jubilé du pape en 1888 (à la suite de laquelle il sera nommé Chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand) Cavaillé-Coll envoie la maquette que l'on peut

41 «Ce qui demeure miraculeux, c'est que nous avions fini tous deux par rallier le père Cavaillé à notre façon de voir à la fin de sa vie» : Cf. Vierne, *Journal*, p. 155.

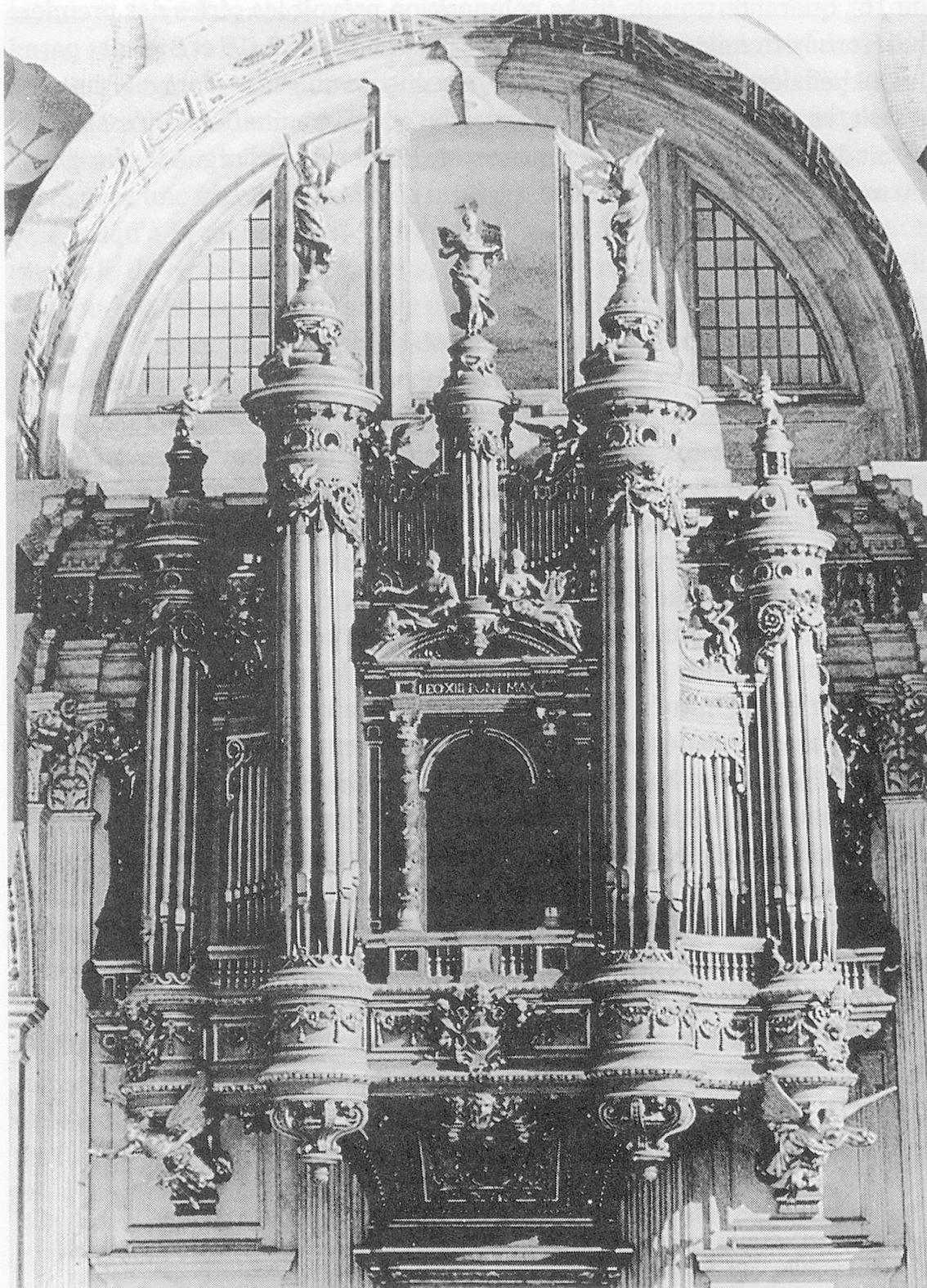
42 Widor, *L'Orgue*, p. 39.

43 Charles-Marie Widor, *Préface*, dans : Jean Huré, *L'esthétique*, p. IX.

44 Cavaillé-Coll, *Projet d'orgue monumental pour la Basilique de St-Pierre de Rome*, Bruxelles 1875.

45 Cf. Giulia Maria Zaffagnini, *Regesto di scritti di interesse organistico e organario apparsi nella «Gazzetta Musicale di Milano»*, dans : *L'Organo* 7 (1969), p. 143.

encore admirer dans une salle de la Fabrique de St-Pierre, un modèle au 1/10e (voir photo). Mais il paraît que la somme aurait été employée par le Vatican pour remettre à neuf le dallage du chœur de St-Pierre!



«Modèle au 10e de l'orgue monumental projeté pour St-Pierre de Rome par A. Cavaillé-Coll facteur d'orgues à Paris» (Città del Vaticano, Fabbrica di S. Pietro)

Le projet, où Cavaillé-Coll vise à quelque chose de monumental «en harmonie avec les dimensions de cette immense basilique»⁴⁶, nous éblouit : un buffet de 20 mètres de large et 26 mètres de hauteur dans le style de Bernini, 124 jeux sur 5 claviers et pédalier, dont cinq jeux de 32', vingt-trois de 16', quarante-trois de 8'. La composition prévoit les séries des premiers huit sons harmoniques (septième comprise) en base 32, 16 et 8 pieds ; parmi les 28 pédales d'accouplement on trouve encore un «Effet d'orage». On y est séduit, et on pourrait se laisser emporter par l'imagination : qu'est-ce que serait devenu le monde de l'orgue romain, italien, avec l'orgue le plus grand du monde?

C'est l'art de l'orateur

Dans cette équation organistique française fin de siècle, nous connaissons les données relatives aux facteurs d'orgues et à leurs instruments, aux compositeurs et à leurs œuvres, mais il nous manque une importante variable, la façon de laquelle on joue, la pratique d'exécution : c'est là qu'on découvre les plus grandes surprises. En effet voilà une école qui nous surprend par sa variété et sa souplesse : le grand maître reste Widor, pour le phrasé («Pour les artifices de ponctuation et de respiration, on peut procéder par analogie avec les instruments à archet ou à vent»⁴⁷) ou le rubato («Perdre un léger temps sur les accentués, et le regagner sur les autres [valeurs], voilà le secret du rubato d'où dépend toute exécution vivante»⁴⁸). «Jouer sec et rigide» enseigne Widor, «est aussi absurde que jouer lâche et veule»⁴⁹. A ces citations il faut ajouter quelques autres témoignages d'interprétation, encore plus remarquables pour le fait d'avoir été formulés au début de notre siècle, dans une époque que, au contraire, on aimeraient associer déjà à une soi-disante standardisation de l'exécution. Je me réfère encore une fois au traité de Jean Huré, *L'esthétique de l'orgue*, du 1923. D'abord le phrasé : «Le phrasé a une [...] grande importance. Il consiste en des suspensions imperceptibles de la sonorité, qui correspondent à ce que sont, dans l'art de la déclamation, la respiration et les suspensions de la voix, indiquées ou non par la ponctuation»⁵⁰. Il s'agit de la continuation de l'ancienne tradition de l'analogie entre l'art musical et l'art oratoire, comme affirme le même Widor : «c'est l'art

46 A. Cavaillé-Coll, *Projet*, p. 11.

47 Vierne, *Souvenirs*, p. 37.

48 Ibid., p. 38.

49 Ibid., p. 39.

50 Huré, *L'esthétique*, p. 49.

de l'orateur, son autorité qui s'impose par le calme, l'ordre et les justes proportions du discours»⁵¹. Ensuite un élément très moderne, l'importance de la connaissance des instruments anciens : «L'organiste [...] ne devra jamais perdre de vue les moyens sonores dont les virtuoses d'autrefois disposaient»⁵². Huré lui-même nous assure qu'en préparant un récital sur un orgue ancien il avait appris bien plus que pendant des années d'études⁵³. La dernière citation nous fait tressaillir, car il nous ramène aux années Soixante-dix/Quatre-vingts de notre siècle : «D'où vient donc l'erreur qui a fait dire à plusieurs générations de professeurs que la musique classique doit être exécutée avec une grande sobriété de nuances, sobriété que, volontiers, on exagère jusqu'à la monotonie? Cette erreur vient assurément de l'ignorance musicale de certains faux savants, se prétendant puristes et assurant qu'il faut jouer la musique «comme elle est écrite»»⁵⁴. Cela ressemble étrangement à une leçon de *Aufführungspraxis* de Luigi Ferdinando Tagliavini ou Nikolaus Harnoncourt. Evidemment, le traité de Huré nous le certifie, cette façon de concevoir l'exécution n'avait pas encore disparue dans les années Vingt. Huré ne se contente pas de cette affirmation, et nous présente un exemple pratique : le sujet de la Fugue en sol mineur pour orgue de J.S. Bach (BWV 578) avec les indications de phrasé avec différentes possibilités⁵⁵.

La véritable tradition

Cette exécution vivante, cette liberté face à la page écrite nous pose des graves problèmes quand on la place à côté des «Lois d'exécution à l'orgue» de Marcel Dupré, qui, quand Huré écrit ses pages, était en pleine activité, et avait déjà donné ses fameux récitals avec l'intégrale de Bach à l'orgue. Le résultat de l'application de ses lois est incontestable, non seulement dans l'exécution de Bach, mais aussi des pages françaises fin de siècle, comme le prouve son enregistrement des Chorals de Franck⁵⁶. Comment expliquer le fait que Dupré se voulait le continuateur de l'enseignement de Widor? Widor jouait-il comme Dupré, et au même temps prêchait le rubato?

51 Widor, *L'Orgue*, p. 40.

52 Huré, *L'esthétique*, p. 145.

53 Ibid., p. 165. Et, déjà dans Cellier : «L'Art de l'interprétation musicale est tellement mêlé à l'étude de la facture instrumentale qu'il importe de connaître les sonorités de l'orgue ancien pour comprendre la musique qu'il a inspirée» (Cellier, *L'Orgue moderne*, p. 79).

54 Huré, *L'esthétique*, p. 148.

55 Cf. Huré, *L'esthétique*, p. 149–153.

56 Cf. l'enregistrement d'octobre 1957 pour Mercury dans la St.Thomas Church de New York City, republié sur CD en 1992 (Mercury Living Presence 434 311–312).

Et encore : est-ce qu'ils existent vraiment des liens entre la façon de jouer de Bach et de Guilmant, Widor, Dupré à travers la «pure traduction [sic]» de Adolph Hesse/J.N.Lemmens, comme le prétendait Widor⁵⁷? Ou bien est-ce que cette tradition était une mystification, comme déclarait le même Huré en 1927⁵⁸? Les dernières recherches effectuées sur ce sujet⁵⁹ nous posent des questions importantes : a) une soi-disante «tradition sainte» (ainsi imaginée par Marcel Dupré : J. S. Bach – W. F. & C. P. E. Bach – J. L. Krebs – J. P. Kirnberger – C. Kittel – F. W. Berner – C. H. Rinck – A. F. Hesse – J. N. Lemmens – A. Guilmant & C. M. Widor⁶⁰) aurait dû s'interrompre entre Hesse et Lemmens, vues les affreuses liaisons entre les deux organistes ; b) vraisemblablement cette «tradition» qui voit Bach comme souche n'a jamais existée, mais a été fabriquée par Fétis, avec la grande aide de Cavaillé-Coll, qui aurait d'ailleurs poussé Messieurs Guilmant et Widor à envoyer leurs fils à Bruxelles, «puiser auprès de Fétis et de Lemmens les grandes traditions classiques»⁶¹; d'ailleurs ni Hesse ni Lemmens s'étaient jamais proclamés les détenteurs de n'importe quelle tradition ; c) très vraisemblablement le mythe a été alimenté par Guilmant, Widor, et surtout Dupré qui transforme les «règles» en véritables «lois» d'exécution. Fait étrange, ces lois : héritées de Widor, ne sont pas connues par Tournemire, lui aussi, comme Dupré, élève (et premier prix d'orgue) de Widor ; et aucune de ces lois ou règles est présente d'une façon importante dans les nombreuses méthodes d'orgue allemandes du XIXe siècle.

Un doute nous reste, évidemment : on ne peut pas se débarrasser d'une façon définitive de l'argument, sans s'imaginer malgré tout que quelque chose, peut-être plus subtile que le doigté de substitution ou la liaison des notes communes, se soit quand même transmis. Peut-être quelque chose lié à la sévérité du style, à la majesté, à la grandeur qui avait impressionné le public parisien à la moitié du XIXe siècle⁶²; nous ne possédons aucun enregistrement sonore qui puisse nous aider, ni de J.S.Bach, ni de ses soi-disants

57 Widor, *Préface*, p. IX.

58 Jean Huré, *La Tradition de J.S.Bach*, dans : *Le Monde musical* (1927).

59 Cf. surtout ces trois contributions : Ewald Kooiman, *Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische «Bach-Tradition»*, dans : *Ars Organist* 37 (1989), p. 198–206, et 38 (1990), p. 3–14; Jean Ferrard, *La «Sainte tradition» de Hesse à Dupré*, dans : *La Flûte Harmonique* 61/62 (1992), p. 43–61; Josef Burg, *Les organistes* (note 34).

60 Marcel Dupré, *Méthode d'Orgue*, Paris 1927, p. 74.

61 C. et E. Cavaillé-Coll, p. 97.

62 Ou lié au rythme? «Chez nous, musiciens, la volonté se manifeste avant tout par le rythme» (Widor, *L'Orgue*, p. 40).

héritiers, et, même si nous pouvons écouter quelques enregistrements de Widor (mais de mauvaise qualité, et effectués quand l'organiste de St-Sulpice était déjà assez âgé), et si les enregistrements de Dupré frustrent toujours nos attentes de liberté, la question reste ouverte.

Capitain Nemo & Michel Ardan

Le monde de l'orgue en France connaîtra un virage aux alentours de la fin des années Vingt. La facture d'orgue s'industrialise et perd en noblesse ; la littérature change radicalement son language avec Jehan Alain, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen : ma recherche s'arrête là.

L'époque prise en considération a été celle de la foi dans le progrès, des conquêtes techniques, rythmée par le grand développement des voies ferrées, par les Expositions Universelles : l'époque de Jules Verne. Aristide Cavaillé-Coll, protagoniste absolu dans le monde de l'orgue de cette époque, nous apparaît comme un espèce de Capitain Nemo ou de Michel Ardan. Et nous aimons nous le représenter comme le Capitaine de sa Maison, grand ingénieur mais souvent courbé sur la console de son «piano-orgue de grand modèle»⁶³, «plongé dans une extase musicale»⁶⁴ qui l'entraîne «hors des limites de ce monde»⁶⁵; ou bien comme le héros de *De la Terre à la Lune*, qui, face à la grande merveille technique du premier véhicule interplanétaire, remarque que «on aurait dû le terminer par une touffe d'ornements en métal guilloché, avec une chimère, par exemple, une gargouille»⁶⁶, en indiquant ainsi la voie à Louis Vierne ...

63 Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris s.d. [1869], p. 92.

64 Ibid., p. 194.

65 Ibid., p. 465.

66 Jules Verne, *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures 20 minutes*, Paris s.d. [1865], p. 300.

