



HAL
open science

La richesse des orgues du Grand-Est : un patrimoine humain et artistique

Dorothee Weitel

► **To cite this version:**

Dorothee Weitel. La richesse des orgues du Grand-Est : un patrimoine humain et artistique. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-03113931

HAL Id: dumas-03113931

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03113931>

Submitted on 18 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE
CENTRE UNIVERSITAIRE DE TROYES



La Richesse des orgues du Grand Est : un Patrimoine humain et artistique

Mémoire de Master 2 professionnel « Sauvegarde
et Valorisation des Patrimoines Culturels »

Dorothee WEITEL

Soutenance : 12 Juin 2017

Mme Karin UELTSCHI, *Directrice du mémoire et membre du jury*, Professeur des Universités,
spécialisée en langue et littérature du Moyen Age à l'Université de Reims Champagne-Ardenne

M. Jonathan TRUILLET, *Membre du jury*, Conservateur régional des Monuments historiques à la
Direction régionale des Affaires Culturelles du Grand Est, sur le site de Châlons-en-Champagne

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit d'un travail de recherches passionnant conduit pendant deux années.

En préambule, j'adresse mes remerciements à toutes les personnes avec lesquelles j'ai pu échanger et qui m'ont aidée, soutenue dans cette réalisation.

En premier lieu, je remercie Madame Karin Ueltschi, ma directrice de mémoire, et Monsieur Jonathan Truillet, membre du jury, pour m'avoir consacré du temps, donné des conseils bienveillants et des précisions tout au long de ces deux années. Progressivement le travail a pris réellement forme.

Ensuite, je tiens à remercier tous les professionnels travaillant dans le domaine organistique, Messieurs Christian Lutz, technicien conseil, Jean-Marie Meignien, organiste et passionné, et Laurent Plet, facteur d'orgues, pour leur collaboration précieuse, leurs connaissances et leurs conseils avisés qui m'ont fait progresser.

Un grand merci à Messieurs Robert Koehl et Jean-Marie Pérès pour leur relecture attentive ainsi que leurs encouragements.

A ma famille et mes amis pour leur soutien inestimable.

SOMMAIRE

| | |
|--------------------------|----------|
| INTRODUCTION..... | 6 |
|--------------------------|----------|

I) HISTOIRE GENERALE DE L'ORGUE EN FRANCE ET EN EUROPE, DE L'ANTIQUITE A NOS JOURS.....

A) Histoire de l'instrument : l'orgue, d'un instrument profane à un instrument au service culturel

- 1) Les premiers temps de l'orgue profane 15
- 2) L'orgue : un instrument liturgique entré dans la sphère religieuse et culturelle..... 19

B) Histoire musicale : l'orgue, un instrument au cœur d'importantes évolutions musicales, rendues possibles par les compositeurs

- 1) La musique, un art majeur : des mutations dans lesquelles s'inscrit le répertoire de l'orgue 24
- 2) Du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, en Europe, des compositeurs d'orgue à l'origine de nouveaux styles musicaux pour un usage essentiellement liturgique 28
 - a) En France : quelques grandes figures de compositeurs d'orgue ayant contribué au développement et à l'épanouissement d'un riche répertoire musical..... 30
 - b) Hors de France, d'autres grandes figures de compositeurs émergeant et marquant durablement le répertoire organistique européen 33
- 3) A la fin du XVIII^e et au XIX^e siècles, le temps des bouleversements : des compositeurs aux répertoires multiples et aux usages musicaux renouvelés 36
 - a) Les compositeurs successeurs de Bach, entre continuité et nouveauté 36
 - b) Le XIX^e siècle, des compositeurs empreints de modernité, vers un répertoire à usage concertante..... 38

II) LES ORGUES DU GRAND EST : DES INSTRUMENTS FACE AUX ENJEUX COMPLEXES DE FABRICATION ET DE RESTAURATION DU XVI^E AU XX^E SIECLE

A) Le contexte historique, économique et religieux comme réponse à la répartition et au foisonnement des orgues dans le Grand Est, du XVI^e siècle à nos jours

- 1) Causes générales de l'inégale répartition des orgues dans le Grand Est..... 45
- 2) A l'échelle des anciennes Régions, une répartition interne différenciée mettant en avant des spécificités 49
 - a) L'Alsace 49
 - b) La Lorraine..... 54
 - c) La Champagne-Ardenne..... 60

B) L'art de fabriquer les orgues et de diffuser leur musique : un travail complexe, en constante mutation, réalisé par les plus illustres artistes du Grand Est du XVI^e siècle à nos jours

- 1) Le rôle des huchiers ou menuisiers, en contact avec les facteurs d'orgues, entre hier et aujourd'hui 62
- 2) Le rôle des plus illustres facteurs d'orgue du Grand Est au service de la création, entre hier et aujourd'hui 68

| | |
|--|------------|
| a) Du XVI ^e à la fin du XVIII ^e siècle : de grandes familles au service de la construction, leurs conditions de travail en atelier..... | 69 |
| b) De la Révolution française à nos jours (fin XVIII ^e – XX ^e) : de grandes mutations socio-économiques et la constitution de nouvelles générations de facteurs d’orgues..... | 76 |
| c) Le style des parties instrumentales en constante métamorphose, du XVI ^e au début du XX ^e siècle dans la région du Grand Est | 87 |
| 3) Les compositeurs et les interprètes organistes talentueux du Grand Est, au service de la musique, patrimoine immatériel | 95 |
| a) Les compositeurs et organistes remarquables de Champagne et de Lorraine tournés vers la musique française | 96 |
| b) Les compositeurs alsaciens aux multiples influences musicales..... | 103 |
| C) Le patrimoine organistique précieux du Grand Est face aux enjeux de protection et de restauration du XIX^e à nos jours | 107 |
| 1) Le contexte de développement des concepts de sauvegarde et de protection | 108 |
| a) De la fin du XVIII ^e au début XIX ^e siècle : la lente émergence d’une conscience patrimoniale appliquée aux orgues | 108 |
| b) Au XX ^e siècle : la nécessité d’inventorier et de protéger les orgues..... | 110 |
| 2) Les principes de la restauration des orgues en évolution jusqu’à aujourd’hui..... | 112 |
| a) Genèse | 112 |
| b) La restauration actuelle : un des moyens pour sauver le patrimoine..... | 113 |
| | |
| <u>III) LES ORGUES DU GRAND EST : UN RICHE PATRIMOINE A VALORISER</u> | |
| <u>AUJOURD’HUI POUR TRANSMETTRE DEMAIN AUX GENERATIONS AVENIR</u> | |
| 119 | |
| A) L’inventaire général des richesses organistiques du Grand Est | 119 |
| 1) Les buffets d’orgues classés du Grand Est..... | 120 |
| 2) Les parties instrumentales classées du Grand Est | 124 |
| B) La valorisation et la transmission de cet héritage patrimonial organistique | 129 |
| 1) L’adhésion aux valeurs accordées à l’orgue et à son patrimoine | 129 |
| a) Constats et résultat de l’enquête..... | 129 |
| b) Les valeurs auxquelles les populations adhèrent..... | 132 |
| 2) Les politiques de valorisation du patrimoine organistique à l’échelle du Grand Est | 134 |
| a) La médiation culturelle, un moyen au service de la valorisation | 134 |
| b) De nouvelles pistes et des propositions concrètes de valorisation de l’orgue, en tant que patrimoine..... | 136 |
| - La valorisation de l’orgue, objet de patrimoine, par le recours à la protection et aux circuits de découverte et à la restauration | 136 |
| - La valorisation culturelle, artistique et musicale | 139 |
| - La valorisation par la recherche scientifique et professionnelle..... | 146 |
| CONCLUSION..... | 151 |

| | |
|--|-----|
| BIBLIOGRAPHIE | 153 |
| ANNEXES | 161 |
| Annexe n°1 : Schéma général du fonctionnement d'un orgue..... | 161 |
| Annexe n°2 : Carte de la répartition du patrimoine organistique à l'échelle du Grand Est..... | 161 |
| Annexe n°3 : Photographies de quelques orgues exceptionnels du XVI ^e au XX ^e siècle dans le Grand Est..... | 162 |
| Annexe n°4 : Critique d'homogénéité des Buffets d'orgues classés du Grand Est..... | 167 |
| Annexe n°5 : Critique d'authenticité des parties instrumentales classées du Grand Est..... | 175 |
| Annexe n°6 : Enquête : quelle est votre perception de l'orgue, de sa sauvegarde et de sa valorisation ? | 185 |
| Annexe n°7 : Résultat de l'enquête..... | 186 |

Lorsque nous évoquons l'orgue, les premières idées venant à l'esprit de tout un chacun sont celles d'un instrument complexe intégré dans un édifice religieux, une cathédrale ou une église : en somme un lieu sombre pouvant faire référence à quelque chose de mystérieux voire de sacré ou mystique. Certes les orgues ne sont pas des instruments « médiatiques », encore faut-il dépasser ces *a priori* et les jugements dépréciatifs ou négatifs. Par ailleurs lorsque nous faisons référence à la musique d'orgue, d'autres images viennent en tête, celles d'un instrument pouvant produire une richesse infinie de sonorités, à la fois douces et puissantes. Dans ce cas, l'orgue jouit d'une autre image, moins dépréciative, d'un instrument sortant de l'ordinaire, pas « comme les autres ». Bien-sûr, les représentations liées à cet instrument changent en fonction des catégories de personnes plus ou moins initiées ou intéressées. Une étude détaillée des publics, de leurs connaissances et leurs goûts, est nécessaire. Malgré tout, actuellement, il est possible d'assister à une évolution du changement de regard et d'appréciation de la part des populations, des élus ou encore des professionnels du secteur. La multiplication des événements autour de l'orgue (concerts, festivals, conférences) et des opérations de restauration est un signe visible de cet intérêt croissant et renouvelé. Un public d'avertis, de mélomanes et de passionnés de plus en plus nombreux viennent aux concerts.

L'orgue est un instrument à vent, de grande dimension, se composant de plusieurs parties dont le buffet ou meuble contenant la partie instrumentale. L'ensemble fonctionne grâce à une mécanique complexe : en actionnant les touches sur le clavier, l'air est produit et transmis aux multiples tuyaux grâce à la soufflerie¹. L'orgue possède plusieurs claviers manuels ainsi qu'un pédalier, ensemble des touches actionnées par les pieds de l'organiste et correspondant aux notes les plus graves. En effet, au cours de son évolution, l'orgue s'est constitué d'un nombre croissant de claviers manuels, de un à cinq, organisés autour d'un clavier principal ou clavier du Grand orgue. Ce sont les claviers du Positif, Récit, Solo, Echo, Bombarde, Grand Chœur. A chaque clavier est dévolue, dans l'esthétique du temps, une fonction et une palette de sonorités, établie en relation avec celles des autres claviers. L'orgue est un instrument remarquable pouvant faire sonner ensemble les jeux de différents claviers, grâce aux registres et, entre autres, aux dispositifs des accouplements et des tirasses², permettent d'opposer des timbres et de distinguer des voix dans une polyphonie. Chaque jeu représente l'équivalent d'un instrument de musique : les tuyaux d'un même jeu sont en effet fabriqués avec le même matériau, sont de la même forme

1 Cf Annexe n°1 : Schéma général du fonctionnement d'un orgue, p. 161.

2 La tirasse est un mécanisme d'accouplement du pédalier sur un clavier, généralement le grand orgue c'est-à-dire avec cette registration, le pédalier fait aussi entendre celle du clavier grand orgue.

entre eux, et leurs dimensions sont harmonieusement proportionnées. Si bien que très souvent, l'orgue est associé à l'image de l'orchestre.

Certes l'orgue est utilisé depuis des siècles dans des offices religieux afin d'accompagner le chant et de porter la prière. Il possède une valeur religieuse mais pas uniquement. Nous verrons que son histoire complexe a d'abord commencé hors de la sphère religieuse chrétienne et s'y poursuit, aujourd'hui, dans les salles de concert. Cette idée peut surprendre tant cet instrument est lié dans nos représentations à la religion et à un lieu précis, l'église. C'est pourquoi il est fondamental de le faire connaître davantage et mieux aux divers publics : l'appréhender d'un point de vue différent est indispensable. La médiation culturelle, directe ou indirecte, doit jouer son rôle dans la découverte et la connaissance de cet instrument, notamment en ouvrant les édifices et en donnant accès, physiquement et intellectuellement, aux orgues. Il s'agit de faire changer les représentations et les mentalités par ces activités de médiation, didactiques et pédagogiques. Là, les organistes, les associations de passionnés ont l'opportunité de transmettre leurs connaissances et savoir-faire auprès des publics et de les y sensibiliser. Parallèlement des associations professionnelles se créent pour encourager la pratique musicale et donner une visibilité grâce à leurs actions, événements et partenariats. Ainsi *Orgue en France* est une association, fondée en 2011, regroupant un vaste réseau d'acteurs professionnels (80 entreprises de facture d'orgues, des organistes et classes d'orgues), des associations d'amis de l'orgue et de passionnés, plusieurs milliers d'auditeurs dont l'objectif est créer une nouvelle dynamique et se projeter dans l'avenir. Ces différents acteurs se rassemblent lors des journées de rencontres organisées chaque année afin de discuter sur les enjeux d'une meilleure visibilité, promotion et défense de l'orgue auprès des publics, dans les médias par des événements ou par la contribution à la sauvegarde et à la restauration de ce patrimoine. Par ailleurs le *Groupement professionnel des facteurs d'orgues* est également créé afin d'encadrer la construction et la restauration rigoureuse de cet instrument, faisant indiscutablement partie du patrimoine. L'ensemble de ces acteurs ont pour missions de préserver et restaurer ce patrimoine organistique, à la fois humain et artistique, mais aussi de le valoriser auprès des publics afin qu'à leur tour ils soient convaincus du bien-fondé de la transmission future.

En ce qui concerne le patrimoine, cette idée prend forme progressivement à partir de la Révolution française : à ce titre, évoquons le combat mené par l'abbé Grégoire en 1794 face à ce qu'il appelle le « vandalisme » c'est-à-dire les destructions des monuments royaux, ecclésiastiques et du mobilier faisant référence à l'Ancien Régime. La notion de patrimoine est ici conçue comme renvoyant aux traces visibles des biens matériels et intellectuels, un héritage

actif du passé proche ou lointain ayant une valeur présente, actuelle que l'on transmet ensuite aux générations futures. Il s'agit d'une notion relevant du droit privé, que l'on résume par « les biens du père », devenue, par la suite, une notion publique puisqu'on parle alors du patrimoine national. Ce patrimoine est indispensable à l'identité et à la survie d'une collectivité et suppose des valeurs politiques et sociales. En effet, le patrimoine possède une valeur politique, celle d'être le témoin de l'histoire et de l'identité politique d'une communauté, d'une région ou d'une nation. Dans le même temps, le patrimoine possède également une valeur sociale, celle de faire consensus et d'être le ciment de relations sociales, le lien entre divers acteurs sociaux d'une même communauté. Pourtant, parfois, le patrimoine engendre des conflits à cause, notamment, de perceptions et conceptions patrimoniales divergentes.

Au XIX^e siècle, apparaît véritablement une conscience patrimoniale, même si les débuts sont encore balbutiants : en 1830 le rapport Guizot crée le poste d'Inspecteur des Monuments historiques et nomme Ludovic Vitet puis Prosper Mérimée qui sont en charge de réaliser un inventaire de toutes les richesses nationales à partir de 1834. Mais il ne faut pas oublier que les moyens juridiques et la structure administrative sont à leurs prémises. Ces inspecteurs des Monuments historiques sont très souvent seuls face à l'immense mission. De plus, les premières lois patrimoniales apparaissent : ainsi, la loi du 30 mars 1887 spécifie que les bâtiments et le mobilier appartenant à des personnes publiques ou privées dont la conservation peut avoir au point de vue de l'histoire ou de l'art un « intérêt national », peuvent être classés en totalité ou en partie par les soins du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts. Ces édifices sont classés au titre des monuments historiques. Cependant, l'adoption de ce texte législatif n'empêche pas la poursuite lente de la dégradation de ces premiers édifices classés. Au fil du XX^e siècle, cette notion de patrimoine se construit davantage pour être définitivement adoptée en 1980, année du patrimoine. Ce dernier s'inscrit alors dans un rapport particulier au temps, dans un présent qui joue avec le passé pour défier l'avenir. Chaque époque a sa propre définition du patrimoine.

Actuellement, de nombreuses recherches sont réalisées dans le domaine du patrimoine qui connaît une forte expansion : il s'est érigé véritablement en tant qu'objet d'étude historique et scientifique, donnant naissance aux « sciences du patrimoine », comme en témoigne l'organisation de nombreux colloques dont celui sur « les patrimoines en recherche(s) d'avenir » organisé, en septembre 2015, conjointement par le Labex « Patrima », le Labex « Les passés dans le présent » et la Direction générale des patrimoines du Ministère de la Culture³. Les enjeux

³ Actes du colloque « Les patrimoines en recherche(s) d'avenir » *Culture et recherche – patrimoine, enjeux contemporains de la recherche*, Ministère de la Culture, Paris, été 2016.

de la recherche sont liés aux trois grandes étapes du processus patrimonial : le recensement et la conservation-restauration, la médiation ou la valorisation. Aujourd'hui, il n'y a plus de doute que le patrimoine matériel, historique et culturel, et le patrimoine immatériel ou les pratiques doivent s'inscrire dans ces processus de conservation, de sauvegarde, de protection et de valorisation. Le patrimoine n'est plus un objet renvoyant au passé mais plutôt un objet actuel, réinterprété, réapproprié, reconstitué. Il s'agit d'une richesse indéniable mais aussi d'une véritable exigence qui est la même en ce qui concerne l'orgue.

Dans cette logique patrimoniale, les orgues n'ont pas été considérés comme faisant patrimoine tout de suite : il n'y a pas eu de consensus autour de cette idée. Dès 1837, en effet, date de la création de la commission des Monuments historiques et du lancement de l'inventaire par Prosper Mérimée, les premiers éléments de patrimoine classés sont les édifices architecturaux, comme les églises, principalement et très peu le mobilier qui s'y trouve à l'intérieur. Ainsi les premiers orgues sont classés à partir de 1933, soit environ un siècle après les premières prises en compte du patrimoine historique et religieux. Mais, cette date n'a pas été une rupture majeure : les véritables classements ont eu lieu après 1945 et distinguent le classement du buffet de sa partie instrumentale ; rares sont les orgues dont l'ensemble est classé. Parmi ces orgues classés, certains ont continué à subir des graves transformations, ce qui est dommageable pour le patrimoine existant.

Aujourd'hui il n'y a plus de paradoxe entre l'orgue et la notion de patrimoine. Cet instrument appartient totalement au domaine patrimonial historique, artistique et culturel, voire d'intérêt archéologique. Il possède une place toute particulière dans le monde des instruments de musique et il est d'autant plus remarquable, qu'il en n'existe pas deux semblables puisque chaque orgue est un chef d'œuvre unique utilisant un savoir-faire artistique et technique remarquable. A tous égards il peut être comparé à une grande machine complexe. Cependant l'orgue fait aussi partie du patrimoine humain puisqu'il n'existe pas sans les facteurs d'orgues et organistes, ni les compositeurs qui ont été et sont des acteurs majeurs à son contact et le faisant vivre : sans organiste, pas de musique. A ces acteurs s'ajoutent également d'autres corps de métiers, des artisans ayant un savoir-faire immense mis au service de sa construction mais aussi de sa restauration et son entretien. Ces hommes, facteurs d'orgues, organistes et artisans ont un savoir-faire qui ne doit pas se perdre mais se transmettre aux jeunes générations tournées vers l'avenir. A tous égards, ils rendent le patrimoine artistique et technique vivant, dynamique. Ainsi l'orgue peut recouvrir plusieurs acceptations du terme de patrimoine à la fois humain et artistique qui sont reliés et s'interpénètrent réciproquement.

Cette étude couvre les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Le XVII^e siècle ou Grand Siècle est une période intense de fabrication des orgues et il en reste quelques traces, principalement des buffets d'orgue d'origine, alors considéré comme le meuble témoin d'une époque parce qu'il peut donner des informations quant au style de la partie instrumentale de l'orgue. Il existait, en principe, une unité de style entre le buffet et la partie proprement instrumentale de l'orgue. Mais aujourd'hui cette unité de style est rarement présente puisque le buffet, en tant que contenant, a été conservé, à travers les siècles, mais la partie instrumentale ou contenu a été fortement transformée au fil du temps. Actuellement, des restaurations sont réalisées permettant de recréer une partie instrumentale originelle, à défaut d'originale. Les tuyaux manquant de ces instruments sont alors reconstitués avec des matériaux contemporains. Ainsi notre étude permet d'observer les politiques de conservation et de restauration des orgues sur un temps long, à partir du XX^e siècle. Le patrimoine organistique est complexe pour avoir subi indifféremment les effets imprescriptibles du temps et du mauvais entretien, voire la négligence des hommes. Il faut également prendre en compte des événements tragiques de l'histoire, notamment les trois dernières guerres qui ont eu des conséquences dramatiques sur le patrimoine organistique. Actuellement, donc, quatre statuts sont possibles pour les orgues⁴ : l'orgue neuf résulte d'une création originale et architecturale libre mais pouvant être contrainte par l'édifice, lui-même classé Monument historique ; ensuite, l'orgue existant non protégé, ni susceptible de l'être, sa conservation étant libre *a priori* et la réparation continuant à se faire de manière plus ou moins hasardeuse, selon les matériaux et les finances disponibles ; puis l'orgue dont la partie instrumentale est inscrite à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques, sa conservation et sa restauration reste sous contrôle des services de l'État en alliant fidélité et souplesse modérée en cas de rénovation ; enfin, l'orgue dont le buffet ou la partie instrumentale est classée, sa conservation rigoureuse visant à une reconstitution historique dans tous ses paramètres, sinon de l'état premier, du moins du plus ancien connu, homogène et accessible. Suivant les cas, des normes précises sont à respecter.

L'orgue est, donc, concerné par ces multiples enjeux de la sauvegarde et de la restauration auxquels s'ajoutent des enjeux, économiques, politiques, sociaux et culturels qui s'interpénètrent.

⁴ Meignien, Jean-Marie, « Conservation de l'orgue français », juin 2010 (site : lplet.org/)

Aussi notre étude se borne-t-elle à un cadre géographique bien précis celui de la grande Région Est composée de l'Alsace, de la Champagne-Ardenne et de la Lorraine. Il est intéressant d'étudier les orgues dans ce nouveau cadre géographique issu de la recomposition territoriale et administrative des Régions, mise en place au début de l'année 2016, et ainsi d'en élaborer les points communs, les différences et influences historiques réciproques. Il s'agit aussi d'insister concrètement sur les opérations de valorisation existantes ou des projets initiés, en collaboration, par des acteurs régionaux très différents, institutionnels ou non. A l'échelle de la nouvelle Région du Grand Est⁵, il existe environ 2400 orgues de toutes factures, tailles, formes, créés et restaurés par d'illustres facteurs d'orgues, au fil des siècles. Mais, tous les orgues de cette Région ne sont pas classés au titre des Monuments historiques. A titre de comparaison, à l'échelle du Pays, selon les inventaires et les chiffres, il existe entre 8700⁶ et 12 000 orgues en France dont plus de 1000 sont classés au titre des Monuments historiques. Récemment, au dernier inventaire de 2010, plus de 1400 orgues sont construits ou restaurés. Au vu de ces chiffres, remarquons que la plupart des orgues sont classés et inscrits à l'inventaire, mais de nombreux orgues restent non classés et donc non protégés. Néanmoins, un orgue non classé ou inscrit n'est pas pour autant dépourvu d'intérêt ou de valeur et peut bénéficier d'un entretien ou d'une restauration, mais cela peut être plus difficile. Notons qu'il reste, évidemment, encore beaucoup de choses à faire en termes de restauration et d'entretien de ce riche patrimoine.

Néanmoins, à l'intérieur de cette grande Région, des différences notables sont à souligner aussi bien en termes de répartition de leur nombre, de leur taille que de leur style. Les trois Régions sont inégalement dotées en orgues. Riche d'environ 1280 orgues, l'Alsace est un « Pays d'orgues », selon l'expression de Cavaillé-Coll, grand facteur d'orgue du XIX^e siècle : chaque village possède une, parfois deux églises et chacune d'elles possède son orgue. Les influences à la fois françaises et germaniques ont façonné le territoire alsacien et ont joué un rôle dans la fabrication des orgues et la constitution de grandes familles de facteurs d'orgues, qui sont, en général, également organistes. L'Alsace est aussi une région de formation des facteurs d'orgues : citons Eschau, dans l'agglomération strasbourgeoise qui est l'unique centre d'apprentissage de France. En Lorraine, les orgues recensés sont au nombre d'environ 1062 : ils sont principalement localisés en Meurthe et Moselle autour de Nancy, puisqu'une grande famille de facteurs d'orgues y œuvrait au XVIII^e siècle ou encore dans les Vosges, connu pour avoir des foyers de facture aux XIX^e et XX^e siècles. Enfin la Champagne-Ardenne avec 290 orgues est certes moins pourvue,

⁵ Cf Annexe n°2 : La répartition du patrimoine organistique à l'échelle du Grand Est, p. 161.

⁶ Cicchero, Jean Marc, « L'implantation des orgues en France », in *l'Orgue*, n° 302, Paris, 2013, p.140-147. Selon lui, la France devrait posséder autour de 8700 orgues au total en 2010 dont 16% classés aux Monument historique.

mais ceux-ci sont de meilleure qualité ; chaque département possède un nombre quasi-équivalent, avec une prédominance pour la Marne, l'Aube et la Haute-Marne. Finalement chaque entité de la nouvelle Région a son originalité dans cet état des lieux et dans la manière de sauvegarder et valoriser ce patrimoine.

Notre objet d'étude s'appuie sur plusieurs disciplines et champs de recherches universitaires très variés des sciences humaines et sociales.

Ainsi, l'Histoire permet d'intégrer l'orgue dans son contexte politique, économique, culturel et religieux. L'orgue peut aussi être intégré dans l'histoire culturelle, en tant qu'élément culturel déterminant et comme révélateur de structures économiques, sociales et mentales. Ensuite, l'orgue relève des domaines de l'Histoire de l'art qui montre que l'instrument doit être considéré comme une œuvre d'art à part entière, unique, au même titre qu'une œuvre issue des arts plastiques. L'archéologie a pour but de retrouver les traces visibles de ce patrimoine organistique et de le reconstituer finement. L'Histoire des techniques et l'artisanat font référence à l'orgue comme une machine complexe réalisée par des artistes et artisans talentueux, suivant les styles des époques. De plus la sociologie nous renseigne sur les divers acteurs en lien avec l'instrument et permet de comprendre pourquoi ils y sont attachés. De même elle permet de réaliser des enquêtes sur les publics, connaître leurs goûts et leurs attentes. Enfin la musicologie permet de saisir toutes les évolutions des styles des musiques d'orgue à la fois dans sa composition, son écriture et à la fois dans sa pratique musicale. Etant donné que la musique est un art éphémère, difficilement saisissable, peu de sources ou enregistrements sonores nous sont parvenus des temps anciens, du XVI^e à la fin du XIX^e siècle, la musique vivant essentiellement par les partitions et des reconstitutions musicales. Mais contrairement à d'autres instruments de musique, l'orgue se différencie d'eux puisqu'il préexiste en tant qu'objet de réflexion : la construction d'un orgue et son intégration dans un édifice tient lieu de la discussion entre différents acteurs. Il préexiste aussi en tant qu'œuvre d'art bâtie, notamment par les plans réalisés, du buffet ou de la partie instrumentale. En ce sens, l'orgue n'est pas que musique, il est aussi et surtout un objet d'Histoire, comme l'a montré Jean Favier : « Bien avant le premier travail du facteur, l'orgue est déjà l'objet d'une réflexion quasi politique. [...] L'orgue est dans sa genèse une affaire de délibérations, et il est un acte de foi ou d'imagination bien avant de porter la prière ou le rêve⁷ ». Néanmoins si nous comparons notre objet d'étude à d'autres objets artistiques et patrimoniaux (l'architecture, les arts plastiques, par exemple) ou encore par rapport

⁷Référence de Jean Favier citée dans *Le parc organistique alsacien*, premier cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet éditions, février 2009, p.6.

à d'autres instruments de musique, l'orgue semble être peu étudié dans une approche historique et culturelle globale, alors que justement, l'orgue suppose une recherche historique interdisciplinaire faisant toute sa richesse.

Aussi cette étude ne se veut pas exhaustive, mais centrée sur quelques instruments exceptionnels et précieux et sur des facteurs d'orgues ainsi que des organistes reconnus, ayant joué un rôle moteur et emblématique du XVII^e siècle à nos jours, à l'échelle de cette nouvelle entité régionale. Cette excellence, analysée dans ce travail, est reconnue notamment par des écrivains et des professionnels de l'orgue, qui ont publié des études antérieures diverses et variées. Enfin, mon étude se veut originale puisque ce sujet n'a jamais été étudié sous cet angle géographique permettant une approche globale. En ce qui concerne les orgues étudiés en exemple, le parti pris choisi est de se concentrer uniquement sur les orgues de grande qualité, les plus remarquables qui gardent depuis leur construction une unité de style, même si ces divers éléments peuvent être issus de reconstitutions ou copies originales minutieuses.

Pour mener à bien ce travail, je me suis appuyée sur les sources, les inventaires et la bibliographie existante. A partir des années 1960, en effet, les premiers inventaires sont réalisés dans le cadre de l'inventaire du patrimoine général proposé par Malraux, ministre des Affaires Culturelles de 1959 à 1969. A cette époque, les Directions Régionales des Affaires Culturelles étaient chargées de trouver des techniciens-conseils et des facteurs d'orgues prêts à faire cet inventaire dans chaque Région. Ces volumes, rédigés par départements, font mention du contexte historique, des enjeux liés à la conservation et un état des lieux précis sur chaque orgue mentionnant s'il est ou non classé ou inscrit, à quelle date et surtout donnant en détail sa fiche technique. Ces inventaires sont des sources importantes, publiés dans les années 1960-1980 et pour certains, ils ont été réévalués dans les années 1990. La Base Palissy du Ministère de la Culture prend le relai et donne des informations techniques actualisées sur chaque orgue. De plus, la bibliographie existante sur le sujet se compose d'ouvrages scientifiques sur l'histoire de l'orgue, sur les acteurs comme les facteurs d'orgues, les compositeurs, les organistes ou encore sur les techniques de fabrication et de restauration. Elle fait aussi référence à quelques revues⁸ intéressantes : au total, une vingtaine de revues spécialisées existe sur l'orgue, mais la majorité d'entre elles apportent avant tout une approche musicale puisqu'elles sont écrites par des

⁸ Par exemple : quelques revues musicales de référence : *L'orgue* (dir François Sabatier, éditée par l'Association des Amis de l'orgue) ; la *Tribune de l'Orgue* (dir Guy Bovet) ; *Orgues nouvelles*. Sur l'histoire : *Revue d'histoire de l'orgue d'Alsace*...

organistes et des musicologues. Les axes de recherche abordent surtout l'art de la registration, la redécouverte de compositeurs et fonction liturgique de l'orgue ou encore apportant un éclairage historique.

Ainsi dans quels cadres institutionnels ou non et par quelles actions, le patrimoine organistique du Grand Est, un des plus riches de France, peut-il être à la fois sauvegardé, restauré et valorisé ? Plus généralement, pourquoi les orgues sont-ils si peu connus des publics, parfois dépréciés et, dans les représentations, trop souvent lié au domaine religieux ?

Dans un premier temps, nous ferons un aperçu sur l'histoire remarquable et paradoxale des orgues en France et en Europe, de l'Antiquité à nos jours. Les orgues ont connu un développement mouvementé passant de la sphère profane, pendant une large partie de leur existence à la sphère liturgique dans le cadre du service religieux et cultuel. De plus, les orgues s'inscrivent au carrefour des évolutions musicales et les compositeurs renommés ont contribué à développer de nouvelles formes musicales. Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons au patrimoine organistique du Grand Est, à la fois en tant que patrimoine matériel artistique mais aussi en tant que patrimoine immatériel ou humain, grâce au travail des facteurs d'orgues, des organistes et des compositeurs qui font vivre cet instrument. Cette partie évoquera aussi les enjeux de la fabrication d'une part et de la sauvegarde et de la restauration d'autre part. L'enjeu actuel de la restauration est central dans les politiques de sauvegarde de ce patrimoine et les acteurs institutionnels et associatifs y contribuent. Enfin, nous terminerons en établissant un inventaire général objectif des richesses organistiques de cette grande Région à partir des listes des orgues classés, en détaillant quelques exemples d'orgues exceptionnels. Cet état des lieux permet ensuite de mettre au point des pistes de réflexions concrètes sur des politiques ou stratégies, moyens, enjeux et acteurs de cette valorisation auprès des publics. Cette partie permet aussi d'étudier les opinions que possèdent diverses catégories sociales et de comprendre quelles sont les valeurs auxquelles elles adhèrent.

I) Histoire générale de l'orgue en France et en Europe, de l'Antiquité à nos jours

Dans cette première grande partie, nous nous intéresserons à l'histoire générale des orgues, aux grandes phases de son développement instrumental et musical en France et en Europe, de l'Antiquité à nos jours. Ainsi, il s'agit de comprendre comment et pourquoi l'orgue est entré dans la sphère religieuse et culturelle, devenant ainsi un des instruments les plus emblématiques et incontournables. La Région du Grand Est semble être une des grandes régions de développement et d'épanouissement de cet instrument.

A) Histoire de l'instrument : l'orgue, d'un instrument profane à un instrument au service culturel

1) Les premiers temps de l'orgue profane

Dans un premier temps, intéressons-nous au contexte historique, des origines au développement de cet instrument. Les prémisses de l'orgue sont à rechercher dans l'Antiquité grecque. De ce fait le plus prestigieux des instruments de musique a une origine orientale : il apparaît d'abord en Egypte sous la forme d'une hydraule, inventée vers 270, au III^e siècle avant J-C par un mécanicien ingénieux grec, Ktésibios, vivant à Alexandrie. Néanmoins, « cette invention » ne fut pas le fruit du hasard, mais le résultat nécessaire d'une conjonction de circonstances. L'orgue devait naître dans ce creuset ardent d'inventions que fut l'Alexandrie à peine surgissante et déjà brillante⁹ ». Cette ville, en effet, mêle à la fois un réel attachement aux lettres, arts et sciences qui permettent à ces diverses innovations de naître. Ainsi, Ktésibios a imaginé un système complexe, constitué par les tuyaux d'une grande flûte de Pan, munie d'un clavier rudimentaire permettant de souffler l'air dans les tuyaux grâce à un mécanisme hydraulique qui fournissait l'air en pression constante ; le cylindre en bronze et la cuve de cuivre étanche remplie partiellement d'eau et contenant une sorte d'entonnoir renversé dans lequel l'air était refoulé avant de s'échapper vers les tuyaux¹⁰. L'eau donnait la pression à l'ensemble, d'où son nom d'*hydraulus* ou encore *hydraulia*. Certes, ce n'est pas encore l'instrument tel que nous le connaissons aujourd'hui, puisqu'à l'origine l'hydraule est petit, composé de deux ou trois rangs de tuyaux et dont le son est faible. Malgré tout, l'ébauche du principe mécanique de l'air

⁹ Guillou, Jean, *L'Orgue, souvenir et avenir*, Paris, Buchet/Chastel, 1989, p.13.

¹⁰ Tranchefort, François René, *Les instruments de musique dans le monde*, tome 2, Paris, Inédit Musique, Seuil, 1980, p.129.

produit et insufflé vers les tuyaux est déjà présente. Par ailleurs, des sources antiques complémentaires nous donnent des descriptions précises faites par les ingénieurs Héron d'Alexandrie et Vitruve sur la construction de l'orgue antique. Au départ, il s'agissait, donc, d'un orgue hydraulique de petite taille, connaissant une large diffusion dans l'Antiquité, notamment autour de la Méditerranée.

Ensuite c'est au tour des Romains de découvrir et s'approprier cet instrument, au I^{er} siècle, plus précisément en 50 après J-C. Ils l'appelaient *organum hydraulicum*, d'après le terme grec d'*organon* qui signifiait instrument de travail, outil ou machine et en toute logique représentait déjà un instrument complexe de toute science¹¹. Là, l'orgue prit des dimensions beaucoup plus importantes : ainsi, il passe de trois à quatre rangs de tuyaux de treize à dix-huit notes jouables séparément. Au II^e siècle, la soufflerie est perfectionnée : l'air n'est plus mis sous pression grâce à l'eau, mais il l'est par un système de soufflet manuel. Plusieurs éléments comme les « sommiers ¹² » ou les rangs perpendiculaires de « registres ¹³ » en particulier figuraient déjà dans cet instrument. Ces éléments préfigurent l'orgue connu à partir du XVII^e siècle. Finalement, l'orgue fonctionne selon un principe qui ne s'est qu'amélioré au fil du temps : la soufflerie fournit le vent aux tuyaux, la mécanique transmet les « ordres » de l'organiste, assis à la console, jusqu'à la partie sonore constitué par l'ensemble de la tuyauterie.

Les Romains utilisent l'orgue dans le cadre des divertissements profanes organisés dans les palais antiques, les amphithéâtres ou encore dans les cirques pour accompagner les courses de chars¹⁴. L'orgue était également accompagné par d'autres instruments, comme les trompettes, et le son devait être assez fort pour être entendu au milieu du bruit des jeux et des cris de milliers de spectateurs. Il pouvait également être joué à l'occasion de certaines fêtes populaires et constituaient une attraction particulière. Par ailleurs, certaines familles patriciennes, bien placées, pouvaient posséder un orgue dans leur demeure¹⁵. Il s'agit bien d'un instrument qui sert aux divertissements dans un cadre non religieux.

Par la suite l'orgue a été introduit, dans le milieu impérial à Byzance, puis dans l'Empire romain d'Orient, afin d'être utilisé lors de fêtes impériales officielles, comme par exemple, au couronnement d'un Basileus, ou lors d'un mariage d'une Augusta¹⁶, devenant ainsi un symbole

¹¹ Guillou, *Op.cit.*, p. 13.

¹² Le sommier est le cœur de l'instrument et demande une grande précision parce qu'il fournit le vent aux tuyaux, de manière équilibrée, en fonction des touches actionnées et des registres sélectionnés par l'organiste.

¹³ Les registres désignent les différents jeux de tuyaux de l'orgue.

¹⁴ Meignien, Jean-Marie, *Orgues d'hier et d'aujourd'hui*, Société académique de l'Aube, 2006, p.162.

¹⁵ Tranchefort, *Op.cit.*, p.130.

¹⁶ Guillou, *Op.cit.*, p.35.

de puissance et de magnificence. Les empereurs byzantins possédaient aussi des orgues dans leur résidence, et il était déjà un véritable objet d'art et de prestige, avec ses tuyaux dorés, parfois en or massif.

Parallèlement, pendant cette période, en Occident, l'orgue profane connaît un relatif déclin au IV^e siècle, voire une disparition en lien avec la chute de l'Empire romain, au V^e siècle, alors qu'il continue, dans le même temps, à se perfectionner dans l'Empire byzantin. Pour quelles raisons l'orgue connaît-il cette évolution ? Celle-ci peut se comprendre par l'apparition d'une nouvelle religion, le christianisme, en train de se développer. A partir de l'édit de Milan, en 313, le christianisme, d'abord toléré sous le règne de Constantin, poursuit son expansion et renforce ses premières positions sous l'empereur Théodose et après la chute de l'Empire romain, le christianisme étant alors admis comme une religion d'Etat. Il s'agit d'une donnée essentielle à prendre en compte puisque ce nouveau pouvoir, politique et religieux, encadre progressivement la société et bannit certains instruments dont l'orgue, ce qui peut paraître paradoxal au premier abord. Nous en verrons les causes plus tard. Toutefois, il leur est difficile d'empêcher les rares contemporains, savant en jouer, de le pratiquer dans la sphère profane. Finalement l'orgue reste encore un instrument profane.

Au cours de cette période nous avons mentionné de quelques descriptions et représentations de l'orgue dans les œuvres des Pères de l'Eglise (IV-V^e siècle) ; mais très souvent, il s'agit de descriptions symboliques à interpréter avec une grande prudence. Ainsi, dans une lettre apocryphe de saint Jérôme, à un certain Dardanus, il est dit au sujet de l'orgue : « De tous les instruments, l'orgue est celui qui produit le son le plus puissant ; il est fait de deux peaux d'éléphant de forme concave et de douze soufflets auxquels correspondent douze tuyaux d'airain¹⁷, qui produisent un son tellement puissant qu'on peut le comparer au bruit du tonnerre, de telle sorte qu'on peut l'entendre à mille pas de là et même plus ¹⁸». Nous remarquons que l'orgue y est décrit comme un instrument au son puissant, dont les tuyaux sont construits avec du métal. Mais autrement, il n'y a aucune mention réelle de considérations du point de vue technique et organologique, uniquement un rapprochement de différentes parties de l'orgue avec certains éléments du christianisme : les deux peaux évoquent la rigueur des deux Lois (Tables de la Loi de Moïse), les douze soufflets font référence aux douze patriarches et aux prophètes de l'Ancien Testament, les douze tuyaux d'airain rappellent les douze apôtres de l'Evangile. Par

¹⁷ L'airain est proche du bronze, un alliage à base de cuivre.

¹⁸ Bragard, Roger et. De Hen, Fred J., *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruxelles, éditeur Compagnie belge, Editions SPRL, 1973, p.34.

conséquent nous nous rendons compte que ces descriptions, relevant plutôt de la légende, ne nous permettent pas d'avoir une idée exacte et précise de ce que pouvait être un orgue sous le Haut Moyen Age.

Néanmoins l'orgue revient véritablement sur le devant de la scène au milieu du VIII^e siècle, ce qui coïncide avec l'avènement de la dynastie carolingienne. En 757, l'empereur Constantin Copronyme fait cadeau d'un orgue au roi carolingien Pépin le Bref, quelques années après son couronnement et son sacre par l'archevêque Boniface en 751. Il s'agit probablement du premier orgue en Occident. Selon les chroniques du temps, les épopées ou les romans, l'orgue offert devait être probablement très orné et serti de pierres précieuses ; les tuyaux étaient d'airain et sonnaient admirablement¹⁹. Ces informations insistent déjà sur le caractère spécial et rare de l'orgue. Toutefois, il est difficile d'avoir des certitudes concernant les notes jouées, les gammes utilisées, le fonctionnement. Durant le Haut Moyen Age, cet instrument s'agrandit progressivement et prend plusieurs formes, notamment sous la forme d'un portatif : l'orgue est porté en bandoulière, actionné d'une main par un petit soufflet et joué au clavier de l'autre main. Cependant, il reste, toujours dans la sphère profane, comme guide pour le chant, au service des fêtes civiles, des troubadours, mais également au service des processions ou divertissements royaux et princiers, célébrant en grandes pompes les cérémonies importantes. Cet usage de l'orgue se poursuit tout au long du Moyen Age ainsi qu'au début de la Renaissance en France et en Europe, en même temps que d'autres usages dans d'autres lieux se développent. Ainsi les premiers orgues historiques apparaissent, par exemple²⁰ dans le Royaume de France : en 1451, il y avait un orgue imposant dans le château de Blois puisque celui-ci possédait déjà 1400 tuyaux environ ; celui du château d'Amiens, en 1429 avait un plein jeu de plus de 2000 tuyaux. Ailleurs en Europe, l'orgue était présent en Italie où Monteverdi, le compositeur italien, en fit usage en 1607, dans *Orfeo*, afin d'accompagner le chant récitatif de Caron au moment où Orphée se présente à lui avant de pénétrer dans les Enfers. Il était présent aussi dans le Saint-Empire romain germanique, à partir du milieu du XV^e siècle, puis en Angleterre, au XVI^e siècle, sous le règne de Henri VIII où là encore il était utilisé occasionnellement lors de festivités et au théâtre. Ainsi, l'orgue constitue le seul instrument à vent, polyphonique et à clavier parmi ceux que les contemporains connaissent à cette époque.

Par ailleurs, du point de vue organologique, diverses études commencent à être réalisées, à partir de la Renaissance, sous l'influence des philologues humanistes qui analysent les œuvres

¹⁹ Guillou, *Ibid.*, p.45-46.

²⁰ Bragard et. De Hen, *op.cit.*, p.113.

des auteurs grecs et latins. Ces études permettent de comprendre la facture de l'instrument. Citons quelques exemples²¹ : l'ouvrage de Sébastien Virdung « *Musica getutsch* » publié en 1511 en langue allemande qui représente et décrit les instruments à clavier en usage en ce temps comme l'orgue. La même année, sortait également un ouvrage précieux sur la facture de l'orgue et qui contenait des pièces d'orgues. De même, Michel Praetorius (1571-1621) publie « *De organographia* » en 1619, une mine de renseignements précieux, enrichi de reproductions, sur les instruments de musique anciens et contemporains. Mais plus précieux et détaillé encore, est le « *Traité des instruments en sept livres* » qui fait partie d'un ouvrage considérable, « *l'Harmonie universelle* » rédigé en 1637 par le père Marin Mersenne (1588-1648). Ces deux ouvrages donnent des informations précieuses sur l'orgue et d'autres instruments pratiqués à la Renaissance et dans les décennies suivantes. Ils ont connu un retentissement important grâce à sa diffusion par l'imprimerie, ce qui montre aussi qu'il existe un réel engouement parmi les humanistes et les nobles pour cet instrument. Ces ouvrages répondent très certainement au besoin qu'éprouve chaque musicien ou esthète de pratiquer des œuvres vocales ou instrumentales, ou encore de les entendre à l'orgue, cette pratique faisant partie de l'éducation des lettrés et des nobles. Parallèlement, l'orgue, en tant qu'instrument, devient véritablement un objet d'art, fait de matériaux de grande valeur, parfois incrusté de pierres précieuses ou de bois rare. Etant donné la rareté, la richesse, l'orgue devient un instrument de valeur prisé par les amateurs d'art et les collectionneurs.

Mais revenons un instant à la période du Moyen Age : à partir de l'an mille, un processus nouveau et parallèle voit le jour qui bouleverse le rôle et la place que tient l'orgue dans la société. Ce processus est lié au rôle croissant de la religion chrétienne encadrant les pouvoirs et la société. Ainsi l'orgue intègre une nouvelle sphère et d'autres lieux, en même temps qu'il poursuit son évolution dans la sphère profane et qu'il change de dimension et de fonction.

2) L'orgue : un instrument liturgique entré dans la sphère religieuse et culturelle

A partir du IX^e siècle, une véritable transition se produit puisque l'orgue entre dans la sphère religieuse, à la fois dans des églises et des abbayes. Il devient progressivement l'élément utile, sinon indispensable à la célébration des offices. Des élèves, souvent des moines, sont formés à la pratique de l'instrument et le diffusent dans toute l'Europe. Selon les chroniques, le

²¹ Bragard et. De Hen, *Ibid*, p.67.

premier orgue d'église dont nous en avons les traces est celui de Saint Savin en Poitou, construit en 827 par l'abbé Georges, le même qui avait construit, quelques années auparavant, une hydraule pour le palais d'Aix-la-Chapelle²². Méfions-nous, cependant, de ses chroniques ne sont pas toujours des sources sûres²³.

Mais l'entrée de l'orgue dans ces édifices religieux suscite de la méfiance et ne va pas de soi, comme en témoigne le moine Théophile au XII^e siècle²⁴. Il insiste sur la réticence de l'Eglise à intégrer cet instrument dans la liturgie puisqu'en effet, l'orgue était considéré par elle comme un instrument maléfique, en l'appelant la « cornemuse du diable ». La conséquence fut l'excommunication de certains organistes. A ce moment-là, l'orgue était plutôt répandu sous la forme de petits portatifs, remplacés ensuite par le « positif » également transportable, placé le plus souvent dans le chœur, posé sur une table ou sur le sol nécessitant l'aide d'un souffleur. Ces modèles ne possédant qu'un seul clavier et pas de pédalier sont jugés, progressivement, insuffisants et remplacés par le grand orgue aux sonorités plus puissantes et variées.

Malgré des débuts bien difficiles, l'orgue devient l'instrument liturgique par excellence et s'inscrit durablement en France et en Europe, tout au long du Moyen Age. D'abord son rôle musical a été d'alterner avec le chant du chœur. Ensuite celui-ci a été d'animer la liturgie des offices religieux et d'accompagner les voix pures des choristes et enfin plus tard tous les choristes du chœur paroissial. Ses fonctions liturgiques et musicales conditionnent sa place au sein de l'édifice. Dans ces cas-là il convient que l'orgue soit installé proche du chœur chantant, d'abord au sol, à proximité plus ou moins immédiate de l'autel : c'est l'orgue de chœur de taille généralement modeste, ce qui peut être le cas, entre autres, dans les cathédrales d'Aix-en-Provence ou encore la Primatiale de Lyon.

Au début du XVI^e siècle, la place de l'orgue dans l'édifice change, en même temps qu'il s'impose en taille. Celle-ci étant variable en fonction de la grandeur de l'église et de la richesse de la paroisse. Dans le même temps l'orgue bénéficie de perfectionnements techniques et d'accroissements, notamment en ce qui concerne la diversité des claviers, des jeux et donc des registres. On parle alors de grand orgue, correspondant à l'orgue principal de l'édifice, ce qui est le cas dans la majeure partie des cathédrales. Sa partie instrumentale, abritée dans un buffet,

²² *Ibid*, p.64

²³ Par exemple, la description de l'orgue de l'abbaye de Winchester. Il aurait été construit en 980 et posséderait « 400 tuyaux, 40 touches et 26 soufflets ». Mais, nous pouvons en douter, surtout à cette époque, parce que cet orgue aurait nécessité l'aide de soixante-dix souffleurs et deux organistes.

²⁴ Meignien, *Op.cit.*, p.162.

intègre plusieurs plans sonores différents, à savoir celui du grand orgue, du positif²⁵ et du pédalier. Ainsi l'orgue n'est plus uniquement placé près du chœur, mais en jubé ou encore en tribune soit dans un bras du transept, soit plus loin dans la nef, adossé au mur occidental ou au-dessus du grand portail. En règle générale, la mise en place de l'orgue sur le jubé est préférée. Cependant, quand ses dimensions et son poids dépassent les limites que pouvait supporter le jubé, une tribune fut spécialement construite.

Cette position en hauteur a des avantages : elle donne à l'orgue « plus de monumentalité et fait vibrer le volume architectural du vaisseau avec plus d'ampleur²⁶ ». Celle-ci est répandue d'une part quand l'église est de dimensions moyennes, d'autre part dans les églises dépourvues de transept ou dans les églises à bas-côtés simples, sans chapelles profondes. Par ailleurs, un autre emplacement particulièrement favorable, mais trop rare est celui de l'orgue au-dessus d'un des portails du transept : « Non seulement, il est ainsi rapproché de l'auditoire, mais la cohésion liturgique est mieux assurée quant au dialogue avec les voix et l'orgue de chœur²⁷ ». Il se retrouve particulièrement à la Renaissance, dans les cathédrales de Reims, Mans, Rodez, Tours, Cologne. A l'inverse, l'emplacement de l'orgue en « nid d'hirondelle²⁸ » dans les parties hautes (triforium) est le fait du Moyen Age finissant, et lui donne une position plus centrale sans occuper le jubé ou la tribune. Ce type d'orgue est visible à la cathédrale de Strasbourg, sur l'orgue situé dans la nef ; à la cathédrale de Metz sur l'orgue situé contre les murs latéraux du transept.

Mais, cet emplacement en tribune peut comporter des inconvénients : par exemple, lorsque l'église est très vaste, avec une nef longue et haute, un transept et des bas-côtés profonds, le son de l'orgue se répercute mal et n'est pas assez net. Parfois, il a peine à franchir le transept comme cela peut être le cas à la cathédrale Notre Dame de Paris. De même, lorsque l'orgue est placé trop haut, sur une tribune, le son se répercute mal dans l'édifice et il a besoin d'un espace suffisant entre les voûtes et l'orgue pour se développer²⁹.

Par conséquent l'orgue est passé d'une position de chœur à une position en tribune. Plusieurs critères définissent sa place dans les édifices religieux : son lien avec le chœur qui doit être

²⁵ L'ancien « positif », utilisé jadis, est alors intégré dans le grand orgue, parfois isolé dans un buffet séparé.

²⁶ *Ibid.*, p.162.

²⁷ CELLIER Alexandre et ACHELIN, Henri, *L'Orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, Paris, ed. Lafitte reprints, 1933, p.196.

²⁸ Ce nom « nid d'hirondelle » fait référence à la forme et la décoration de la plate-forme étroite et accrochée au mur, permettant à l'organiste de rejoindre la console.

²⁹ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.196.

accompagné, comme nous l'avons vu précédemment, l'importance de l'édifice, la hauteur de la tribune, l'architecture, l'acoustique essentielle pour faire ressortir tous les sons de l'orgue.

De plus ces mutations de taille et d'emplacement des orgues concourent à des perfectionnements techniques plus importants. Le système de ventilation ou soufflerie propulse l'air dans les tuyaux et le sommier³⁰ est plus large, destiné à recevoir la tuyauterie plus abondante. C'est aussi à partir du XIII^e siècle que les premiers claviers, avec les touches chromatiques (dièse, bémol) apparaissent. Auparavant seules les touches non chromatiques existaient. Ce changement suppose également une nouvelle série de tuyaux. Il existe autant de tuyaux que de touches et ce nombre est multiplié en fonction du nombre de registres. Ceux-ci augmentent aussi et enrichissent la palette sonore au fur et à mesure, avec des plein-jeux contrastant avec des jeux de mixture. Aussi, à partir de la première moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle, les premiers orgues « pré-classiques » avec plusieurs claviers apparaissent : le grand orgue, le positif et le récit ; ces claviers, se superposant, peuvent contenir jusqu'à quatre octaves (32 notes). D'autres mutations apparaissent encore, à partir du XVII^e et XVIII^e siècles : l'orgue classique comporte, généralement, un quatrième ou cinquième clavier manuel, joué avec les mains ; en même temps, le pédalier se complète de quelques notes également. Indiquons que ces instruments ont souvent été démantelés au cours du temps mais certains d'entre eux ont pu bénéficier d'une restauration avec des éléments d'origine. Ainsi, le nombre de claviers et de touches ainsi que le système moderne de transmission entre les touches, les différents registres et le sommier, tels que nous les connaissons aujourd'hui, prennent forme progressivement, à partir du XVI^e siècle.

Néanmoins faut-il préciser que la facture d'orgue connaît des directions différentes dans les régions, pays protestants et catholiques et ces différences se renforcent à partir de la Réforme protestante, dans la première moitié du XVI^e siècle. Cette différence visible se justifie dans leur rapport à la musique et à la fonction que tient l'orgue dans le service cultuel. Comme l'orgue n'a pas la même fonction musicale, celui-ci diffère dans sa facture. D'une façon générale, dans la liturgie catholique le plain-chant était préféré, confié au chœur, à des chanteurs spécialistes et l'orgue s'écoutait alors en silence. Dans ce cas, les orgues construits dans les pays catholiques sont plus petits, quelques jeux et parfois n'ont pas de pédalier, comme dans certaines régions françaises ou en Italie, au Vatican, par exemple.

³⁰ Partie centrale du mécanisme où aboutissent les commandes des touches, les registres de timbres

A l'inverse, à la Réforme³¹, le lien à la musique est bouleversé : l'orgue devient un instrument fort et puissant dans le but de soutenir une assemblée nombreuse de fidèles qui chante. Dans sa théologie, Luther réserve à la musique un rôle primordial : elle doit jouer le rôle d'intermédiaire directe entre l'individu et Dieu. L'individu doit pouvoir adresser directement sa prière, grâce à la musique et non la confier aux musiciens et chantres comme dans l'Eglise catholique. Ainsi, de nombreux chorals ou cantiques, en langue vernaculaire, sont composés suivant les préceptes de Luther dans sa *Formula missae* où il dit « Je souhaiterais également qu'il y ait le plus grand nombre possible de chants en langue vernaculaire que les fidèles puissent chanter pendant la messe³² ». Luther compose lui-même des chorals, comme par exemple *Ein feste Burg ist unser Gott*³³ qui deviennent rapidement l'élément central de l'office luthérien, un exercice de piété collective soudant les liens de la communauté et apaisant les corps et les esprits. Au cours du culte, l'organiste joue plusieurs cantiques et avant que l'assemblée de fidèles ne les chante, il doit préluder quelques instants, pour rappeler la mélodie et donner le ton. La fonction du choral est alors de soutenir le chant et le cas échéant la participation polyphonique de l'assemblée. Ces nouveaux genres musicaux ont été développés, notamment, par l'un des musiciens les plus importants et reconnus de sa génération, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) et joués par de nombreux organistes jusqu'à nos jours, comme nous le verrons dans la suite. Dans ce cas, les orgues construits dans ces pays réformés doivent être plus imposants afin de pouvoir jouer ce répertoire musical. Ils possèdent un plus large pédalier et une quantité importante de claviers et de jeux, ce qui est le cas, par exemple en Allemagne du Nord auprès de Dietrich Buxtehude (1637-1707), grand compositeur et virtuose précurseur.

Par contre, il existe une différence notable entre la liturgie luthérienne et celle représentée par Calvin. Ce dernier considère la musique comme un outil de mémorisation, d'éducation et de diffusion de message. Le chant est un support à la prière, mais seul le chant monodique à l'unisson par toute l'assemblée est autorisé alors que la polyphonie n'est tolérée que dans la sphère privée et uniquement dans le registre spirituel. Selon lui, la polyphonie détourne le croyant de l'essentiel, du texte, à l'inverse de Luther. Au début de l'année 1539, avec l'aide de Clément Marot, Calvin fait paraître à Strasbourg *Aulcuns psaulmes et cantiques mis en chant*, avec 19 psaulmes et 3 cantiques dotés de mélodies parfois adaptées de chorals allemands tandis que d'autres sont originales. Plus tard, avec la participation de Théodore de Bèze théologien et

³¹1517, date de l'affichage des 95 thèses du moine Luther à Wittemberg.

³²*Un air de Renaissance, la musique au XVI^e siècle*, catalogue d'exposition, musée national de la Renaissance au château d'Ecouen (11.09.2013 au 6.01.2014), Paris, édition RMN-Gd Palais, 2013, p.22-24.

³³« C'est un rempart que notre Dieu », un des chorals les plus connus et chantés dans la liturgie réformée.

poète enseignant à Lausanne, Calvin aurait confié l'entreprise de parachèvement du corpus de Marot. Comme les chorals de Luther, ces chants sont imprimés et diffusés en masse dans le monde réformé, à commencer par Genève, puis Lyon, Paris et d'autres grandes villes européennes. Cette musique d'orgue a un retentissement important

Par ailleurs, précisons que l'orgue peut être intégré dans le service liturgique d'autres religions. Ainsi, il est admis dans l'exercice cultuel juif et quelques rares orgues sont présents dans certaines synagogues (Reims, Benfeld)³⁴ En ce qui concerne la religion orthodoxe, l'instrument y est interdit, ne fait pas partie du service cultuel. Dans la religion musulmane il n'y a pas d'orgue, ce qui peut aisément se comprendre par des raisons historiques et religieuses.

B) Histoire musicale : l'orgue, un instrument au cœur d'importantes évolutions musicales, rendues possibles par les compositeurs

Intéressons-nous désormais à l'orgue comme étant au carrefour de mutations musicales. Celles-ci sont encouragées par des compositeurs talentueux développant de nouveaux styles musicaux, ou encore par les organistes jouant un rôle fondamental dans leur diffusion. Aussi faudra-t-il nous interroger : dans quelle mesure l'orgue et sa musique peuvent-ils être considérés au titre de patrimoine immatériel.

1) La musique, un art majeur : des mutations dans lesquelles s'inscrit le répertoire de l'orgue

Il est impossible de parler de la musique d'orgue sans l'inscrire dans le contexte général. La musique est considérée comme un art particulier : « Un art du temps par excellence, là où la peinture traverse les âges, le son, lui disparaît une fois émis. La musique est ineffable...³⁵ ». De ce fait la musique est éphémère : elle n'existe qu'à travers le jeu exécuté lors des représentations destinées à un public. Celui-ci participe par son écoute à l'œuvre d'art et l'interprète joue le rôle d'intermédiaire entre l'œuvre jouée, la musique et le public réceptif ; autrement dit « entre la partition écrite et l'auditeur, le musicien est le « traducteur » permettant d'amener l'œuvre d'art

³⁴ C'est le dernier orgue authentique de synagogue d'Alsace restant toujours en activité. C'est un instrument dont le buffet est en chêne avec des ornements polychromes, s'adaptant très bien à la décoration intérieure d'inspiration orientale. Précisons que les orgues alsaciens installés dans les synagogues étaient la plupart construits à la fin du XIX^e siècle par Charles Wetzel.

³⁵ *Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirrlé*, livret-programme, Festival des Orgues d'Alsace, 5^e édition, 2012, p.2.

musicale à un public³⁶ ». Toutefois, cela n'empêche pas à la musique d'être aussi un art concret et matériel, existant au travers des partitions, écrites par des hommes pour d'autres hommes de leur temps et de leur futur. Si nous laissons parler J-S Bach, il pourrait dire que la musique « peut exister en dehors de toute exécution, mais uniquement comme une œuvre d'art et d'architecture parfaite³⁷ », c'est-à-dire que certaines pièces, néanmoins chefs d'œuvres, n'existent qu'intérieurement en lisant la partition, sans représentation devant un public. Cela concerne tous les types de musique, vocale ou instrumentale, dont l'orgue fait partie. Donc, c'est un art et de surcroît un patrimoine totalement particulier dont nous allons étudier l'histoire ainsi que les tenants et les aboutissants.

La musique, intégrée au quadrivium, est un art à la fois sacré et profane qui rythme le quotidien des hommes, des princes, des nobles et des petites gens. Elle est jouée dans les édifices religieux ou dans les chapelles des princes et lors de grandes cérémonies ; elle l'est aussi dans les rues, hors de la sphère religieuse ou sacrée, lors d'événements festifs populaires. Néanmoins pendant le premier millénaire la musique était plutôt vocale qu'instrumentale et essentiellement sacrée et monodique, en basse continue. Dans ce cas le répertoire liturgique se compose de psaumes chantés par une seule voix et d'hymnes chantés par le chœur des fidèles, parfois accompagné par une flûte. L'orgue y est très peu utilisé, ayant une place mineure. Parfois, le répertoire liturgique se compose aussi de chants grégoriens, appelés également plain-chant³⁸, très souvent utilisés dans la liturgie catholique. Des changements sont visibles à partir du XI^e siècle : apparaît alors l'organum, genre musical à la fois vocal et sacré, destiné à mettre en valeur l'interprétation d'un passage de plain-chant préexistant par l'adjonction d'une ou plusieurs voix. Cette forme est considérée comme un des stades primitifs de la polyphonie, utilisé dans l'accompagnement des offices religieux. Au cours du Moyen Age, les cathédrales et les grandes églises emploient des musiciens pour célébrer les offices religieux par le chant et la musique.

Parallèlement, la théorie musicale fait des progrès grâce, notamment, à Philippe de Vitry, en Champagne (1291-1361), auteur d'un célèbre traité de musique, *Ars nova* (1320). Il fait évoluer le cours de la musique occidentale en proposant de nouvelles techniques de composition et de notation. L'*Ars nova* est aussi le nom donné à ce style polyphonique se développant en France, caractérisé par la superposition de voix différentes, des rythmes utilisés plus souples et donnant lieu à l'apparition de nouvelles formes musicales (ballade, rondeau, madrigal). Celles-

³⁶ *Ibid*, p.2.

³⁷ *Ibid*, p.2.

³⁸ C'est une forme monodique améliorée puisqu'il désigne un chant à plusieurs voix égales, de mouvement uniforme, sans qu'aucune voix ne se détache pour un son plus puissant et élevé.

ci sont utilisées hors de la sphère religieuse, comme ornement de la vie curiale ou bourgeoise. Ces styles musicaux connaissent encore des changements grâce à Guillaume de Machaut (1300-1377), musicien également originaire de la Champagne et grand compositeur de musique religieuse et profane. Il compose notamment des motets, genre musical au carrefour du sacré et du profane, dont le texte en latin est écrit sur une mélodie populaire et joué lors d'événements importants comme des noces, baptêmes, sacres, décès ou victoires militaires.

D'autres traités du XV^e et du début du XVI^e siècle mentionnent des mutations musicales sous l'influence des humanistes. La musique est au cœur de toutes les préoccupations quotidiennes et accompagnent à la fois les offices et les cérémonies princières telles que les naissances, les sacres, les mariages, les pompes funèbres. Par exemple, lors du sacre de François I^{er}, la musique est présente tout au long de la cérémonie religieuse : le roi, suivi du cortège, entre dans la cathédrale de Reims en chantant, suivi par les acclamations et des airs joués par l'orgue et les trompettes. Les princes possèdent des chapelles musicales où ces musiciens sont formés et jouent ou chantent lors de ces cérémonies. Ceci est en vigueur dans toutes les cours européennes. En plus d'être un soutien au chant, la musique est un art nécessairement politique, un véritable outil de puissance et de prestige, accompagnant ces événements familiaux et diplomatiques. Citons *le Livre du Courtisan* écrit par Baldassare Castiglione, il présente la pratique musicale du prince comme une nécessité pour être un parfait courtisan et qui montre donc que cet art est éminemment politique.

Revenons à la musique d'orgue : les évolutions musicales de style, d'écriture, décrites précédemment, ont été reprises par les compositeurs d'orgue ainsi que les organistes. Ces personnes sont sans cesse formées afin d'enrichir leur pratique instrumentale. La musique d'orgue devient alors la musique sacrée par excellence. Cette musique s'inscrit entièrement dans le service liturgique en devenant le moyen d'intérioriser le message biblique, de glorifier Dieu, de faire élever l'âme du fidèle et d'accéder à l'harmonie céleste et sacrée. Comme le disait plus précisément Hoffmann, musicologue allemand du XIX^e siècle : « la véritable musique sacrée, celle qu'accompagne le culte, ou qui plutôt est elle-même le culte, est une musique surnaturelle, un langage céleste³⁹ ». L'orgue et sa musique possèdent alors une forte charge symbolique et mystique où l'organiste semble être l'intermédiaire entre l'instrument et le chœur pour transmettre le message. La musique d'orgue se revendiquant du caractère sacré devient une des

³⁹*Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirlé, op.cit, p.4.*

plus complexes et une des plus jouées en France et en Europe, avec toutefois des différences confessionnelles notables entre les régions ou les pays.

De rares sources nous renseignent sur la manière de jouer la musique d'orgue, rien n'est certain. Nous pensons que l'organiste jouait de mémoire et la plupart des mélodies étaient transmises par tradition orale, d'organiste en organiste. Néanmoins, les véritables traces d'une littérature d'orgue apparaissent au XIV^e siècle, quelques partitions d'organistes le plus souvent anonymes. A partir du XVI^e siècle, des annotations plus fréquentes sur les partitions nous informent sommairement de la manière de jouer : ce sont des notes, des indications de rythme, de tempo, des nuances, des guidons c'est-à-dire les indications de la note suivante, située sur la portée d'après. Certaines partitions d'orgue étaient notées en tablature, correspondant aux chiffres et lettres sur la partition, à la place des notes, qui indiquaient l'emplacement des doigts sur l'instrument. Ces lettres ou chiffres représentaient les sons à produire. Les plus anciennes tablatures remontent au XV^e siècle, dans le Saint-Empire romain germanique : le principe avait été fixé par le célèbre texte intitulé « *Fundamentum organisandi* » (1452) de Conrad Paumann⁴⁰ et il s'est maintenu jusqu'au XVIII^e siècle, avec quelques modifications. Il existe aussi des tablatures pour le clavecin et le luth. En réalité la tablature n'est rien d'autre qu'une partition dans le sens dans lequel nous l'entendons aujourd'hui. A ce titre, le compositeur allemand Dietrich Buxtehude (1637-1707) a composé de nombreuses pièces d'orgue en tablature mais parfois les mentions de titres ou de dates manquent. Nous connaissons ses œuvres, principalement, par des copies d'époque dues à des élèves ou à des collègues. La première édition de son œuvre a été publiée en 1875 seulement. C'est dire le travail auquel ont dû se livrer les musicologues pour reconstituer un corpus aussi cohérent que possible. Aujourd'hui ces professionnels font des recherches poussées, des suppositions, des interprétations sans cesse renouvelées à partir des archives musicales, des partitions conservées et héritées du passé. Ces études permettent de comprendre l'écriture de la musique d'orgue et de supposer comment les orgues pouvaient sonner et quel répertoire pouvait être joué.

Parallèlement, d'autres sources existent sur lesquelles les historiens peuvent s'appuyer : l'orgue est décrit dans des poèmes, des enluminures, des sculptures et des vitraux ou encore dans des intérieurs des princes. Il est possible, par exemple, d'avoir une représentation d'un orgue positif, en plus du luth ou de l'épinette, dans les marqueteries qui ornent le studiolo de Frédéric III de Montefeltre à Urbino, en Italie⁴¹. Ce prince appréciait la musique, symbole d'harmonie et de

⁴⁰ Bragard et. De Hen, *op.cit.*, p.80.

⁴¹ *Un air de Renaissance, la musique au XVI^e siècle*, *Op.cit.*, p.13-15.

concorde et décore son studiolo de ces représentations d'instruments. Ces rares sources nous apportent quelques témoignages quant à sa présence dans divers lieux et de son utilisation tout au long du Moyen Age et au cours de l'époque moderne.

2) Du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, en Europe, des compositeurs d'orgue à l'origine de nouveaux styles musicaux pour un usage essentiellement liturgique

Au cours de son histoire, la musique d'orgue est essentiellement sacrée et au service de la liturgie. De grands compositeurs de musique, nés aux XVII^e et XVIII^e siècles, écrivent des pièces d'orgue aux formes nouvelles et imposent des fondements musicaux. Ils ont influencé de nombreuses générations de compositeurs et organistes jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, la musique d'orgue connaît des mutations et n'est plus exclusivement sacrée : à partir du XVIII^e siècle, de grands compositeurs écrivent des pièces n'ayant aucun caractère religieux ou sacré et joués hors de l'église, dans les salons, au théâtre et plus tard dans les salles de spectacle.

Intéressons-nous au parcours de formation professionnelle des compositeurs. La grande majorité d'entre eux ont suivi une formation musicale et vocale dans les maîtrises et ce jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, période à laquelle la Révolution les a détruites. Elles étaient « des écoles attachées aux cathédrales, et où des jeunes gens et des enfants étaient entretenus aux frais du chapitre pour recevoir une éducation musicale et pour desservir la musique, soit comme chanteurs, soit comme instrumentistes lors de la célébration des offices⁴² ». Encadrés par un maître de chœur ou de chapelle, ces enfants servent les messes et remplissent certaines fonctions du chœur et suivent leur maître dans leurs déplacements. Chaque cathédrale ou église possédait ce genre de maîtrises indispensable aux cérémonies religieuses. C'est en Europe du Nord que les plus grands maîtres sont formés, notamment dans les cathédrales de Tournai, Liège et Cambrai, cette dernière comptant quinze chanteurs et musiciens au XV^e siècle et une trentaine au siècle suivant⁴³. C'est aussi le cas des cours princières qui possédaient des chapelles musicales. Le roi François I^{er}, par exemple⁴⁴, réorganise sa chapelle de musique, à la fin des années 1520. Quelques années plus tard, l'empereur Charles Quint crée une *Capilla flamenca* composée de quinze à quarante chanteurs issus des Flandres, considérés comme les meilleurs chanteurs d'Europe. Parfois, en cas de fêtes exceptionnelles, il rétribue des instrumentistes de passage, les « gagiers ».

⁴² Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.126.

⁴³ *Un air de Renaissance, la musique au XVI^e siècle*, *Op.cit.*, p.18.

⁴⁴ *Ibid.*, p.18

Ces maîtrises étaient également des lieux privilégiés de la composition musicale et instrumentale du répertoire sacré. Mais elles sont à l'origine d'un effacement progressif de l'orgue : elles chantaient les morceaux et jouaient le rôle d'accompagnement lors de la messe, principalement au moment des chants polyphoniques, à la place de l'orgue.

Cependant, à partir du début du XVI^e siècle, une distinction doit être faite entre le répertoire sacré catholique et le répertoire musical de la Réforme. Généralement, le répertoire « catholique » est composé de messes polyphoniques, à savoir des mises en musique de pièces communes à tous les offices, comme les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* ou encore le *Magnificat*, le *Laudes* ou encore les lamentations polyphoniques chantées lors de la Semaine sainte. Elles étaient toutes jouées, exceptionnellement, lors des jours fastes du calendrier liturgique. Toutefois, cette musique sacrée connaît des remises en cause importante au XVI^e siècle : la polyphonie étant jugée comme complexe et peu compréhensible pour le fidèle. C'est sur ces critiques que le répertoire musical de la Réforme prend racine au début XVI^e siècle et propose de nouvelles formes musicales chantées et jouées, comme le psaume, la chanson spirituelle en langue vernaculaire et non plus en latin, grande nouveauté. Les trois grands réformateurs (Luther, Zwingli et Calvin) accordent une place centrale à la musique et au chant pendant l'office.

Par ailleurs, une fois devenus adultes, ces hommes ont quitté ces maîtrises et ils ont alors utilisé ce bagage musical pour faire évoluer les styles musicaux et réaliser de belles pièces pour orgue. Plus tard, au XVII^e siècle, parallèlement aux maîtrises tournées davantage vers le chant, l'apprentissage de l'orgue se fait par l'intermédiaire du clavecin auprès de maîtres, précepteurs ou professeurs. La plupart du temps, le clavecin servait alors à acquérir les rudiments musicaux liés au rythme, à l'écriture ou à la composition. Certains grands compositeurs sont d'abord des clavecinistes avant d'être véritablement des organistes. Les exemples sont nombreux en France, aux XVII^e et XVIII^e siècles. A l'inverse, d'autres musiciens se sont complètement tournés vers l'orgue et composent uniquement pour lui. Ce passage du clavecin à l'orgue est remplacé au XIX^e siècle par le piano, qui devient l'instrument d'apprentissage avant de jouer à l'orgue.

Désormais, intéressons-nous à quelques grandes figures ou familles de compositeurs renommés qui ont influencé la musique d'orgue et son répertoire pour la France et l'Europe. Ils ont imprégné durablement cette musique du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle par leurs compositions par un répertoire essentiellement sacré et à usage liturgique. Parmi les

compositeurs, il y a ceux qui s'orientent vers une musique aux usages plutôt profanes dont les pièces sont jouées en dehors de la sphère liturgique. Ils sont encore plus nombreux à partir du début du XIX^e siècle. Parfois, certains d'entre eux sont à l'origine de répertoires complexes, réunissant à la fois des pièces d'orgue à usage liturgique, jouées durant les offices et à la fois des pièces composées pour d'autres usages, en dehors des offices. La distinction était alors plutôt difficile à faire. Pourtant ces considérations musicales ont eu des conséquences sur la fabrication de l'instrument, sur l'introduction de nouveaux jeux et sur les styles musicaux. Aujourd'hui les historiens et les musicologues continuent à découvrir et étudier des manuscrits ou autres écrits personnels, transmis par leurs disciples, organistes interprètes. Ils permettant de comprendre leur pratique, le sens de leur musique.

a) En France : quelques grandes figures de compositeurs d'orgue ayant contribué au développement et à l'épanouissement d'un riche répertoire musical

En France, le répertoire de la musique d'orgue du XVII^e siècle est multiple : à la fois, composé de pièces jouées à l'église lors des offices et à la fois jouées dans le cadre des divertissements dans les cours princières ou royales, notamment à partir du règne des Bourbons. Les divers usages s'interpénètrent et ne différencient pas toujours : les compositeurs d'orgue français sont liés, en même temps à la sphère sacrée, religieuse, et à la sphère profane, celle du pouvoir politique. Parmi eux, il faut évoquer la célèbre dynastie des Couperin qui marque fortement cette période.

Un des premiers représentants de cette dynastie est Louis Couperin ⁴⁵(1626-1661), connu pour avoir été titulaire de l'orgue de Saint-Gervais de 1653 à 1661. Il signe l'acte de naissance d'une nouvelle perception de l'instrument, mêlant plusieurs influences venues de la pratique du clavecin et de la viole. A ce moment-là l'orgue connaît un épanouissement important musicalement puisque cette période correspond à une des plus baroques et italianisantes de l'art organistique français, visible jusqu'au début du règne personnel de Louis XIV en 1661. Face à cela, l'orgue s'agrandit, techniquement, au niveau des claviers.

Parmi ses œuvres du répertoire liturgique, il a composé plusieurs *Pièces pour orgues*, de 1650 à 1659 avec des fugues, des fantaisies, des duos, des commentaires de plain-chant dans lesquels alternent des phases où le chœur chante *a cappella*. De plus, il est à l'origine de la création de

⁴⁵ Cantagrel, Gilles (dir.), *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 1991. Articles sur François Couperin (p.287-297) et Louis Couperin (p.297-300).

fugues : c'est une nouvelle forme musicale en écriture contrapunctique⁴⁶, horizontale, suivant des règles et des normes rigoureuses. Elle consiste en la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques, qui chacune d'entre elles, développent un thème. L'archétype de la fugue suivait ce schéma : elle débute par l'exposition des différentes voix qui énoncent le sujet accompagné de son contre-sujet, puis le développement composé de divertissements sur des éléments issus du sujet et du ou des contre-sujets et enfin la réexposition menant à la coda conclusive⁴⁷. Généralement elle est écrite à quatre voix où la basse est confiée au pédalier. Progressivement, elle connaît quelques améliorations. Dans les décennies suivantes, la fugue devient même le genre de prédilection des grands maîtres organistes d'Allemagne du Nord aux XVII^e et XVIII^e siècles et atteint son point d'achèvement avec J-S Bach.

De même François Couperin, dit le Grand (1668-1733), fils de Charles (1639-1679) et neveu de Louis, appartient à cette célèbre lignée de compositeurs et d'organistes attachés à l'orgue de Saint-Gervais. Excellent organiste et professeur de clavecin réputé, il est titulaire de cet instrument pendant plus de trente ans et jouit d'une grande renommée. Néanmoins, il n'a composé que son unique *Livre d'orgue* constitué de deux Messes : *Messe solennelle à l'usage des paroisses* et *la Messe des couvents* à usage liturgique à l'église Saint-Gervais. Parallèlement, Louis XIV lui donne, en 1693, la place d'organiste de la chapelle royale, titre honorable, où il s'occupait des offices religieux de la cour. En même temps ce titre lui permet aussi d'être apprécié à la cour, de jouer des œuvres profanes⁴⁸ et d'attirer à lui d'habiles musiciens et de nombreux mondains. Ceux-ci admiraient son génie et l'exécution formidable de ces pièces mélangeant diverses influences, venues de la musique instrumentale française et italienne, notamment du clavecin, en termes de composition ou encore de sonorités. Enfin grâce au mécénat et à son attachement au pouvoir royal, il est devenu le promoteur de « l'Ere classique française » et tient une place de premier plan parmi les musiciens français de sa génération entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle.

Par l'exemple des Couperin, nous remarquons que le répertoire musical du XVII^e siècle se caractérise d'abord par un style italianisant et baroque. L'Italie, en effet, a fortement influencé la pratique organistique en France, dans la deuxième moitié de ce siècle. L'orgue s'intègre pleinement dans les messes où l'on entend violons, hautbois, flûtes, trompettes, cornets,

⁴⁶ C'est un style de musique respectant un ensemble de principes garantissant à la composition une certaine valeur esthétique. Jusqu'au XVII^e siècle, cela a été la seule manière possible de composer.

⁴⁷ Cantagrel, *Ibid.*, p.814.

⁴⁸ De nombreuses sonates en trio, des concerts royaux au clavecin, des pièces pour viole, des airs de cours et petits motets, parfois adaptées à l'orgue et jouées en dehors de sa fonction d'organiste de Saint-Gervais.

trombones, timbales, archiluths et théorbes. Ensuite le répertoire français est conditionné à partir du règne de Louis XIV par ce qu'on appelle un « style à la française », promu par J-B Lully⁴⁹ (1632-1678), se distinguant par son côté pompeux, harmonique, vertical, exprimant la grandeur et ayant pour unique but d'éblouir l'auditeur. Les compositeurs et organistes, proches ou éloignés du pouvoir, devaient forcément en être imprégnés. Dans le même temps, ces compositions sont rendues possibles par les progrès de l'instrument : les claviers et les jeux se combinent, créant des contrastes au Grand-jeu, au Récit et à l'Echo. Les jeux de flûtes, cromornes, cornets, voix humaines, trompettes commencent à être intégrés, donnent à l'ensemble un caractère plus festif, joyeux et glorieux. Ces divers procédés techniques ou jeux permettaient de détacher une mélodie de l'ensemble polyphonique⁵⁰. Enfin, constatons que certes le répertoire de musique d'orgue reste encore largement joué dans les édifices religieux, au service des offices. Cependant il l'est de plus en plus dans les palais des princes ou rois ainsi que dans leurs églises et chapelles. Par conséquent, l'orgue et sa musique sont concomitants à deux sphères, sacrée et profane et les compositeurs et organistes s'en accommodent.

Au XVIII^e siècle, peu de changements sont à noter : d'une part, la musique d'orgue n'a pas profondément évolué puisqu'elle reste toujours jouée dans les deux sphères et soumise au style français défini précédemment. D'autre part, certains organistes combinent des fonctions de clavecinistes : ce sont les organistes-clavecinistes qui sont à la fois organiste titulaire, publiant des livres d'orgue mais qui, au gré des commandes, peuvent composer des pièces pour le clavecin. A l'inverse, il existe des clavecinistes-concertistes (Rameau, Siret inspiré par Couperin) qui composent en majorité des pièces pour clavecin et qui à l'occasion pouvaient être jouées à l'orgue, en les transposant, quand bien même n'avaient-ils pas suivi de formation organistique au départ. Les Ouvertures, Passacaille, Chaconne sont des formes de musique peuvent alors être jouées indifféremment, tant au clavecin qu'à l'orgue (car il y a une basse à la pédale). Par ailleurs, d'autres compositeurs ont uniquement écrit pour orgue et ont fait une stricte différence entre ces deux répertoires instrumentaux.

Les compositeurs de cette période (fin du XVII^e- première moitié du XVIII^e siècles) nous ont laissé une œuvre restreinte pour orgue, plus étoffée pour le clavecin, comme Louis Marchand (1669-1732), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) et André Raison (1640-1719), Jean-

⁴⁹ Possède le titre de musique du roi, Louis XIV ; il est considéré comme l'unique modèle artistique de son temps, musicien et compositeur de génie à l'origine de nombreuses pièces instrumentales.

⁵⁰ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.158

François Dandrieu (1682-1732), Louis-Claude Daquin (1694-1772) ou encore Jean-Philippe Rameau (1683-1707), entre autres. Le fait que ces musiciens, organistes et clavecinistes, aient peu écrit s'explique par le contexte politique et culturel : ils avaient peu de libertés, étant strictement encadrés par le pouvoir royal exercé par la monarchie absolue des Bourbons. Néanmoins intéressons-nous à deux grands visages de compositeurs et organistes contemporains, Louis Marchand (1669-1732) et Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749). D'abord, Louis Marchand, originaire de Lyon, est considéré comme le plus grand virtuose français du clavecin et de l'orgue. En témoignent ses charges d'organiste à la cathédrale de Nevers, obtenue à l'âge de 14 ans, en 1683, à l'église des Jésuites de la rue Saint-Jacques en 1691, puis à l'église Saint-Honoré à Paris de 1703 à 1707. Ceci montre aussi que les organistes sont rarement titulaires d'un même poste pendant toute leur carrière et qu'ils sont amenés à voyager, proposant leurs services à d'autres églises. Cependant, il a laissé une œuvre pour orgue très restreinte, réunie dans son unique *Livre d'orgue*⁵¹ publié en 1700. Ensuite, Louis Nicolas Clérambault, né à Paris, apprend très jeune à jouer de l'orgue, auprès d'André Raison, en plus du clavecin et du violon. Dès l'âge de 19 ans, il figure parmi les « meilleurs organistes et professeur de clavecin ». Son génie lui donne l'opportunité, en 1704, d'être organiste titulaire au couvent des Grands Augustins à Paris et en 1716, il succède aux orgues de Saint-Sulpice. Mais comme ceux de sa génération, il est aussi lié au pouvoir royal à partir de 1710 écrivant essentiellement des cantates⁵² pour le service de la chambre du roi Louis XIV. Puis il est nommé surintendant de la musique particulière de Madame de Maintenon, une des favorites du roi : responsable de la musique, il y tient l'orgue, fait répéter les chants et les chœurs. Ainsi la musique d'orgue joue le rôle d'accompagnement lors des offices et des grandes cérémonies religieuses royales. Les compositeurs sont imprégnés par le pouvoir royal, grâce au mécénat, grande caractéristique du règne du roi Soleil.⁵³

b) Hors de France, d'autres grandes figures de compositeurs émergent et marquant durablement le répertoire organistique européen

Dans le reste de l'Europe, d'autres compositeurs, organistes talentueux sont connus grâce à de multiples manuscrits d'orgue circulant et manifestant de cette richesse. Dans ce cadre, le Saint-Empire romain germanique abonde en de talentueux musiciens ; étudions plus précisément

⁵¹ Il se compose d'une cantate, de trois douzaines d'airs, d'un opéra, de cantiques spirituels d'après Racine et une cinquantaine d'autres pièces d'orgue jouées dans le cadre religieux et profane.

⁵² La cantate est une composition vocale et instrumentale qui comporte plusieurs parties, au maximum à trois voix et avec une basse continue.

⁵³ Cantagrel, (dir), *Op.cit.*, p.269

Dietrich Buxtehude (1637-1707) et Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Ces deux artistes polyvalents ayant pratiqué de nombreux instruments dont l'orgue et ont été à l'origine de nouveaux styles, de nouvelles compositions organistiques issues principalement du répertoire de musique sacrée ou liturgique. Leur génie a influencé des générations entières d'organistes en France et ailleurs en Europe, dans le Grand Est en particulier, comme nous l'étudierons. En outre la musique d'orgue allemande a fortement influencé le service du culte réformé au cours du XVI^e siècle.

D'abord, Dietrich Buxtehude⁵⁴ est l'un des compositeurs les plus talentueux de sa génération, obtenant son premier poste à l'orgue de Sainte-Marie d'Hälsingborg à l'âge de 20 ans, puis celui de Lubeck à l'âge de 31 ans, en 1668. Sa carrière musicale (40 ans) est indissociable de ces deux orgues même si c'est véritablement son passage à Lubeck que l'on retient. Sa musique⁵⁵ d'une extrême variété et richesse comporte principalement des pièces liturgiques : des pièces libres comme les préludes d'un seul tenant, destinés à accompagner le mouvement des fidèles entrant ou sortant de l'église. Souvent les préludes sont juxtaposés d'une fugue, et il arrive de ne pas savoir quand elle finit et quand commence l'épisode suivant. Généralement, le schéma archétypique du prélude buxtehudien suit un plan en cinq volets enchaînés : Prélude ou Toccata, fugue en rythme binaire, interlude ou transition, fugue en rythme ternaire, postlude en style de toccata et cadence. Dans le même genre, il a composé de nombreuses canzones, de petites pièces musicales ou encore des toccatas c'est-à-dire des pièces brillantes où la part d'improvisation est permanente. Justement celle-ci est l'une des caractéristiques de son art musical, preuve incontestable de son talent de virtuose⁵⁶. En même temps, autre preuve de son talent, est le jeu de pédalier particulièrement brillant, jusqu'à user de doubles parties de pédale : la basse participe désormais de l'exécution polyphonique à égalité de rang avec les autres voix jouées par les claviers. Toutes ces nouvelles formes musicales ont été répandues et améliorées avec J-S Bach venu en visite en 1705.

Son œuvre se compose, à la marge, d'une trentaine de préludes de chorals, dont la caractéristique principale est la simplicité laissant entendre la mélodie aux fidèles. Ceci tranche avec la virtuosité et l'improvisation de ses pièces libres (préludes, toccatas et fugues). Ces préludes de chorals étaient souvent joués dans un cadre liturgique ou encore lors des *Abendmusiken*, c'est-à-dire

⁵⁴ Cantagrel, *Op.cit.*, p.214-237.

⁵⁵ Celle qui nous est parvenue est la plus importante connue avant J.-S. Bach.

⁵⁶ Parmi les plus belles : la *toccata en FA majeur* (BuxWV 156), mettant en avant la virtuosité et la majesté de l'orgue qui sonne en plein-jeu. Les effets d'orchestration sont visibles par l'ajout à l'orgue des cornets, des trombones, trompettes, bassons.

des veillées musicales, notamment pendant l'Avent. D'autres préludes⁵⁷ pouvaient être joués à l'orgue et accompagnés par des voix : les cantates⁵⁸ jouées à la Passion. Ainsi, son art est souvent qualifié de pittoresque, abondant, faisant ressortir la majesté des grandes pièces d'orgue. Néanmoins, aucune partition pour l'orgue de Buxtehude n'est éditée de son vivant et nous connaissons ses œuvres que par des copies d'époque, dues à des élèves ou à des collègues.

Ensuite l'illustre Jean-Sébastien Bach,⁵⁹ il est issu d'une famille de musiciens établis en Thuringe. De culture classique, il s'adonne très tôt à la musique, certes à la pratique de l'orgue mais aussi du violon, du clavecin et aux théories de la composition, surtout en autodidacte. A la fois organiste et expert en facture d'orgues, il est attaché à l'église Saint-Blaise de Mühlhausen en 1707 et 1708, puis à la Chapelle ducale, en tant qu'organiste et musicien de la Chambre à la cour de Weimar de 1708 à 1717. Une fois de plus, c'est un organiste attaché au service du pouvoir lui permettant tout simplement, d'obtenir un revenu et de bien vivre. C'est une période faste durant laquelle il développe ses qualités de virtuose et de pédagogue en enseignant la musique à d'autres ainsi que de compositeur, qualités lui sont unanimement reconnues jusqu'à la fin de ses jours. Il se familiarise également avec l'art musical des Italiens et entreprend alors une vaste et originale synthèse des styles de son temps. Sa carrière se poursuit activement : de 1717 à 1723, il est le Konzertmeister de la petite cour de Coethen où le prince calviniste Léopold attire les meilleurs instrumentistes. C'est là qu'il compose de nombreuses œuvres de musique instrumentale. En 1723, il devient cantor de Saint-Thomas et directeur des musiques de la ville de Leipzig, le poste musical le plus important de l'Empire. Son parcours musical est digne d'un des plus grands compositeurs.

De plus, son œuvre est entièrement liée à la pratique de la liturgie lors de ses charges d'organiste d'église ou de chapelle, puis de fonctionnaire du culte, accompagnant les chants et le chœur. Cependant elle est surtout liée à sa foi créant des œuvres, pour son propre usage, qui conviennent à sa sensibilité personnelle, à ses exigences de musicien et de croyant. Ainsi, au total, un corpus de plus de 200 œuvres (fantaisie, toccata, préludes, chorals) ont été composées, remplies de dessins déliés, d'arabesques rapides qui se croisent, s'opposent et se répondent et s'appuyant sur de multiples influences allemandes (Pachelbel, Buxtehude, Walther) mais aussi étrangères. Par

⁵⁷ Le plus remarquable des préludes de chorals est *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (BuxWV 41), pièce composée en trois strophes longuement développé par un ensemble de cinq solistes.

⁵⁸ Par exemple, *Jesu, meines lebens Leben* (BuxWV 62).

⁵⁹ Cantagrel, *Op.cit.*, p.47-142 Article sur Jean-Sébastien Bach. Ces lettres correspondent aux notes suivantes : si bémol, la, do, si naturel. J.-S. Bach lui-même a remarqué le profil caractéristique de cette ligne mélodique, qu'il a utilisée comme signature musicale dans plusieurs œuvres (*Variations canoniques* et *L'Art de la fugue*). D'autres compositeurs ont traité ultérieurement ce motif, en hommage à Bach (Schumann, Lizst, Reger).

ailleurs, il a composé quelques pièces proches du style de la musique de chambre, notamment les Sonates, ne faisant pas partie de son répertoire liturgique.

Toutefois une question reste en suspens : comment Bach jouait-il véritablement ? Malheureusement, après des recherches, les musicologues n'ont pas véritablement su comment il jouait la musique d'orgue. Surtout sur les partitions, il existait peu d'indications de la registration, des mouvements et des nuances parce que probablement cela se transmettait oralement. Cela laissait aussi une grande part à l'improvisation. Certes les orgues sur lesquels Bach a joué ne subsistent plus mais des descriptions littéraires nous sont parvenues et nous permettent de connaître leur disposition, leur composition et leur style sonore. Nous supposons que son art de la registration devait être grandiose puisqu'il obtenait des sonorités et des effets inusités. Les fils, disciples et élèves assurent la survie et la pérennité d'une œuvre qui aurait pu tomber à jamais dans l'oubli.

Par conséquent Bach bâtit de solides fondements techniques et musicaux : son répertoire composé d'œuvres musicales liturgiques, support de sa foi, devient une référence et garde une empreinte forte dans le monde de la musique d'orgue, ce qui fait dire au roi Frédéric de Prusse, un de ses amis : « Il n'y a au monde qu'un Bach ». Après lui, en effet, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la musique d'orgue n'a pu véritablement se renouveler. Les compositeurs et organistes successifs ayant toujours gardé quelque parenté artistique avec la grande œuvre de Bach. De plus, ils sont moins nombreux et prolifiques : ce sont davantage de pianistes qui écrivent parfois, suivant les commandes, des pièces pour orgues, comme ce fut le cas quelques décennies auparavant entre l'orgue et le clavecin.

3) A la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, le temps des bouleversements : des compositeurs aux répertoires multiples et aux usages musicaux renouvelés

a) Les compositeurs successeurs de Bach, entre continuité et nouveauté

Comme nous l'avons vu précédemment, Bach a laissé une grande empreinte sur la musique d'orgue principalement dans le Saint-Empire romain germanique. Par la suite, son répertoire musical a voyagé au-delà des frontières de cet Empire, en France et dans le reste de l'Europe. A ce titre, évoquons les grands musiciens successeurs de Bach comme Hayden (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) ou encore, plus tardivement, Felix-Jakob-Ludwig Mendelssohn (1809-1847). Précisons que, pour certains d'entre eux, s'ils écrivent très peu pour orgue, ce sont, néanmoins, des pièces à usage liturgique, dans la continuité de Bach.

Leur répertoire d'orgue a marqué leur génération et au-delà et restent des valeurs sûres de ce qu'on nomme la musique classique.

En ce qui concerne Mozart, son œuvre pour orgue est source d'ambiguïté : elle demeure à la périphérie de son œuvre immense et géniale, sans qu'il soit pour autant permise de l'ignorer. Il devient organiste de la cathédrale à Salzbourg en 1777 puis de la Cour de 1779 à 1781 et enfin s'installe à Vienne pour y passer les dix dernières années de sa vie. Grand organiste, il connaissait très bien l'œuvre de clavecin et d'orgue de Bach, notamment les fugues qu'il découvre en 1782 et considère comme la forme idéale pour cet instrument. Sa musique d'orgue est le reflet de sa personnalité, une sorte de synthèse de la mélodie italienne et de la musique religieuse, y mêlant son talent d'improvisateur. La *Fantaisie en fa mineur* (KV608) en 1791, par exemple, reste aujourd'hui la mieux connue, tout comme une autre *Fantaisie en fa mineur* (KV594). De plus, il a composé des sonates d'église⁶⁰ empreinte d'un sens dramatique intense, toutes jouées lors des messes. Elles devenaient alors comme un grand concert⁶¹ et tranchent ainsi avec la conception musicale qu'avait Bach. Ces sonates étaient jouées sur des instruments de taille limitée, disposant d'une esthétique sonore, avec des jeux de fonds, de flûtes, peu ou pas d'anches, sur deux claviers et avec un pédalier, conforme à la tendance générale à la facture des Pays du sud de l'Allemagne. Cependant en complément, il pouvait faire appel à des instruments à cordes ou à vent, voire à des timbales. Donc Mozart a joué un rôle non négligeable dans la composition d'une musique d'orgue pour un usage religieux, même si à la différence de Bach et d'autres compositeurs de sa génération, il a su réaliser des œuvres plus concertantes, plus riches en sonorités et qui pouvaient à l'occasion être jouées lors de concerts, ailleurs que dans une église, avec d'autres instruments. Sous Bach, l'orgue se suffisait à lui-même.

De son côté, Beethoven a composé *la Fugue en ré mineur*, en 1783, petite pièce à deux voix fonctionnant sur le principe de l'imitation par un jeu de question et de réponse, par moment presque en canon, de même *Trois pièces* composées en 1799⁶² pour un orgue mécanique.

Enfin l'œuvre de Bach connaît un renouveau au cours du XIX^e siècle, dans l'Empire, notamment dans ses accents liturgiques et sacrés. Effectivement, l'œuvre organistique de Felix-Jakob-Ludwig Mendelssohn⁶³ (1809-1847) s'en rapproche. Enfant prodige, en 1818, il joue pour

⁶⁰ Parmi elles, dix-sept Sonates pour l'Épître composées entre 1772 et 1780 qui étaient jouées à la cathédrale de Salzbourg, entre la lecture de l'Épître et celle de l'Évangile. Elles ne sont constituées que d'un seul mouvement 3 à 6 minutes, chargé d'annoncer la bonne nouvelle de l'Évangile. La dernière sonate, (KV336) en ut (mars 1780) est beaucoup plus concertante et fait entendre l'Agnus Dei.

⁶¹ Cantagrel, *Ibid.*, p.596-601.

⁶² Cantagrel, *Ibid.*, p.158-159.

⁶³ Parmi ses successeurs : Johannes Brahms (1833- 1896), Franz Liszt (1886), compositeurs talentueux.

la première fois lors d'un concert public, compose *l'Ouverture du Songe d'une nuit d'été* à 17 ans. En 1829 il dirige l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu*, à la Singakademie de Berlin. Cependant sa véritable révélation pour l'orgue se produit en Suisse en 1831, lorsqu'il découvre les œuvres de Bach, qu'il admire particulièrement. Dans ses six sonates, les plus connues, il condense toutes les formes jadis cultivées par Bach, en y ajoutant une fantaisie romantique. En France, l'œuvre de Bach inconnue est découverte et mise en lumière au XIX^e siècle grâce, notamment, à Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858), compositeur, pianiste, organiste et professeur.

Donc l'œuvre musicale de Bach marque, fondamentalement, tous les compositeurs de son temps et ses successeurs et correspond à un tournant musical majeur. Désormais, sauf, à quelques exceptions, les compositeurs et organistes du XIX^e siècle se tournent progressivement vers un autre répertoire proposant de nouvelles formes musicales et de nouvelles sonorités.

b) Le XIX^e siècle, des compositeurs empreints de modernité, vers un répertoire à usage concertante

Le XIX^e siècle témoigne d'un foisonnement culturel (littéraire, artistique, musical) et scientifique où un mode de vie bourgeois prend forme autour des valeurs d'éducation et de réussite. Généralement, la musique n'est pas épargnée par ce processus : la musique dite « classique » apparaît à partir de la première moitié du XIX^e siècle, de 1750 à 1830 au cours de laquelle trois grands compositeurs ont vécu, à savoir Haydn, Mozart et Beethoven. C'est au cours de celle-ci que des orchestres harmoniques (avec des instruments à vent, des bois et cuivre) et symphoniques (avec instruments à cordes) se forment⁶⁴ ainsi que disparaît la pratique du clavecin au profit du piano. Cette disparition est définitive à cause du manque de puissance du clavecin et que le piano semble être le meilleur instrument qui puisse exprimer, à lui seul, les élans de l'âme et du cœur grâce aux multiples nuances possibles⁶⁵. D'autre part, la seconde moitié du XIX^e siècle est davantage tournée vers ce qu'on appelle le romantisme et impressionnisme musical⁶⁶

L'orgue et son répertoire musical n'échappent pas à ce mouvement de transformations. Cet instrument doit d'une part faire face à la grande mode du piano et aux œuvres classiques jouées dans des concerts solos et avec orchestre. Il est devenu l'instrument-roi. Cette vive

⁶⁴ L'orchestre harmonique se compose uniquement d'instruments à vent, alors que l'orchestre symphonique se compose d'instruments à vent et à cordes.

⁶⁵ Bragard et. De Hen, Fred J., *Op.cit*, p.165

⁶⁶ *Ibid*, p.201.

concurrence pousse l'orgue à se transformer, d'où l'apparition de l'orgue romantique puis symphonique. D'autre part, la musique d'orgue n'est plus uniquement sacrée et à usage liturgique : elle sort des églises et intègre les salons, les théâtres et les salles de concert, s'ouvrant à un plus large public. Ce changement notable de société peut être mis en lien avec une progressive déchristianisation de la société où les valeurs religieuses déclinent. A ce titre, évoquons les théories de Max Weber⁶⁷ qui prône un désenchantement du monde où la Science prend le relais face à la Religion comme vecteur de progrès. Ce déclin de la religion, comme élément structurant la société, entraîne un changement au niveau de la composition de musique. Néanmoins, il ne faut pas négliger l'importance que possède encore l'orgue à l'église lors des offices principalement ou lors de concerts spirituels.

Dans le même temps, un autre mouvement apparaît, celui du développement de concerts joués en dehors des églises, dans des salles de spectacles. Désormais un double processus est à l'œuvre. Les compositeurs suivent cette tendance et écrivent des pièces jouées lors de concert comme c'est le cas pour César Franck, Charles-Marie Widor, Camille Saint-Saëns ou encore Marcel Dupré. Ces compositeurs sont très bien formés auprès de maîtres renommés dans des écoles ou des conservatoires de musique⁶⁸ à Paris, puis dans d'autres grandes villes en région, au cours du XX^e siècle. Ils y apprennent les techniques de l'orgue (usage du pédalier, registration) d'écriture et d'interprétation. Toutefois, certains d'entre eux continuent à écrire et jouer des pièces pour l'orgue liturgique dans un cadre religieux : ils combinent alors deux fonctions, organiste liturgique et organiste concertant, ce qui est le cas aujourd'hui encore. D'autres organistes font uniquement des concerts et n'écrivent uniquement des pièces pour cet usage. Ces deux usages et genres d'écriture musicale cohabitent : le genre liturgique culturel perdure et le genre musical concertant se développe et se perfectionne. Par ailleurs, le terme « profane » ne peut plus être employé au XIX^e siècle puisqu'il n'existe plus de sphère liturgique et de sphère profane. Ces deux sphères sont désormais complètement interdépendantes.

Ainsi César Franck (1822-1890) commence ses études au Conservatoire royal de Liège avant de les poursuivre au Conservatoire de Paris en 1837. Il exerce la double activité de concertiste et de serviteur du culte puisqu'il est organiste accompagnateur à Notre-Dame de Lorette de 1845 à 1853, puis organiste de Saint Jean-Saint François de 1853 à 1858, et enfin de

⁶⁷ Ce concept « désenchantement du monde » renvoie au processus de recul des croyances religieuses au profit des explications scientifiques. Il est étroitement lié aux idées de sécularisation et de modernité, au sentiment d'une perte de sens et de certaines valeurs.

⁶⁸ Par exemple, l'école Niedermeyer de musique classique et religieuse où l'on y enseigne l'orgue, le plain-chant et la musique ancienne ; sa création en 1853 est le symbole de la restauration de la musique sacrée savante.

Sainte Clothilde de 1858 à 1890. Sur le plan musical, son œuvre pour orgue se résume aux douze grands morceaux, actuellement, d'une renommée universelle : les *Six Pièces* de 1863, les *Trois Pièces* de 1878 et *Trois Chorals* de 1890. Il s'appuie sur sa pratique du piano grâce au répertoire de Haydn, Mozart puis Schubert, Mendelssohn et Liszt mais aussi sur la culture classique nourrie par Bach et Beethoven, d'où la prédominance du contrepoint, de l'influence du choral, de la grande variation dans ses œuvres. Ainsi il a forgé un langage original, un goût immodéré pour l'harmonie, les modulations continues. Ses efforts se portent également sur l'improvisation et la création musicale, ce qui lui vaut de voir son immense talent récompensé⁶⁹.

Quant à Charles-Marie Widor (1845-1937), fils d'organiste et petit-fils de facteur d'orgues, lui-même organiste de Saint-Sulpice à 26 ans à partir de 1870, il tient une place unique dans l'histoire de la musique contemporaine. La nouveauté et l'importance de ses compositions l'inscrivent au rang de créateur virtuose et d'improvisateur renommé. Il est considéré comme celui qui a le mieux compris ce que devait exprimer l'orgue au XIX^e siècle avec ses nouvelles ressources symphoniques. Son œuvre se compose particulièrement des *Huit Symphonies*, la *Symphonie gothique*, la *Symphonie romane*, la *Suite latine* ainsi que de musique d'orchestre, de chambre et de théâtre.

Contemporain de ce dernier, Camille Saint-Saëns (Paris 1835-Alger 1921) est aussi un compositeur et organiste talentueux. Il invente une nouvelle forme musicale, celle du « poème symphonique ». Dans sa pièce, *symphonie n°3 opus 78 avec orgue*, il intègre judicieusement l'orgue à l'orchestre symphonique, sans que celui-ci l'absorbe. Cette œuvre est une des plus magistrale et exceptionnelle de son répertoire ; magistrale par l'ajout d'un grand orgue, aux multiples sonorités et par le jeu de l'orchestre, puissant et rythmé, en même temps que calme et méditatif. Par ailleurs, les *six Préludes et Fugues* sont d'un grand intérêt mais restent dans la forme traditionnelle mis à part le *Prélude en si majeur*. C'est dans sa dernière œuvre intitulée *les Sept Improvisations* que nous trouvons les pièces les plus caractéristiques de son répertoire, avec des sonorités légères et concertantes.

Enfin plus tard, Marcel Dupré (1886-1971) est connu lui aussi pour une grande carrière d'organiste grâce à son talent exceptionnel. Elle commence dès l'âge de 12 ans où il improvise déjà à l'orgue et devient titulaire de l'instrument de Saint-Vivien de Rome. A 15 ans, sa première œuvre chorale est chantée chez lui. Ce talent s'accompagne d'un travail intensif et méthodique qui débute en 1898 auprès de son maître-organiste Alexandre Guilmant et se poursuit de 1902 à

⁶⁹ Cantagrel, *Op.cit.*, p.357-371.

1914 au Conservatoire de Paris où il étudie l'orgue avec Guilmant et Louis Vierne. Il obtient le Premier Grand prix de Rome. En 1920, il donne pour la première fois l'audition intégrale de l'œuvre pour orgue de Bach, au Conservatoire puis au Trocadéro en 1921. Ces œuvres de jeunesse, de 1910 à 1920, sont surtout le reflet de son talent d'improvisation qui lui est reconnu, même à l'étranger, aux Etats-Unis et en Angleterre. Cette renommée lui permet ensuite de succéder en 1934 à Widor à l'orgue de Saint-Sulpice à Paris, en même temps d'être professeur du Conservatoire de 1926 à 1954. Ainsi il a formé une génération entière de jeunes organistes aux techniques de l'improvisation et de la virtuosité visibles dans ces nombreuses œuvres pour orgue qui en sont le reflet. Ses techniques sont expliquées dans les éditions didactiques du *Traité d'improvisation* (1926) et de la *Méthode d'orgue* (1927).

Dans sa carrière, deux tendances sont discernables : une néo-classique et une autre symphonique, en total accord avec les évolutions musicales du moment. La phase néo-classique se divise en une partie où il a composé de nombreuses œuvres liturgiques comme des chorals, des variations de chorals, de toccatas et une autre partie plus profane avec des préludes, des fugues, variations ou suites⁷⁰. A cette période, succède la période symphonique partagée entre des œuvres liturgiques où il compose des poèmes symphoniques, sur des thèmes religieux et des œuvres plus profanes, comme des pièces libres, des formes rhapsodiques. Le genre symphonique, très en vogue, se développe à partir des années 1920-1925, correspondant à ses tournées américaines et répondant à de nouvelles demandes musicales⁷¹, notamment celle d'établir l'orgue au concert, seul, soit avec l'orchestre ou avec le piano.⁷² Ainsi l'orgue trouve sa place dans les salles de concert, permettant de découvrir de nouvelles sonorités, plus éclatantes et complétant celles de l'orchestre symphonique.

Par conséquent ces grands organistes virtuoses des XIX^e et XX^e siècles ont développé un répertoire musical à l'usage des concerts ou d'autres événements festifs⁷³. Bien formés, ils transmettent leur savoir-faire à leurs élèves et exécutent à leur tour ce répertoire de la musique classique lors des concerts, restant une référence pour bon de musiciens jusqu'à aujourd'hui. En même temps afin de pouvoir exécuter ce répertoire, des orgues neufs sont imaginés. A titre d'exemple, le grand orgue de concert du Trocadéro au palais de Chaillot a été construit en 1878

⁷⁰ Par exemple, *l'Élévation pour harmonium, Préludes et fugues* (op7), le *Scherzo* (op16) et les versets des *Vêpres du commun des fêtes de la sainte Vierge* (op18).

⁷¹ Œuvres symphoniques : *Cortège et litanie* (op 19), *Symphonie-Passion* (op23), le *Lamento*, une deuxième *Symphonie-Passion*, tous les deux sont très célèbres. Son œuvre la plus développée est le *Chemin de la Croix*.

⁷² Par exemple, avec l'orchestre : la *Symphonie en sol mineur* (op25), le *Concerto en mi mineur* (op31) ; avec le piano : la *Ballade* (op 30), les *Variations sur deux thèmes* (op35), *Sinfonia* (op 42).

⁷³ Citons également Olivier Messiaen (1908-1992) compositeur et musicien d'orgue de grand talent qui a profondément marqué sa génération.

pour l'Exposition universelle, par le facteur d'orgue Aristide Cavallé-Coll (1811-1899).⁷⁴ Cet orgue est particulier : il bénéficie d'un emplacement favorable, du fait de sa surélévation quant à l'estrade et du fait de son buffet largement conçu, avec ses tuyaux de Montre bien espacés⁷⁵. Il est célèbre puisque tous les grands organistes les plus admirés et aimés du moment le jouèrent comme César-Auguste Franck, Charles-Marie Widor⁷⁶, Saint-Saëns, Liszt, Guilmant.

Ailleurs en France, d'autres orgues sont construits pour cet usage : l'orgue symphonique installé dans la grande salle de spectacle Poirel à Nancy ou encore celui de l'auditorium de l'orchestre national de Lyon. Ainsi « on ne construit plus de salle de concert sans y installer un orgue, mais il doit s'imposer face à un orchestre qui prend parfois plus d'importance »,⁷⁷ cette citation explicite bien l'idée que l'orgue s'installe dans les salles et est considéré comme un instrument à part entière, devant s'imposer face à un orchestre puisqu'il peut très bien le remplacer. Toutefois, actuellement, nous pouvons remarquer que ces orgues de concert, en salle, sont moins nombreux et s'il en existe encore, ils sont parfois en mauvais état ou voie de disparition, remplacé par le piano, considéré certainement plus prestigieux. Ponctuellement, pour des concerts, des orgues transportables de modèle réduit peuvent être installés dans les salles de spectacle. En France, nous constatons qu'il existe un réel retard dans ce domaine alors que dans le reste de l'Europe, de grandes villes possèdent, depuis toujours, des salles de spectacles avec un orgue. Elles ont été construites au XIX^e et au XX^e siècle, à la fois dans l'Empire allemand, l'Empire austro-hongrois ou encore dans l'Empire russe devenu URSS dans les années 1920. Les salles de spectacles de Moscou se sont dotées d'orgues de concert dans un style symphonique au XIX^e siècle. Cependant le régime soviétique a causé des dégâts importants : en 1948, l'URSS communiste a essayé d'interdire les orgues, voire de les détruire, ce qui montre une fois de plus combien l'instrument est enraciné dans le contexte religieux.

Donc le patrimoine organistique peut être défini de plusieurs manières. L'orgue s'inscrit d'abord au cœur de la ville, dans les édifices religieux et dans les cours princières ou royales. Il est utilisé lors du service cultuel pour accompagner le chant du chœur dont la musique permet aux âmes d'intérioriser leur foi. De nombreux compositeurs et organistes ont surtout écrit des pièces pour un usage liturgique. Ils ont joué un rôle important dans l'influence des styles musicaux et dans la diffusion de certaines pratiques musicales organistiques. La France au XVII^e

⁷⁴ Il est le spécialiste reconnu de la fabrication des orgues symphoniques imitant le son d'un orchestre symphonique au XIX^e siècle. Son génie créateur artistique et scientifique est d'ailleurs, reconnu par le comité des arts mécaniques de la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale.

⁷⁵ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.195

⁷⁶ Il a été le plus en adéquation avec les idées de Cavallé-Coll en les poussant à l'extrême.

⁷⁷ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.194-195.

siècle est le foyer de développement de l'orgue autour, entre autres, de la dynastie des Couperin. Le Saint-Empire romain germanique aux XVII^e et XVIII^e siècles l'est autour de Buxtehude ou encore de Bach. De plus l'orgue poursuit sa route au XIX^e siècle grâce à d'autres compositeurs européens renommés et actifs dans l'élaboration de répertoires d'une grande virtuosité. Ces générations de musiciens de génie sont de véritables précurseurs et des exemples pour les compositeurs du Grand Est y puisant leurs pratiques.

Certes, dans les représentations, c'est très souvent l'usage liturgique de l'orgue que les contemporains retiennent, cependant l'évoquer uniquement comme tel est restrictif. En réalité son usage profane n'a jamais cessé d'exister, hors de l'église, mais celui-ci a été fortement réduit pendant tout le Moyen Age et l'époque moderne. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle qu'il est affecté à d'autres occasions comme les concerts. Aujourd'hui les deux usages liturgique et concertante coexistent et par conséquent, deux répertoires musicaux différents. Actuellement la plupart des concerts sont organisés dans les églises ou les cathédrales parce que, tout simplement, ces édifices possèdent un ou plusieurs orgues. Dans ce cas-là, les pièces jouées ne proviennent pas uniquement du répertoire liturgique ou religieux mais peuvent être issues d'un répertoire concertant. Encore faut-il que l'orgue soit adapté à jouer ce type de répertoire. Désormais, dans la deuxième grande partie, intéressons-nous spécifiquement à la Région du Grand Est, à leurs orgues qui sont des instruments majestueux se trouvant face à des enjeux complexes de fabrication et de restauration mais aussi de protection.

II) Les orgues du Grand Est : des instruments face aux enjeux complexes de fabrication et de restauration du XVI^e au XX^e siècle

Dans cette deuxième grande partie, il s'agit, d'abord, de s'intéresser au processus de construction des orgues sur une longue période du XVI^e au XX^e siècle dans le Grand Est. Rappelons que d'une manière générale, il est constitué de quatre éléments : la console (les claviers et le pédalier, les registres et accouplements⁷⁸) étant le centre de commandement de l'organiste ; la soufflerie comprenant de l'air sous pression apporté jusqu'au sommier puis aux tuyaux ; le sommier sur lequel les tuyaux sont ancrés ; les tuyaux, constituant l'organe sonore de l'instrument. Les styles et les esthétiques de ces instruments se multiplient et se combinent,

⁷⁸ Le registre est une pièce de bois coulissante permettant l'admission de l'air dans un jeu de tuyaux. L'accouplement est un mécanisme permettant le fonctionnement simultané de plusieurs claviers.

ponctués par une évolution technique et sonore lente⁷⁹. En outre la construction de cet instrument a été théorisée au XVIII^e siècle, grande époque de la facture d'orgue, par le bénédictin Dom François Bedos de Celles (1709-1779). Il est à l'origine de la publication de l'ouvrage encyclopédique, *L'art du facteur d'orgues*, écrit entre 1766 et 1778 permettant d'avoir une étude technique et musicale précise de cet instrument remarquable et sur les outils, les tuyaux, les mécanismes utilisés. Il y décrit également, dans un grand souci de clarté, dans de nombreuses planches de dessins sur le modèle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le savoir-faire de ce qu'on nomme à cette époque, le « faiseur d'orgue » sans omettre celui du menuisier chargé de construire les buffets d'orgues.

Plus précisément au travers d'un état des lieux général de leur répartition géographique, nous décèlerons les grandes tendances de fabrication et les mutations auxquelles ces instruments ont dû faire face dans cette grande Région. Les artisans compétents, facteurs d'orgues et menuisiers, sont au cœur de ce processus de fabrication et donnent à chaque orgue sa superbe et ses caractéristiques propres. L'orgue, en effet, est considéré véritablement comme un chef d'œuvre unique sur le plan artistique et architectural puisqu'il est décoré par des boiseries, des sculptures, faisant référence à une esthétique ainsi qu'à une époque particulières. Mais il l'est aussi sur le plan technique parce qu'il est un instrument complexe, composé de plusieurs parties, des centaines de tuyaux de toutes les tailles et plusieurs dizaines de registres de jeux. Chaque orgue possède son style artistique et sa propre esthétique instrumentale, ce qui le rend unique et complexe. Même le plus modeste détient sa part de mystère.

Ensuite nous nous intéresserons à ce patrimoine organistique qui se trouve confronté, actuellement, aux enjeux de la restauration et de protection. Les programmes de restauration décidés par les collectivités sont accomplis par des facteurs d'orgues restaurateurs, métier ayant là aussi connu des mutations importantes jusqu'à nos jours. Ce facteur d'orgues est en lien avec les conservateurs des Monuments historiques, les techniciens conseils ainsi que la Direction Régionale des Affaires Culturelles. La restauration est réalisée selon des techniques et des normes précises ayant pour objectif de revenir à un état originel de l'orgue. Dans cette grande Région, des orgues classés ont pu bénéficier d'une restauration ou d'une reconstitution historique au cours des dernières décennies, malheureusement, d'autres attendent encore de pouvoir en bénéficier. La question des financements est souvent au cœur des restaurations et un frein à celles-ci.

⁷⁹ Meignien, Jean-Marie, « La conservation de l'orgue historique français », juin 2010 (Cf : site internet lplet.org/).

A) Le contexte historique, économique et religieux comme réponse à la répartition et au foisonnement des orgues dans le Grand Est, du XVI^e siècle à nos jours

1) Causes générales de l'inégale répartition des orgues dans le Grand Est

A l'échelle de la France, le Grand Est, composé de trois entités, semble être une Région particulière du point de vue organistique. Cette grande Région, en effet, concentre à elle seule plus de 2400 orgues, ce qui équivaut approximativement à un quart des orgues de France⁸⁰. A l'intérieur du Grand Est, il existe de fortes disparités : sur les 2400 orgues, environ, la majorité est localisée en Alsace, environ 1280, une autre grande partie l'est en Lorraine, environ 1062 et enfin environ 290 orgues en Champagne⁸¹. L'inégale répartition des orgues est clairement visible et s'explique, de prime abord, par le contexte historique, politique et économique. Chaque ancienne Région est le fruit d'une histoire politique particulière, plus ou moins mouvementée, ayant eu des incidences sur le développement organistique par le passé. Evoquons rapidement les grands événements politiques communs ayant créé cet état de fait toujours actuel, avant d'étudier les spécificités ultérieurement.

Au fil de son histoire, les ex-Régions de cette nouvelle entité administrative ont connu des bouleversements politiques communs ayant eu des incidences sur le patrimoine organistique. D'abord, elles ont toute une histoire et une identité fortes s'étant forgées au cours du temps : ce sont des terres de patrimoine et d'influences culturelles linguistiques importantes, soit française, soit germanique, soit un mélange d'influences. Ensuite certains événements politiques leur sont communs, à savoir les guerres de succession, les conflits diplomatiques au cours du Moyen Age et de l'époque moderne. Notons que les guerres de religion⁸² au XVI^e siècle particulièrement désastreuses ont provoqué des massacres entre catholiques et protestants, mais aussi des destructions d'églises, de mobilier dont l'orgue. De même la guerre de Trente Ans, conflit politique surmonté d'une cause religieuse (1618-1648) a laissé des traces durables dans la mémoire collective de ses habitants. Là encore il y a eu des incidences sur le développement

⁸⁰ Selon les inventaires et les chiffres, la France possède entre 8700 et 12000 orgues, dont environ 1400 orgues sont protégés au titre des Monuments historiques (parmi eux, 1000 orgues sont classés), couvrant cinq siècle de facture d'orgue et de musique

⁸¹ Cf Annexe n°2 : La répartition du patrimoine organistique à l'échelle du Grand Est, p.161

⁸² Pour exemple, terrible massacre de protestants rassemblés à Wassy (Haute-Marne).

général de l'orgue freinant les constructions engagées. Il faut attendre l'extrême fin du XVII^e siècle pour que la construction des orgues connaisse un nouvel essor, particulièrement en Alsace et en Lorraine. Ces deux régions connaissent sur certains points une histoire commune : à la suite de la guerre de Trente Ans, l'Alsace, province du Saint-Empire romain germanique, est rattachée au Royaume de France par le traité de Münster ; le duché de Lorraine ainsi que les Trois-Evêchés (Metz-Toul et Verdun) le sont par le traité de Westphalie. Cette histoire particulière a une incidence sur la facture d'orgue influencée par les cultures de part et d'autre du Rhin.

Bien-sûr, au siècle suivant, n'oublions pas les conséquences désastreuses de la période révolutionnaire (1789-1799) durant laquelle les églises, les cathédrales ainsi que les autres bâtiments religieux (monastères, abbayes...) ont été des cibles directes. En 1789 les biens des clergés deviennent propriété exclusive de l'Etat. Ces édifices religieux ont été soit détruits soit fermés et les orgues, comme le reste du mobilier, vendus ou réduits à néant, des tuyaux fondus, des bois récupérés. La plupart des édifices sont restés fermés pendant une longue période et la construction d'orgues fortement freinée, les paroisses très diminuées n'ayant plus le même poids, ni les mêmes moyens financiers. Toutefois la Révolution n'a pas eu le même impact dans toutes les régions. Les orgues de Champagne, par exemple, ont été fortement décimés très peu sont sauvés et il a fallu attendre la fin du XIX^e siècle et l'arrivée de nouveaux facteurs d'orgues pour apercevoir une reprise de cette activité. De même la Révolution a fait disparaître la moitié des orgues vosgiens : parmi les orgues dans les couvents ou les abbayes, seuls cinq ont été épargnés et trois ont été transférés, parfois certains orgues ont été achetés par l'organiste afin de les conserver en lieu sûr. Au contraire en Alsace, les années 1777-1793 ont été relativement prospères puisqu'en 1793, 53 orgues ont été recensés, densité jamais atteinte auparavant. La Révolution semble avoir eu peu d'impact : ce sont plutôt, les régimes du Directoire et du Premier Empire qui ont été néfastes pour l'orgue, avant qu'il connaisse à nouveau une période plus faste de 1839 à 1848 sous la II^e République et le Second Empire. Ainsi cette décennie révolutionnaire semble être une des causes de l'inégale répartition des orgues, certains lieux ayant été touchés plus que d'autres.

Plus tardivement au XIX^e siècle, cette grande Région reste soumise à des désastres politiques tels les guerres nombreuses ; par exemple, celle de 1870-1871 a opposé l'empereur Napoléon III à Bismarck, chef de la Prusse. A la suite de cette guerre, l'Alsace et une partie de la Lorraine ont été des provinces rattachées au II^e Reich (Reichsland). La culture allemande imprègne la vie quotidienne, l'artisanat et la facture d'orgues se perfectionne, le nombre de constructions augmente fortement laissant apparaître des spécificités régionales. Au XX^e siècle,

cette grande Région est le champ de bataille de deux Guerres mondiales meurtrières : la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). Une fois de plus, en termes de patrimoine organistique, certaines anciennes régions ont été plus touchées que d'autres. Par exemple, la Marne, les Ardennes et ou encore la Meuse ont subi de plein fouet les conflits de la Première Guerre mondiale puisque la ligne des conflits traversaient ces espaces. Au sortir de cette guerre ces départements sont sinistrés : les églises pillées, les mobiliers détruits vendus ou fondus ; ces actions étant une constante à travers l'histoire. La Seconde Guerre a été totale touchant uniformément tous les territoires, encore plus l'Alsace annexée au III^e Reich (1940-1945). Bons nombre de tuyaux de façade des orgues alsaciens ont été pillés et envoyés vers les fonderies. Ces conflits meurtriers paralysent toutes les populations et tous les secteurs d'activités, par conséquent celui des orgues n'est pas épargné ce qui explique aussi la répartition, le nombre ainsi que l'état actuel des orgues dans cette grande Région si particulière. Néanmoins, n'oublions pas la capacité de résilience propre à chaque territoire ainsi que la responsabilité des dirigeants politiques ou religieux, tout comme l'implication des habitants qui veulent défendre et protéger le patrimoine organistique existant et développer de nouvelles constructions. Ainsi l'histoire politique tourmentée est une des causes de cette inégale répartition.

Ensuite une deuxième raison expliquant cette inégale répartition des orgues est économique. Celle-ci est visible entre d'une part les zones urbanisées prospères, et d'autre part les zones rurales moins riches du Grand Est. Ils sont fabriqués, en effet, en grand nombre dans les régions riches c'est-à-dire là où l'économie est prospère comme en Alsace, en Champagne, en Lorraine, notamment la circonscription autour de Nancy. Elles connaissent une richesse grâce aux activités économiques, comme le commerce, la viticulture, l'industrie développées durant les quatre siècles étudiés et qui leur donnent du prestige. Pensons à l'économie du Champagne ayant donné leur renommée à la ville de Troyes ou de Reims, ou encore au commerce du vin dans le vignoble alsacien, entre le massif des Vosges et la plaine du Rhin. Les surplus financiers issus de ces activités économiques sont réinvestis par les différents acteurs dans des opérations de construction. L'orgue coûte cher à être réalisé et il est nécessaire de récolter les fonds financiers suffisants. Par conséquent le lien est évident entre la richesse d'un territoire et le nombre d'orgues dans ce même territoire. Néanmoins à l'intérieur de chaque ancienne Région des disparités sont visibles, ce que nous étudierons ultérieurement.

Ainsi dans ces zones urbaines riches chaque église se dote progressivement de son orgue à la demande de la commune, des paroisses et des affectataires. Le plus souvent ce sont les pouvoirs politiques en relation avec les paroisses qui financent la construction des orgues, et l'entretien

de ce patrimoine. A titre d'exemple le roi déchu de Pologne et duc de Lorraine (1737-1766) Stanislas Leszczyński n'est pas uniquement connu pour avoir aménagé une grande place au cœur de Nancy, capitale de son duché, il l'est aussi pour avoir été à l'initiative de la construction des orgues dans les églises de Nancy et de Lunéville. L'orgue de l'église Saint-Jacques-le-Majeur de Lunéville a été financé en grande partie par le roi Stanislas, et le buffet dessiné par Emmanuel Héré, son architecte et également concepteur de la célèbre place de Nancy. De même de nombreuses municipalités en contact avec leur paroisse ont été à l'origine de la construction d'un orgue dans leur église communale. Aux pouvoirs politiques s'ajoute le rôle des acteurs économiques comme les commerçants ou négociants, les industriels qui deviennent des mécènes en investissant dans des projets de fabrication des orgues d'églises. Parfois ce don à la paroisse permet de faire de bonnes œuvres et d'être respecté par les autres. Au XIX^e siècle les territoires autour de Nancy et Metz fournissent toujours beaucoup d'orgues parce que les revenus tirés de l'industrie textile puis métallurgique permettent leur construction. Toutefois, les aristocrates ou les bourgeois ne sont pas en reste puisqu'ils sont aussi à l'origine de nombreuses commandes d'orgues de salon qui ornent leurs beaux intérieurs. La pratique de l'orgue, comme celle du piano, fait partie de l'éducation et participe à la distinction sociale de ces élites. D'autres fois il sert également à divertir ces mêmes élites en faisant venir des organistes renommés ou encore à éblouir les cercles d'amis invités dans ces belles demeures, châteaux ou hôtels particuliers.

A l'inverse certaines zones au sein du Grand Est moins riches possèdent, par conséquent, moins d'orgues. Ils sont soit en bon état, classés au titre des Monuments historiques, ce qui est assez rare, soit ils sont en mauvais état nécessitant une restauration, et parfois complètement détruits ou ayant disparus. De plus ces orgues sont plus petits en taille possédant surtout les jeux de base (de 8 ou 4 pieds) et se trouvant, principalement dans les Ardennes, la Meuse ou les Vosges. Ceci s'explique, généralement, par le fait que ces zones soient avant tout rurales moins riches et possédant une population moins nombreuse. Les paroisses ou les élus ont souvent des moyens limités, de ce fait commandent de petits orgues ou des harmoniums. De plus la fonction liturgique ou d'accompagnement l'emportait très souvent sur la fonction concertante. Par exemple les Vosges, département ne comportant pas de grande ville et relativement peu peuplé, possède 163 orgues répertoriés. Ceux-ci sont relativement petits et plus de la moitié d'entre eux ont un seul clavier, pas de pédalier et entre 6 et 10 jeux uniquement⁸³. Néanmoins faut-il préciser que chaque département possède ses caractéristiques propres : même si la Meuse est un département rural, pauvre, il comptabilise tout de même 145 instruments placés dans des églises

⁸³ *Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Vosges*, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome IV, 1990, p. 17

et des salons de particuliers⁸⁴, dont seuls quelques-uns sont classés et en bon état. De surcroît ce sont de petits instruments puisque sur l'ensemble, plus de la moitié des instruments possède moins de 10 jeux.

Ainsi le contexte politique et économique explique l'inégale répartition des orgues à l'échelle du Grand Est ainsi que leur rythme de construction, leur nombre et leur taille. De plus cette inégale répartition s'explique aussi par le jeu de l'offre et de la demande. Les territoires où l'économie est la plus prospère attirent, généralement, les ateliers de facteurs d'orgues qui répondent aux nombreuses commandes, notamment en Alsace ou autour de Nancy, en Lorraine. Là où les facteurs d'orgues sont les plus nombreux c'est aussi là que l'on trouve le plus d'orgues. Cette affirmation fut surtout vraie par le passé, mais aujourd'hui, elle doit être relativisée parce que les facteurs d'orgues, beaucoup moins nombreux, voyagent davantage et ne sont plus uniquement cantonnés à leur région. La révolution des transports à la fin du XIX^e et tout au long du XX^e siècles induit des changements dans les techniques de construction et de transport des différents éléments de l'orgue. Désormais changeons d'échelle et étudions chaque ancienne Région en détail, au travers de leurs départements, afin d'en déceler les spécificités.

2) A l'échelle des anciennes Régions, une répartition interne différenciée mettant en avant des spécificités

Chaque ancienne Région possède ses caractéristiques ou spécificités propres dans la répartition, le nombre et la taille des orgues. A l'intérieur, des différences notables sont à mettre en relation avec la richesse d'un territoire et la présence ou non de familles de facteurs d'orgues imprimant leur style. Etudions ce patrimoine, par ordre décroissant, de l'ancienne Région possédant le plus d'orgues à celle en possédant le moins.

a) L'Alsace

Commençons d'abord par l'Alsace une des ex-Régions les plus pourvues en orgues de l'ensemble du Grand Est, d'où l'expression forgée par Cavallé-Coll « L'Alsace, Pays des orgues ». Pour la petite histoire, celle-ci avait été prononcée le 24 septembre 1844, lors de son voyage d'études, de passage en Alsace, à Lutter où il avait rejoint son collègue Joseph Callinet, avant de repartir pour l'Allemagne et la Suisse. Ce village de cent habitants à la frontière suisse

⁸⁴ *Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Meuse*, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome II, 1992, p.18

avait commandé un orgue de grande taille, avec un positif et une pédale séparée. Cette affaire avait surpris Cavallé-Coll, parisien de son état, parce qu'une pédale séparée était chose rare et extraordinaire alors que pour un alsacien, cela paraissait tout à fait normal. De plus Cavallé-Coll ne connaissait d'orgues que dans les villes alors que les villages des campagnes alsaciennes étaient déjà pourvus d'orgues⁸⁵.

L'Alsace, en effet, détient une richesse organistique qui n'est plus à prouver. Il s'agit de la première région française pour la quantité, plus de 1280 orgues, en fonction des inventaires, et pour sa qualité puisqu'un nombre important de ses instruments sont classés au titre des Monuments historiques, environ 180. De surcroît à l'échelle de la grande Région, l'Alsace se place également à la première position, ce qui en fait une véritable spécificité : l'orgue est un déterminant culturel⁸⁶ ancré dans le quotidien de ses habitants. Plus précisément le Bas-Rhin possède plus de 740 orgues et le Haut-Rhin plus de 440, sans compter les orgues de salon chez des particuliers. Ils sont joués régulièrement par les organistes, et généralement bien entretenus. Ainsi un véritable attachement à cet instrument, une fierté et un amour pour la musique et le patrimoine sont visibles chez une grande partie de ses habitants.

L'Alsace a été façonnée par une histoire longue, riche et tourmentée, la partageant entre deux « pays », deux aires culturelles, deux confessions différentes de part et d'autre du Rhin. Cette situation géographique et topographique a forgé les particularités socio-économiques et culturelles. Malgré son histoire mouvementée (guerres), la construction d'églises et la fabrication d'orgues reste une permanence. Ce domaine n'est, évidemment, pas épargné par ces influences multiples et sont autant de sources d'inspiration pour les facteurs d'orgues, pouvant être à l'origine d'un style régional. Ainsi, dès le XIII^e siècle, les premiers orgues attestés sont ceux de la Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg en 1260, probablement un orgue de chœur puisqu'en 1230 la nef de la cathédrale n'était pas encore achevée. Un deuxième orgue a été construit en 1292 par un certain Guncelin, venu de Francfort, mais rien n'est sûr. Cette cathédrale dénombre successivement près de treize orgues de nef et sept orgues de chœur de 1230 à nos jours, ce qui démontre assez bien que le temps ou les événements politiques ont endommagé les instruments successifs qu'il a fallu renouveler ; ceci est perceptible dans de nombreux édifices religieux. Au siècle suivant, c'est l'orgue de la collégiale de Thann qui est construit par l'ordre des Franciscains en 1345. Ainsi dans cette province les constructions se poursuivent avec vitalité au lendemain de la guerre de Cent Ans (1453). Ils se trouvent dans des villes comme Strasbourg,

⁸⁵ Meyer-Siat, Pie, (dir) *Inventaire des orgues en Alsace (volume 1)*, ADRAM - Association Régionale pour le Développement de l'Action Musicale, 1985, p.11-12

⁸⁶ Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, premier cahier,....*Op.cit*, p.4.

Colmar, Mulhouse, Haguenau, Saverne, Sélestat mais aussi des bourgs comme Ensisheim, Guebwiller, Masevaux, Neuwiller, Obernai, Rouffach, Thann, néanmoins riches parce qu'elles étaient habitées par des communautés religieuses (moines et abbés). Le plus souvent nous en avons connaissance uniquement par la mention de l'organiste et de manuscrits laissés par les paroisses ou les édiles municipaux. Le plus ancien contrat d'orgue nous a été laissé par Friedrich Krebs, en 1491, donnant des indications sur la fabrication de l'orgue de Haguenau. Le plus souvent, c'étaient soit des orgues de chœur, posés à terre, soit des orgues au mur en nids d'hirondelle. L'orgue d'Ensisheim construit en 1482 par Conrad Sittinger était en nid d'hirondelle ; malheureusement, il a été détruit en 1742. Finalement, à la fin du XV^e siècle l'Alsace compte une vingtaine d'orgues. A cette époque, comme les registres n'avaient pas encore été inventés, l'orgue donnait en permanence un son plein, correspondant à ce qui est aujourd'hui le « plein-jeu » de l'instrument, c'est-à-dire un jeu de mixture composé auquel sont réunis la fourniture⁸⁷ et la cymbale, donnant un son plus aigu. Dans le cadre du plein-jeu, chaque note sonne à travers plusieurs tuyaux, entre 3 à 10 tuyaux, conférant à la registration⁸⁸ une grande luminosité.

Mais d'autres événements politiques impactent ce domaine : la Guerre des Paysans (1525), révoltes paysannes ayant secoué fortement le pouvoir du Saint-Empire romain germanique, a été meurtrière et traumatique mais paradoxalement les églises et leurs orgues ont été relativement épargnés. Par contre la mise en place de la Réforme au XVI^e siècle a été synonyme d'attaques virulentes des « protestants » contre les représentants de la religion catholique romaine. En effet, la Réforme défendue, notamment par Luther puis Calvin ou Zwingli, est une volonté de retourner aux fondements de la foi et du christianisme, et par extension, à une autre façon de considérer la vie religieuse et sociale. Ainsi pendant quelques années, les orgues des églises de Strasbourg et de Colmar ne sonnaient plus, alors qu'ailleurs, là où les tensions étaient moins fortes, d'autres orgues continuaient à être construits, par exemple à Lauterbourg (Bas-Rhin), à Ammerschwih, Altkirch, Bergheim, Guémar (Haut-Rhin). A la fin du XVII^e siècle la terrible guerre de Trente Ans (1618-1648) ravage à nouveau l'ensemble du territoire sauf Strasbourg, ville libre luthérienne qui réussit à faire entretenir ses églises et ses orgues par deux riches bourgeois ou habitants, à savoir Dietrich Wagner et Hans Jacob Baldner. La cathédrale reconstruit son orgue, en nid d'hirondelle et confie le travail à Matthias Tretzscher

⁸⁷ La fourniture est un jeu composé de 4 à 6, parfois 10 tuyaux par note donnant des octaves et des quintes.

⁸⁸ La registration est l'art de combiner entre eux les jeux afin de composer des mélanges de timbres. Elle est soumise aux caractéristiques sonores de l'instrument. Elle est fondée sur le goût et la sensibilité, les connaissances musicologiques et l'analyse de la structure de l'œuvre, qu'elle contribue à mettre en lumière. Souvent, les indications de registration font défaut dans les musiques anciennes. (Buxtehude, Bach ne se sont pas exprimés à ce sujet).

de Kulmbach (en Bavière). A ce moment-là l'Alsace possédait très peu d'ateliers de facteurs d'orgues ; le seul exemple de noms que nous ayons est celui de Hans Jacob Aebi (1612-1688) et de son fils Christophe (1642-1693), réputés pour avoir construit une douzaine d'orgues et en avoir réparé autant⁸⁹. Lors du départ des Aebi et du décès de Jacob Baldner (1683), l'Alsace n'a plus pratiquement plus de facteurs sauf Friedrich Ring de Berstett qui travaillait principalement en Alsace du Nord. Malheureusement, il meurt jeune et n'a pu terminer les œuvres en cours, comme l'orgue du Temple neuf de Strasbourg. Cette situation de fait aboutit à l'emploi de facteurs venant d'ailleurs, hors de la province, essentiellement des provinces voisines du Saint-Empire ou de la Suisse afin de satisfaire les demandes d'orgues dans plusieurs églises d'Alsace. Ces flux de populations ont aussi forgé des particularités socio-économiques et culturelles.

Néanmoins l'Alsace se singularise dans ce domaine à partir du XVIII^e siècle : l'orgue alsacien prend alors un virage décisif puisqu'il entre dans les petites villes puis dans les villages. Ce fait totalement inédit marque durablement le paysage organistique alsacien. Jusqu'ici, en effet, l'orgue trouvait sa place essentiellement dans de grandes villes, au sein des couvents, des collégiales, finalement comme dans le reste de la France et de l'Europe. Ainsi, des orgues apparaissent dans ces petites villes comme à La Petite-Pierre, Bouxwiller dans les Vosges du Nord, à Erstein, Benfeld, Châtenois, Marckolsheim, dans la Plaine d'Alsace, à Boersch, à Dambach, à Mutzig, à Sainte-Croix-en-Plaine, dans le Piémont des Vosges, Saint-Hippolyte et Riquewihr, dans le Haut-Rhin. Ensuite il est entré dans des villages : le premier orgue à être construit pour une église est celui de Soultzbach-les Bains, puis ceux de Bennwihr, Sigolsheim (Haut-Rhin), puis Oberbronn, Huttenheim, et Geudertheim (Bas-Rhin). Au début du XVIII^e siècle l'Alsace comptait environ 79 localités avec près d'une centaine d'orgues⁹⁰ et certaines d'entre elles possédaient même plusieurs orgues, ce qui tout à fait exceptionnel. Cependant le rythme de construction s'accélère au cours des décennies suivantes : le véritable tournant alsacien se produit en 1787 lorsque l'orgue monumental de l'abbatiale Notre-Dame de Guebwiller, appartenant au chapitre de Murbach, est construit par Joseph Rabiny, fondateur de la dynastie des Callinet⁹¹. Cet engouement se poursuit pendant la Révolution mais s'arrête pendant le Directoire (1795-1799) et sous le régime impérial de Napoléon I^{er} (1804-1815). Ainsi à la fin du XVIII^e siècle, vers 1792, 300 orgues sont recensés contre 600 en 1844, donc nous constatons bien une forte augmentation, un doublement du nombre de construction en un demi-siècle. L'écart avec les deux autres Régions, en termes de nombre et de répartition d'orgues sur

⁸⁹ Meyer-Siat, *Op.cit*, p.10.

⁹⁰ *Ibid*, p.12.

⁹¹ Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, *Op.cit*, p.8.

le territoire, ne cesse de s'accroître, constat toujours visible actuellement au niveau du patrimoine existant.

Désormais analysons les raisons de cette spécificité de répartition et de grandeur. Ce nombre élevé d'orgues pour une région, qui compte actuellement 1,8 millions d'habitants et d'une superficie de 8280 km² peut surprendre, d'autant plus que cette superficie est largement inférieure aux deux autres régions, la Lorraine (23547 km²) et la Champagne-Ardenne (25606 km²). La taille d'une région n'est pas un critère pertinent : ce n'est pas parce qu'une région est grande qu'elle possède beaucoup d'orgues.

Cette vitalité organistique tient à des raisons historiques, culturelles et surtout religieuses façonnées par son histoire et sa situation géographique dès l'époque moderne. En effet, l'Alsace est une terre de mixité religieuse avec des catholiques, des protestants, des juifs et des orthodoxes. De nombreux villages et villes possédaient plusieurs églises afin de satisfaire le besoin de religiosité de chacune des communautés. Chaque édifice a été équipé d'un orgue dont le but est de soutenir, musicalement, cette pratique religieuse. Certains textes d'archives de conseil de fabrique, parvenus du XIX^e siècle, rapportent justement qu'il est impensable de concevoir plus longtemps l'office divin sans le soutien musical de l'orgue. Très souvent ces conseils de fabrique décident de commander « un orgue plus grand et plus beau que celui du village voisin » ou encore « un orgue qui prend de la place et qui fait du bruit ». Bien sûr chaque paroisse souhaitait qu'il y ait dans l'église un orgue et de surcroît celui-ci devait être plus grand et plus majestueux que celui du voisin, voire des alentours ! Des visées politiques étaient souvent sous-jacentes : le maire d'Oberhergheim demande au facteur d'orgue, Claude-Ignace Callinet de construire un orgue « surpassant immensément celui de Sainte-Croix-en-Plaine, village voisin ⁹² ». Dans la même idée le maire de Réguisheim se plaint de posséder « l'orgue le plus discordant à cinq lieues à la ronde », pensant être ridicule devant les maires des villages voisins⁹³. Ainsi une véritable « querelle de clochers » et des rivalités locales religieuses plus ou moins fortes voient le jour à partir du XVIII^e siècle d'un village à un autre, et pouvaient perdurer jusqu'au milieu du XX^e siècle.

Par ailleurs ce foisonnement des orgues s'explique par le fait que l'Alsace, en tant qu'aire culturelle, a attiré des lignées brillantes de facteurs d'orgues au cours de son histoire et plus précisément à partir du milieu du XVII^e siècle, par exemple, les Silbermann venus de Saxe, Joseph Riepp et son neveu Joseph Rabiny, venus du Tyrol par la Souabe, les Callinet venus de

⁹² *Ibid*, p.9

⁹³ *Ibid*, p.9

Bourgogne. Au fil des générations, des familles de facteurs d'orgues aux savoir-faire reconnus se sont constituées.

De plus cette spécificité religieuse et organistique est à mettre en lien avec la particularité juridique de l'Alsace toujours soumise au régime du Concordat de 1801 signé entre Napoléon I^{er} et le pape Pie VII⁹⁴. Ce régime juridique spécifique reconnaît et organise les cultes catholique, protestant (luthérien et réformé) et juif mais il permet également à l'Etat de salarier les ministres de ces cultes. Ce régime concordataire existe toujours parce qu'au moment de son abrogation et de l'application de la loi de 1905 sur la séparation de l'Eglise et de l'Etat, les trois départements étaient allemands et à leur retour à la France en 1918, cette particularité juridique n'a pas été abolie, malgré de nombreuses tentatives. Cette particularité explique, en partie, pourquoi l'Alsace possède tant d'orgues et pourquoi les habitants exercent un réel attachement pour celui-ci. Le rôle du clergé et des paroisses, dans leur volonté de doter leurs églises d'orgues, peut se justifier même si nous ne pouvons pas en être clairement certain tout comme il est difficile d'évaluer la part de responsabilité du sentiment religieux dans la construction de ce patrimoine organistique. Nous verrons, par ailleurs, qu'actuellement les constructions et les restaurations d'orgues posent de nouveaux enjeux, notamment financiers.

Finalement le nombre et la répartition des orgues en Alsace dépendent de trois critères essentiels : son histoire et sa situation géographique, le rayonnement des facteurs d'orgues renommés et la vitalité religieuse exprimée par la spécificité du régime concordataire. Le rapport qu'entretient une grande partie des Alsaciens avec leurs orgues est proche de celui d'une histoire d'amour déchaînant les passions : ces instruments font totalement partie de son patrimoine, de son imaginaire collectif et de son identité.

b) La Lorraine

Dans un deuxième temps, étudions le patrimoine organistique lorrain en détail. Cette Région, marquée par une histoire particulière, compte plus de 1062 orgues, dont environ 60 classés au titre des Monuments historiques, répartis dans quatre départements à savoir la Meurthe-et-Moselle, la Meuse, la Moselle et les Vosges. La Moselle ainsi que les Vosges détiennent, ensemble, une grande partie du patrimoine organistique, les plaçant en tête. L'orgue y est également un symbole du patrimoine musical.

⁹⁴ C'est également le cas de la Moselle, toujours sous le régime concordataire.

La Lorraine connaît une histoire organistique riche puisque la première présence d'un orgue est attestée en 1356 à la cathédrale de Toul, siège de l'un des plus grands évêchés d'Europe, avec plus de 700 paroisses dont vosgiennes. A Nancy, l'orgue y apparaît, au début du XV^e siècle, à la collégiale Saint-Georges. En Meuse, il y est attesté également au XV^e siècle dans de grands centres religieux et politiques comme Verdun, Bar-le-Duc et Saint-Mihiel ; de même dans les Vosges. En Moselle, le plus ancien est l'orgue Renaissance, en nid d'hirondelle, de la cathédrale Saint-Etienne de Metz⁹⁵ datant de 1537 situé dans le triforium. C'est un élément majestueux et exceptionnel réalisé par le facteur d'orgues Jehan de Trèves, dans le cadre de l'agrandissement et de l'embellissement de la cathédrale. Malheureusement, ce sont les rares éléments que les archives anciennes nous rapportent⁹⁶, à part quelques dates et quelques noms de facteurs, aucun renseignement technique n'est connu. Aussi la Lorraine connaît-elle son premier grand tournant dans la facture d'orgues à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, grâce à l'arrivée de facteurs et artisans venus du Nord de l'Europe (le Brabant, au Royaume des Pays-Bas) introduisant l'orgue brabançon dont il ne subsiste aucun élément. Puis c'est à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle qu'émerge une école lorraine de facture d'orgue, avec des caractéristiques proprement régionales, même si certains éléments sont influencés par l'esthétique parisienne. Ainsi la Lorraine est connue pour posséder un patrimoine organistique important avec, néanmoins, des disparités départementales.

Désormais, intéressons-nous précisément à ce patrimoine organistique par département. Etant donné leurs histoires politiques particulières, le nombre et la répartition des orgues ont été impactés ; le patrimoine est disparate. Une première différence peut être faite entre d'une part des territoires appartenant, historiquement, à la France, et d'autre part des territoires ayant été rattachés à l'Empire allemand comme la Moselle ; ces anciennes frontières « nationales », ayant recomposé les départements, sont un héritage à prendre en compte. Une deuxième distinction peut être faite, entre les départements riches en orgues et ceux moins pourvus. Malgré tout, cette situation n'est pas forcément liée à la question économique ou au degré d'urbanisation d'un territoire. Nous étudierons, par échelles, les quatre départements en les classant par ordre décroissant, de celui contenant le plus d'orgues à celui en contenant le moins, afin de déceler les tendances de répartition des orgues.

⁹⁵ Cf Annexe n° 3 photographies p.162

⁹⁶ *Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Meurthe et Moselle*, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome I, 1990, p.15-16.

D'abord, le département de la Moselle⁹⁷ compte environ 650 orgues le plaçant à la première place en Lorraine, et à la deuxième place en France, Son histoire particulière explique ce nombre et cette répartition plutôt égale. Créée à la Révolution française (mars 1790), il prend en compte la partie nord de la Province de Lorraine et l'évêché de Metz. Mais à la suite de la guerre de 1870, il a été divisé entre des territoires restés français, formant la Meurthe-et-Moselle et des territoires devenus allemands. Ceux-ci forment avec l'Alsace les provinces du Reichsland d'Alsace-Moselle. Au lendemain de la Première Guerre, ces territoires sont redevenus français et forment alors le nouveau département, la Moselle comprenant les arrondissements de Boulay-Moselle, Forbach, Metz, Sarreguemines, Thionville, Château-Salins et Sarrebourg. Cette période où la Moselle était allemande (1871-1919) coïncide avec l'installation de nombreux ateliers de facture d'orgues, jusqu'à 17 ateliers. Ils œuvraient à bâtir de beaux instruments dans les églises des villes ou des campagnes, dont Saint-Marin de Hayange (1894) est le plus remarquable.

Etant donné que la Moselle est régie par le Concordat accordant une spécificité locale au domaine religieux, l'instrument obtient toujours un réel soutien des pouvoirs religieux et politiques locaux, tout comme de ses habitants. C'est pourquoi il est globalement bien conservé et entretenu, même si malgré tout, certains orgues, faute de financement, peuvent se délabrer et tomber dans l'oubli.

Ensuite, avec 163 orgues⁹⁸, les Vosges se placent en deuxième position au niveau régional, derrière la Moselle, et parmi les dix premiers départements français ; les orgues y sont nombreux. Cette position est d'autant plus remarquable que c'est un département peu peuplé⁹⁹, situé essentiellement en milieu rural et forestier, à l'écart des grands centres politiques, économiques, religieux ou même universitaires. Quelques chiffres¹⁰⁰ attestent de cette vitalité : il existe un orgue pour 2500 habitants contre un rapport d'un pour 5000 en Meurthe-et-Moselle ; 136 communes sur 518 recensées ont doté leur église d'au moins un orgue, soit une commune sur quatre ; 37 orgues sont implantés dans des communes de moins de 500 habitants. Même la plus petite des communes possède un orgue faisant la fierté de ces habitants. Ces éléments nuancent l'idée affirmée précédemment à savoir qu'à l'échelle de la grande Région, les orgues se situaient avant tout dans les grands centres urbains. Précisons les lieux dans lesquels l'orgue est situé : 154 orgues le sont dans des paroisses catholiques, quatre dans des communautés

⁹⁷*Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Moselle*, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome III, 1993, p.16-17

⁹⁸ *Inventaire national des orgues, Vosges...*p.17

⁹⁹ Tout comme la Moselle, le département est créé à la suite de la Révolution et reconfiguré en 1871

¹⁰⁰ *Inventaire national des orgues, Vosges...*p.17.

catholiques existantes hors des paroisses, trois dans des paroisses protestantes et deux exclusivement destinés à l'enseignement. Certaines villes disposent de plus de deux orgues, visibles dans plusieurs édifices différents : par exemple, Saint-Dié possède six orgues (deux à la cathédrale, deux à l'église Saint-Martin, un à l'ancien séminaire, un à l'église réformée, un dans la grande salle du foyer protestant et un dernier dans la petite salle du foyer protestant) ; de même pour Epinal (5 orgues), Neufchâteau (4 orgues), Raon-l'Etape (4 orgues) et Gérardmer (3 orgues). Ainsi, la principale raison expliquant cette forte implantation des orgues est historique : à partir du XIX^e siècle, entre 1820 et jusqu'en 1875, une facture locale caractérisée émerge grâce à un grand nombre de facteurs vosgiens. Ils se concentrent dans quelques centres d'activités tels que Mirecourt, Rambervillers, Dommartin-lès-Remiremont, Saint-Amé et Epinal. A l'inverse aux siècles précédents, les orgues étaient plutôt construits par des facteurs non vosgiens ou parfois des vosgiens expatriés, par exemple Jean Treuillot ou encore Charles Cachet. Ils se situaient dans la plupart des abbayes et des couvents, puis dans toutes les églises paroissiales des villes (Bruyères, Charmes, Châtel-sur-Moselle, Epinal, Mirecourt, Neufchâteau, Rambervillers, Raon-l'Etape, Remiremont, Saint-Dié, par exemple)¹⁰¹.

De plus, d'autres spécificités apparaissent au XIX^e siècle. En raison de leur implantation rurale, les orgues vosgiens sont souvent de dimension réduite : actuellement, 81 orgues (49% du total), possèdent entre 6 et 10 jeux ; à l'inverse, il n'existe que 28 orgues de plus de 20 jeux (17% du total) et seuls deux orgues sont très grands avec entre 46 et 50 jeux. Cela est aussi visible par le petit nombre de claviers : 60 orgues (36% du parc total) n'ont qu'un seul clavier, et seulement 16 orgues (un peu moins de 10%) ont plus de deux claviers, dont deux avec 4 claviers. La particularité de ces orgues vosgiens est alors de posséder, généralement, qu'un seul clavier et moins de 10 jeux. Néanmoins ce n'est pas parce qu'ils sont de taille réduite qu'ils ne sont pas intéressants ou soignés : leurs buffets sont tout aussi raffinés et finement sculptés tout comme pour des orgues plus grands. Cette particularité diffère selon les moyens financiers, plus réduits dans des campagnes. Néanmoins, pour de nombreux commanditaires, l'orgue était rentable puisqu'utile à la fois pour l'office religieux et pour des manifestations plus festives. Il pouvait alors remplacer une harmonie ou un orchestre et être l'unique instrument d'un village. Les instruments conservés datent essentiellement du XIX^e siècle et attestent d'une authentique tradition musicale¹⁰².

¹⁰¹ *Ibid*, p.21 - Environ 192 000 habitants, aujourd'hui

¹⁰² Celle-ci est aussi visible au travers d'autres petits instruments comme les orgues à serinettes ou petit orgue à cylindre apparaissant aux alentours des années 1740 et ayant permis un essor important de la musique mécanique

La Meuse¹⁰³, également un département rural, possède des caractéristiques similaires. Elle comptabilise 145 orgues, ce qui la place au troisième rang des départements lorrains, après la Moselle et les Vosges grâce à un rapport d'un orgue pour 1345 habitants, mais avant la Meurthe-et-Moselle (rapport d'un orgue pour 5000 habitants), ce qui en fait une particularité. Sur les 501 communes meusiennes, 120 sont dotées d'au moins un orgue, soit environ un quart du nombre total ; seules trois communes disposent de plus de deux orgues, tels Bar-le-Duc (9 orgues), Verdun (7 orgues) et Saint-Mihiel (4 orgues), correspondant aux grandes villes du département. De plus ces orgues se situent, en majorité, dans des édifices religieux (142 orgues), dans deux écoles, dans un hôpital, parfois encore des salons privés ; ceux-ci n'étant pas forcément inventoriés. Finalement l'implantation rurale de l'orgue meusien semble bien marquée, avec près de 95 orgues se situant dans des communes de moins de 1000 habitants, dont 67 orgues dans des communes de moins de 500 habitants.

Plusieurs raisons expliquent cette situation : tout comme pour le département vosgien voisin, les facteurs d'orgues y ont joué un rôle important à partir du début du XVIII^e siècle. Ils viennent des territoires voisins, de Nancy, de Metz, des Ardennes, parfois même de Champagne. Nicolas Dupont, venu de Nancy a supervisé le chantier de reconstruction du grand orgue de la cathédrale de Verdun entre 1762 et 1766. Les constructions se poursuivent au siècle suivant, multipliant le nombre d'orgues par cinq en 100 ans¹⁰⁴. De même la taille des orgues dépend de l'économie et des moyens financiers dont disposaient les commanditaires. Les petits orgues permettaient surtout une utilisation liturgique où la fonction d'accompagnement l'emportait sur la fonction concertante.

Cependant le département est connu pour avoir fait l'objet au cours des derniers siècles, de fréquentes invasions venues par la vallée de la Meuse, du Nord ou de l'Est, et à des guerres, notamment la Grande Guerre (1914-1948). La Meuse, alors champ de bataille, a véritablement souffert : des villages dévastés, des églises et des orgues détruits ou endommagés. Au total, 40 instruments entièrement anéantis, 22 complètement pillés de tous leurs tuyaux en métal par les armées allemandes. En 1918 près de 62 orgues étaient donc inutilisables soit environ 44% du patrimoine total existant alors, parmi lesquels l'orgue de Clermont-en-Argonne, d'Avioth, de

populaire. Cette particularité souvent méconnue témoigne d'un savoir-faire caractéristique et d'un patrimoine musical local, nécessitant aujourd'hui que tous s'y intéressent de plus près.

¹⁰³ Il a été créé de toute pièce en 1790 et rassemble des territoires qui dépendaient alors du duché de Lorraine, du Barrois, des Trois-Evêchés, du Clermontois, voire de certains territoires de la champagne et du Luxembourg actuels. L'identité de ce territoire s'est construite, principalement au XIX^e siècle.

¹⁰⁴ *Inventaire national des orgues, Meuse...*p.22

Dun-sur-Meuse, de Stenay, de la cathédrale de Verdun. Par conséquent il reste peu d'orgues très anciens, antérieurs au XVIII^e siècle, totalement authentiques, surtout la partie sonore. Malgré tout il est possible d'admirer quelques beaux buffets du XVIII^e, dont le célèbre buffet de l'abbaye de Saint-Mihiel¹⁰⁵. Pendant ces années d'après-guerre, les communes sinistrées touchent alors des indemnités au titre des dommages de guerres,¹⁰⁶ mais très souvent l'orgue arrive en dernière position sur la liste des achats et des reconstructions, après le gros œuvre de l'édifice, des cloches, du mobilier, des vitraux ou encore des fresques. Parfois certaines communes se contentent soit d'un orgue « d'occasion », moins bien qu'avant-guerre, soit d'un harmonium et renoncent purement et simplement au remplacement de l'orgue. Certains buffets restent, donc, toujours vides comme ceux de Dun-sur-Meuse, Marville, Montmédy. En même temps de nombreux orgues sont en très mauvais état, voire injouables, par manque d'entretien. Ce nombre est plus élevé que la moyenne des départements voisins. Là, la raison économique est évidente : la pauvreté du territoire empêche des paroisses ou des municipalités d'entreprendre les travaux de restauration nécessaires. Ainsi, l'orgue d'Avioth n'a été reconstruit que dans les années 1970.

Enfin, la Meurthe-et-Moselle, territoire urbanisé, compte actuellement environ 140 orgues, mais beaucoup moins comparativement aux départements voisins. Ce nombre était plus élevé au XIX^e siècle et s'explique pour des raisons politiques. En effet, ce département, tel qu'il existe actuellement, a été créé tardivement, le 7 septembre 1871¹⁰⁷ par la recombinaison de plusieurs territoires : les anciens arrondissements de la Meurthe (Lunéville, Nancy et Toul) restés français comme celui de Briey en Moselle furent associés pour constituer ce nouveau département. A l'inverse les autres arrondissements de l'ancienne Meurthe (ceux de Château-Salins et de Sarrebourg) comme le reste de la Moselle, furent quant à eux rattachés à l'Empire allemand jusqu'en 1918. Ce sont, précisément, ces territoires qui étaient les plus pourvus en orgue. Néanmoins de 1890 à 1905, l'orgue en Meurthe-et-Moselle « reprend son souffle » et connaît une période féconde. L'achat d'un orgue résulte alors d'initiatives individuelles plus que la volonté d'une communauté. Pourtant, ce souffle est brisé par les lois de séparation de l'Eglise et de l'Etat bouleversant le marché de l'orgue et réduisant le nombre de réalisations. Ensuite c'est la Première Guerre mondiale¹⁰⁸ qui cause des destructions : les territoires occupés par les armées allemandes ont été dépouillés de leurs orgues, les tuyaux réduits en métal. Ces dommages de guerres sont alors l'occasion de reconstruire quelques orgues et de redonner un nouvel essor

¹⁰⁵ Cf Annexes n°3- photographie p. 163.

¹⁰⁶ *Inventaire national des orgues, Meuse,...*p.24

¹⁰⁷ A la suite de la guerre de 1870 et du traité de Francfort.

¹⁰⁸ Le département était alors coupé en deux par une ligne de front, de Baccarat à Pont-à-Mousson

à la facture de courte durée. Cet héritage historique marque donc profondément une différence de répartition géographique sur le plan organistique.

c) La Champagne-Ardenne

Dans un dernier temps, intéressons-nous aux orgues de Champagne-Ardenne qui connaissent, là aussi, leurs caractéristiques propres. Cette Région possède au total 290 orgues, ce qui la classe, à l'échelle de la grande Région en dernière position par rapport aux deux ex-Régions voisines. A l'échelle interne, la répartition des orgues se fait de manière homogène : la Marne se place en tête avec 120 orgues, viennent ensuite les Ardennes avec 70 orgues, puis les départements de l'Aube et de la Haute-Marne qui ont chacun 50 orgues. De plus une partie nord incluant la Marne et les Ardennes contient un patrimoine organistique important en termes de quantité mais relativement disparate et en mauvais état. Elle a été particulièrement marquée par les vicissitudes politiques du XX^e siècle, étant en contact direct avec la ligne de front ; de nombreux orgues anciens ayant été endommagés et peu reconstruits. D'autre part, une partie sud, composée de l'Aube et la Haute-Marne, possède moins d'orgues mais ceux-ci étant de meilleure qualité parce que davantage épargnés par ces vicissitudes politiques.

Dans l'Aube, les centres urbains rassemblent près de la moitié du patrimoine organistique du département, tels Troyes, Bar-sur-Aube, Nogent-sur-Seine, Romilly-sur-Seine et Bar-sur-Seine. Par contre les territoires en dehors de ces zones urbaines détiennent peu d'orgues ; précisons que le nord du département appartenant déjà à ce qu'on appelle la Champagne crayeuse a toujours été un territoire déshérité. La Haute-Marne¹⁰⁹ peu peuplée et rurale, avec quatre grandes villes Chaumont, Joinville, Langres, Wassy possède autant d'orgues que le département aubois. Il est possible de distinguer plusieurs territoires qui ont leurs caractéristiques propres : trois zones géographiques à savoir l'Ouest et le Nord-Ouest du département faisant encore partie de la Champagne humide ainsi que le nord-est se rattachant plutôt à la Lorraine ou le Bassigny¹¹⁰ aux Vosges sont fortement pourvus d'orgues. En revanche, le Sud-Est tourné vers la Franche-Comté et le Sud vers la Bourgogne sont fortement démunis d'instruments à tuyaux sauf les chefs-lieux, Chaumont et Langres.

¹⁰⁹ Otto, François, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de la Haute-Marne*, Langres, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome IV, 1989.

¹¹⁰ Région nord-est autour de Langres

Du XVI^e siècle à nos jours, la grande Région est, donc, une des plus pourvues en orgues de France. Néanmoins ce patrimoine organistique est inégalement réparti avec une prédominance pour l'Alsace et la Lorraine, en termes de quantité et de qualité (taille, matériaux utilisés). Cette répartition s'explique par le contexte historique particulier de chaque région et département, par le fait que certaines d'entre elles aient été plus touchées par les vicissitudes politiques (guerres), par les recompositions territoriales. Elle s'explique aussi par des raisons économiques : l'orgue est un objet de luxe qui ne s'acquiert que pendant les périodes de prospérité, plus importante dans les zones urbaines. La richesse d'un territoire permet à ce patrimoine de se construire, de se renouveler, d'être entretenu ; les facteurs d'orgues jouent un rôle essentiel dans ses processus. Cependant certains départements ruraux ont de beaux exemplaires conservés. Enfin, le contexte religieux spécifique de l'Alsace et de la Moselle apporte aussi une réponse à cette répartition : les divers acteurs sont attaché davantage à ce patrimoine et souhaitent le défendre plus ardemment ; en même temps, les moyens financiers plus importants qu'ailleurs sont alloués. Après avoir étudié le contexte, intéressons-nous maintenant, aux acteurs qui fabriquent les orgues et ceux qui diffusent la musique dans le Grand Est.

B) L'art de fabriquer les orgues et de diffuser leur musique : un travail complexe, en constante mutation, réalisé par les plus illustres artistes du Grand Est du XVI^e siècle à nos jours

Dans cette partie, nous étudierons les grandes figures d'artisans qui ont contribué à la réalisation des plus beaux orgues dans le Grand Est, du XVI^e siècle à nos jours. Etudier les orgues c'est incontestablement s'intéresser à ceux qui sont à l'origine du processus de création : les menuisiers, les facteurs d'orgues ou encore les compositeurs. Ils se mettent au service de l'orgue en le magnifiant : « L'aspect extérieur d'un orgue doit ainsi provoquer chez le spectateur la curiosité d'entendre cet instrument dont l'architecture aura suscité, déjà, dans son esprit, une image sonore ».

Nous étudierons chaque profession à part afin de déceler les caractéristiques générales de leur travail. Ce n'est pas le même suivant les régions, les villes dans lesquelles ils sont installés et en fonction du contexte, des moyens matériels et financiers mis à leur disposition par les paroisses ou les municipalités. Ceci est vrai hier comme aujourd'hui. Actuellement ces diverses professions existent toujours, mais elles ont bien changé en se complexifiant davantage par leurs techniques et leur adaptation aux attentes des divers acteurs. Leurs conditions de travail ont connu de grandes mutations.

1) Le rôle des huchiers ou menuisiers, en contact avec les facteurs d'orgues, entre hier et aujourd'hui

Intéressons-nous d'abord aux huchiers puis aux menuisiers,¹¹¹ artistes ayant joué un rôle important dans la réalisation de l'orgue. Ces artisans, en effet, mettent leurs savoir-faire techniques et artistiques au service de la construction de la tribune et du buffet¹¹². Parfois le menuisier est également décorateur et sculpteur ce qui lui permet alors de réaliser de merveilleuses décorations, des boiseries ou des sculptures grâce à des matériaux nobles. Le buffet correspond à toute la structure en bois, partie visible de l'orgue et digne d'être montré au public.

A partir de la fin du Moyen Age et jusqu'à la Révolution française, les menuisiers, auparavant appelés les huchiers, sont rattachés à une corporation. C'était le mode d'organisation de la plupart des professions et chacune d'entre elles possédaient ses propres règlements. Cette organisation en corporation a été abolie en 1791 par la loi Le Chapelier afin de garantir une plus grande liberté d'entreprise et d'activité professionnelle. De plus ces menuisiers étaient en contact étroit avec les facteurs d'orgues, soit ils étaient missionnés par eux, soit parfois au sein d'une même famille un des fils pouvait être menuisier tandis que l'autre était facteur d'orgues. Très souvent les facteurs d'orgues étaient exigeants et passaient des commandes en donnant des indications précises sur ce qu'ils souhaitaient obtenir comme résultat final ; le buffet devant nécessairement contenir la partie instrumentale.

Ainsi, avant de commencer son œuvre, le menuisier devait connaître tous les éléments sur la mécanique, le nombre et la hauteur des tuyaux afin de prévoir l'espace suffisant pour y installer à la fois la tribune et le buffet. Ensuite il réalisait un dessin d'architecture ou croquis pour établir le modèle de buffet avec des cotes précises. Il devait prendre en compte la taille, la hauteur et l'architecture du lieu ou encore certaines contraintes afin de créer un buffet s'adaptant au mieux à l'édifice. Si l'architecture ne permettait pas l'orgue tel qu'il était prévu, le menuisier accompagné par le facteur d'orgues devait réfléchir à un autre plan. C'est un travail théorique et pratique.

¹¹¹ Huchiers : nom des menuisiers et sculpteurs-décorateurs pendant une partie du Moyen Age et de l'époque moderne.

¹¹² La tribune est le support sur lequel est placé l'orgue. Le buffet est le meuble dans lequel la partie instrumentale (à savoir la mécanique et les tuyaux) est abritée.

Concrètement le menuisier réalise tous les éléments préalables à l'installation de l'orgue dans l'édifice. D'une part la tribune est construite la plupart du temps en bois tel du chêne ou du sapin, en fonction de la région, ou alors en pierre. Elle devait être assez résistante pour qu'elle puisse contenir l'orgue placé en hauteur, d'où l'appellation « orgue de tribune ». C'était une véritable infrastructure nécessitant une attention et une étude rigoureuses ainsi qu'un savoir-faire précis. Il ne devait pas être aisé de construire en hauteur. D'autre part le buffet ou mobilier peut être de taille, de forme et de grandeur différentes et plus ou moins décoré. Plus il y avait des décorations ou des sculptures, plus l'orgue était coûteux puisque cela exigeait beaucoup de temps, de patience et de savoir-faire. Tout dépend alors de la dépense que le commanditaire veut faire et du lieu où l'orgue est placé. Mais surtout, le buffet doit être solide, une des principales conditions de sa pérennité, comme le dit M. Roubo¹¹³, dans son ouvrage « si la solidité est nécessaire aux ouvrages de menuiserie, il est certain que les buffets d'orgue en exigent beaucoup plus que tout autre, puisque le moindre ébranlement est capable de déranger toute la mécanique de cet instrument, ou du moins l'endommager beaucoup ». Les différentes parties du buffet, notamment les planches de bois, étaient assemblées par des liens de fer retenu dans les murs pour éviter de s'écrouler.

De plus le buffet possède plusieurs fonctions dont la plus évidente étant celle d'abriter l'instrument, de cacher les tuyaux et la mécanique, en le protégeant de la poussière. Dans son traité de l'orgue¹¹⁴, le père Mersenne fait référence au buffet comme d'un étui, une enveloppe : « *Les tuyaux d'Orgue ont besoin comme d'un estuy pour estre soustenus & conservez dans un mesme estat, & dans une mesme situation* ». Son propos est intéressant parce qu'il met en évidence la nécessité de créer un meuble de protection abritant l'instrument qui semble plus fragile qu'on ne le croit d'ordinaire. Effectivement, celui-ci est soumis aux aléas météorologiques comme les variations de température, d'hygrométrie (de l'humidité dans l'air). Il possède aussi la fonction de caisse de résonance chargée de diriger le son vers la partie de l'édifice où l'on doit l'entendre. Pour cela le buffet d'orgue ne doit avoir aucun contact avec un mur ou un pilier de l'édifice. Cette fonction acoustique est essentielle : « peu d'orgues conserveraient toutes leurs qualités sonores si on les dépouillait de leur buffet et même de l'acoustique de leur église ». Il consiste aussi en un encadrement des tuyaux de façade, agrémentés de « toutes les gentillesses dont on les embellit¹¹⁵ » comme les claires-voies, éléments sculptés, destinées à cacher l'extrémité supérieure de la montre. Ce sont des tuyaux de

¹¹³ M. Roubo (fils), *L'art du menuisier*, seconde partie, Paris, 1770, p.252

¹¹⁴ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, livre VI, p.309-312, Paris, 1636.

¹¹⁵ G. Servières, *la décoration artistique des buffets d'orgues*, p.142, Paris, 1928.

façade restés apparents, généralement des jeux de Principal,¹¹⁶ qui ne correspondent qu'à une infime partie de ce que contient véritablement le meuble, au total plusieurs milliers de tuyaux. Par ailleurs d'autres éléments constituent le buffet en fonction de la taille : le massif ou la base du meuble¹¹⁷ ; les tourelles¹¹⁸ soutenues par des éléments décoratifs comme des cariatides et des culs de lampes¹¹⁹ ; une fenêtre aménagée dans les panneaux du massif pour recevoir la console¹²⁰ ; l'architrave, la corniche et la frise courent le long de toute la façade séparant le massif de la montre (la frise est amovible pour permettre l'accès aux sommiers).

Par conséquent ces buffets, véritables chefs-d'œuvre d'ébénisterie et d'architecture sont réalisés par les menuisiers talentueux et renommés. Ils mettent à profit leur savoir-faire technique mais aussi artistique afin de rendre cette enveloppe esthétique exceptionnelle à regarder. Cependant l'élément le plus important est de construire un buffet solide en employant du bois de qualité qui a pour objectif de protéger la mécanique. Au fur et à mesure de l'histoire de l'instrument, l'esthétique du buffet représente de la façon la plus éloquente le style du mobilier de l'époque. Elle s'adapte aux modes et aux goûts de leurs commanditaires, plus ou moins raffinés suivant les époques et les régions étudiées. Elle s'adapte aussi aux moyens financiers différents en fonction des commanditaires.

Désormais faisons un panorama global des buffets mettant en évidence leur composition et leur esthétique à partir du XVI^e siècle au début du XX^e siècle ; la classification par siècle étant complètement arbitraire puisqu'il existe de nombreuses nuances internes.

Au XVI^e siècle, l'orgue est contenu dans un buffet unique : ses dimensions sont plus importantes en raison de la multiplicité des jeux et de leur hauteur. Certains jeux peuvent avoir une taille de 12 pieds,¹²¹ ce qui nécessite une hauteur sous voûte importante. Le cadre rectangulaire utilisé pendant le siècle précédent (XV^e siècle) laisse place à un cadre plus travaillé

¹¹⁶ La montre est le jeu d'orgue de la famille des principaux, dont tout ou une partie de la tuyauterie est placée en façade, ou en « montre » lui conférant un surcroît de puissance et de présence. (CANTAGREL, Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, p.816).

¹¹⁷ Massif ou pied d'un orgue : pièce maîtresse du buffet qui sert à élever la montre et dans la hauteur duquel sont placés la console (claviers, registres) et tout le mécanisme intérieur.

¹¹⁸ Tourelle : parties de la montre, les plus élevées d'un buffet d'orgue en forme de demi-colonnes saillantes

¹¹⁹ Cariatide : une statue de femme souvent vêtue d'une longue tunique, soutenant un entablement sur sa tête ; remplaçant ainsi une colonne, un pilier ou un pilastre. Culs de lampe : une console d'encorbellement en bois servant d'élément décoratif aux coins du buffet ou encore de base de colonne, d'une statue.

¹²⁰ La console : centre de commandement de l'organiste contenant l'ensemble des claviers, le pédalier et les tirants ou registres)

¹²¹ Pied : unité de mesure standard utilisée dans la facture d'orgues, encore aujourd'hui correspondant à la longueur ou hauteur des tuyaux ; un pied équivaut à 30,48 cm.

et moins rigide ainsi qu'à un nombre important d'éléments sculptés. Les plate-faces¹²² sont encadrées par des tourelles surmontées de petites cloches gothiques ou encore de lanternes. Les claires-voies¹²³ sont habitées par des têtes chimériques, des dragons, des salamandres ou encore des visages humains. Malheureusement il en reste très peu d'authentiques voire aucun exemplaire de buffets du XVI^e siècle. Evoquons l'exemple remarquable du buffet d'orgue en nid d'hirondelle de la cathédrale de Metz¹²⁴, exceptionnel par sa richesse et sa beauté. Il s'agit d'un buffet Renaissance de style Henri II construit par Jehan de Verdun et accroché sur le triforium, à mi-hauteur de la nef, au-dessus de l'arcade la 8^e travée et possédant des volets en bois peints recouvrant les tuyaux et ouverts lorsqu'on y joue.

Le buffet du XVII^e siècle ou Grand Siècle connaît des mutations : il augmente en taille, très souvent un second buffet est construit et placé à même le sol de la tribune, en encorbellement, d'où son nom de « positif ». Il est dépourvu de massif et la base de sa montre peut-être en contact direct avec le sol. Parallèlement, ce siècle correspond au classicisme caractérisé par un style aux formes rectilignes et aux lignes épurées. Les tourelles qui émergent des plates-faces donnent à la silhouette générale l'aspect d'une pyramide ou, au contraire, d'un V ; généralement, celles-ci sont demi-circulaires, au nombre de 3, 5, 7 ou 9 placées au-dessus de la montre.¹²⁵ Certains de ces buffets ont été conservés et restaurés dont un bel exemple se trouve à Chaource dans l'Aube¹²⁶. Le magnifique buffet de cet orgue est fabriqué en 1696 par les menuisiers Champagne et Desacer, agrémentés des sculptures du troyen Chabouillet. Il mesure 5,40 m de haut, 7m de largeur et 3,85m de profondeur, ce qui en fait une œuvre d'art imposante et majestueuse. L'ordonnance du grand corps et du positif est classique : le buffet en chêne possède trois tourelles surmontées de dômes, et deux plate-faces ornées de claires-voies ouvragées ; la tribune est soutenue par six colonnes torsées, décorées par des feuilles de vigne et des fleurs. Par ailleurs la partie instrumentale fournie à l'origine par Louis Le Bé en 1698 a bénéficié d'une restauration historique. Ces deux parties étaient parfaitement réalisées dans une même unité de style. Cependant, ailleurs, l'unité de style peut ne jamais avoir existé pour d'autres instruments.

Néanmoins précisons que d'Henri IV à Louis XIV, le style de ces buffets varie beaucoup tout comme cela est le cas pour le mobilier d'intérieur. Prenons pour exemple le buffet de l'église

¹²² Plate-face : partie du buffet, compartiment de la façade où les tuyaux sont alignés de manière rectiligne

¹²³ Claire-voie : élément de bois aux motifs enchevêtrés, plus ou moins travaillés, laissant passer le son mais permettant de cacher l'embouchure des tuyaux, étant donné que ceux-ci n'ont pas la même hauteur.

¹²⁴ *Inventaire national des orgues, Moselle...*p.15 + Annexe n° 3 : photographie p.163

¹²⁵ Montre : partie où les tuyaux garnissent la façade du buffet.

¹²⁶ Meignien, Jean-Marie, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de l'Aube*, Châlons-en-Champagne, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome II, 1988, p.56 (+ photographie en annexe)

Saint-Martin de Pont-à-Mousson en Meurthe-et-Moselle : il correspond au style Louis XIV défini par Claude Legros, facteur d'orgues renommé de Metz, comme une « décoration moderne et de bonne grâce ¹²⁷ ». Ce buffet possède des tourelles, des ailerons au-dessus des plate-faces du grand orgue et même des décors de masques sur les culots de tourelles. Malheureusement il y a eu des transformations : une peinture marron recouvre le chêne, certains emblèmes ont été remplacés par d'autres (l'emblème des Jésuites a été remplacé par un ange musicien, probablement vers 1770). Ce type de boiserie a exercé une influence importante en Lorraine à la fin du règne de Louis XIV. Par ailleurs le buffet de l'orgue de Sarre-Union, en Alsace bossue, proche de la Lorraine, construit par Pierre Delorme en 1717 en est une fidèle copie¹²⁸.

Le buffet d'orgue du XVIII^e siècle poursuit sa lente mutation. Dans certaines églises la mode est aux buffets peints (en bleu, blanc et or, vert), mais de tels témoignages sont particulièrement rares puisque les goûts ont changé depuis et que les buffets ont subi des transformations. Parallèlement, la facture d'orgues progresse, ce qui oblige les menuisiers à concevoir des meubles plus grands tout comme certains éléments d'architecture (sculptures). Ainsi la hauteur de certaines tourelles est plus importante que précédemment afin d'y abriter des tuyaux de très grande taille (16 ou 32 pieds). Ces tourelles demeurent semi-circulaire, en saillie¹²⁹. Quant aux plate-faces, elles deviennent concaves (surface creuse) ou convexes (surface bombée ou courbée). Les sculptures représentent désormais plutôt des personnages saints de l'Ancien ou du Nouveau Testament à la place des personnages profanes fréquents sur les buffets antérieurs. Ces personnages sculptés sont révélateurs des mœurs et goûts de ce siècle, visibles au travers de leurs attitudes ou de leurs vêtements. Ce siècle voit plusieurs styles éclore : d'abord, le style rococo ou baroque, débutant sous la Régence et atteignant son apogée sous le règne de Louis XV vers 1745, avec des fioritures, des ornements et des formes plus libres, puis le style rocaille à la fin de ce siècle insistant sur les éléments sculptés, tout en intégrant dans le mobilier d'autres éléments comme de la ferronnerie ou du métal, le bronze en particulier.

L'exemple type, en Champagne, est le buffet du grand orgue de la cathédrale de Troyes (1732),¹³⁰ anciennement situé à Clairvaux. Il a été réalisé par le menuisier Piccard et sculpteur confirmé Jean-François Béchamp. Il est en chêne et de style rocaille. Sur la partie la plus haute, du grand corps, il est possède aussi de nombreuses sculptures, dont celle de David tenant sa harpe, encadré de deux anges musiciens ; de nombreuses têtes d'anges ailés et des culots sculptés

¹²⁷ *Inventaire national des orgues, Meurthe et Moselle...* p.375

¹²⁸ Cf Annexe n°3 photographie p. 166

¹²⁹ Saillie : partie de construction ou de décoration qui dépasse ou qui avance

¹³⁰ *Inventaire de l'Aube...* p. 192 + Cf Annexes n°3 – photographie p.165

représentant des atlantes au corps se terminant par des feuillages, mais posés sur les hanches. De même à Ervy-le-Châtel¹³¹, il existe un bel exemple d'un buffet et d'une tribune sculptés de style rocaille. La tribune de 1748 est réalisée par Claude Semetz, menuisier du lieu et le buffet par Claude Herluison, sculpteur troyen en 1755. C'est un remarquable buffet sculpté de style louis XV, en chêne, arborant de belles boiseries sculptées et quelques éléments dorés.

Par ailleurs, le buffet du grand orgue de la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Nancy, construit en 1763 est un joyau de l'ébénisterie du XVIII^e siècle de style rocaille. Il s'insère admirablement bien dans la cathédrale en occupant toute la largeur de la tribune, comme c'est le cas de la majorité des buffets lorrains. Le dessin du buffet élaboré par Nicolas Dupont, facteur d'orgues, est emprunté à celui de l'ancien buffet de la cathédrale de Toul. Ce buffet immense devait refléter les ambitions épiscopales de la capitale du duché de Lorraine, à la fin du XVIII^e siècle. De même le buffet de l'église Saint-Jacques de Lunéville (1748-1751)¹³² est un des plus beaux témoignages du style Louis XV grâce ses boiseries en chêne peint et doré. Il l'est aussi grâce à ses belles colonnes et aux sculptures représentant des anges musiciens jouant de la flûte, du luth, du violon ou du basson, entre autres. Pareillement, le buffet de l'orgue de l'église Saint-Côme et Saint-Damien de Vézelize¹³³ (Meurthe-et-Moselle) possède une somptueuse boiserie, en chêne de style Louis XV et à l'arrière une croix de Lorraine ; l'ensemble authentique est bien conservé. Bien-sûr il y aurait beaucoup d'autres buffets remarquables à étudier. Fondamentalement, le XVIII^e siècle consacre l'apogée de l'architecture du buffet d'orgue.

Au XIX^e et au XX^e siècle, les buffets d'orgues connaissent peu d'évolutions et manquent parfois d'éclat. Généralement les menuisiers font des copies d'anciens buffets existants des époques précédentes. Parfois certains facteurs d'orgues construisent, eux-mêmes, des buffets en série dont le style est facilement reconnaissable et identifiable. Le XIX^e siècle se caractérise surtout par un fort engouement pour le style gothique qui est réadapté d'où l'émergence du style néo-gothique. Par ailleurs le positif en encorbellement disparaît pour être intégré dans le corps du grand orgue. L'orgue de l'église Sainte-Madeleine de Troyes¹³⁴ possède ainsi un beau buffet en chêne. Il est réalisé par Charles et Frédéric Rolin en 1901 en remplacement de l'ancien orgue disparu avant la restauration de la nef (1861-1878). Il possède des sculptures, des anges musiciens au sommet des tours. De même l'orgue de la cathédrale Saint-Etienne de Châlons-en-Champagne possède un beau buffet néogothique dessiné par l'architecte Jean-Jacques Arveuf et

¹³¹ *Ibid*, p.76

¹³² Cf Annexe n°3 – photographie p.165

¹³³ *Inventaire des orgues de Lorraine, Meurthe et Moselle...*p.438

¹³⁴ *Inventaire des orgues de l'Aube...*p.162 ; cf Annexe n°3 – photographie p.166

réalisé par le menuisier parisien Etienne Ventadour en 1848¹³⁵. Au XX^e siècle, les menuisiers poursuivent sur la même lancée : il y a peu d'innovations de style. Parfois certaines nouvelles réalisations ne possèdent pas de buffet. Il est carrément ignoré et seule l'ordonnance des tuyaux de bois peint, étain ou cuivre constitue l'élément décoratif alors que le buffet a réellement une utilité. Pensons à l'orgue de l'église Saint-Rémi de Forbach (Moselle), construit en 1964 par Bernard Aubertin. En ce qui concerne le style, le buffet est construit à nouveau dans une simplicité uniquement durant quelques années, de 1930 à 1970. Puis le buffet réapparaît plus dépouillé et reprend souvent une architecture classique en plusieurs parties, de la fin du XX^e siècle à nos jours.

2) Le rôle des plus illustres facteurs d'orgue du Grand Est au service de la création, entre hier et aujourd'hui

Du XVI^e au XX^e siècle, la Région du Grand Est semble être le lieu d'épanouissement de l'orgue et par conséquent de l'implantation des facteurs d'orgues. Comme pour les menuisiers, le métier s'effectue, jusqu'à la Révolution française, dans le cadre des corporations au contact d'autres groupes d'artisans. La corporation est le creuset du savoir-faire, mais à la Révolution française elle disparaît. La facture d'orgues est considérée comme un métier d'art placé au même niveau que l'orfèvrerie, par exemple, qui requiert un savoir-faire minutieux, une technicité et une précision. Ce savoir-faire se perfectionne tout au long de la vie de l'artiste jusqu'à son dernier soupir. Aussi la facture d'orgues est-elle envisagée comme une science : pour preuve, la nomination de Dom Bedos¹³⁶, facteur d'orgues et surtout célèbre théoricien de l'orgue à l'Académie royale des Sciences de Paris et de Bordeaux, au milieu du XVIII^e siècle. A ce moment-là, le facteur d'orgues est un savant et expert reconnu. A l'inverse au XIX^e siècle, plus aucun facteur n'est nommé au sein de l'Académie des sciences parce qu'il ne rédige plus de traités. Malgré tout la facture d'orgues se perpétue grâce à la création d'ateliers dirigés par de grandes familles. Au sein de ces ateliers, les artisans se transmettent les savoir-faire de génération en génération, ce qui permet au métier de se professionnaliser davantage et d'être mieux reconnu. Cette transmission est fondamentale.

¹³⁵ Baudon, Jean-François, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de la Marne*, Reims, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome III, 1993.

¹³⁶ Dom Bedos (1709-1779) fait une expertise de l'orgue de Tours publié dans *le Mercure de France*, revue à grand tirage. C'est un événement qui ne s'est pas reproduit depuis. Cf *Le métier de facteur d'orgues en Alsace au XIX^e siècle*, deuxième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet, 2009, p.6.

Parallèlement, les savoirs se transmettent également par le système du compagnonnage. C'est un temps pendant lequel le jeune facteur d'orgues sort d'apprentissage et travaille comme compagnon chez un maître avant de devenir maître à son tour. C'est aussi une association entre ouvriers d'un même corps dont les membres se réunissent à des fins d'instruction professionnelle ou d'assurance mutuelle. Le compagnonnage existe toujours à l'heure actuelle notamment par les compagnons du devoir : passant de maîtres en maîtres, l'apprenti acquiert des compétences pratiques plus importantes et utiles que les compétences théoriques seules. A la fin de cette période de compagnonnage, l'apprenti doit réaliser un ou plusieurs chefs d'œuvres montrant qu'il a acquies les compétences et savoir-faire et lui certifiant la capacité d'ouvrir son propre atelier.

a) Du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle : de grandes familles au service de la construction, leurs conditions de travail en atelier

Au XVII^e siècle, les premières familles de facteurs d'orgues se constituent en même temps que leur métier ou leurs savoir-faire s'approfondissent. De même leurs conditions de travail évoluent tout au long de la période étudiée. Sous l'Ancien Régime, il existe deux catégories de facteurs d'orgues : ceux qui étaient itinérants, sans lieu fixe, et qui travaillaient au gré des demandes ; puis ceux qui étaient installés en atelier et qui travaillaient dans un périmètre précis répondant essentiellement aux commandes locales. L'implantation et la taille des ateliers se font en fonction de la richesse du territoire et de la demande en orgues. Ainsi il existe de petites unités avec deux artisans, au minimum, dans les régions moins riches puis des ateliers plus grands avec plusieurs facteurs d'orgues dans des régions plus prospères. Ils sont souvent d'une même famille et nous pouvons alors parler des premières entreprises familiales. Citons, par exemple, André Silbermann en Alsace, à la fin du XVII^e siècle qui est à l'origine d'une généalogie réputée de facteurs d'orgues travaillant dans un grand atelier ; Nicolas Dupont, établi à Nancy, dirigeait un grand atelier ; les dynasties des Le Bé, des Jolly à Troyes ou encore celle des Cochu à Châlons-en-Champagne. Dans les grandes structures, ces facteurs d'orgues pouvaient être accompagnés, temporairement, d'artisans ou de journaliers en fonction du flux d'activité. Les bénéfices retirés du travail permettaient de les employer.

Toutefois, au-delà du fait que les artisans soient itinérants ou constitués en ateliers, leur zone de travail s'élargit progressivement : il est courant que des facteurs d'orgues effectuent un marché ailleurs et repartent à la fin du chantier. Au contraire certains facteurs reconnus s'installent définitivement dans la région parce qu'ils sont appelés à réaliser d'autres orgues à

proximité. Finalement, l'offre et la demande sont deux critères essentiels régissant le marché de la facture. Au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle, ce sont principalement les artisans lorrains et champenois qui fabriquent des orgues en dehors de leur aire géographique d'origine. Ainsi certains artisans lorrains réalisent ponctuellement des œuvres en Champagne. Parmi eux¹³⁷ des facteurs d'orgues vosgiens s'installent en Champagne parce que les derniers facteurs étaient morts et qu'il y avait une forte demande : Jean Treuillot (mort en 1718) et son élève Charles Cachet, originaires de Mirecourt (Vosges) voyagent beaucoup ensemble et travaillent essentiellement dans l'actuel département de Meurthe-et-Moselle, avant de s'établir à Langres. Là, ils construisent les orgues de la cathédrale Saint-Mammès de Langres (1714-1715). Charles Cachet y prend sa succession : il est alors considéré comme un artisan actif puisqu'il a construit, en 1720, l'orgue du couvent des Cordeliers à Toul, conservé actuellement à l'église de Domgermain. Sa présence est également attestée à Neufchâteau en 1727, ensuite en Champagne à Bar-sur-Aube et Bar-sur-Seine ou encore en Bourgogne à Molesme, Auxerre et Tonnerre. Un de ses fils, Joseph, devenu facteur d'orgues, lui succède à Langres, avant d'être organiste à Bar-sur-Seine de 1770 à 1788. Donc, ce sont des exemples concrets d'artisans se déplaçant sur de longues distances, de villes en villes afin de satisfaire les commandes d'orgues neufs ou les entretiens. De même, Nicolas-Antoine Lété (1796-1872), célèbre facteur d'orgues est né à Mirecourt puis implanté à Paris avant de revenir dans sa ville natale pour y ouvrir un atelier. A plusieurs reprises, il est venu en carrosse, dans l'Aube, notamment à Bar-sur-Aube.

A l'inverse plus généralement, les artisans alsaciens semblent rester davantage cantonnés à leur région puisque, sans doute, l'offre de travail était-elle suffisante. Néanmoins certains d'entre eux réalisent des chefs d'œuvres remarquables ailleurs. En témoigne l'orgue de l'église du prieuré (1722) de Saint-Quirin, en Moselle. Il a été fabriqué en 1746 par Jean-André Silbermann, ce qui en fait le seul ouvrage de ce facteur réalisé en Lorraine mais aussi l'un des rares préservés parmi ceux qu'il a construits.

Enfin lors de la réalisation d'un orgue, le facteur et son équipe se rendaient sur place, à cheval ou à pied, avec uniquement les outils et le petit matériel dans la sacoche, charge aux commanditaires de fournir tout ce dont ils avaient besoin, à savoir les matières premières (bois, les métaux). Très souvent ces matières premières provenaient de lieux proches du chantier à cause des difficultés d'acheminement. Par ailleurs, l'utilisation de ces matières premières locales préfigure l'apparition d'orgues aux styles régionaux marqués. Ainsi les orgues des Vosges sont réalisés, principalement, à partir du bois de sapin que l'on retrouve en quantité dans les forêts

¹³⁷ *Inventaire des orgues de Lorraine, Meurthe et Moselle ; Vosges...Op.cit*

vosgiennes. De plus l'équipe d'artisans bénéficiait d'avantages en nature : ils étaient nourris, logés et blanchis pendant la durée de leur service et ils étaient rémunérés en plus. Une anecdote rapporte que les Le Bé, en Champagne, étaient payés en somme d'argent mais aussi en quantité de vin ! C'est qu'il fallait les satisfaire !¹³⁸ Les conditions de réalisation et d'approvisionnement des matériaux étaient inscrites dans des contrats de commande précis conclus entre les commanditaires (paroisses ou municipalités) et le facteur d'orgues en chef du chantier. La plupart du temps, le chantier de construction durait plusieurs années donc il leur était plus facile de travailler sur place et d'habiter à proximité, faisant vivre l'économie locale. Cette idée s'explique aussi par le fait que les routes étaient peu praticables, les transports plus lents. Désormais concentrons-nous, plus précisément, à ces grandes figures qui ont marqué durablement chaque ancienne région.

- En Alsace

Cette terre d'histoire¹³⁹, connaît sa véritable période d'épanouissement dès la fin du XVII^e siècle, grâce à l'arrivée de trois facteurs d'orgues : en 1699, André Silbermann (1678-1734), venu de Saxe (Saint-Empire) ; en 1707, Joseph Waltrin (1679-1747) venu de Porrentruy (Jura suisse) ; en 1709, Johann Georg Rohrer (1686-1765) venu de Bohême. Auparavant cette province avait retenu les noms de Wagner, Balner, Aebi, facteurs d'orgues décédés sans successeur. C'est entre 1679 et 1787 que l'Alsace développe son premier parc organistique, grâce aux ouvrages des Silbermann¹⁴⁰.

Ainsi, à la fin de ce siècle, cette région voit émerger une des plus grandes familles de facteurs d'orgues : les Silbermann. Il s'agit d'une génération de facteurs d'orgues et d'organiste protestants venus de Saxe qui connaît une immense renommée à la fin XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle. Ils s'installent en Alsace, certes devenue une province française, parce qu'il y a de fortes opportunités et de fortes demandes. Ce siècle correspond, en effet, progressivement à l'entrée de l'orgue au village. Même les plus petits d'entre eux, possédant une église, veulent leur orgue ; en 1700, 73 communes étant pourvues d'un orgue. Une intense période de fabrication d'orgues s'ouvre, donc, durant laquelle cette génération de facteurs d'orgues s'illustre brillamment, laissant des traces matérielles visibles jusqu'à nos jours.

¹³⁸ Meignien Jean-Marie, *Facteurs d'orgues d'hier et d'aujourd'hui*, Société académique de l'Aube, 2012.

¹³⁹ Province devenue française en 1648 ; Strasbourg ne l'étant qu'en 1681.

¹⁴⁰ Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, premier cahier,....*op.cit*, p.6-7.

Intéressons-nous, d'abord, à la figure d'André Silbermann (1678-1734). Il est arrivé de Saxe en Alsace en 1699, passe ensuite deux ans à Paris, de 1704 à 1706 chez François Thierry pour étudier la facture classique française. En effet, la France est vue à ce moment-là comme un pays où l'on peut parfaire sa formation et acquérir de nouvelles techniques ou méthodes de facture d'orgue. Son fils aîné Jean-André Silbermann (1712-1783) est connu pour avoir laissé de nombreux manuscrits très précieux et il est lui-même à l'origine de la construction de 57 instruments en Alsace, suivant le modèle laissé par son père. D'autres membres de cette illustre famille ont connu un riche destin : Jean-Daniel Silbermann (1717-1766), second fils d'André, est parti rejoindre son oncle en Saxe ; Gottfried Silbermann (1683-1753), frère d'André, se forme auprès de lui puis retourne en Saxe où il côtoie Jean-Sébastien Bach. D'autre part mentionnons les héritiers de Silbermann comme Conrad Sauer (1735-1802) puis son fils Jean Conrad Sauer (1775-1828) qui poursuivent la « tradition Silbermann ». Ils reçoivent aussi la charge d'entretien des 91 orgues construits en 80 ans par les Silbermann dans cette région.

Par ailleurs évoquons rapidement d'autres facteurs d'orgues, certes talentueux mais complètement éclipsée par les Silbermann. Il s'agit de Joseph Waltrin (1679-1747) arrivé en Alsace en 1707 de Porrentruy où il avait appris le métier de son père. Joseph transmet son affaire à son aîné, Jean-Baptiste (1708-1753) qui apprend aussi la facture d'orgues auprès de Vonesch à Nancy. Son œuvre n'est pas très marquante ; par contre, il a été sûrement meilleur professeur¹⁴¹ formant notamment Louis Dubois (1726-1766). Ce dernier a vraiment laissé sa marque, surtout grâce à ses buffets qui se rapprochent beaucoup de ceux réalisés par Dom Bedos, facteur d'orgue et artisan français, donc beaucoup plus « français » que ceux de Jean-André Silbermann. De plus Louis Dubois transmet ses connaissances à Martin Bergäntzel, (1722-1803) qui lui-même les transmet à son fils Joseph (1754-1819) ou encore à Valentin Rinkenbach. Quant à Johann Georg Rohrer, doué mais malchanceux, il essaye de suivre la même route que Silbermann, mais il ne fit malheureusement pas école.

Ensuite le XVIII^e siècle, notamment la seconde moitié, se caractérise par l'accession de la facture d'orgues au sommet des Arts et des Métiers, mais aussi par une nouvelle et intense phase de création en Alsace. Celle-ci est symbolisée par la fondation de la Maison Stiehr en 1769 (Bas-Rhin) et l'arrivée de la famille Rabiny-Callinet dès 1785 (Haut-Rhin). Ces deux nouvelles générations de facteurs d'orgues proposent un nouveau style et se démarquent de la facture classique, laissée par les Silbermann. Ainsi Michel Stiehr (1750-1829), le patriarche, commence humblement sa carrière vers 1768 et fonde une entreprise grâce à ses fils Joseph (1792-1867),

¹⁴¹ Meyer-Siat, *Inventaire...Op.cit*, p.15.

Ferdinand (1803-1872) et Xavier (1806-1873) qui la reprennent et la développent essentiellement au XIX^e siècle. L'entreprise Stiehr s'associe alors à une autre famille, celle des Mockers. Ces deux familles comptent à elles seules plus d'une douzaine de facteurs d'orgues et d'artisans, ce qui nous montre bien la force d'une telle entreprise et la marque laissée en Alsace au XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle. Quant à la famille Rabiny-Callinet, originaire de Dijon, elle arrive en Alsace pour y construire l'orgue de Notre-Dame de Guebwiller¹⁴² en 1785 avant de revenir s'installer définitivement à Rouffach en 1787. Il existe un lien très fort entre ces deux familles : Joseph Rabiny (1732-1813) d'abord facteur d'orgues itinérant avec son oncle Charles Riepp à Dijon, embauche auprès de lui le jeune François Callinet devenu par la suite son gendre. Ils travaillent ensemble jusqu'en 1810 et construisent de nombreux orgues tels ceux de l'église de Cernay (1786), de l'église Sainte-Madeleine de Sainte-Marie-aux-Mines (1787), de l'église de Saint-Laurent de Hirtzfelden (1790), de l'église Sainte-Agathe de Niederentzen (1791) ou encore de l'église Saint-Georges de Sentheim ; au total, environ une douzaine de travaux reconnus. Succède François Callinet (1754-1820) qui modernise cette entreprise en introduisant de nouveaux jeux inspirés de la facture parisienne¹⁴³ comme la flûte traversière et les anches placés dans tous leurs orgues.

- En Lorraine

A la fin du XVII^e siècle et au cours du XVIII^e siècle, un des premiers à développer le savoir-faire organistique se nomme Claude Legros (1656-1721)¹⁴⁴. Il est né à Châlons-sur-Marne puis nommé à Paris auprès des Thierry, facteurs du roi Louis XV pour s'y former. Ensuite, il s'installe à Metz en 1684 où il fut très actif : il a construit des orgues remarquables avec des buffets parfaitement sculptés mais dont les parties instrumentales, relativement simples, ne dépassent pas le « huit-pieds ordinaire ». De plus ses orgues de quatre pieds n'avaient qu'un positif incomplet et une pédale accrochée. Retenons, pour exemple, l'orgue neuf de l'église Saint-Jacques de Lunéville¹⁴⁵(1703) puis celui de l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson (1704), dont il ne reste de lui que le magnifique buffet sculpté. Toutefois il a exercé une grande influence sur les facteurs lorrains de la première moitié du XVIII^e siècle, notamment sur les frères Mouchereel, Delorme, Dingler, Vonesche et il introduit la facture française en Alsace ; c'est cette partie de sa carrière que nous retiendrons particulièrement.

¹⁴² Œuvre de grande valeur dont il reste, actuellement, uniquement que le buffet d'orgue ; la partie instrumentale a été transformée en 1908 par Charles Mutin, héritier de Cavaillé-Coll.

¹⁴³ François Callinet a travaillé pendant dix ans à Paris ce qui se ressent dans ses ouvrages.

¹⁴⁴ *Inventaire Meurthe et Moselle...*p.15-16

¹⁴⁵ Avant que sa partie instrumentale ne soit transformée par Nicolas Dupont, quelques décennies plus tard

Ensuite, les frères Mouchere¹⁴⁶ de Toul : l'aîné Christophe (1686-1761) est un génie réunissant des talents de menuisier, de tourneur, de facteur de flûtes et de serinettes, de mécanicien et de facteur autodidacte. Il s'installe à Metz, fréquente l'atelier de Claude Legros et construit son premier instrument pour l'abbaye de Bouzonville. Au total, il laisse neuf ouvrages en Lorraine dont l'orgue de la basilique Saint-Epvre de Nancy (1723). En 1727, il quitte sa province natale et s'installe dans le sud de la France où il construit deux orgues neufs dans les cathédrales d'Albi et de Narbonne ; ouvrages monumentaux qui ont dû toutefois être reconstruits moins de vingt ans plus tard par manque de solidité. Quant au cadet Claude (1699-1744), il s'intéresse au métier auprès de son frère et s'installe à Nancy comme facteur d'orgues. Son talent est reconnu puisqu'il a la chance de construire un orgue pour la chapelle du château de Lunéville où vit le roi Stanislas, ce qui lui valut le titre de « facteur d'orgues de son Altesse Royale ». Par ailleurs il quitte épisodiquement la Lorraine œuvrant en Franche-Comté avant d'y revenir.

Enfin la famille des Dupont de Nancy¹⁴⁷ rayonne sur cette région. Elle est représentée par Nicolas Dupont (1714-1781)¹⁴⁸ et ses deux frères Nicolas Friderich, né en 1707 et Joseph né en 1721, facteurs d'orgues avec lui au début de sa carrière. Nicolas est un des plus grands facteurs d'orgues lorrain de sa génération ayant appris le métier auprès de Claude Legros ou de Claude Mouchere¹⁴⁹. Puis vers les années 1730, il part se perfectionner à Paris, également auprès de Thierry, précisément François, facteur d'orgues du roi, Louis XV et l'artisan du grand orgue de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cette formation lui donne d'emblée un avantage décisif sur ses concurrents, autodidactes ou de formation rapide. Après ses années parisiennes, Nicolas revient à Nancy vers 1740 et s'installe à Malzéville. Il s'adonne à des constructions au service de riches clients, de chapitres ou d'abbayes. Il a érigé une série d'instruments monumentaux sans précédent en Lorraine : par exemple, sa première création serait l'orgue neuf de l'église de Phalsbourg construit en 1745-1746, puis celui de l'église Saint-Jacques de Lunéville (1748-1751), puis celui de la cathédrale de Toul (1751-1755) et enfin, celui de la cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation de Nancy (1756-1763). Il s'occupe aussi des petites restaurations ou entretiens, comme pour l'orgue de l'église Saint-Sébastien en 1745. De plus son passage dans l'atelier Thierry lui a donné toute la légitimité pour débiter une importante carrière au-delà de la Lorraine. Il est connu pour avoir construit les orgues de la cathédrale Notre-Dame de Verdun (1762-1766), de l'église Saint-Etienne de Bar-le-Duc (1770-1771), de l'abbatiale Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller-lès-Saverne (1773-1778), de l'église Saint-Jean-Baptiste de Château-Salins

¹⁴⁶ *Inventaire Meurthe et Moselle...*p.15-16

¹⁴⁷ *Inventaire Meurthe et Moselle...*p.15-16

¹⁴⁸ *Inventaire Meurthe et Moselle...*p.21-29 (partie biographique)

¹⁴⁹ Les sources restent imprécises quant au véritable maître d'apprentissage de Nicolas Dupont.

(1773-1780) et enfin de l'église de l'Assomption-de-Notre-Dame à Champ-le-Duc (1781). Donc, il s'agit d'un beau parcours ! Il rencontre également de nombreux confrères au cours de sa vie dont Jean-André Silbermann et Phillip Stumm d'Allemagne, ce qui montre bien que ces artisans sont prêts à voyager pour acquérir de nouvelles méthodes de travail auprès des facteurs d'orgues les plus renommés. Passer dans l'atelier des plus grands renforce sa propre légitimité, comme c'est le cas de ses apprentis parmi lesquels son neveu Nicolas Tollay, l'allemand Daniel Schmidt et surtout Jean-François Vautrin (1755-1835), son successeur à Nancy. Ce dernier forme son disciple Joseph Cuvillier.

- En Champagne

Au XVII^e siècle, la Champagne¹⁵⁰ connaît un fort développement de l'orgue attribué à la famille des Le Bé. Elle est considérée comme l'une des plus importantes lignées ayant fait la renommée de Troyes du XV^e au XVIII^e siècle dans le domaine des arts. D'abord Jacques le Bé (1590-1637), ancien marchand, est le premier à s'orienter vers la facture d'orgues. Il a construit deux orgues l'un à Montereau (Seine-et-Marne) et l'autre à Auxerre (Yonne) ce qui montre bien qu'au départ, les facteurs d'orgues étaient des artistes itinérants. Son fils Edme (1613-1679) lui succède en travaillant d'abord à Troyes où il livre deux orgues à l'église Saint-Rémi et Saint-Aventin à des prix très avantageux. Puis il est appelé dans la Marne, à Sézanne et dans la Nièvre, à Clamecy ce qui déjà atteste d'une certaine notoriété. Cette famille poursuit son ascension avec le fils d'Edme, Louis (1646-1715) à la fois organiste et de facteur d'orgues. Il a construit les orgues de Joinville, Wassy en Haute-Marne et Chaource dans l'Aube, avant de partir continuer sa carrière d'organiste à Sens. Un des disciples Nicolas (1667-1743) poursuit un moment son œuvre : il intervient sur l'orgue de l'église Sainte-Madeleine de Troyes en l'agrandissant par l'intégration d'un « positif » neuf, c'est-à-dire d'un clavier et de tuyaux supplémentaires. Cependant l'atelier des Le Bé ouvert depuis 1610 peine à transmettre le flambeau ; sans repreneur familial, il disparaît vers 1730.

Au XVIII^e siècle, la facture d'orgues continue à prospérer grâce au rôle de la famille des Cochu qui a rayonné sur la Champagne à partir de la fin du règne de Louis XIV (1715). Le cas de René Cochu (1748-1829) est intéressant : il est l'héritier d'une dynastie d'artistes célèbres et d'honorabilité irréprochable vivant à Troyes de 1796 à 1829 lui permettant d'obtenir le transfert

¹⁵⁰ Le terme de « Champagne » est pris, ici, dans une acceptation large (allant au-delà de l'Aube et de la Marne)

du grand orgue de l'abbaye de Clairvaux en la cathédrale de Troyes.¹⁵¹ A ce propos Norbert Dufourcq¹⁵² écrivait en 1939 : « L'orgue de Clairvaux fut le plus important qui ait été érigé en Champagne à cette époque. [...] Mais, c'était aussi le plus grand orgue abbatial du Royaume et le plus riche de ceux des cathédrales françaises tout juste après celle de Paris ». A cette grande famille succède une autre génération, celle des Jolly, originaire du village de Saint-Martin-ès-Vignes.¹⁵³ Parmi eux, retenons les frères Jolly : Claude-Edme, dit l'aîné (1719-1793) et son frère Jean, dit le jeune (1724-1790), tous les deux les fils de Claude Jolly (1680-1760) et de Catherine Cortier (décédée en 1725). Ils ont bénéficié de l'enseignement donné par les Le Bé dans les maîtrises, seuls lieux enseignant la musique tant vocale qu'instrumentale sous les pouvoirs des rois Louis XV et Louis XVI. Leurs talents étaient fondamentalement au service des progrès de la technique instrumentale construisant et jouant sur des orgues neufs. Ils peuvent, donc, être considérés comme la deuxième lignée de facteurs d'orgues troyens¹⁵⁴.

D'autres noms pourraient être cités comme celui de Jean Richard, l'un des grands facteurs français de la fin du XVIII^e siècle. Né vers 1733 à Saint-Jacques-du-Chêne (Marne) et peut-être formé par Nicolas Dupont à Nancy, il fait rapidement preuve d'un solide métier et reçoit de nombreuses commandes. En 1767 il s'installe à Troyes et par conséquent rayonne dans sa Champagne natale : il a apporté des compléments à la partie instrumentale de l'orgue de Chaource (1780) par exemple ou encore de Châteauvillain, Langres, Eclaron et Wassy (Haute-Marne)¹⁵⁵. Par ailleurs il a pu être en contact avec René Cochu, un des héritiers de la facture champenoise. Il a aussi travaillé en Lorraine construisant trois orgues neufs en Meuse et son plus grand instrument à l'abbaye Saint-Arnould de Metz, quelques travaux encore en Bourgogne et en Franche-Comté. Puis, peu avant la Révolution il part s'installer à Nancy (faubourg Saint-Pierre) et enfin définitivement à Langres où il meurt en 1815.

b) De la Révolution française à nos jours (fin XVIII^e – XX^e) : de grandes mutations socio-économiques et la constitution de nouvelles générations de facteurs d'orgues

¹⁵¹ L'orgue de l'abbaye de Clairvaux est un ouvrage magistral réalisé par son aïeul, le maître facteur d'orgues, Jacques Cochu en 1736).

¹⁵² Meignien Jean-Marie, *Facteurs d'orgues...Op.cit.*

¹⁵³ s'étendant à cette époque au nord des remparts troyens

¹⁵⁴ Meignien, *Facteurs d'orgues d'hier et d'aujourd'hui...Op.cit.*, p.16.

¹⁵⁵ *Inventaire de Haute-Marne...* p.8

Le contexte révolutionnaire dramatique (1789-1799) a eu des incidences sur le nombre de facteurs d'orgues ainsi que sur leur activité. En effet en plus des églises fermées, les orgues sont particulièrement touchés plus qu'ils ne l'avaient été pendant les guerres de religion. De nombreux instruments sont détruits, très peu sont sauvés et ceux qui restent sont en très mauvais état. Finalement ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle que la facture d'orgues redémarre et que ce métier connaît alors des mutations socio-économiques importantes. Dans cette partie faisons une distinction entre d'une part la période couvrant l'ensemble du XIX^e siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale environ correspondant à une renommée importante des ateliers et une période intense de fabrication. D'autre part, la période débutant après la Seconde Guerre mondiale (milieu du XX^e siècle) met au jour la raréfaction du nombre de facteurs d'orgues et les difficultés à exercer leur métier.

Parmi les mutations socio-économiques, nous remarquons que de nouvelles familles de facteurs d'orgues s'implantent dans les divers territoires du Grand Est dont certains sont plus pourvus que d'autres. De plus ces familles se constituent progressivement en véritable entreprise, à laquelle s'adjoignent d'autres artisans qualifiés. Ce constat est visible surtout à partir de la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle en lien avec l'industrialisation. Ces entreprises marquent durablement le paysage organistique par une renommée allant, davantage, au-delà de leur propre territoire. Les déplacements plus nombreux sont encouragés par l'amélioration des modes de transports : les routes sont mieux entretenues et les premiers axes de chemins de fer commencent à se développer dans le Grand Est, à l'initiative de grands industriels, comme celles de Thann-Mulhouse étendue jusqu'à Bâle (1840), puis Mulhouse-Strasbourg et Metz-Nancy à partir des années 1850. Cet essor des chemins de fer favorise, par ailleurs, l'ensemble du développement économique en croissance.

En outre un changement notable est perceptible : au XIX^e siècle les chantiers ne sont plus *in situ*, mais davantage en atelier vers lequel les divers éléments démontés sont acheminés. Une fois l'orgue terminé, il est réacheminé et remonté dans l'église. Là encore, le rôle des transports est fondamental : mieux développés et mieux adaptés, les délais sont raccourcis et les coûts réduits au fur et à mesure. Le métier s'adapte au progrès même s'il reste long et minutieux. De plus le facteur d'orgues fournit dorénavant son propre matériel, à l'inverse des époques précédentes. Des contrats en bonne et due forme sont signés entre d'une part l'entreprise et le commanditaire indiquant les réalisations précises, le délai de livraison ainsi que le coût total de l'orgue. Celui est établi par un calcul global comprenant le prix des matières premières, les coûts de la main d'œuvre ainsi que du transport, démontage et remontage dans l'édifice. L'ensemble

des frais pouvait s'élever à plusieurs milliers de livres, puis de francs : une grande part (environ 70-80%) du prix final correspondait à des frais de matériel et de fournitures, alors que la main d'œuvre correspondait à une part infime¹⁵⁶. Evidemment, plus l'orgue est grand et a nécessité d'heures de travail plus il est cher. Les archives nous rapportent que les sommes étaient souvent élevées : en 1854, le maire de Régisheim fait lever un impôt extraordinaire pour payer l'orgue Callinet achevé et livré ; en 1852, la commune d'Oberherhgeim a payé son orgue grâce aux adjudications de plusieurs dizaines d'hectares de bois. Le budget de construction correspond, souvent, à une année complète voire plus du budget communal¹⁵⁷. Cette somme était payée lors de la livraison de l'orgue dans l'église et après avoir vérifié si tout était en ordre. C'est à ce moment-là que très souvent, les édiles étaient réunis afin d'admirer le résultat : la livraison et le montage de l'orgue étaient toujours un moment de fierté fort attendu par les habitants. La construction d'un orgue émanait, malgré son coût, d'une volonté forte de la communauté. Suivant la relation nouée avec le facteur d'orgues, le commanditaire pouvait lui rendre visite à l'atelier afin de suivre les différentes étapes de la fabrication de l'orgue.

Désormais étudions quelques grandes figures de facteurs d'orgues du XIX^e siècle à l'origine d'entreprises renommées dans le Grand Est. Ils se déplacent encore davantage qu'aux siècles précédents et sont à l'origine de nombreux exemplaires témoignant de cette richesse. Parfois il est possible d'assister à une régionalisation de la facture.

- En Alsace

L'Alsace connaît une véritable inflation du nombre d'orgues allant de pair avec celui des facteurs d'orgues installés. Parmi eux, la dynastie des Stiehr associée à celle des Mockers, évoquée précédemment, continuent à travailler ensemble jusqu'en 1861- date de la mort de notamment Xavier Mockers (1780-1861) - marquant durablement le paysage organistique alsacien. Ainsi en 1848, Joseph Stiehr remet le Silbermann au goût du jour, notamment en le dotant d'un deuxième clavier plus « romantique », répondant à la demande de l'époque d'avoir des instruments apportant une sonorité plus douce et calme. De même les jeux allemands comme les Gambes, le Salicional, le Gemshorn qui n'existaient pas auparavant sur les instruments alsaciens, de facture classique française ont été rajoutés.

¹⁵⁶ Aujourd'hui, c'est l'inverse, la part majoritaire dans les frais finaux d'un orgue correspond au coût de la main d'œuvre, des charges sociales et non plus uniquement les matériaux et autres fournitures.

¹⁵⁷ Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, deuxième cahier, *Op.cit.*, p.7

Les Callinet s'établissent à Rouffach dès la fin du XVIII^e siècle. Cette famille est connue pour avoir construit des instruments restés célèbres dont une majorité se situe dans le Haut-Rhin, lieu de production. Outre François, le père, elle compte d'autres membres importants : ses fils Joseph (1795-1857) et Claude-Ignace (1803-1874), travaillent ensemble de 1837 à 1843 puis séparément. Les frères sont connus pour avoir construit un des plus grands et plus célèbres orgues à l'église Saint-Martin de Masevaux¹⁵⁸ et d'y avoir ajouté en 1842 la première boîte expressive¹⁵⁹. Après la mort de Joseph Callinet en 1857, la dernière génération est représentée par Louis-François (1834-1887) qui travaille avec Claude Ignace (1803-1874) de 1853 à 1884. Par ailleurs l'œuvre de Joseph se poursuit aussi grâce à son disciple François Antoine Berger (1816-1883) plus ou moins être considéré comme l'héritier de la tradition Callinet. Celui-ci fonde sa propre entreprise, la maison Berger qui existe jusqu'au XX^e siècle¹⁶⁰.

Au total, la famille Callinet a construit plus de 150 instruments en Alsace tels que ceux d'Obermorschwihr, de Munwiller ou de Ruelisheim (avant 1820), de Bouxwiller (près de Ferrette), Brunstatt (1826), Mollau (1833), Oltingue (1842) d'Oberhergheim (1852-1853). Ailleurs d'autres exemplaires sont visibles au-delà des frontières régionales puisque certaines de leurs réalisations sont visibles à Beaume-les-Dames (Doubs), Moulins (Allier), St-Etienne (Loire), Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) et même Marseille (Bouches-du-Rhône) ou Soliès-Pont (Var). Actuellement, il reste environ 60 orgues que l'on peut objectivement attribuer aux Callinet dont quelques-uns pratiquement entièrement authentiques. A ce chiffre, il faut ajouter une bonne dizaine de buffets. Cette illustre dynastie symbolise, de ce fait, la constitution du deuxième parc organistique de la région : de nombreux orgues neufs ont été construit, d'autres ont été réparés ou reconstruits.¹⁶¹ Lorsque le dernier Callinet s'éteint en 1887, de nouveaux facteurs d'orgues prennent la relève dont les Dalstein-Haerpfer qui changent profondément le visage de la facture.

Ces deux familles associées Dalstein-Haerpfer, forment une société existante de 1886 à 1916 et travaillent en Alsace et en Moselle ; leur atelier se situant à Boulay. Succès grandissant, cette société livre plus de 160 instruments sur ces deux territoires. Cependant à l'exception de leur grand chef d'œuvre à l'église Saint-Sébastien de Nancy, aucun n'est attesté dans les départements lorrains voisins. Faut-il rappeler que l'Alsace et la Moselle appartiennent à cette

¹⁵⁸ <http://decouverte.orgue.free.fr/orgues/masevaux.htm> Cet orgue était à quatre claviers, possédait un registre fameux de Voix humaine sur l'Echo, placée dans une petite niche dans le mur, tout au fond de l'instrument. Le buffet était orné de dorures et de statues, en particulier celle du Roi David jouant de la harpe. Malheureusement, cet orgue a été complètement détruit lors de l'incendie de l'église, le 27 juin 1966.

¹⁵⁹ La boîte expressive sert à réguler le son, soit en le diminuant, soit en l'augmentant, grâce à un système de volets.

¹⁶⁰ Meyer-Siat, Pie, *Les Callinet, Facteurs d'orgues à Rouffach, et leur œuvre en Alsace*, éditions ISTRAS, 1965.

¹⁶¹ Le premier parc organistique est visible à la fin de la dynastie des Silbermann qui laisse de nombreux instruments marquant la facture d'orgues. Cf Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, deuxième cahier, *Op.cit.*, p.7

époque à l'Empire allemand et qu'il existe des droits de douanes¹⁶² pour le commerce vers les autres départements de Lorraine, intégrés à la France ? Malgré tout ce succès est entaché par la fermeture de l'atelier à cause de la mobilisation d'une partie de la famille pendant le Premier conflit mondial créant un coup d'arrêt. En 1919 lors de la réouverture de l'atelier, Frédéric Haerpfher créé la nouvelle « Manufacture Lorraine de Grandes Orgues, Frédéric Haerpfher successeur », poussant Paul Dalstein (mort en 1926) à la retraite. Cette nouvelle manufacture construit de nombreux orgues, dont l'orgue de chœur de Saint-Thomas en 1904, conçu d'après les plans d'Albert Schweitzer, jeune organiste. Cet instrument est alors considéré comme le petit orgue idéal.

De plus, cet atelier a marqué la facture alsacienne de son empreinte au début du XX^e siècle, en jouant le rôle de précurseur dans ce qu'on appelle alors la « Réforme alsacienne de l'orgue ¹⁶³». Celle-ci correspond à un vaste mouvement de réflexions consistant à perfectionner et complexifier techniquement l'orgue alsacien, mais aussi de s'adapter aux goûts de l'époque. Cette modernisation technique et musicale était rendue possible par des techniques empruntées à l'industrie : de nouveaux outils industriels permettaient la fabrication des claviers, des tuyaux et des éléments de mécanique. Ces réflexions ont nourri les progrès de la facture faisant de l'orgue une véritable machine.

Parallèlement à la charnière du XIX^e siècle au XX^e siècle, de grandes manufactures naissent accueillant plus d'employés et travaillant selon des méthodes « semi-industrielles ». Elles deviennent le lieu de production intense et de savoir-faire reconnu. A ce titre, évoquons l'école Roethinger : elle est fondée par Edmond Alexandre Roethinger (1866-1953) considéré comme l'un des dignes héritiers de la tradition allemande, étant lui-même élève de Koulen et de März. Il participe de manière plus approfondie à la « Réforme alsacienne de l'orgue ». Avec les dommages de guerre ce sont de nombreux instruments pneumatiques, à la console perfectionnée et aux nombreux tuyaux en zinc, qui sortent des ateliers Roethinger avec près de 360 orgues fabriqués au cours de leur existence. De nombreux facteurs d'orgues notamment alsaciens sont issus au XX^e siècle de cette manufacture.

- En Lorraine

¹⁶² *Inventaire Meurthe et Moselle...*p.21-29 (partie biographique)

¹⁶³ <http://decouverte.orgue.free.fr/> Quelques représentants de la réforme alsacienne de l'orgue : Heinrich Koulen, installé à Strasbourg ; Eberhard Friedrich Walcker de Ludwigsbourg, les frères Link ou encore Rupp.

Au XIX^e siècle, les facteurs d'orgues lorrains les plus renommés sont d'abord Nicolas-Antoine Lété, puis les familles Verschneider, Jeanpierre et Jacquot.

La facture lorraine d'orgues est influencée par l'une des plus grandes figures, celle de Nicolas-Antoine Lété¹⁶⁴ (1793-1872). Fils d'un marchand de serinettes et de violons et petit-fils de serrurier, il est placé en apprentissage auprès de Charles Rolin (1762-1814), facteur d'orgues mircurtien. A sa mort en 1814, il s'embarque pour les Etats-Unis et les Antilles, ce qui est plutôt une aventure. Il y fait fortune en vendant des violons et en réparant quelques orgues. De retour en France, il s'intéresse davantage à cet instrument, il multiplie les contacts avec d'autres facteurs tel Sébastien Erard ou encore l'anglais John Abbey, ce qui l'influence dans ses choix. Ainsi dès 1825, il applique le principe de la boîte expressive¹⁶⁵ aux orgues à cylindres, ce qui lui valut une médaille d' « Encouragements et Récompenses à l'Industrie » en 1827. Ce succès l'encourage à fonder en 1832 à Mirecourt, sa ville natale, une grande manufacture d'orgue dans laquelle travaillent 25 ouvriers. D'abord il se consacre presque uniquement aux orgues à cylindres et il en aurait confectionné 74 exemplaires avant 1848. Puis il se lance plus activement dans la construction d'orgues d'églises. Grâce à son brevet de « facteur d'orgues du Roi » obtenu en 1841, à son habileté commerciale et ses appuis politiques, il répond à de nombreuses commandes en Lorraine, mais aussi au-delà en Alsace, en Champagne, en Bourgogne et en Savoie. Finalement il n'a construit seulement quatre orgues dans les Vosges, entre 1824 et 1842. Parmi ses employés, Antoine Filipowicz (1811-1869), originaire de Lituanie devient dès 1839 contremaître dans cet atelier de Mirecourt avant de fonder sa propre entreprise en 1854 d'où sortent cinq orgues neufs (Bulgnéville et Darnieulles dans les Vosges ; Cussangy et Rosnay-l'Hôpital dans l'Aube et Saint-Loup-sur-Semouse en Haute-Saône). Malheureusement le destin prometteur de cette entreprise est brisé par des problèmes de santé à partir de 1854, devant vendre son atelier à Didier Poirot...

Ensuite évoquons les Verschneider, représentés par Jean-Frédéric (1771-1844) appartenant à la deuxième génération de facteur d'orgues implanté en Moselle¹⁶⁶. Il fixe son atelier à Puttrelange et travaille beaucoup dans l'arrondissement de Sarrebourg. Il pratiquait une facture très influencée par l'esthétique allemande du Palatinat. Il transmet son métier à trois de ses fils : Jean-Frédéric (1810-1884), Jean-Georges (1815-1865) et Nicolas (1818-1899) ; leur

¹⁶⁴ *Inventaire des Vosges...*p.36

¹⁶⁵ Caisse contenant des tuyaux, munie d'un ensemble de volets mobiles qui peuvent être commandés de la console. Ce dispositif permet d'obtenir des effets de crescendo ou decrescendo.

¹⁶⁶ La première génération représentée par son père Michel (1729-1797) n'a pas marqué la facture. Il était implanté à Puttrelange et par ailleurs il était organiste, à Sarreguemines.

formation a été complétée à Paris chez John Abbey, facteur reconnu. Ils reviennent tous en 1837 à Puttelange et donnent un nouvel essor à l'entreprise familiale. Toutefois, en 1848, celle-ci est scindée en deux ateliers mais ils œuvrent selon deux esthétiques absolument semblables. Jean-Frédéric construit, en 1857 un remarquable orgue de tribune à l'église Saint-Maurice de Blâmont, s'intégrant magnifiquement dans cette église néo-gothique (1852-1857) Malheureusement, l'activité de cette famille décline après 1871 en raison des nouvelles barrières douanières : l'arrondissement de Sarrebourg faisant désormais partie de l'Empire allemand.

Enfin intéressons-nous à d'autres grands facteurs associés : les familles Jeanpierre, Jaquot et Didier ayant un fort rayonnement en Lorraine. L'atelier Jeanpierre¹⁶⁷ est présenté comme une des plus anciennes manufactures vosgiennes créée en 1750 par Nicolas Jeanpierre (1720-1781)¹⁶⁸ même s'il n'est jamais mentionné en tant que facteur d'orgue ! C'est surtout son petit-fils Jean-Baptiste qui exerce véritablement ce métier en dehors des Vosges : il répare en 1818 l'orgue Rabiny de Dessenheim (Haut-Rhin) pour 2300 francs, ce qui était une forte somme. Il s'associe à un de ses frères Thomas, qui lui confectionnait les buffets, les sommiers, les claviers ; les tuyaux de bois étaient confectionnés à d'autres facteurs d'orgues dont son cousin Jean-Nicolas (III) ou encore Charles Didier. Une première forme de sous-traitance ! Ce cousin Jean-Nicolas, véritable autodidacte, est un des plus inventifs de sa génération puisqu'il est à l'origine d'un instrument « organon », prototype qui devait devenir l'harmonium et invente aussi le métronome, appareil destiné à accorder les orgues selon le tempérament égal¹⁶⁹. Toujours en recherche, il évolue à chaque construction d'instruments, mais dans l'ensemble ses orgues ont une esthétique post-classique (retour au classicisme, avec des lignes droites). Il s'installe définitivement à Rambervillers et s'associe avec son gendre Nicolas-Théodore Jacquot en 1863.

Ensuite ce dernier (né en 1835) voit son destin associé à celui de l'entreprise Jeanpierre. Il s'y forme un moment avant d'effectuer, comme la plupart de ses prédécesseurs, un séjour à Paris dans les ateliers de l'abbé Migne et de Joseph Merklin. A son retour à partir de 1871, il dirige l'entreprise et lui apporte un nouveau dynamisme notamment en s'ouvrant à des marchés en dehors de la Lorraine. En 1879 il s'associe avec un de ses employés, Charles Didier et ensemble ils forment l'entreprise « Jaquot-Jeanpierre & Cie ». La collaboration florissante s'arrête brusquement en 1894 lorsque Charles Didier part s'établir à Nancy afin d'y fonder sa propre entreprise.

¹⁶⁷ *L'inventaire national des orgues, Vosges...* p.35

¹⁶⁸ En 1796, son fils Jean-Nicolas Jeanpierre (né en 1746) est appelé pour expertiser l'orgue de la Bresse mais, on ne lui connaît aucune autre activité organistique.

¹⁶⁹ Tempérament égal : système d'accord divisant l'octave en douze intervalles chromatiques égaux.

Cette manufacture, toujours à Rambervillers, change encore de nom en y associant son fils Ernest Théodore Jaquot (né en 1876), d'où l'appellation « Jaquot-Jeanpierre et Fils ». Cependant, une nette diminution de l'activité se fait ressentir dans les années après l'adoption de la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat. Malgré tout l'entreprise arrive à se maintenir tant bien que mal grâce aux successeurs le fils et le petit-fils d'Ernest Théodore Jaquot ; leur entreprise « Th. Jaquot et Fils¹⁷⁰ » est fondée en 1928. Une de leurs particularités est de recourir à la traction électrique pour faire fonctionner les orgues. Toutefois ce sont les relations conflictuelles entre les différents membres qui mettent progressivement un terme à cette manufacture. Dirigée pendant 110 ans par cette célèbre dynastie de facteurs d'orgues vosgiens, elle fut vendue en mai 1962 à la maison Gonzalez de Paris.

En dernier lieu, évoquons la famille Didier de grande renommée elle aussi. Son digne représentant Charles (1831-1881) travaille d'abord auprès de Jean-Nicolas Jeanpierre et de Joseph Merklin ; puis s'installe à Nancy, à Luxeuil, à Rupt puis à Moyenmoutier où il meurt. Son fils Henri (1861-1918) travaille dans l'atelier familial à Moyenmoutier puis part en Martinique. A son retour en 1889, il s'installe à Epinal et son entreprise se développe grâce à la présence d'élèves de Cavallé-Coll. Il est à l'origine de beaux instruments tels à l'église Saint-Nicolas de Nancy ou celui de l'église Saint-Martin de Villacourt (1901). A son tour le fils d'Henri, François Didier (1894-1939) donne un nouveau souffle à l'entreprise familiale d'Epinal, bénéficiant des reconstructions liées aux dommages de guerres et de la collaboration avec l'entreprise Jaquot de Rambervillers. Son atelier de facture d'orgues à Nancy et Epinal se poursuit jusqu'en 1930. Les constructions d'orgues sont alors confiées aux entreprises voisines : aux Jaquot-Jeanpierre (Vosges), Haerpfer (Moselle) et Roethinger (Bas-Rhin).

Nous remarquons, de ce fait, qu'au XIX^e siècle la facture lorraine d'orgues a pu bénéficier du savoir-faire de générations d'artisans renommés. Les Vosges semblent être véritablement le foyer de toute cette créativité. C'est de là que beaucoup de facteurs d'orgues étaient originaires et installés en Lorraine. Ils diffusent leurs techniques et leurs esthétiques au-delà dans le Grand Est aux côtés de leurs homologues alsaciens.

- En Champagne

Au XIX^e siècle le renouveau organistique est principalement l'affaire de Charles Rolin et de ses fils, originaires de Mirecourt et installés à Troyes en 1871 après leur départ de Paris à

¹⁷⁰ Désormais, le patronyme s'écrivit avec un c supplémentaire : Jaquot

cause de la Commune. Charles Rolin (1762-1814), le patriarche, travaillait alors beaucoup pour Cavaillé-Coll, ce qui lui donne une bonne réputation. Par conséquent on lui confie la construction d'instruments prestigieux et d'autres facteurs viennent se former chez lui, comme Nicolas-Antoine Lété. Ensuite ces trois fils Louis Augustin, Claude-Joseph et Jean-Baptiste sont également méritants. Les deux premiers ont suivi leur père dans l'Aube et le dernier exerce le métier de facteur à Mirecourt. Cette famille s'est particulièrement illustrée dans la fabrication d'orgues de bonne qualité, très robustes et imposants, ce qui leur vaut, un siècle après, l'honneur d'une protection quasi-globale au titre des Monuments historiques. Ainsi l'orgue de l'église Sainte Madeleine¹⁷¹ de Troyes situé dans le transept est attribué aux dignes successeurs, les frères Charles et Frédéric Rolin ; le chantier dure de 1897 à 1901. Il comporte 30 jeux répartis sur trois claviers de 56 notes et un pédalier de 30 notes.

Dans un dernier temps, intéressons-nous aux conditions de travail des facteurs d'orgues à partir de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours, ainsi qu'à quelques noms reconnus.

Même si le métier reste en grande partie manuel, les conditions de travail des facteurs se sont nettement améliorées : les contraintes de temps, d'approvisionnement des matériaux, de transport sont mieux gérées ; les savoir-faire et les compétences s'approfondissent. Pas uniquement organier ou tuyautier, le facteur d'orgues est aussi menuisier, ébéniste, métallurgiste, harmoniste et acousticien. Il donne à l'orgue sa forme matérielle artistique et l'harmonise de sorte à en faire « un instrument musical qui réussit à porter l'être au-delà de lui-même, vers une communion avec les autres, avec ce qui le dépasse¹⁷² ». Actuellement, au-delà de la dimension artistique, le facteur se forme plus spécifiquement dans le domaine de l'acoustique ou de l'harmonisation. L'harmoniste doit réussir à mettre les registres dans l'orgue et à en retirer les sonorités que l'on veut bien entendre au final lorsque l'organiste y jouera pour la première fois. Il se forme aussi dans les domaines de l'électrotechnique, de la numérisation des registres. Ainsi le métier alterne entre tradition et une modernité auquel l'artisan doit s'adapter. La facture est une science en perpétuel progrès, en termes de construction et de restauration. Suivant les matériaux utilisés, un orgue neuf peut durer 200 ans et constitue le rêve de tout artisan !

¹⁷¹ *Inventaire des orgues de l'Aube...* p.162 Etant donné que l'ancien orgue avait disparu avant la restauration de la nef (1861-1878), la décision de le remplacer fut prise en 1877. Cf Annexes n°3 – photographie p.166

¹⁷² Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, premier cahier,....*Op.cit*, p.4-5. Citation de Francine Roussel de l'association des Amis de l'Orgue Callinet (1847)

De plus, le facteur cumule ces compétences-là avec d'autres compétences administratives¹⁷³ : il est gestionnaire et négociateur ; il a le sens de l'organisation ; il conduit les travaux de construction ou de restauration et il encadre une équipe. Ces diverses activités et compétences requises font que le métier est polyvalent à part entière. Ceci semble essentiel pour assurer une bonne situation professionnelle à l'ensemble de l'entreprise.

Par conséquent ces compétences polyvalentes s'acquièrent par une formation longue, étapes après étapes. Elle s'institutionnalise, au cours du XX^e siècle, par la création du centre national de formation d'apprentis facteurs d'orgues implanté à Eschau en Alsace ; ce centre étant l'unique en France¹⁷⁴. Sa formation dure trois ans : il alterne entre des cours au centre, douze semaines par an, et l'apprentissage au sein d'une entreprise. Elle se divise en deux spécialités.¹⁷⁵ D'une part celle d'organier destinée à la facture d'orgues où l'apprenti s'intéresse au travail du bois, de la peau, à la conception des claviers, en épicéa, de la mécanique et brièvement des tuyaux. D'autre part celle de tuyautier en orgues où l'apprenti découvre l'art et la manière de couler le métal, l'étain, de préparer les alliages, de le souder, tout pour réaliser les tuyaux. Au terme de ses années de formation l'apprenti devient un compagnon qui doit réaliser un ouvrage de maîtrise reconnu, avant de pouvoir ouvrir son propre atelier ou de travailler dans une entreprise. En définitive le facteur d'orgues n'a jamais fini d'apprendre son métier, ce qui lui donne une grande humilité.

Malgré cette formation de qualité, le métier manque de jeunes recrues et de reconnaissance. Aussi lors des dernières décennies, certaines entreprises ont dû fermer à cause de la diminution de leurs effectifs et à la raréfaction des marchés¹⁷⁶. Les constructions ou restaurations d'orgues sont de plus en plus soumises à la loi des marchés publics. Certains ne les obtiennent plus et en subissent les difficultés économiques¹⁷⁷. Cette raréfaction du nombre d'entreprises de facture d'orgues est perceptible en France et n'épargne pas le Grand Est ; certains départements faisant partie, de plus en plus, de ce que l'on pourrait appeler le « désert organistique ».

Enfin, intéressons-nous à quelques grandes entreprises ayant joué un rôle considérable au cours du XX^e siècle dans le Grand Est. Certaines d'entre elles se renouvellent et d'autres se

¹⁷³ *Ibid*, p.4-5

¹⁷⁴ Un deuxième centre des apprentis existe en Allemagne à Ludwigsburg près de Stuttgart.

¹⁷⁵ Baccalauréat professionnel « Art et métiers d'art-facteur d'orgues »

¹⁷⁶ Celle-ci a aussi pour conséquence les longs déplacements à l'échelle de la France, voire de l'Europe pour signer des contrats et faire vivre le patrimoine

¹⁷⁷ Plet, Laurent, « La situation de la restauration des orgues en France, du point de vue d'un restaurateur », 2010. (lplet.org/)

créent. Généralement le métier se transmet en famille, très souvent de père en fils ou entre frères dont l'un est le patron. Actuellement une entreprise emploie 4 à 5 personnes, en moyenne, ce qui en fait de petites structures ; c'est à peu près une constante dans l'histoire, sauf peut-être au XIX^e siècle dans les grandes manufactures qui ont pu accueillir de 15 à 20 employés. Par ailleurs le marché de la restauration, encore à ses balbutiements au début du siècle, prend progressivement de l'ampleur à partir de la seconde moitié. Ces entreprises diversifient davantage leur activité.

Toutefois dans le Grand Est, l'Alsace semble éclipser les deux autres ex-entités régionales. Au début du XX^e siècle, en effet, après l'arrêt de la manufacture Dalstein-Haerpfer, en Lorraine, la région n'a plus véritablement de grandes entreprises spécialisées ; de même pour la Champagne après l'arrêt de la manufacture Rolin. Revenons un instant, à l'Alsace, la plupart des facteurs d'orgues sont sortis de la fameuse école Roethinger, comme Georges Schwenkedel (1885-1958), Ernest Muhleisen (1897-1981), Jean-Georges Koenig (1920-1992) ou encore Alfred Kern (1910-1989).

D'abord, Georges Schwenkedel est connu surtout pour avoir introduit l'harmonisation « à plein vent » (basse pression) permettant de donner à chaque tuyau une sonorité propre de sorte que l'instrument soit parfaitement équilibré en fonction de l'édifice, de l'écho, de la disposition, de la puissance, de la résonance. Le travail délicat et long de l'harmonisation donne l'âme à l'instrument. Il réalise d'excellents instruments notamment au Conservatoire de Strasbourg. Actuellement certains orgues construits avant 1950 sont en mauvais état et ne reflètent pas véritablement la qualité des instruments fabriqués et sortis de son atelier. Son œuvre se poursuit grâce à son fils Curt, lui aussi, à la tête d'une des principales manufactures d'orgues alsaciennes de ce siècle. Celle-ci est l'origine de la construction des églises Saint-Jean à Strasbourg, de Marienthal ou de Seltz (Bas-Rhin). Enfin ses instruments ont, à coup sûr, su intégrer de la modernité, un esprit inventif et enthousiaste en mélangeant plusieurs influences, espagnoles ou encore italien jusqu'à créer des instruments proches du style néo-baroque. Malheureusement, ce génie artistique a pris fin avec l'arrêt de son entreprise en 1974.

Quant à Ernest Muhleisen, originaire d'Echterdingen en Allemagne, mis à son compte dès 1941, est le véritable instigateur du retour à ce qu'on appelle la facture « baroque ». Elle consiste à construire ou restaurer des orgues dans l'optique de rejouer de la musique baroque généralement allemande et particulièrement celle de Bach de la manière la plus fidèle et respectueuse. Par ailleurs cette entreprise existe toujours à Eschau.

Alfred Kern en est un des visages incontournables. Fondateur de sa manufacture en 1953, il construit d'abord de nombreux orgues, en traction mécanique ; le premier étant celui de Notre-Dame des Mineurs en 1957 à Strasbourg. Ensuite il se consacre à la restauration parce qu'il est attaché au respect des valeurs anciennes et aux connaissances apportées par les grands maîtres tels que Silbermann ou Callinet. Dans ce cadre il s'est vu attribué la restauration d'orgues prestigieux : les orgues Saint-Séverin à Paris, en 1963, l'orgue Silbermann de l'église luthérienne Saint Thomas à Strasbourg en 1979 et la même année, les orgues de la cathédrale de Strasbourg. Bien-sûr, cette manufacture¹⁷⁸ s'est poursuivie jusqu'à une date récente notamment grâce à son fils, Daniel Kern.

Jean-Georges Koenig de Sarre-Union (1920-1992) perpétue aussi les savoir-faire de l'école Roethinger. La direction de l'entreprise est reprise par son fils Yves Koenig en 1983 et comporte aujourd'hui une petite équipe de collaborateurs ayant reconstruit l'orgue de Sarre-Union ou encore celui de Saint-Pierre le Jeune catholique de Strasbourg.

Actuellement dans le Grand Est, certaines entreprises existent toujours : en Alsace, celle de Koenig et Mulheisen, la manufacture Jean-Christian Guerrier ou celle de Quentin Blumenroeder ; en Lorraine, l'entreprise Jean-Baptiste Gaupillat, ancien élève de Laurent Plet ; en Champagne-Ardenne, l'entreprise de Laurent Plet spécialisé dans la reconstitution historique. Précisons qu'à l'échelle de la France, il reste encore 80 entreprises.

Au cours de la période étudiée, toutes ces grandes familles de facteurs d'orgues ont, donc, joué un rôle fondamental dans l'approfondissement de la technique organistique et musicale, adaptant cet instrument aux modes et aux usages de leur temps. Etudions, désormais, les styles des parties instrumentales dans cette grande Région.

c) Le style des parties instrumentales en constante métamorphose, du XVI^e au début du XX^e siècle dans la région du Grand Est

Dans un dernier temps, étudions les styles des parties instrumentales en fonction de leur époque du XVI^e à nos jours. Le style est défini comme l'ensemble des caractéristiques propres à une œuvre résultant de l'application d'un certain système technique et esthétique. Appliqué à l'orgue, le facteur est l'artiste-créateur du style. Celui-ci a pour but d'exprimer au mieux le langage de l'architecture et de la musique. Pareillement la technique est au service de

¹⁷⁸ Malheureusement, cette manufacture a été liquidée en avril 2015 à la suite de difficultés économiques

l'esthétique, répondant au principe du beau, de l'harmonie voulue par l'artiste et transmise aux contemporains. Ainsi chaque grande famille de facteur du Grand Est a été à l'origine d'orgues remarquables, en recourant à des techniques précises tout en répondant aux goûts et aux demandes des paroisses, mais surtout des moyens financiers disponibles, comme nous l'avons vu précédemment. Les églises et cathédrales se dotent de plus en plus d'orgues beaux et majestueux ayant pour but de donner aux édifices plus de richesse et de profondeur ; une richesse à la fois architecturale et musicale.

Quelles sont les caractéristiques stylistiques des parties instrumentales des orgues du Grand Est durant cette période ? Existe-t-il des points communs ou des spécificités régionales ?

« Passée l'ère obscure du Moyen-Age et celle plus lumineuse de la Renaissance, l'orgue, dans sa complexité mécanique et sonore, aborde au XVII^e siècle, la première période de son épanouissement¹⁷⁹. ». En effet, il n'existe plus aucune partie instrumentale de la première phase de la Renaissance (jusque 1570) dans cette grande Région. Comme vu précédemment, souvent le seul élément restant est le buffet témoignant du style. L'orgue de la Renaissance était dans une phase de transition qui mêlait diverses influences, à la fois venues de France, du Saint-Empire romain germanique, des pays flamands, prenant en compte des sonorités nouvelles. La deuxième phase de la Renaissance, allant de la période de 1570 à 1640, est synonyme de développement de la construction des orgues. Cette phase s'intensifie même si les facteurs d'orgues sont encore peu nombreux.

Ensuite, à partir du milieu du XVII^e siècle ou Grand Siècle, les constructions d'orgues se multiplient. Les années 1640-1665 correspondent à la période pré-classique : les facteurs d'orgues unissent tous les principes du Moyen Age et les fantaisies de la Renaissance afin de créer de nouveaux styles plus ou moins marqués en fonction des régions. Ils mettent également toute leur science au service d'un juste équilibre entre les divers claviers de l'instrument : le clavier du grand orgue et le clavier du positif sont mis en relation avec un pédalier ; ce dernier devient plus courant.

Nous estimons que l'orgue idéal possédait en France, au cours du XVII^e siècle, un grand orgue, un positif ainsi qu'un pédalier avec de multiples jeux différents. D'abord, le grand orgue se compose des jeux de fond de sonorité grave comme la Montre de 16 pieds¹⁸⁰, les Bourdons 16 et 8 pieds, bases de la registration et situé à toutes les hauteurs sonores.¹⁸¹ Les tuyaux de ces jeux

¹⁷⁹ Meignien, *Orgues d'hier et d'aujourd'hui...Op.cit.*, p.165.

¹⁸⁰ Le pied est la mesure utilisée dans la facture d'orgue et correspond à la taille des tuyaux et la hauteur des notes

¹⁸¹ Cantagrel, *op.cit.*, p.811. Au pédalier, le bourdon prend le nom de soubasse.

sont en bois et bouchés afin de pouvoir émettre un son doux et neutre ainsi que les jeux de Prestant, la Doublette aux sons plus aigus. A ces jeux de fond s'ajoutent les jeux de bouche comme la Flûte,¹⁸² le nasard et la fourniture de 4 pieds mêlant plusieurs sons différents. Enfin s'y ajoutent les jeux d'anches, en forme de cônes évasés vers leur extrémité, comme la Trompette, le Clairon, le Hautbois, Musette produisant leur son grâce à la vibration d'une languette, l'anche, et le tuyau sert alors de résonateur.¹⁸³ Ils créent un timbre souvent pittoresque. Tous ces jeux sont soit joués en soliste soit en batteries puissantes.

Au clavier du positif, généralement au-dessus du grand orgue, nous retrouvons toujours les jeux de bases comme la Montre de 8 ou 4 pieds, Bourdon 8 pieds, le Prestant, la Doublette. S'y ajoutent le Flageolet ou Picolo, la flûte allemande de 2 pieds, le Nasard 2, le Larigot 1, la Tiercette, la Fourniture et enfin la Cymbale. Par ailleurs, apparaissent sur certains rares instruments, de nouveaux claviers de détails dits récit ou écho.

Au pédalier trois jeux existent généralement : la Flûte de 8 pieds bouchée sonnante 16, donc à une octave inférieure, la Flûte 4 sonnante 8 pieds, la Trompette. Il est généralement plus court que les claviers d'où l'appellation octaves « courtes » ou « rétrécies ». En fonction des espaces géographiques concernés¹⁸⁴, il existe deux types de pédaliers : d'une part dans l'Empire allemand, il se compose jusqu'à 25 jeux, essentiellement de jeux de fond de 16 pieds, rarement des jeux de anche. C'est la partie centrale de l'instrument lui donnant une supériorité incontestable. Les facteurs d'orgues allemands contribuent au développement de ces remarquables pédaliers (en termes de jeux et de taille). D'autre part, à l'orgue « français », le pédalier est resté pendant longtemps à l'état rudimentaire ; le nombre de jeux étant réduit, parfois incomplet. Ce pédalier « à la française » de l'époque classique ne permettait guère plus que de longues tenues de basse, tandis que le pédalier à « l'allemande », formé de lames parallèles, a permis dès le XVII^e siècle une grande virtuosité. Ce type de pédalier allemand n'a été introduit en France qu'à partir du XIX^e siècle et s'est depuis généralisé comptant aujourd'hui 32 notes (deux octaves et demie).¹⁸⁵

A partir de la Seconde moitié du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, l'orgue atteint sa maturité par sa taille et ses sonorités remplissant tout l'édifice. Il s'en construit partout en France, à Paris et plus particulièrement dans le Grand Est. De 1665 à 1764, il se caractérise par

¹⁸² Il existe plusieurs types de flûtes : 8 pieds, la Flûte allemande de 8, 4 ou 2 pieds et rarement la flûte d'un pied.

¹⁸³ Enfin, d'autres jeux d'anches de détail généralement cylindriques à corps raccourci apparaissent vers 1625 comme la cymbale, le cornet, la voix humaine, le cromorne.

¹⁸⁴ Cellier et Bachelin, *Op.cit.*, p.77-78.

¹⁸⁵ Cantagrel, *Op.cit.*, p.816

l'esthétique classique (Louis XIV). Il se stabilise autour de trois principaux claviers, à savoir le grand orgue, le positif pouvant contenir 48, 50 voire 54 notes respectivement, puis le Récit ou/et l'Echo, de 27 à 37 notes et enfin le pédalier possédant de 26 à 34 notes¹⁸⁶. Apparaissent de nouveaux jeux, beaucoup plus grandiloquents, aux sonorités fortes et lumineuses, comme celles de trompette ou des fournitures. Dans les années 1720 jusqu'aux années 1740, correspondant à la période de Régence après la mort de Louis XIV et l'installation de Louis XV au pouvoir, la facture d'orgues de style classique est à son apogée. Ces orgues se distinguent par la simplicité de leur mécanisme, à traction suspendue avec une tuyauterie coupée précisément afin d'en faire une gamme de tons, un pédalier à marches parallèles courtes, des accouplements permettant d'articuler les plans sonores entre le grand orgue et le positif ou parfois avec le récit. A cette époque, la composition de la partie instrumentale donne une large part aux plein-jeux¹⁸⁷ et jeux de mutations.¹⁸⁸ Dans le même temps, l'orgue allemand garde une grande partie de ses caractéristiques passées même s'il emprunte à l'orgue français nombre de ses caractères¹⁸⁹, surtout à partir de 1740-1750. Des orgues aux styles « nationaux » apparaissent ayant pour but de marquer franchement les différences entre les Etats européens.

Parmi les exemples d'orgues classiques français, citons l'orgue en tribune de Chaource construit par Le Bé en 1696 dont l'esthétique est plus que remarquable, tout comme ceux de Riceys-Bas ou de Wassy ; les orgues construits par Nicolas Dupont à savoir celui de la paroisse de Phalsbourg (1745-1746), de Saint-Jacques de Lunéville, (1749-1751), de la cathédrale Saint-Etienne de Toul (1751-1755) ou de la cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation de Nancy (1756-1763) comportant 44 jeux ; enfin, l'orgue en tribune de l'église Saint-Thomas de Strasbourg, du facteur Jean-André Silbermann (1741), à l'immense réputation puisque Mozart y a joué lors de son passage dans la ville en 1778, émerveillé par la beauté de ses sonorités.

Similairement pendant cette longue période classique, l'orgue classique alsacien est mis au point grâce à la maîtrise des Silbermann mélangeant les influences françaises et allemandes. Soit il n'a qu'un seul clavier et un pédalier, on parle alors d'orgue « positif » ; soit, il a deux claviers et une pédale indépendante ce qui est le plus courant. S'il y a un troisième clavier, on le nomme généralement Écho parce qu'il est souvent placé en haut en arrière de l'instrument ou

¹⁸⁶ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.82.

¹⁸⁷ Plein-jeu ou jeux composés, constitués de plusieurs rangs de tuyaux accordés en octave et en quintes.

¹⁸⁸ Jeux de mutations : famille de jeux spécifiques à l'orgue qui ont la particularité de ne pas produire la note jouée, mais une harmonique de la note. Parmi eux : le jeu de Tierce produit la tierce et le nasard produit une quinte. Par exemple, avec la tierce seule, si on joue la gamme de Do majeure, on entendra la gamme de Mi majeure (car Mi est la tierce de Do).

¹⁸⁹ Dufourcq, *op.cit.*, p. 44-45.

alors dans le soubassement. Il lui manque généralement l'octave (ou les deux octaves) la plus basse lui donnant un son particulier semblant venir de loin, d'où son nom d'écho. Cette composition est bâtie sur une synthèse sonore rigoureuse c'est-à-dire un équilibre entre des registres « les principaux » et les flûtes¹⁹⁰ combinés à des mutations (cornets, tierces) et avec des mixtures (fournitures, cymbales). L'ensemble est accompagné de jeux d'anches principaux tels des trompettes et parfois d'un jeu d'anches de détail c'est-à-dire des voix humaines et cromorne. Ainsi les divers jeux permettent aux multiples plans sonores d'être entendus.

Cependant cet orgue alsacien emprunte à l'orgue allemand sa pédale « indépendante » avec les jeux de 16 pieds placés à l'arrière dans le buffet. Cette innovation « pédale à la Silbermann ¹⁹¹ » permet d'avoir un orgue capable d'accompagner le chant de l'assemblée¹⁹² et répondant aux compositions musicales « classiques », souvent polyphoniques (Bach, Buxtehude). L'orgue alsacien conçu par cette famille semble, donc, être à la fois typiquement un orgue d'esthétique classique française mais réinterprété puisque complété par une pédale indépendante retrouvée sur les orgues germaniques. Citons les orgues de l'abbatiale de Marmoutier (1709) et ceux de l'ex-abbatiale devenue église paroissiale d'Ebersmunster (1732)¹⁹³, près de Sélestat construits par André Silbermann. Aujourd'hui cet orgue d'Ebersmunster est un des rares spécimens n'ayant jamais subi aucune grande transformation. Il possède trois claviers anciens, une pédale et de nombreux jeux : sept jeux au positif, treize au grand orgue, quatre au récit ainsi que cinq à la pédale. Ces jeux peuvent se multiplier aisément en accouplant le grand orgue avec le positif, comme au XVIII^e siècle¹⁹⁴. Il possède aussi ses soufflets étagés sur une charpente en bois et logé dans une pièce contigüe à la tribune. De même l'orgue de tribune de l'église protestante de Bouxwiller (1778), de l'église luthérienne de Saint-Pierre le Jeune à Strasbourg (1780), des églises de Wasselonne et de Soultz, tous construits par Jean-André Silbermann, font référence à cette esthétique particulière. Ainsi l'orgue alsacien cultive sa différence au niveau de son esthétique avec des sonorités et des jeux propres.

Cette longue période de style classique s'ouvre sur ce que nous appelons, le post-classicisme, allant des années 1764 aux années 1791, durant laquelle les facteurs d'orgues

¹⁹⁰ Flûtes : famille de jeux de fond de forte section, à la sonorité douce et ronde ; avec les principaux, les flûtes figurent dans toutes les compositions d'orgues, et sont présentes aux diverses hauteurs. (Cantagrel, *Guide de la Musique d'Orgue...*p.814)

¹⁹¹ Ils s'appuient aussi sur le modèle évolué de l'orgue flamand du XVI^e siècle.

¹⁹² A l'inverse, la pédale « à la française » n'ayant pas été retenue parce qu'elle donnait des sonorités trop fortes, incompatible avec son rôle d'accompagnement au chant choral.

¹⁹³ <http://amisabbatiale-ebersmunster.fr/lorgue/> Cf Annexes n°3 – photographie p.164

¹⁹⁴ L'accouplement est un procédé permettant d'associer deux ou plusieurs claviers, de telle sorte qu'en jouant sur l'un, on fait entendre simultanément tous les jeux sonnans sur le ou les autres claviers ainsi « accouplés » Cantagrel, *opcit*, p.810.

continuent à perfectionner leur instrument afin de satisfaire une tentation irrésistible à la monumentalité et à la puissance. Ainsi des recherches incessantes sur la technique, la mécanique sont effectuées au service du son. Le nombre de claviers augmentent, le pédalier s'étend selon les envies et les jeux de flûte traversière, de hautbois, de bassons, timbres appréciés du public, sont ajoutés, comme les jeux de nasard, de grosse tierce ou de plein jeu. Parmi les dignes représentants de cette esthétique : la famille Callinet, détenteur de l'héritage classique parisien fait la synthèse sonore des jeux de fonds, de la flûte traversière et des anches. Ces jeux apportent la puissance et la gravité, au moyen des jeux et des harmoniques artificielles. En somme, l'orgue devient de plus en plus complexe, d'où l'appellation de « machine-orgue ». ¹⁹⁵

Enfin, évoquons les innovations esthétiques des parties instrumentales au XIX^e siècle. Ce siècle met à l'œuvre des changements techniques et de sonorités pour s'adapter aux nouveaux goûts et critères musicaux de ce siècle. De ce fait, le facteur d'orgue a le souci d'innover la mécanique. Elle devient plus maniable grâce à la généralisation de console en meuble séparé¹⁹⁶ puis de la transmission électrique à la fin du siècle. Les sonorités laissent place aux nuances et à l'expressivité.

Le XIX^e siècle peut être découpé en deux périodes : d'abord la première moitié du siècle caractérisée par la construction d'orgues de style romantique, de 1791 à 1841 environ. Toutefois parallèlement, certains orgues appartiennent encore au style de transition entre l'orgue classique et l'orgue romantique. Ceux-ci sont majoritairement construits au début du XIX^e siècle : leur composition s'enrichit de jeux de flûte harmonique, de gambes, de voies célestes, voire d'anches libres, tout en gardant des éléments classiques comme les jeux de mutation et une tuyauterie coupée au ton ; les orgues Callinet de Sermersheim (1836), de l'église de Guémar (1843) étant des exemples de ce style « transition ». Ensuite la seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise par le style symphonique de 1845 à 1925. Il est inventé par Cavaillé-Coll, inventeur de génie, et l'orgue symphonique de Saint-Denis livré en 1841, celui de Notre-Dame de Paris ou encore de Saint-Sulpice en témoignent. Par ailleurs, cette « Maison Cavaillé-Coll » a répandu des orgues tant de chœur que de tribune dans tous les édifices religieux : 250 orgues ont été construits en une trentaine d'années d'exercice (1845-1875) ». ¹⁹⁷ Bien-sûr ces divers styles ne sont cantonnés à une seule période précise : il est possible que certains orgues soit du style romantique ou symphonique et construits ultérieurement en dehors des périodes établies.

¹⁹⁵ Expression empruntée à Vidal, Pierre, *Bach et la Machine-orgue*, ed. Fontenay-sous-Bois, 1973.

¹⁹⁶ La console, lieu de commandement de l'organiste, n'est plus intégré dans le meuble du grand orgue mais séparé, se trouvant souvent sur le côté.

¹⁹⁷ Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.97.

Comme dans la littérature et les arts, le romantisme induit des conséquences sur l'esthétique des orgues et la composition musicale.¹⁹⁸ Les sentiments et les émotions intimes s'expriment davantage. Ainsi la facture se caractérise par la généralisation de plusieurs familles de jeux : jeux de fonds, d'anches de 8 pieds, de détail (clarinette, flûte traversière) « harmoniques » (flûte harmonique, trompette) et « gambes » (Gambes, Salicional, Voix céleste). Ainsi toutes les caractéristiques de l'orgue classique français disparaissent au profit de ces jeux aux sonorités nouvelles et plus douces. De plus le clavier « Positif » est remplacé par le « Récit » souvent plus expressif. Ce dernier est placé à l'intérieur de l'instrument et dispose de jeux solistes tels que le Hautbois, souvent fondé sur un Bourdon-Gambe appelé Quintaton. Quant au pédalier, il est à marches parallèles longues dit « à l'allemande » est ajouté. Parmi les instruments, citons l'orgue de l'église Sainte-Madeleine de Troyes (18397-1901) ou encore l'orgue d'Essoyes qui sont tous deux de style romantique.

Quant à l'orgue symphonique, il est créé selon les critères musicaux de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tantôt assimilé tantôt opposé à l'esthétique romantique, il se caractérise par un choix de jeux propres à imiter un orchestre dans ses couleurs et ses nuances instrumentales. Cependant même si l'orgue peut être comparé à un gigantesque orchestre, il ne peut pas réellement imiter les sons de l'orchestre symphonique ; c'est une erreur en soi. De plus il se caractérise par une console généralement indépendante, complétée par des commandes d'accouplement dont la tirasse (les sonorités du pédalier se font entendre au clavier du grand orgue).¹⁹⁹ S'y ajoutent les registrations programmables ou libres, des appels de combinaisons, à savoir des accessoires souvent jugés indispensables à l'époque. Parmi les exemples notables dans le Grand Est, évoquons les orgues Cavaillé-Coll de la cathédrale de Notre-Dame de Nancy (1861) ; les orgues Joseph Merklin de la basilique Saint-Epvre de Nancy (1869) ou encore du Temple Neuf de Strasbourg (1878) ; les orgues John Abbey de la cathédrale Saint-Etienne de Châlons-en-Champagne (1898). Par exemple, dans l'Aube, 27 nouvelles constructions d'orgues symphoniques sont réalisées.

Au niveau technique, ces deux esthétiques instrumentales ont des points communs : la pédale dite de crescendo et la boîte expressive émergent²⁰⁰. La pédale dite de crescendo est une pédale reliée aux claviers, appelant ou retirant les jeux un à un, dans un ordre déterminé. La boîte

¹⁹⁸ Les compositions s'imprègnent du romantisme ; la musique se joue de manière plus liée (legato) influencée par le piano, de sorte à faire passer les émotions.

¹⁹⁹ Cantagrel, *Op.cit.*, p.819. Ce sont des commandes d'accouplement doublées, à la fois au clavier et au pédalier ; elles sont actionnées au pied ou à la main et peuvent moduler le son.

²⁰⁰Guillou, *Op.cit.*, p. 111.

expressive consiste à enfermer tous les tuyaux d'un clavier dans une boîte dont un ou deux côtés sont constitués de jalousies commandées par une pédale ; celle-ci est reliée à plusieurs claviers dits expressifs. Ces procédés permettent de créer des nuances, en faisant des *crescendo*, augmentant le son ou au contraire des *decrescendo* afin de le rendre moins fort, selon le jeu et les envies de l'organiste. Les jeux aigus, le plein-jeu, riches et brillants passent pour un temps démodés au profit donc des nuances ; auparavant, celles-ci ne pouvaient être jouées parce que tout simplement la facture n'était pas adaptée. Par ailleurs le jeu legato est rendu possible par la transmission à machine Barker : ²⁰¹ il s'agit d'un principe consistant en une « série de petits soufflets en nombre égal à celui des touches du clavier ; chaque soufflet est muni de deux soupapes, dont l'une reçoit le vent et l'autre le fait échapper²⁰² » ; il fait disparaître la dureté des claviers et donne du mouvement au mécanisme, ainsi que de la liberté ou de l'expressivité au jeu de l'organiste.

En Alsace,²⁰³ l'esthétique de la partie instrumentale possède ses propres particularités. Les orgues neufs construits à partir de 1871-1872 s'apparentent au style appelé « romantique allemand ». Il se distingue par des claviers aux jeux forts, des pressions élevées et un pédalier à l'allemande qui fait deux octaves et demie, plus grand que d'ordinaire. Parmi ces exemples, évoquons l'orgue de l'église protestante de Zinswiller,²⁰⁴ construit en 1878 par Heinrich Koulen, ou ceux de Strasbourg, l'un à l'église Saint-Paul (1897) par Eberhard Friedrich Walcker et l'autre à l'église Saint-Maurice par Friedrich Weigle (1899). Au même moment, des orgues de style français peuvent être construits : par exemple, la ville de Mulhouse commande un orgue à Cavaillé-Coll, pour l'église catholique Saint-Etienne ; en arrière-plan, il est possible d'y voir aussi un acte politique puisque cette ville francophile reste fortement attachée au régime français.

Enfin, le XX^e siècle correspond à l'apparition des esthétiques qualifiées de néo-classique ou néo-baroque ou encore post-classique. Généralement ce sont des copies de styles anciens. L'esthétique néo-classique²⁰⁵ se développe en 1932 à la suite du congrès international de Strasbourg organisé par Victor Gonzalès, ancien harmoniste de Cavaillé-Coll. Elle fait réaction aux orgues d'esthétique romantique qui n'étaient pas de la meilleure facture et à cause du retour

²⁰¹Cette machine porte le nom de son inventeur, l'anglais Charles-Spackmann Barker (1806-1879) qui travailla avec Cavaillé-Coll. C'est un levier pneumatique puis électrique, principe généralisé surtout pour les orgues construits de 1820 à 1855.

²⁰² Cellier et Achelin, *Op.cit.*, p.98.

²⁰³ Cette province appartient au Reich allemand (1871-1918), ce qui a des incidences sur la facture d'orgues

²⁰⁴ Cet orgue est également considéré comme le premier orgue pneumatique

²⁰⁵ Dufourcq, *Op.cit.*, p.59.

à la mode de la littérature baroque²⁰⁶ et symphonique. Elle se caractérise par le retour à des éléments classiques comme le clavier du positif (de dos) ou encore les jeux en nombre élevé (jeux de cornets, tierce, cymbales). En même temps elle se caractérise aussi la prise en compte des nouveautés techniques du moment : par exemple, au lieu d'intégrer une traction mécanique comme cela était le cas durant la période classique, une traction pneumatique l'est à la place. Malheureusement, de nombreuses parties instrumentales d'esthétique classique ont été défigurées et modifiées en profondeur, en les pneumatiquant, en les réharmonisant et en les complétant par toutes sortes de jeux étrangers à leur esthétique d'origine. Le but est de pouvoir interpréter tous les types de répertoires. Ajoutons à cela, l'emploi progressif de l'électricité au détriment de la traction mécanique. « Aucun orgue n'est universel et capable de tout jouer au mieux. A force de vouloir adapter tous les styles, on a produit des instruments sans style du tout²⁰⁷ », ce qui pose actuellement le problème de la préservation de ce patrimoine.

Nous constatons, donc, qu'au fil des siècles, les esthétiques des parties instrumentales connaissent de grandes mutations : les facteurs d'orgues régionaux ont sans cesse eu le souci d'innover techniquement par l'ajout de jeux, de sonorités, d'une mécanique toujours plus performante jusqu'à en faire une grande « machine ». Toutefois ces innovations ont pu, parfois, dénaturer l'esthétique des parties instrumentales anciennes. Aujourd'hui plus que jamais, il faut considérer avec une extrême attention l'importance artistique d'un orgue en tant que production personnalisée, unique mais aussi en tant qu'instrument joué par de nombreux compositeurs et organistes reconnus au cours des siècles passés.

3) Les compositeurs et les interprètes organistes talentueux du Grand Est, au service de la musique, patrimoine immatériel

Après s'être intéressé aux talentueux artisans, menuisiers et facteurs d'orgues, étudions à présent le rôle des compositeurs et des interprètes organistes. En effet l'orgue serait un meuble inerte s'il ne recevait pas le souffle de ces derniers. La musique est un des chaînons faisant vivre l'orgue et donnant toute sa consistance à ce patrimoine artistique, architectural et musical, en somme un patrimoine matériel et immatériel. Le compositeur et l'interprète sont les « traducteurs » indispensables permettant d'amener l'œuvre d'art au public.

²⁰⁶ Répertoire baroque correspond aux œuvres de J-S Bach : des chorals, des préludes et fugues, des dialogues et des récits, des grands jeux, des canzones, des chacones ; ce sont des genres musicaux redécouverts

²⁰⁷ <http://decouverte.orgue.free.fr/esthet.htm#NeoClassique>

Au cours de la période étudiée, le Grand Est comporte quelques compositeurs qui écrivent simultanément des pièces d'orgues sacrée ou profane ; ces deux répertoires se juxtaposent. Ces compositeurs, également organistes, jouent lors des offices religieux comme ils peuvent jouer auprès des cours princières, royales ou aristocratiques au cours de l'époque moderne. A partir du XIX^e siècle, la musique d'orgue sort des lieux religieux pour imprégner les salles de spectacles, comme nous l'avons vu dans la première grande partie. Ici, il s'agit uniquement de s'intéresser à ces artistes du Grand Est qui ont été influencés dans leurs activités musicales par les grands compositeurs français et européens. Ils sont à l'origine de nouveaux styles musicaux ou poursuivent la voie de leurs prédécesseurs. Nous pouvons distinguer d'une part les compositeurs et organistes remarquables ayant vécu en Champagne et en Lorraine essentiellement tournés vers la musique française et d'autre part, les artistes alsaciens qui tantôt ont baigné dans les influences de la musique venant de l'espace germanique et tantôt de la musique française. Leurs parcours de formation se rejoignent mais chacun d'entre eux ont leur style et leur identité musicale. Distinguons également ceux qui ont laissé une marque durable car ils ont un talent reconnu et ceux plutôt considérés comme de petits maîtres dont il ne reste que de traces fugitives.

a) Les compositeurs et organistes remarquables de Champagne et de Lorraine tournés vers la musique française

En Champagne, à l'époque moderne, intéressons-nous d'abord à l'illustre Nicolas de Grigny.²⁰⁸ Il est né à Reims en 1672 et mort en cette même ville en 1703. Il s'agit d'un grand organiste qui reçoit sa première formation dans l'« atelier » paternel. Vers 1693, il tient l'orgue de l'abbatiale royale de Saint-Denis poste fort prestigieux où de nombreux organistes sont titulaires. Puis en 1697, il est nommé organiste de la cathédrale de Reims, lieu de couronnement des rois de France, où il joue sur un orgue à quatre claviers et pédalier fraîchement restauré. Il s'agit d'un instrument remarquable au niveau de la technique puisqu'il possédait quatre claviers, ce qui était encore plutôt rare à cette époque. En 1702, il assure également le service de la paroisse Saint-Symphorien de cette ville. Ceci montre bien que les organistes cumulent plusieurs postes, tout comme leurs contemporains, les Couperin. En tant que compositeur, il a écrit un seul *Livre d'orgue*, publié en 1699, contenant une Messe, *Cunctipotens genitor Deus* et *Cinq Hymnes*

²⁰⁸ Cantagrel, *Op.cit.*, p.406-417. Article sur Nicolas de Grigny

des principales fêtes de l'année²⁰⁹. Ainsi il compose principalement de la musique liturgique et rompt avec l'esthétique de son temps en assimilant des genres nouveaux entre eux comme des duos, des trios, des récits, des pleins-jeux et en utilisant la technique du contrepoint, de l'harmonie. Chaque pièce est savamment composée de longs versets d'orgue qui alternent avec le plain-chant donnant une symbolique musicale, une profondeur religieuse et personnelle forte. L'orgue a pour fonction de jouer seul et ne pas accompagner le chœur qui chante à ce moment plutôt *a cappella*, faisant résonner uniquement les voix. Même si Nicolas de Grigny n'a composé qu'un volume réduit d'œuvres, il n'en reste pas moins un des grands maîtres de l'orgue français. Comme pour les Couperin, J-S Bach a été un admirateur fervent de Nicolas de Grigny puisqu'il découvre sa musique pendant sa jeunesse lors d'un séjour à Lüneburg et s'inspire fortement de ce livre. De même, D. Buxtehude s'appuie sur son œuvre pour orgue.

Ensuite, pensons à d'autres compositeurs plus ou moins talentueux comme Nicolas Métru, Nicolas Siret ou encore Claude Herluyson. Ceux-ci, généralement peu connus du grand public, ont avant tout composé des pièces pour clavecin ou d'autres instruments, qui pouvaient être transposées pour l'orgue.

Nicolas Métru²¹⁰, né en 1600 à Bar-sur-Aube, est un autre de ces rares musiciens aubois à avoir laissé une trace de son existence. Dès son plus jeune âge, il compose des airs de musique destinés à illustrer des chants religieux, par exemple dans *la Philomène séraphique* du capucin Jean l'Évangéliste d'Arras en 1632. Son talent est avéré grâce au titre de maître compositeur qui lui a été accordé. Par ailleurs, contemporain de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV, il est reconnu auprès des rois. Parmi eux, Louis XIII et Louis XIV semblent avoir fredonné ses airs et ceux-ci ont inspiré d'autres musiciens talentueux de cette époque, par exemple Lully. Ce dernier a été un de ses élèves. Métru a écrit des pièces pour instrument et pour orgue : en 1642, il compose un recueil de 36 *Fantaisies* à deux parties pour des violes, édité auprès de l'imprimeur du roi, ce qui montre bien cette reconnaissance. en 1646, il publie un *Livre d'airs à 4 et 5 parties*. En 1661, il imprime un troisième *Livre d'airs* racontant l'histoire du mariage du Roi Louis XIV avec l'infante d'Espagne Marie-Thérèse. Là encore, nous constatons les relations proches et essentielles qu'il s'était créés auprès de la cour royale. Par ailleurs nous apprenons qu'il a tenu le rôle de maître de chapelle chez les Pères Jésuites de Paris, à savoir celui d'enseigner et de faire

²⁰⁹ *Veni creator*, hymne de la Pentecôte ; *Pange lingua*, hymne pour les vêpres de la Fête-Dieu ; *Verbum supernum*, hymne pour la fête du Saint-Sacrement ; *Ave Maria*, hymne des vêpres de la Vierge ; *A solis ortus*, hymne chantée à laudes ou complies.

²¹⁰ Site : www.jschweitzer.fr/les-aubois-très-célèbres/nicolas-métru/ Certaines de ses œuvres sont conservées à la Médiathèque de Troyes mais aussi à la Bibliothèque nationale de France, à la bibliothèque Sainte Geneviève et à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris

entendre la musique religieuse au sein des chapelles royales (ou *cappella*), une charge importante et reconnue. En même temps il a tenu la charge d'organiste à l'église Saint-Nicolas-des-Champs à Paris mais on lui connaît qu'une seule œuvre d'orgue *Messe à quatre voix*. Ces deux fonctions font qu'il appartient à la haute caste de sa profession coupée de la catégorie des simples musiciens exécutants ou interprètes. C'est une place enviée par bon nombre de musiciens à cette époque : il a su s'entourer des meilleurs musiciens mais aussi des hommes au niveau social élevé (des hommes de justice et du parlement ou encore de conseillers du roi). Cependant ce talent de génie est éclipsé par son élève, Lully, autre grand génie de la musique classique, au XVII^e siècle en France.

Nicolas Siret²¹¹ est né en 1663 à Troyes au sein d'une famille vouée depuis un siècle au domaine de la musique. Sa famille, en effet, est connue pour avoir joué les orgues de la Cathédrale, de l'église Saint-Jean ; elle l'est aussi pour avoir enseigné l'art de l'orgue, du clavecin et d'autres instruments de cette époque tels les violons, violes, luths, hautbois et cornets. Ainsi, bénéficiant d'un héritage musical important, le jeune Nicolas part à Paris et entre en relation avec les plus grands artistes de sa génération, à savoir François Couperin, célèbre compositeur et organiste français. Par ailleurs une véritable relation de travail, d'une vingtaine d'années, se noue entre les deux personnages dont témoigne la dédicace dans son premier *livre de clavecin*, citant François Couperin comme le « modèle parfait ». A son retour à Troyes, il cumule les charges d'organiste à la cathédrale et dans les églises (Sainte-Madeleine, Saint-Jean et Saint-Jacques). Il est véritablement reconnu comme le meilleur. Malheureusement une grande partie de ses compositions n'ont pu être conservées parce qu'il n'a pas eu les moyens financiers pour graver tout ce qu'il compose. Malgré son talent, il n'a aucun mécène pour le protéger, pour faire éditer et diffuser ses écrits. Toutefois, les seules traces réelles que nous ayons, prouvant son talent, sont : *le livre de clavecin* contenant deux suites de huit morceaux qu'il a fait graver vers 1710²¹² et le livre comprenant *trois suites pour clavecin* daté de 1719²¹³. Ce dernier est dédié à Jacques-Bénigne Bossuet, neveu du grand Bossuet, nommé cette année évêque de Troyes. Ceci montre bien que Nicolas Siret souhaite nouer de nouvelles relations et combien celles-ci sont essentielles pour ces musiciens. Dans ces œuvres, il donne une grande place au genre des ouvertures, des gigue, des chaconnes, des passacailles, genres de musique dansées et rythmées. Ainsi Nicolas Siret est un artiste talentueux et reconnu au XVII^e siècle par d'autres artistes de son temps.

²¹¹ Site : www.jschweitzer.fr/les-autres-célébrités/nicolas-siret/

²¹² Il existe un exemplaire unique conservé à la Médiathèque de Troyes

²¹³ Il existe un exemplaire unique conservé à la Bibliothèque nationale de France

Quant à Claude Herluison²¹⁴ (1658-1736), il peut être considéré comme un petit maître de musique. Sa fonction principale, en effet, était celle de prêtre du diocèse de Troyes, ordonné en 1682, et chanoine des cathédrales de Troyes et de Sens. Au niveau musical, il a édité le *bréviaire de Troyes* (1718-1720) comme support liturgique. Autrement, il est connu pour avoir écrit un manuscrit de 500 petites pièces de musique, pour clavecin avant tout, transposées ponctuellement à l'orgue et de nombreux arrangements de clavecin pour l'opéra. Il copiait la musique des compositeurs parisiens plus talentueux dont il s'inspirait, mais assez maladroitement et avec un peu d'amateurisme. Nous remarquons combien la musique parisienne est à la mode et influence une grande partie des compositeurs champenois dont Herluison, petit maître local.

Au XVIII^e siècle, Méhul Etienne Nicolas²¹⁵ (1763-1817) peut être considéré comme un compositeur champenois actif ayant vécu la Révolution française ; en cela, il est intéressant. Né à Givet, il prend ses premières leçons de musique avec l'organiste de la ville et quelques années plus tard il devient l'organiste du couvent franciscain des Recollectines de Givet. Par ailleurs en 1775, il prend occasionnellement des cours auprès d'un moine, Wihelm Hanser, à l'abbaye de Laval-Dieu près de Givet et là encore devient son suppléant à l'orgue. Après son éducation musicale dans sa région natale et âgé de 16 ans, il part à Paris et poursuit ses études de musique par l'apprentissage du clavecin et le pianoforte. Ainsi il publie quelques recueils : en 1783, le premier recueil de trois sonates pour le pianoforte ; en 1788, le second recueil ainsi que quelques opéra, genre apprécié avant la Révolution ; en 1794, il compose la musique du *Chant du départ*, sur un poème d'André Chénier. Il termine sa carrière en étant nommé en 1795 inspecteur dans le Conservatoire de musique tout juste créé, où il assure également des fonctions d'enseignement. Il se retire de ses fonctions en 1816 et meurt d'une tuberculose l'année suivante en 1817.

Ainsi nous constatons que les compositeurs champenois ont été des personnes reconnues et actives dans leur carrière, au XVII^e et XVIII^e siècle. Toutefois il semblerait qu'il n'existe aucun compositeur lorrain assez talentueux à cette période pour être passé à la postérité.

Désormais, intéressons-nous aux compositeurs champenois et lorrains ayant marqué les XIX^e et XX^e siècles.

²¹⁴ Le nom peut s'écrire également sous cette forme : Herluyson. Sur les 500 œuvres parvenues, 136 ont été corrigées et rassemblées dans un ouvrage, conservé à la Médiathèque de Troyes.

²¹⁵ Site : www.musicologie.org/biographies/mehul.html/

Théodore Dubois (1837-1924), né à Rosnay (Marne), est reconnu comme un grand compositeur et organiste français. C'est à l'âge de 10 ans alors qu'il revenait de la cathédrale de Reims qu'il proclame vouloir devenir organiste ! Il prit alors des cours à Reims auprès de l'organiste de la cathédrale Louis Fanart. En 1853, il entre au Conservatoire de Paris où il suit des cours d'orgue auprès de François Benoist, enseignant reconnu et en remporte son premier grand prix, le prix de Rome en 1861. Cette distinction lui permet alors de cumuler plusieurs fonctions d'organistes dans les églises parisiennes notamment à l'église de la Madeleine où il succède alors à Camille Saint-Saëns, là encore un organiste renom. Nous constatons avec force combien ces compositeurs venus de région pouvaient réussir à Paris et travailler auprès des plus grands. Bien-sûr ses fonctions d'organistes s'associent à celles de professeur puis de directeur au Conservatoire de Paris. Parmi ses élèves, un certain Maurice Emmanuel. Enfin il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1883. Son talent le fait nommer à l'Académie des Beaux-Arts en 1894, encore une distinction remarquable !

Au niveau de la composition musicale, son œuvre est marquée par le genre post-romantique et post-symphonique d'où de nombreuses pièces pour orchestre, pour des opéras ou de la musique vocale mêlant divers instruments à la fois l'orgue mais aussi instruments à vent ou à cordes. Parmi sa musique pour orchestre, citons *Fantaisie triomphale* pour orgue et orchestre, *Hymne nuptial* ou encore *Médiations, Prières* pour cordes, hautbois, harpe et orgue. Nous nous situons, au XIX^e siècle, véritablement dans cette période grandiose et virtuose où la musique classique est à son apogée ; les compositeurs étant très prolifiques.

A la suite de Théodore Dubois, intéressons-nous au parcours de Maurice Emmanuel²¹⁶ (1862-1938), son élève. Né à Bar-sur-Aube, il est sans conteste le génie de sa génération : à la fois compositeur, musicologue, professeur, il trace sa propre voie entre la science et la création artistique musicale. Contrairement à ce que nous pourrions penser, Maurice Emmanuel est d'abord connu pour ses études scientifiques sur l'histoire de la danse, du langage musical, du chant liturgique. Dans ce cadre, il a été professeur à l'Ecole du Louvre puis nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris jusqu'en 1936. Parmi ses élèves figurent, entre autres, Olivier Messiaen ou encore Robert Casadesus. Toutefois cette carrière d'érudit a occulté celle de musicien et de compositeur ; il est à l'origine de belles pièces pour orgue, mais qui malheureusement peu connues, jouées et rarement appréciées à leur juste valeur. Même si son œuvre musicale ne contient que 73 pièces, celles-ci sont de style et de registres différents, associant à la fois de la musique purement instrumentale dont l'orgue, puis de la musique pour

²¹⁶ <http://mauriceemmanuel.fr/>

orchestre et enfin quelques pièces de musique sacrée par exemple, *Trois pièces pour orgue* (1892-1911)

Enfin un dernier grand nom celui de Henri Edouard Dallier²¹⁷ (1849-1943). Né à Reims, il part étudier l'orgue auprès de César Franck et la composition auprès de François Bazin au Conservatoire de Paris. A la suite de son premier prix d'orgues en 1878, il devient le titulaire du grand orgue de l'église Saint-Eustache de Paris puis succède à Gabriel Fauré à l'orgue de l'église de la Madeleine en 1905. Véritablement, il est également reconnu comme un compositeur et organiste de talent en plus d'être un brillant improvisateur. Il compose des pièces très diverses pour orgue, à la fois des pièces sacrées comme des préludes, des messes, des offertoires, des pastorales de Noël. Par ailleurs il compose aussi des pièces de musique de chambre ou pour orchestre. Comme ses prédécesseurs, il cumule les fonctions d'organiste et compositeur avec celles d'enseignant, au Conservatoire de Paris. Sa carrière le fait revenir ponctuellement à Reims notamment en 1928 pour le concert inaugural de l'orgue de la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville.

En Lorraine, la seconde moitié du XIX^e siècle et la majeure partie du XX^e siècle sont marquées par trois grands visages musicaux : Eugène Gigout, Florent Schmitt et Gaston Litaize.

Eugène Gigout²¹⁸ (1844-1925), né à Nancy, reçoit les premiers éléments de sa formation musicale à la chorale de la cathédrale avant d'intégrer, en 1857, l'école de musique religieuse de Niedermeyer²¹⁹ à Paris dans laquelle il suit les cours entre autre de Camille Saint-Saëns. Par la suite, il y demeure en tant que professeur d'orgue et de techniques musicales (contrepoint, gigue et plain-chant). Parmi ses élèves : son neveu Léon Boëllmann, Gabriel Fauré, André Marchal. Grâce à sa solide formation et son statut de professeur, il devient en 1863 titulaire de l'orgue de l'église Saint-Augustin à Paris, et ce pendant 62 ans. Parallèlement il est reconnu en tant que concertiste participant à de nombreux concerts et inaugurations dans plusieurs pays. Sa carrière se termine par le poste de professeur d'orgue au Conservatoire de musique de Paris, à la suite de l'organiste Alexandre Guilmant. Son œuvre musicale est éloquente : il compose essentiellement de la musique sacrée, à l'usage des offices, à l'exemple de ses nombreuses pièces pour orgues, des cantiques à la vierge, des *ave verum*, des fugues et des marches religieuses, des alléluia de Pâques ou encore des méditations. Certaines de ses œuvres semblent être davantage composées

²¹⁷ Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, Bordas, Paris, 1986.

²¹⁸ www.musicologie.org/Biographies/g/gigout_eugene.html ; Cantagrel, *Op.cit*, p.403-404

²¹⁹ Ecole de musique classique et religieuse où l'on enseigne l'orgue, le plain-chant et la musique ancienne. Sa création en 1853 est le symbole de ce qui se veut être la restauration de la musique sacrée savante. *Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirlé*, livret-programme....p.2

pour le piano ou l'harmonium, avec ajout de voix, comme des marches funèbres ou des pièces symphoniques.

A son tour, Florent Schmitt (1870-1958), né à Blâmont appartient à la génération de compositeurs et organistes dont le talent est avéré. Ses études d'orgues débutent à Nancy puis se poursuivent au Conservatoire de Paris auprès de son maître Gabriel Fauré entre autres. En 1900, il obtient le premier grand prix de Rome pour sa cantate *Sémiramis*. Cependant son génie s'accomplit au travers sa grandiose et virtuose œuvre d'orgue, *Psaume XLVII (47)* qui lui valut le succès lors de sa création. Dans le reste de son œuvre, ce sont principalement des pièces de musique de chambre pour piano et instruments à cordes ou encore des pièces pour musique symphonique ou lyrique. Influencé par les mouvements symbolistes et impressionnistes autant que par Chopin, sa musique se caractérise par du rythme et une ligne mélodique riche en harmonie. Sa carrière le propulse au sommet, laissant derrière lui une œuvre monumentale, malheureusement encore méconnu du grand public mais néanmoins ayant marqué l'histoire de la musique française au-delà du Grand Est.

Enfin Gaston Litaize²²⁰ (1909-1991) lui aussi imprègne la musique d'orgue au XX^e siècle, grâce à une longue et impressionnante carrière à plusieurs titres. Il est né à Mesnil-sur-Belvitte, un petit village près de Rambervillers (Vosges) dans une famille modeste d'ouvriers. Mais une maladie, le privant de sa vue dès la naissance, l'oblige à partir étudier à l'Institution des Jeunes Aveugles de Nancy à partir de 1917. Ce handicap se révèle être une véritable chance : son professeur Charles Mangin le pousse à approfondir ses connaissances musicales par l'étude de l'harmonie, du contrepoint ou encore de l'improvisation. Une fois arrivé à Paris, Gaston Litaize a l'occasion de se perfectionner auprès de maîtres d'orgues comme Adolphe Marty qui lui-même était l'élève de César Franck. Véritablement les grands génies se rencontrent ! En 1927, il entre au Conservatoire de musique de Paris à l'âge de 18 ans dans la classe d'orgue de Marcel Dupré, aux côtés d'Olivier Messiaen entre autres. Trois ans plus tard il obtient le poste d'organiste à Notre-Dame-de-la-Croix à Ménilmontant avant d'être récompensé l'année suivante par un premier prix en orgue et en improvisation. Son parcours de génie ne s'arrête pas là : en contact avec André Marchal, pionnier de l'orgue néo-classique, il semble être fortement influencé par cette esthétique et la nouveauté en matière d'interprétation et de choix du répertoire, ce qui l'oriente dans la composition musicale de ce style. Comme d'autres générations avant lui, il tient la fonction de professeur au prestigieux conservatoire de Paris en même temps qu'il est organiste

²²⁰ Site : www.gastonlitaize.com

à Thiers puis à Nancy nommé à l'orgue Cavallé-Coll de l'église Saint-Léon IX, en 1933 et enfin à Saint-Cloud.

Dans un registre moins connu : sous l'Occupation, il s'engage dans la résistance et à ce titre devient à la Libération responsable des émissions religieuses à la Radiodiffusion Française ; pendant 31 ans, il assure la radiodiffusion des différents cultes. Par la suite, assurant ses fonctions de professeur, d'organiste liturgique et de concertiste en France et à l'étranger, il met en valeur des pièces encore méconnu du répertoire. Ainsi il est un des premiers à faire redécouvrir les grandes œuvres des compositeurs classiques reconnus comme Couperin, Grigny ou Marchand. De même il renouvelle l'interprétation de l'œuvre de J-S Bach et publie plusieurs de ses compositions et des partitions de musique ancienne. Il s'agit là d'une véritable mise en lumière de cette richesse organistique musicale passée, du patrimoine immatériel qui aujourd'hui fait notre fierté. Par ailleurs, il a été un membre de la Commission des Monuments historiques et en cela participe à l'élaboration de restaurations et à des constructions nouvelles. Dans ce contexte, il devient un des pionniers de l'orgue néo-classique aux côtés d'un autre grand nom, Norbert Dufourcq.

Pendant toute cette longue période, la Champagne et la Lorraine a vu naître des artistes aux multiples talents. A présent attachons-nous aux compositeurs alsaciens baignés par de multiples influences.

b) Les compositeurs alsaciens aux multiples influences musicales

Au cours de son histoire musicale, tout comme les autres régions, l'Alsace a vu naître de grands musiciens à la fois compositeurs et organistes. Par contre ceux-ci ont été particulièrement touchés par plusieurs influences : « n'oublions pas que l'Alsace regarde en permanence des deux côtés du Rhin²²¹ ». Par ailleurs, l'Alsace est aussi une terre riche d'organistes de villes ou de villages, titulaires ou non, qui donnent une âme à l'orgue, en jouant lors des offices religieux ou lors des fêtes ; ces organistes n'étant pas tous des compositeurs. Le rôle prépondérant des organistes est une particularité dans cette région.

D'abord Léon Boëllmann²²² (1862-1897) est sans conteste un des plus brillants de sa génération en dépit de sa courte carrière. Né à Ensisheim et formé auprès des plus grands, il

²²¹ *Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirlé*, livret-programme...p.5

²²² Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, deuxième cahier, *Op.cit*, p.25-26

participe à cet élan créatif français dans la seconde moitié du XIX^e siècle au sein duquel il s'illustre des compositeurs aussi différents que Camille Saint-Saëns, César Franck ou encore Gabriel Fauré. C'est aussi la période durant laquelle le nationalisme en musique connaît son avènement tout comme le retour des musiques anciennes. Le jeune Léon se forme à l'école Niedermeyer de Paris, établissement réputé pour former des organistes et des maîtres de chapelle. Cette formation lui donne tous les acquis nécessaires tel le travail de l'harmonie, du piano et de l'orgue. C'est également de cette formation qu'il retire un style musical propre emprunt de force, de violence et de rigueur mais aussi de sonorités et de couleurs. Cette double esthétique peut être visible, par exemple, dans deux œuvres à la « fois contrastées et complémentaires » : les *Variations symphoniques op.23* pour violoncelle et orchestre écrites en 1892, et *la Fantaisie Dialoguée op. 35* pour orgue et orchestre, publiées en 1896. Elles font parties réellement du répertoire romantique du compositeur qui réussit à exprimer, grâce à une écriture virtuose, toutes les passions transcendantes du romantisme visible à son époque. Par ailleurs il a été fortement inspiré par les compositeurs comme César Franck et Camille Saint-Saëns. De plus sa carrière de compositeur est doublée de celle d'organiste : en 1881, il est nommé titulaire de l'orgue de chœur de l'église Saint-Vincent de Paul de Paris puis en mai 1887 au grand orgue Cavaillé-Coll de la même église. C'est là qu'il joue des pièces liturgiques sacrées ; lui-même étant l'ardent défenseur de la nouvelle musique sacrée promue par l'école Niedermeyer et diffusée par les organistes et les chorales alsaciennes.

Vient ensuite, Aloÿse Claussmann ²²³(1850-1926), né à Uffholtz (Haut-Rhin) qui devient élève organiste auprès d'Eugène Gigout à l'école Niedermeyer. Il y obtient ses premiers prix de piano et d'orgue avant de remporter le Grand prix du ministère des Beaux-Arts en 1872. L'année suivante, il s'installe à Clermont-Ferrand où il est maître de chapelle à la cathédrale. C'est dans cette ville qu'il poursuit entièrement sa carrière. Ainsi il est à l'origine de 544 pièces dont 350 pièces d'orgues. Sa particularité musicale est d'avoir su conjuguer deux tendances à la fois celle de l'école française et celle de l'école allemande, certainement que l'origine alsacienne de Claussmann a permis cette synthèse. Son œuvre contribue, avec d'autres compositeurs, comme Marie Joseph Erb, à forger le chaînon manquant entre d'une part la musique d'orgue parisienne reconnue et célébrée et l'apport plus discret, mais important, de maîtres de province, d'autre part.

Justement, venons-en à Joseph Marie Erb (1858-1944). Né à Strasbourg, il est issu d'une ancienne lignée d'organistes et d'instituteurs de père en fils ; son père Marie Georges (1815-1867) étant organiste de l'église Saint-Jean, il ne pouvait pas en être autrement ! De 1874 à 1880,

²²³ Émile Lafay, « Aloyse Claussmann », in *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, vol. 69, p. 518.

il quitte l'Alsace pour se former à l'école de musique classique et religieuse Niedermeyer à Paris ayant pour maîtres Camille Saint-Saëns, Fauré, Charles-Marie Widor et l'organiste Eugène Gigout avec lequel il reste lié. Parmi ses camarades il se lie d'amitié avec Léon Boëllmann, un autre alsacien, originaire d'Ensisheim, son cadet de 4 ans. Nous constatons combien l'enseignement à Paris forme le caractère musical de ces génies en herbe alsaciens. De retour à Strasbourg en 1880, appartenant désormais à l'Empire allemand, contribue à faire connaître les œuvres contemporaines françaises de ses maîtres, à savoir Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Eugène Gigout, Charles-Marie Widor et Alexandre Guilmant. Son œuvre musicale est prolifique parce qu'il a composé à la fois pour l'orgue mais aussi pour le piano (à deux ou quatre mains, au total près de soixante-dix de pièces). La période 1884-1990 semble être la plus féconde. Dans son répertoire d'orgue, il a composé des œuvres de musique sacrée comme des préludes, des fugues, des sonates, des méditations ou encore des prières.²²⁴ S'y ajoutent une musique purement religieuse/liturgique jouée durant les offices comme des magnificat, des alléluia, des messes. Nous constatons que le genre des préludes et des fugues reste une grande constante à travers les siècles tout comme le sont les messes. Par ailleurs il est à l'origine de pièces de musique plus concertante à savoir de grandes suites symphoniques et musique de chambre, ici aisément compréhensible par l'époque dans laquelle il vit.

Enfin certains compositeurs ont marqué davantage le XX^e siècle comme ce fut le cas de Paul Uffoltz (1883-1917), compositeur et organiste renommé, connu pour avoir été organiste de la cathédrale de Troyes en 1858.

Citons également Marie Auguste Joseph Schirlé²²⁵ (1895-1971), né à Epfig, dans un petit village proche de Sélestat. Vers 1902, il commence à apprendre l'orgue auprès de Victor Dusch titulaire de l'orgue d'Erstein et sorti du conservatoire de Strasbourg. C'est ainsi qu'il débute ses premières ébauches de compositions : la presse lui fait déjà les éloges suivants²²⁶. A 14 ans plein de talent, il entre au Conservatoire et y approfondit sa connaissance de la musique religieuse et de l'orgue auprès d'Adolphe Gessner, le même professeur que Victor Dusch et participe à de nombreux concerts. A 18 ans, compositeur, il a su tirer avantage des manières d'interpréter et d'utiliser au mieux les combinaisons des jeux d'orgue : un véritable virtuose en avance ! Il devient aussi titulaire de l'orgue de Benfeld. Après la Première Guerre mondiale et le décès de son père en 1917, il part à Paris. Rappelons qu'au lendemain de la guerre, l'Alsace est redevenue

²²⁴Une des prières les plus connues est : Gib uns heute täglich Brot, pour orgue et violon.

²²⁵ *Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirlé*, livret-programme...p.8

²²⁶ *Ibid*, p.8. Par exemple : « jeune musicien talentueux » ; « en particulier, les performances d'un jeune soliste au piano, Auguste Schirlé, un élève de l'organiste V. Dusch, ont éveillé l'admiration générale ».

française, c'est pourquoi certains de ses professeurs décident de s'installer en Allemagne²²⁷ et qu'Auguste Schirlé décide d'aller à Paris pour continuer à se former parce qu'il a été refusé, à plusieurs reprises, au Conservatoire de Strasbourg. A Paris, il obtient plusieurs premiers prix et après avoir fait plusieurs remplacements dans les églises parisiennes est titularisé à l'orgue de l'église Immaculée Conception (fin 1932-début 1933), poste qu'il occupe jusqu'en 1969. Il y propose de la musique sacrée de qualité, de grandes œuvres à la fois du répertoire de Bach, Buxtehude, Handel, Brahms Schumann ou encore plus contemporaines de Vierne, Widor, Guilmant ou Gigout. Parallèlement il s'exprime en tant que concertiste jouant un large répertoire et quelques pièces de son propre répertoire essentiellement sacré, orgue seul (*11 pièces opus 46*) ou avec orchestre (*Cantique à Marie, Triple Hosanna*, notamment). Toutefois précisions que l'esthétique schirléenne a profondément changé au cours de sa carrière : la musique du jeune Auguste avant 1914 est profondément post-romantique et sans doute plus influencé par le style allemand que le style français. Ensuite l'installation à Paris eut des conséquences radicales sur son style devenant de plus en plus avant-gardistes dans les années 1930.

Actuellement, il n'existe qu'un compositeur d'orgues reconnu en tant que tel en Alsace et dans le Grand Est à la carrière exceptionnelle. Il s'agit de Daniel Roth, né en 1942 à Mulhouse. Par admiration pour Albert Schweitzer, Daniel Roth²²⁸ commence l'étude de l'orgue parallèlement à celle du piano et de l'écriture au Conservatoire de Mulhouse avec le professeur Joseph Victor Meyer. Ensuite il enchaîne de nombreux prix tous plus prestigieux les uns que les autres. En 1963, il devient au grand orgue de la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre de Paris, puis titulaire en 1973 et il y reste jusqu'à sa nomination au grand orgue Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice en 1985. Là, il succède à des noms prestigieux comme Charles-Marie Widor, Marcel Dupré et Jean-Jacques Grunenwald comme organiste titulaire du grand orgue. Parallèlement il poursuit sa carrière internationale où il joue son répertoire assez varié. Celui-ci est divisé entre d'une part les compositions strictement pour orgue à tonalité sacrée et liturgique pouvant être jouées lors d'offices ou de concerts, d'autre part, les compositions écrites pour être interprétées par un chœur ou un orchestre. Par ailleurs il a réalisé de nombreuses transcriptions pour orgues de César Franck et Camille Saint-Saëns, c'est-à-dire l'adaptation d'une composition sur un média (radio ou CD²²⁹).

²²⁷ Le maintien de professeurs allemands dans une institution devenue française n'est pas possible car instituer le français et l'enseignement français dans tous les rouages de l'enseignement, y compris au conservatoire, est une priorité pour le nouveau régime politique en place.

²²⁸ <http://www.danielroth.fr/>

²²⁹ La diffusion de l'œuvre de ces grands noms dans le Grand Est et ailleurs est possible grâce au développement de moyens techniques de diffusion comme le gramophone, puis le tourne-disque et aujourd'hui les CD, les DVD, le

Certes n'oublions pas que d'illustres organistes, outre leur poste de musicien liturgique ou d'enseignement, contribuent à faire rayonner cet instrument au-delà des frontières du Grand Est, en France, en Europe et parfois dans le monde. A ceux-là s'ajoutent, tous les « petits » organistes qui font vivre à leur échelle l'orgue et son patrimoine durant les offices religieux ou lors de concerts ponctuels. En effet, « *sans leur passion, leur dévouement discret et souvent leur persévérance nos orgues ne respireraient plus et leur souffle s'éteindrait dans la poussière des tuyaux* ». *Amateurs ou professionnels, ils sont l'âme du maintien en vie de nos instruments tout particulièrement des moins prestigieux dont le chant polyphonique agrémenté les offices (lors des joies ou des peines). Ils donnent une âme à nos villages, nos églises, nos temples et sont les véritables conservateurs du patrimoine*²³⁰ ».

A travers l'étude de ces compositeurs alsaciens, il est possible de déceler plusieurs tendances : ils ont été influencés à la fois par la musique française et allemande mais aussi ont eu le souci de remettre à l'honneur la musique sacrée et liturgique qui avait pu être dénigrée. Ensuite la grande majorité s'est formée, initialement, auprès de maîtres de leur village puis au conservatoire de Strasbourg et enfin à Paris dans diverses écoles. Ils ont su utiliser leur formation pour apporter des idées nouvelles à leur manière de composer, créant souvent des esthétiques originales. Enfin même si ces compositeurs sont partis étudier ailleurs, ils restent attachés à leur région d'origine et contribuent à la faire rayonner. Ils deviennent à leur tour titulaires des orgues, enseignants et concertistes. D'ailleurs cette dernière idée est en commun avec les compositeurs lorrains ou champenois. La rencontre de ces maîtres-compositeurs jalonnant leurs routes de leur région de naissance à Paris, le lieu où souvent l'aboutissement de la carrière devient possible.

C) Le patrimoine organistique précieux du Grand Est face aux enjeux de protection et de restauration du XIX^e à nos jours

Dans ce dernier temps interrogerons-nous sur les origines historiques précises des opérations de protection et de restauration des orgues ainsi que les raisons qui poussent les divers acteurs, institutionnels ou non, à les entreprendre. De plus nous étudierons les étapes de la restauration, réalisée selon des méthodes précises. La question de l'authenticité et de l'homogénéité se posent impliquant de savoir ce qui est conforme à l'état d'origine quelque

numérique... De nombreux orgues ont été enregistrés, signe qu'ils sont prestigieux en termes de sonorités, de techniques.

²³⁰ Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, deuxième cahier, *Op.cit.*, p.10

soient le style ou l'esthétique de l'instrument. Plusieurs critères sont admis pour parler de restauration s'opposant à la notion de transformation.

Comme l'évoquait l'historien de l'art en charge de l'inventaire, André Chastel, « le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices ». Le patrimoine, en effet, est un concept qui tend à devenir central au cœur de nos sociétés allant de pair avec les notions de sauvegarde, de restauration et de valorisation. Cette citation peut, bien-sûr, être adaptée au patrimoine organistique à la fois artistique et humain, matériel et immatériel. Ce patrimoine possède plusieurs valeurs propres à chaque société qui elle-même s'attache ou non à les promouvoir et les défendre.

1) Le contexte de développement des concepts de sauvegarde et de protection

a) De la fin du XVIII^e au début XIX^e siècle : la lente émergence d'une conscience patrimoniale appliquée aux orgues

Étudions, d'abord, le contexte historique dans lequel les orgues deviennent patrimoine. Une timide conscience patrimoniale naît à la fin du XVIII^e siècle au moment de la Révolution considérée comme un traumatisme majeur pour les églises. Le 2 novembre 1789, les biens du clergé séculier et régulier sont nationalisés c'est-à-dire confisqués par l'Etat qui en devient propriétaire ; des biens sont détruits et fondus. Les lieux de culte sont fermés de 1792 à 1795 et certains d'entre eux changent même de fonction : ne servant plus à l'office, ils sont transformés en prison, comme l'abbaye de Clairvaux ou en entrepôts comme la cathédrale de Troyes devenant un musée pour les tombeaux des comtes de Champagne. Bien-sûr les orgues ne sont pas épargnés : certaines estimations font état de 500 destructions d'orgues sur les 2000 instruments existants en France en 1789 ; de même pour la région Grand Est comme nous l'avons vu précédemment. L'abbé Grégoire nomme ces réquisitions et ces destructions révolutionnaires comme des actes de vandalisme. Dans son ouvrage « *Rapports sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de les réprimer* » (1794) il propose alors des mesures pour protéger le patrimoine et en éviter les destructions.

Mais les orgues ne bénéficient d'aucune protection ; au contraire, ils continuent à subir un sort désastreux. Cette situation pose problème lorsque les églises réouvrent partiellement, au début du XIX^e siècle à la suite du Concordat (1801) parce que les orgues sont alors en mauvais état. Se posent deux questions : réparer les orgues anciens ou construire des orgues neufs. Dans la

première option, certaines paroisses décident pour des questions de coût et de facilité de réparer l'orgue détruit avec les moyens matériels existants : on remet en marche la soufflerie avec des morceaux de peau, on répare les tuyaux, on transforme un jeu en coupant le tuyau à une certaine hauteur. Ces réparations sont souvent des bricolages effectués par des « amateurs », parfois l'organiste lui-même est mis à contribution. Cette option est aussi privilégiée en attendant une construction prochaine qui souvent peut tarder à venir. Dans la deuxième option, les paroisses sont plus riches et décident de faire appel à des facteurs d'orgues venus parfois de loin qui voient leur activité reprendre après une période difficile.

Ensuite dans la première moitié du XIX^e siècle, les réflexions autour de la conservation, de la protection et de la restauration progressent. Evoquons le rôle de l'écrivain Victor Hugo dans ce processus patrimonial des monuments nationaux : il lance un courant de pensée plaçant pour une conservation raisonnée des vestiges d'autrefois notamment ceux du Moyen-Age. Sous la monarchie de Juillet de Louis-Philippe, les pouvoirs publics se préoccupent alors de répertorier, protéger et restaurer les monuments médiévaux, puis classiques, puis baroques ; monuments ayant fait la richesse de la France. Ici, l'action du ministre de l'Intérieur, François Guizot et de l'inspecteur général des Monuments historiques Prosper Mérimée doit être saluée. Progressivement le concept de « Monument historique » prend forme, visible par la création d'une commission supérieure d'inspection des Monuments historiques en 1837 « afin qu'aucun monument d'un mérite incontestable ne périsse par ignorance ou par précipitation », comme le dit Jean Verrier, dans son article « Les monuments historiques au service des orgues de France ²³¹ », publié dans *Les monuments historiques de la France* (1962). Cette première commission historique a pour mission d'inventorier le patrimoine historique global dans un souci de transmission et d'enseignement. Elle publie la première liste de monuments repérés et classés à l'échelle d'une soixante de départements français. Mais en réalité, les premiers classements sont véritablement publiés en 1887 date de la première loi sur le classement du patrimoine : quatre-mille objets sont classés en 1905 et trente-cinq mille en 1930. Mais, c'est véritablement la grande loi du 31 décembre 1913 qui régit, de manière plus rigoureuse, la protection des Monuments historiques.²³²

Par contre les orgues ne sont toujours pas considérés comme des biens patrimoniaux : ils ne sont ni inventoriés, ni protégés, ni restaurés. Par ailleurs dans une société française de plus en plus sécularisée (fin XIX^e-XX^e siècle) devant faire face à « une crise morale et religieuse²³³ », l'orgue,

²³¹ Meignien, Jean-Marie, *Facteurs d'orgues d'hier et d'aujourd'hui...*, p.24.

²³² Meignien, Jean-Marie, « La conservation de l'orgue historique français », juin 2010 (site : lplet.org/).

²³³ Dufourcq, Norbert, *Op.cit.*, p.49.

instrument liturgique, peut parfois être victime d'une désaffection face à d'autres instruments. Cette situation peut induire des conséquences immédiates sur l'acceptation de l'orgue comme patrimoine commun. Toutefois cette crise religieuse et cette désaffection semblent se traduire différemment dans le Grand Est, notamment en Alsace et en Moselle²³⁴ où le rythme de production s'intensifie ; l'attachement à cet instrument liturgique reste fort.

Finalement ce n'est qu'au début du XX^e siècle que les premiers orgues entrent progressivement dans la logique patrimoniale. Ces quelques décennies correspondent donc à cette lente maturation de l'idée que l'orgue fait partie du patrimoine et doit être conservé. Jusqu'ici cet instrument peinait à être reconnu comme tel ; le bâti des édifices religieux classé Monument historique semblait parfois être beaucoup plus important et remarquable que le mobilier s'y trouvant à l'intérieur dont l'orgue en l'occurrence.

b) Au XX^e siècle : la nécessité d'inventorier et de protéger les orgues

Rappelons, brièvement, qu'établir l'inventaire est le fait de recenser, étudier et faire connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique. La protection désigne le fait de sauvegarder un élément patrimonial en le mettant à l'abri d'un dommage ou d'un danger. Il existe deux niveaux de protections : soit le classement soit l'inscription.²³⁵ La différence est l'intérêt accordé au bien et le montant de l'attribution de subventions ; celles-ci sont plus importantes si le bien est classé. Evidemment ces définitions sont appliquées au domaine des orgues.

La prise en compte des orgues, en tant que patrimoine, est institutionnalisée avec près d'un siècle de retard par la création de la commission nationale des orgues historiques en 1933²³⁶ composée de facteurs d'orgues, d'organistes, d'historiens et de techniciens. La première commission compte parmi ses membres Norbert Dufourcq, Joseph Bonnet, Alexandre Cellier, André Pirro, André Marchal Charles Widor, Louis Vierne et Charles Tournemire. Elle avait pour objectif de protéger les orgues, notamment au travers du classement : généralement, d'abord le buffet, puis la partie instrumentale ou sonore. Parfois, il se peut que le buffet²³⁷ soit classé et non

²³⁴ Ces territoires font partie, à cette époque (1871-1918) de l'Empire allemand (II^e Reich) où l'instrument liturgique possède une place de choix.

²³⁵ Le classement est un des plus hauts niveaux de protection pour le patrimoine présentant un intérêt national ; l'inscription pour le patrimoine présentant un intérêt remarquable à l'échelle régionale. On parle d'inscription à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques, jusqu'en 2005.

²³⁶ Les premières grandes études organologiques ou techniques se développent, alors que jusqu'à présent, seuls des études musicales sur l'orgue avaient été publiées.

²³⁷ Classement en tant qu'« immeuble par destination » c'est-à-dire grand meuble non transportable puisqu'intégré à la partie instrumentale.

la partie instrumentale ou inversement ; tout dépend du caractère exceptionnel de l'élément considéré. Dans le Grand Est, les premiers classements d'orgues ont lieu au début du XX^e siècle, comme le buffet de l'orgue du XVII^e siècle de Nogent-sur-Seine (Aube) classé en 1907.

Mais nous constatons que la plupart du temps, même lorsque l'orgue était protégé (classé ou inscrit), il continuait à subir des transformations. Cette même commission, en effet, considérait que tout orgue classé, notamment de cathédrale, devait être réparé ou adapté à la mode du temps très souvent le style néo-classique en vogue dans les années 1930-1960 ; le but étant de servir l'ensemble du répertoire. Malheureusement l'orgue change totalement d'esthétique et il est impossible de revenir à l'état d'origine. C'est, par exemple, le cas du grand orgue de la cathédrale de Troyes : sa partie instrumentale d'esthétique classique, au départ, a été transformée à plusieurs reprises.²³⁸ Cette idée va à l'encontre des lois et des normes instaurées à tout Monument historique.

Cependant les années 1950-1960 sont considérées comme un tournant. La prise de conscience de la nécessité de protéger le patrimoine historique est plus forte, notamment face au modernisme à toutes les échelles en France. Cette volonté de protéger et d'inventorier est encouragée et prolongée sous le ministère Malraux (1959-1969) dans le cadre de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Les Commissions des Affaires régionales devenues ensuite les Directions Régionales des Affaires Culturelles²³⁹, dans chaque ancienne région, sont en charge de cette mission. Elles doivent trouver des conservateurs, des techniciens et des artisans prêts à faire cet inventaire. Celui-ci prend également en compte le patrimoine des XIX^e et XX^e siècles. Jusqu'à cette date, peu d'inventaires précis et de grande envergure avaient été dressés.

Dans la continuité à partir des années 1970 et 1980 dans les anciennes régions du Grand Est, le patrimoine organistique est inventorié minutieusement et rigoureusement par des techniciens et des facteurs d'orgues. Le résultat des recherches est publié dans les années 1990. Il s'agit véritablement de sources documentaires importantes détaillant l'histoire générale de ce patrimoine dans chaque département, étayé par des tableaux statistiques et par des articles pour chaque orgue inventorié (état, éléments authentiques recensés...). Ayant pour objectif de mieux

²³⁸La dernière transformation a eu lieu en 1964-1969 par la maison Gonzalez après avis de Norbert Dufourcq, technicien-conseil.

²³⁹« Depuis 1977, les DRAC, service déconcentré, sont chargées de mettre en œuvre, sous l'autorité du préfet de région et des préfets de départements la politique culturelle définie par le gouvernement. Elles exercent une fonction de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales dans tous les secteurs d'activité du Ministère de la Communication ».

Site : www.culturecommunication.gouv.fr/Regions

connaître ce patrimoine, l'inventaire débouche sur une vague de classement dans les années 1970 et 1980 ou parfois uniquement d'inscriptions. Le classement est une procédure complexe²⁴⁰ lors de laquelle une demande est faite par le propriétaire de l'orgue, l'affectataire ou un tiers (association, collectivité locale) ou encore par le technicien-conseil agréé par la direction de l'architecture et du patrimoine. Puis ce dossier est soumis à l'avis de la commission nationale des Monuments historiques²⁴¹ (5^e section) et le ministre signe l'arrêté de classement qui prend directement effet. Ces deux étapes, inventaire et classement, donnent très souvent lieu à des campagnes de restauration de l'orgue. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que le patrimoine organistique est, donc, véritablement pris en compte.

2) Les principes de la restauration des orgues en évolution jusqu'à aujourd'hui

a) Genèse

La restauration des orgues est une procédure ayant connu de nombreux changements au cours du XX^e siècle. Outre les classements, la première commission nationale des orgues (1933) a joué un rôle important dans ces restaurations. Mais comme nous l'avons vu, celles-ci étaient très souvent réalisées selon des règles évoluant au cas par cas peu respectueuses de l'histoire et de l'identité de l'instrument. Selon les experts actuels des erreurs d'appréciation ont été commises. Cette commission considérait la restauration de manière libre, conception ayant existé jusqu'aux années 1960-1970 avant d'être remplacée par une nouvelle conception celle d'une restauration plus respectueuse.

Prenons un exemple symptomatique de ce changement de conception de la restauration : le rude conflit autour de l'orgue des Couperin à l'église Saint-Gervais de Paris. Cette grande dynastie d'organistes français était titulaire de cet orgue du XVII^e au début du XIX^e siècle²⁴², faisant de l'orgue un témoignage historique, artistique et musical. Après la rénovation de l'église dans les années 1920 vient le tour des grandes orgues. A ce moment-là d'une part Charles Mutin²⁴³ propose une transformation totale selon le style romantique ; d'autre part ceux qui s'y

²⁴⁰ <http://www.culture.gouv.fr/culture/organisation/dapa/procedures.pdf>

²⁴¹ Elle est composée d'inspecteurs des Monuments historiques, des conservateurs, possédant des compétences particulières en art et sachant détecter les spécificités des œuvres d'art, des sculptures, des vitraux et de tous mobiliers et objets se trouvant à l'intérieur de ces édifices. La 5^e section est spécialisée dans le domaine organistique.

²⁴² D'abord, par Louis Couperin en 1659, puis Charles en 1676 et son fils Alexandre. Ensuite, il a été joué par François Couperin de 1684 à 1733, par Nicolas Couperin de 1733 à 1748 et par Armand Louis Couperin de 1748 à 1789, à sa mort. Enfin, c'est le cadet Gervais-François Couperin qui prend la relève et y joue jusqu'en 1826, date de sa mort. C'est le dernier Couperin à avoir touché l'orgue de Saint-Gervais.

²⁴³ Charles Mutin (1861-1931), facteur d'orgues successeur d'Aristide Cavaillé-Coll

opposent, proposent le conserver pour le restaurer à l'identique sans le dénaturer. Finalement une solution est trouvée, temporairement, celle de son classement au titre des Monuments historiques en 1923 et 1924. Toutefois jusqu'aux années 1960 l'orgue n'est pas restauré selon des principes strictes.

Ce conflit semble aussi être le point de départ d'une révolution culturelle et intellectuelle s'accompagnant d'un renouvellement des membres de la commission supérieure des Monuments historiques chargée des orgues. Elle change de doctrine de restauration : l'objectif est désormais de prendre en compte tous les éléments constitutifs de l'orgue historique et de s'orienter vers une reconstitution rigoureuse au cas par cas en dépit des habitudes des facteurs d'orgues, de l'incompréhension des organistes ou la pression des affectataires. Cette commission renouvelée a pour objectif de mettre fin aux erreurs de restauration et de repartir ainsi sur de nouvelles méthodes et techniques de restauration. Celle-ci doit rester une opération au caractère exceptionnel devant être plutôt remplacée par un entretien régulier²⁴⁴. Actuellement les facteurs d'orgues parlent de reconstitution historique.

b) La restauration actuelle : un des moyens pour sauver le patrimoine

Désormais les conceptions de la restauration, actuellement en cours, sont mieux définies et mieux suivies. La restauration est une opération stricte engagée pour tous les orgues protégés ou non. Néanmoins la restauration d'un orgue protégé suppose des précautions plus importantes. Plusieurs types de restauration sont à l'œuvre :

D'abord, la conservation de type muséologique : l'instrument très précieux et exceptionnel du point de vue historique ou artistique doit absolument être transmis aux générations futures sans aucune modification quel que soit son état de conservation. Cet instrument fait alors l'objet de mesures conservatoires et d'études précises permettant éventuellement d'en effectuer une copie si on veut avoir une idée de ses possibilités musicales.

Ensuite la restauration stricte ou reconstitution historique : les facteurs d'orgues restaurent ces orgues à l'identique c'est-à-dire qu'ils reviennent à l'origine afin d'en retrouver le visage premier et fidèle de l'orgue, dans un état organologique et musicalement cohérent, ayant existé dans le

²⁴⁴ Ce principe est évoqué, par ailleurs, dans la Charte de Venise, adoptée en 1964 lors du Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques à laquelle la France souscrit. Il s'agit d'une nouvelle politique de conservation et de restauration des Monuments historiques et des sites, prenant en compte les critiques faites à l'égard des restaurations antérieures.

passé sans aucune modification par rapport à cet état (pas de transformation, ni de modernisation). Cette procédure est technique dans le sens où le facteur d'orgue doit mettre son talent au service de l'instrument et s'effacer derrière le créateur originel. Dans ce cas les éventuels désirs ou envies des commanditaires ne doivent normalement pas intervenir dans la restauration d'un orgue puisque seul le facteur d'orgue est un spécialiste. Cette méthode s'impose alors dans le respect scrupuleux de tous les éléments constitutifs de l'instrument. L'esthétique d'origine doit transparaître. Pour cela il est nécessaire de s'appuyer sur des recherches archéologiques et scientifiques précises permettant d'identifier les traces du passé, les matériaux utilisés (métal, bois) et de remplacer ce qui manque par du neuf, devant être le plus proche possible de l'original. Par exemple si le tuyau d'un jeu de doublette manque ou s'il est fortement endommagé et inutilisable, le facteur d'orgue prélève un morceau sur un autre tuyau soit de montre ou de prestant pour en déterminer la composition exact du métal (souvent de l'étain). A partir de là il réalise le nouveau tuyau pour le jeu manquant à partir d'une nouvelle feuille d'étain de la même composition. Cette technique permet d'avoir un tuyau dans la composition et au même son harmonique qu'à l'origine. De même si la transmission mécanique est d'origine, elle doit le rester et ne pas être remplacée par une transmission électrique. Enfin pour pallier les éléments manquants du buffet, l'artisan analyse l'essence de bois existant à l'origine afin de le reconstituer à l'identique. Ainsi les mêmes matériaux sont utilisés et travaillés selon des méthodes précises par les facteurs d'orgues restaurateurs. Pour une reconstitution historique, il y consacre plus de mille heures de travail ainsi que son savoir-faire rigoureux et juste. A la fin l'orgue réapparaît alors dans son éclat d'origine tout ce que le temps avait altéré, dissimulé ou défiguré est oublié. Parfois il est possible de redécouvrir des sonorités et des couleurs oubliées ou jusque-là inconnues. Précisons que, toutefois, si l'orgue bénéficiait d'un entretien régulier et d'une conservation préventive sérieuse, la restauration lourde pourrait être évitée.

Enfin la restauration peut être un relevage qui s'avère parfois nécessaire face à l'usure du temps. Il s'agit d'une révision totale et minutieuse de l'orgue nécessitant plusieurs étapes : le démontage ou la dépose de toute la tuyauterie, le dépoussiérage des tuyaux, la révision des sommiers et de la mécanique (réglages), la correction des éventuels dysfonctionnements, la remise en place des tuyaux, la remise en harmonie et enfin un accord général de l'instrument. Cette opération doit être renouvelée tous les quinze ans environ. Par exemple au cours de l'année 2015, l'orgue Silbermann de l'église protestante de Bouxwiller (Bas-Rhin) a nécessité cette opération scrupuleuse sur la tuyauterie fortement corrodée. Ce relevage a été réalisé par la manufacture alsacienne Blumenroeder.

Ainsi, la restauration ou reconstitution historique est encadrée par des facteurs d'orgues dont le professionnalisme est reconnu. Par ailleurs la plupart d'entre eux adhèrent au *groupement professionnel des facteurs d'orgues* (G.P.F.O) seule association de facteurs d'orgues en France créé en 1979²⁴⁵ pour fédérer les savoir-faire et approfondir les techniques de restauration. Cela passe par l'adoption de la charte du facteur restaurateur. Ce groupement professionnel travaille aussi en collaboration l'association *Orgue en France*, créée en 2011, qui peut être saisie par les propriétaires, les affectataires ou des associations de sauvegarde de l'orgue. Ils sollicitent ses avis pour la restauration et la sauvegarde de leurs orgues en général.

Dans le cadre de ces restaurations plusieurs acteurs s'impliquent à divers échelons dans les étapes de la restauration qu'il s'agisse des propriétaires et des affectataires, d'acteurs institutionnels, professionnels ou encore issus du secteur associatif. Les propriétaires²⁴⁶ sont essentiellement des municipalités, les affectataires sont les clergés, ceux qui utilisent l'orgue au quotidien, lors des offices religieux ou des concerts, les associations sont soit culturelles, soit créées spécialement pour suivre le projet de restauration.²⁴⁷ Il en existe plusieurs dizaines du type « les Amis de l'orgue²⁴⁸ » de toute taille et ampleur, réparties dans le Grand Est.²⁴⁹

Avant toute opération de restauration il appartient au propriétaire de l'orgue de déposer une déclaration de restauration à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC).²⁵⁰ Un orgue classé ou inscrit au titre des Monuments historiques, en effet, ne peut être modifié, réparé ou restauré sans une autorisation délivrée par le Préfet de région, en lien avec la DRAC.

²⁴⁵ En 2001, le G.P.F.O a fusionné avec l'Union Nationale des Industries Françaises de l'Ameublement (UNIFA) permettant ainsi également de défendre et promouvoir leur profession.

²⁴⁶ Généralement, tous les édifices religieux construits avant 1905, sont à la charge des communes et le clergé en est l'affectataire ; les cathédrales appartiennent à l'Etat. Pour les édifices construits après 1905, ils appartiennent totalement aux institutions religieuses (aux diocèses pour la religion catholique, aux consistoires pour la religion protestante). La loi de Séparation des Eglises et de l'Etat a eu des incidences sur l'entretien des églises et tout ce qui touche au mobilier dont l'orgue.

²⁴⁷ Les associations sont régies par la loi de 1901, leur donnant un caractère officiel et leur permettant d'obtenir des subventions publiques ou privées. Par exemple, l'association de Rénovation des orgues de la Collégiale de Thann (AROC) s'est fixé trois objectifs dès sa constitution, le 8 décembre 1984. La restauration ne peut avoir lieu que si des objectifs de valorisation ont été pensés et qui pourront être mis en œuvre à terme.

²⁴⁸ Parmi quelques exemples : les associations « Amis de l'orgue Silbermann » existantes à Saint-Quirin (Moselle), à Wasselonne, à Marmoutier (Bas-Rhin), à Mulhouse pour le temple Saint-Jean (Haut-Rhin) ; en Lorraine : les Amis de l'orgue et du patrimoine de l'église Saint-Jacques de Lunéville, à Blâmont, à Deneuvre, à Château-Salins, à Saint-Nicolas-de-Port, à Vézelize... ; En Champagne : à Chaource, à Ervy-le-Châtel, Châlons-en-Champagne (cathédrale Saint-Etienne)....

²⁴⁹ Il est difficile de connaître leur nombre exact : à l'échelle de la France, plusieurs centaines d'association de ce genre (source : orgue en France) ; chaque orgue protégé ayant pratiquement son association.

²⁵⁰ Service déconcentré de l'Etat, en régions, en charge des Monuments historiques et de la mise en place des politiques culturelles nationales. Depuis la recomposition territoriale, les DRAC ont fusionné ; désormais, la DRAC Grand-Est est réparti plusieurs pôles dont celui s'occupant du patrimoine se trouve à Châlons-en-Champagne

Parallèlement un technicien conseil²⁵¹ spécialiste est mandaté. Ses missions²⁵² s'articulent autour de deux volets : d'une part ils conseillent les équipes des conservations régionales des Monuments historiques, par exemple pour l'établissement de dossiers de protection des orgues ainsi que la surveillance ou l'entretien du parc instrumental protégé existant. Dans ce cas il est territorialement compétent pour un ensemble de départements. D'autre part en tant que maîtrise d'œuvre, ils suivent la restauration des orgues protégés (classés ou inscrits) au titre des Monuments historiques, similairement à ce que fait un architecte en chef des Monuments historiques. Dans ce cas les propriétaires²⁵³ sont tenus de mettre en concurrence les techniciens-conseils agréés par l'Etat.

Ces missions de maîtrises d'œuvre commencent presque toujours par l'établissement d'une étude préalable à la restauration comportant un historique de l'orgue, un inventaire technique, un état sanitaire, un ou plusieurs scénarios de restauration, une estimation chiffrée des travaux, une documentation photographique ainsi que des plans de l'état existant et de l'état projeté. En somme, ce sont « toutes les préconisations adaptées pour le choix d'un état de référence, en fonction de l'histoire matérielle, de la connaissance des matériaux constitutifs et de l'intérêt musical de l'orgue protégé ²⁵⁴ ». Ensuite les missions de maîtrise d'œuvres se prolongent par la rédaction du dossier de consultation des entreprises, l'analyse des offres, le suivi technique et économique du chantier, la réception des travaux et la rédaction du dossier documentaire des ouvrages exécutés. Enfin le dossier d'études préalables à la restauration est examiné par la commission nationale des Monuments historiques, cinquième section²⁵⁵, chargée des orgues et autres instruments de musique. Cette commission comportait, jusqu'en 2016²⁵⁶, des membres de l'administration ainsi que des spécialistes des orgues soit de grands organistes, soit des professeurs de conservatoires. Elle rend son avis scientifique et technique. Parallèlement, les entreprises de facteur d'orgues restaurateur répondent aux appels d'offres en proposant,

²⁵¹ Le technicien-conseil est agréé par l'Etat pour une durée de cinq ans, renouvelable ; il travaille en profession libérale et il est payé par des honoraires sous forme de pourcentage du montant des travaux de restauration. Comme il est responsable du bon fonctionnement des orgues restaurés, il doit souscrire une assurance de responsabilité civile professionnelle.

²⁵² Leurs missions sont définies par plusieurs textes officiels de référence.

²⁵³ Généralement des communes. Le décret de 2009 en application du code du patrimoine précise les catégories de professionnels auxquels les propriétaires sont tenus d'en confier la gestion.

²⁵⁴ [Http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Monuments-historiques/Intervenir-sur-un-monument-historique/Proteger-conservet-et-gerer-les-orgues](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Monuments-historiques/Intervenir-sur-un-monument-historique/Proteger-conservet-et-gerer-les-orgues).

²⁵⁵ Cette même commission s'occupe également de l'examen des dossiers de protection (classement ou inscription)

²⁵⁶ La loi du 7 juillet 2016 a remplacé la Commission nationale des Monuments historiques par la commission nationale du patrimoine et de l'architecture, dont les membres ne sont pas encore nommés. Il est encore trop tôt pour dire s'il s'agit d'un simple changement de nom ou s'il s'agit d'une mutation plus profonde. (Christian Lutz)

concrètement, leurs projets de restauration. Le facteur ayant obtenu l'appel d'offres réalise la restauration et redonne vie à l'orgue.

A l'échelle du Grand Est, la situation reste plutôt stable par rapport à d'autres régions. Ces dernières décennies de nombreuses restaurations ont été accomplies grâce à la collaboration de tous les acteurs. Cependant 2016 correspond à une mauvaise année. Les raisons sont multiples : d'une part la réforme territoriale a nécessité une grande réorganisation des DRAC, toujours en cours ; d'autre part la plupart des collectivités (communes, départements et les régions) ont supprimé une partie de leurs subventions allouées aux orgues, du fait de leurs difficultés budgétaires et de la baisse des dotations globales accordées par l'Etat.²⁵⁷ Quelquefois la restauration de l'orgue semble ne plus être une priorité. Cette situation pousse certaines municipalités, paroisses ou associations, désirant entreprendre des travaux à se tourner davantage vers les sources de financement privé notamment celles issues du mécénat. Ce dernier s'impose de plus en plus comme cette véritable alternative face à la réduction du financement public. Au niveau légal²⁵⁸ il consiste en un soutien financier apporté pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire (une entreprise ou des particuliers). Plus précisément la Fondation du patrimoine, par son réseau de délégations départementales et régionales,²⁵⁹ est sollicitée pour lancer des campagnes de récolte de fonds par le recours à une souscription. Elle mobilise le mécénat populaire en faveur des projets de restauration et peut apporter une aide financière grâce au mécénat d'entreprise ou à une subvention sur ses fonds propres. Par ailleurs, par le biais d'internet, des plateformes de financement participatif ou de « crowdfounding » se développent et sont une autre forme de récolte de fonds. La culture semble être un des domaines où le mécénat est le plus important et l'orgue y prend toute sa place.

Certes le nombre de restauration diminue à cause des difficultés de financement, mais aussi à cause de l'effondrement de la pratique religieuse, surtout dans les campagnes reculées éloignées des réseaux urbains. Cet effondrement met en péril le modèle paroissial où l'orgue trouvait tout naturellement sa place. Lorsque dans une église rurale de la Meuse ou des Vosges, par exemple, il n'y a plus que quatre messes par an, la restauration de l'orgue ne peut plus être

²⁵⁷ Celles-ci se faisaient dans le cadre de la décentralisation (2004) ; l'Etat finançait les travaux de restauration des orgues jusqu'à hauteur de 50%.

²⁵⁸ La loi Aillagon de 2003 a développé et encouragé cette pratique

²⁵⁹ Elle est créée par la loi du 2 juillet 1996 et reconnue d'utilité publique, est le premier organisme national privé indépendant qui vise à promouvoir la connaissance, la conservation et la mise en valeur du patrimoine non protégé par l'Etat.

défendue comme un investissement raisonnable, même par les maires les plus sensibles à la beauté de l'instrument. Toutefois cette situation peut être relativisée : dans d'autres territoires du Grand Est, plus intégrés géographiquement et économiquement, les restaurations se poursuivent notamment grâce au dynamisme de certains élus ou d'acteurs du monde associatif. Ils souhaitent faire restaurer leur orgue malgré son coût et son investissement souvent jugé peu rentable, parce qu'au-delà c'est surtout la forte valeur symbolique et affective qui décide, surtout en Alsace.

Cette deuxième grande partie a permis de démontrer que l'orgue dans le Grand Est semble être véritablement un instrument à la fois riche et complexe, mettant en relation de multiples métiers et des savoir-faire sans cesse approfondis et renouvelés. Au cours de la période étudiée le facteur d'orgues ainsi que le menuisier n'ont cessé de travailler en étroite collaboration afin de fabriquer des instruments aux styles et aux esthétiques variées toujours plus majestueuses. Ces styles ont beaucoup changé s'adaptant particulièrement aux goûts de leurs époques fortement influencés par de grands compositeurs reconnus ainsi que les nombreux organistes interprètes. Le Grand Est fourmille d'orgues exceptionnels et précieux, témoins d'une histoire à laquelle de nombreux contemporains sont aujourd'hui attachés parce qu'ils répondent à des valeurs culturelles et religieuses autant qu'affectives. Ainsi les notions de protection et de restauration s'inscrivent au cœur d'enjeux fondamentaux actuels : la protection passe par le classement en tant que Monument historique ou par l'inscription sur la liste supplémentaire des Monuments historiques. La protection suppose très souvent la restauration selon des normes et des méthodes précises pour revenir à l'état originel de l'orgue tant pour le buffet que pour la partie instrumentale. Toutefois en raison des difficultés actuelles et de la réduction des financements publics, le nombre de restauration diminue. En même temps certains acteurs (élus et associations) désireux d'entreprendre des restaurations se tournent davantage vers le mécénat privé sous de formes multiples. Tous les territoires du Grand Est ne sont pas tous égaux face à cette situation. Malgré tout, il est fondamental de continuer à protéger et entretenir ce patrimoine face à l'action du temps quel qu'en soit le prix.

Enfin ce vaste patrimoine, vecteur de valeurs, doit être mis en lumière et transmis aux jeunes et futures générations grâce à des politiques culturelles, artistiques et musicales cohérentes faisant collaborer de multiples acteurs institutionnels ou non. Certes un orgue protégé et restauré c'est bien, mais le valoriser et lui donner une véritable utilité c'est mieux. Ainsi dans cette troisième grande partie réalisons l'inventaire général des richesses organistiques du Grand Est avant de proposer des pistes concrètes permettant sa valorisation.

III) Les orgues du Grand Est : un riche patrimoine à valoriser aujourd'hui pour transmettre demain aux générations avenir

Dans cette dernière grande partie analysons davantage le patrimoine organistique du Grand Est ainsi que ses enjeux de valorisation. L'orgue s'inscrit dans le temps actuel. Chaque génération doit avoir comme but ultime de conserver l'héritage reçu, de le faire fructifier et de le transmettre aux générations futures. Ainsi nous réaliserons un état des lieux précis et actualisé des orgues classés²⁶⁰ du Grand Est en nous appuyant sur les inventaires réalisés précédemment. Ensuite nous définirons les valeurs auxquels les populations sont attachées ainsi que les enjeux et les propositions concrètes de valorisation à l'échelle de cette grande Région. L'orgue mérite toute notre attention puisqu'il témoigne d'une histoire et d'une richesse artistique et musicale importante. Toutefois, dans la Région, les politiques de sauvegarde et de valorisation peuvent être plus ou moins actives. Elles dépendent beaucoup du dynamisme des divers acteurs concernés institutionnels ou non mais aussi de leur sensibilité patrimoniale. Dans quelle mesure, ce patrimoine organistique, à la fois artistique, musical et humain peut-il être un élément fédérateur entre les habitants du Grand Est ? Comment mettre l'orgue au centre des politiques culturelles et intéresser les citoyens à ce riche patrimoine ?

A) L'inventaire général des richesses organistiques du Grand Est

Dans cette partie établissons un état des lieux des orgues classés dans le Grand Est, d'une part les buffets et d'autre part les parties instrumentales : l'objectif étant d'avoir une vue globale et actualisée sur ces richesses. Lorsqu'en effet, nous étudions concrètement ce patrimoine, il arrive parfois de se heurter à des données chiffrées dépassées ou à des informations obsolètes, tant l'orgue est un instrument en constante évolution (en terme classement ou de restauration). Jusqu'à ce jour, aucune étude organistique n'avait pris en compte cette nouvelle échelle administrative.

Ainsi, nous utilisons d'abord les inventaires régionaux et départementaux réalisés précédemment ainsi que la liste des arrêtés de classement des orgues de France (mobiliers et parties instrumentales). Mais comme ces inventaires datent un peu, nous devons les actualiser en allant

²⁶⁰ Au vu de la quantité des orgues répertoriés dans le Grand Est, nous nous concentrons uniquement sur les orgues classés.

sur la Base Palissy²⁶¹ du Ministère de la Culture et de la Communication. Aussi les informations pouvaient parfois être incomplètes, ne donnant pas assez de détails sur ce qui était véritablement classé, nous nous appuyons, donc, sur une documentation photographique complétée par une expertise des facteurs d'orgues et des techniciens-conseils de la Région. Il est nécessaire de pouvoir prendre en compte des informations précises et mises à jour. Par ailleurs cette nécessité connaît actuellement une résonance particulière. Effectivement le Ministère, en partenariat avec l'Association *Orgue en France* et d'autres organismes²⁶² lance le projet d'un nouvel inventaire national des orgues. « Ce projet vise à recenser et identifier tous les instruments sur le territoire national et utilisera une technique collaborative via un site web²⁶³ ». Tout logiquement, revenons à notre état des lieux : les orgues classés sont inventoriés par ancienne Région. Pour chacune d'entre elle, il y a un tableau nominatif et chiffré pour les buffets classés et identiquement pour les parties instrumentales. Chaque tableau est subdivisé par département mais aussi par époques et par catégories, en fonction de leur degré d'homogénéité et d'authenticité. En dernier lieu, le contenu chiffré des différents tableaux régionaux est synthétisé dans d'autres tableaux pour la grande Région, afin d'avoir une vue globale. Ceux-ci font état de toute cette richesse organistique, quantitativement par siècle et qualitativement par catégories. Précisons que les critères tiennent de l'objectivité, indispensable pour une étude de cette envergure ; le classement par siècle est complètement arbitraire.

Actuellement, cette grande Région compte au dernier recensement plus de 2400 orgues inventoriés, dont précisément 215 buffets et 239 parties instrumentales. En comparaison, la France compte près de 12000 orgues dont environ 1400 sont classés Monument historique : ce sont ceux dont la conservation présente un intérêt au public au point de vue de l'Histoire, de l'art, de la science ou de la technique²⁶⁴.

1) Les buffets d'orgues classés du Grand Est

Les buffets, enveloppe esthétique et utilitaire, sont classés à la suite d'un arrêté ministériel répondant à la demande du propriétaire de l'orgue et à l'avis rendu par la Commission supérieure des Monuments historiques (5^e section). Plusieurs éléments, plus ou moins objectifs, plaident en

²⁶¹ <http://www.culture.fr/Ressources/Bases-du-patrimoine/Base-de-donnees/Palissy>

²⁶² Par exemple, la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue

²⁶³ <http://www.orgue-en-france.org/inventaire-national-orgues-2017>

²⁶⁴ Art. L. 622-1 du Code du patrimoine -<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Monuments-historiques-Sites-patrimoniaux-remarquables/Travaux-sur-un-objet-un-immeuble-un-espace/Intervenir-sur-un-objet-mobilier/Les-orgues>

faveur de son classement : sa beauté caractérisée par le style du meuble faisant référence à une époque particulière, le détail et le raffinement des sculptures et autres éléments décoratifs (travail du bois) ; sa qualité ; sa rareté et sa valeur historique, universelle ou exceptionnelle. Le buffet est très souvent plus ancien que la partie instrumentale.

Les buffets classés du Grand Est sont référencés en fonction de leur département, de leur époque et en fonction des critères d'homogénéité. En tant que tel, le buffet comporte trois éléments, la tribune, le buffet du grand orgue et le buffet du positif, correspondant chacun à une lettre.²⁶⁵ Ainsi si le buffet possède trois éléments authentiques, celui-ci est référencé dans la catégorie 1 (ABC). S'il comporte deux éléments authentiques, il est affecté dans la catégorie 2. Enfin s'il ne comprend qu'un seul élément, il est répertorié dans la catégorie 3. Ce mode permet de référencer les buffets classés de manière objective et la catégorie 1 correspond à celle qui témoigne de la plus grande richesse. Dans le Grand Est, il existe environ 215 buffets d'orgues classés, d'esthétique et de composition différentes soit environ 10% du patrimoine organistique de cette région. Le potentiel de classement reste donc important.

Plusieurs observations sont possibles : d'abord, les buffets classés sont inégalement répartis dans cette grande Région²⁶⁶. Sur un total de 215, plus de la moitié (52%) se trouve dans l'ex-Région Alsace (112 buffets), environ le tiers (28 %) dans l'ex-Région Lorraine (62 buffets) et enfin environ 20% dans l'ex-Région Champagne-Ardenne (41 buffets).

Ensuite, une deuxième observation est visible, par rapport au temps : généralement, plus la période étudiée est ancienne, éloignée de la nôtre, plus le nombre de buffets conservés est faible. Effectivement, rares sont les buffets conservés des XVI^e et XVII^e siècles : quantitativement, dix et dix-huit buffets respectivement sur un total de 215 buffets (soit 8%)²⁶⁷. Ces chiffres indiquent qu'il a été difficile de conserver les spécimens les plus anciens à cause des événements politiques ou religieux²⁶⁸, notamment la Révolution française, mais aussi tout simplement à cause des effets du temps. A l'inverse, plus proche de nous, le nombre de buffets conservés des XVIII^e et le XIX^e siècle est beaucoup plus important, respectivement 129 et 58 buffets, soit 187 buffets (86%) ; ensemble, ils représentent quasiment la totalité des buffets conservés, avec néanmoins, une surreprésentation du XVIII^e siècle (60% du total).

²⁶⁵ A : tribune, B : buffet du grand orgue, C : buffet du positif

²⁶⁶ Cf Annexes n°4, Tableau A, Récapitulatif du nombre de buffets classés du grand Est, p. 167

²⁶⁷ Annexes, *Ibid*

²⁶⁸ Cf partie II, A) Le contexte historique, économique et religieux comme réponse à la répartition et au foisonnement des orgues dans le Grand Est.

Puis, qualitativement²⁶⁹, sur les 215 buffets, nous recensons 44 buffets de catégorie 1, 94 buffets de catégorie 2 et enfin 77 buffets de catégorie 3. Cette répartition indique que la majorité des buffets sont de catégorie 2 et se composent donc soit d'un meuble de grand orgue associé à celui du positif, le tout sur une tribune moderne, soit le grand orgue sur une tribune authentique, construite au même moment que l'orgue. Rares sont les exemplaires de buffets avec le positif sur une tribune authentique (sauf, les orgues en nid d'hirondelle, par exemple). Observons que la majorité de ces buffets de catégorie 2 proviennent du XVIII^e siècle, soit 60 exemplaires (63% du total), contre 2 spécimens pour le XVI^e et 8 pour le XVII^e siècle. Les autres buffets classés se partagent majoritairement la catégorie 3, buffet composé que d'un seul élément (grand orgue ou positif), soit 77 exemplaires. D' autre part, la catégorie 1 où le buffet possède les trois éléments caractéristiques, contient 44 spécimens complets et exceptionnels. Là encore, ils datent majoritairement du XVIII^e siècle, ce qui prouve combien cette période a été faste en construction. Ceci s'explique par le foisonnement intellectuel et manuel des facteurs d'orgues²⁷⁰ mais aussi par le fait que cette richesse a été progressivement prise en compte. Par ailleurs de nombreux exemplaires de ces buffets ont fait l'objet de restaurations dans les dernières décennies.

Finalement nous remarquons que le parc de buffets classés du Grand Est se compose essentiellement d'exemplaires de qualité moyenne, avec seulement deux parties meubles, provenant essentiellement du XVIII^e siècle. Seuls 28 buffets antérieurs à cette époque sont conservés, parmi lesquels seuls 11 sont qualifiés d'exceptionnels possédant les trois éléments de mobilier (4 buffets du XVI^e et 7 buffets du XVII^e siècle). Par exemple, au XVI^e siècle, citons les buffets de la cathédrale de Strasbourg, celui de la cathédrale de Metz (triforium), celui de Nogent-sur-Seine et celui de L'Epine²⁷¹. En réalité le buffet de l'orgue de nef de la cathédrale de Strasbourg date de la fin du XV^e siècle (1489) et se situe en nid d'hirondelle, côté nord, au niveau de la deuxième travée de la nef. De style gothique, il attire l'attention par son remarquable buffet polychromé, à dominante rouge et dorée, avec du vert et du bleu, mais aussi des sculptures et des pendentifs richement ornés. Ce buffet est remarquable par son architecture puisqu'il est accroché en hauteur, et un positif de dos est accroché à une petite tribune, là aussi richement ornée. Tous ces éléments plaident en faveur d'une richesse artistique et d'une immense prouesse technique, déjà visible à cette époque.

²⁶⁹ Cf Annexe n°4, *idem*, p.167.

²⁷⁰ Cf partie II, B) 2 – Le rôle des plus illustres facteurs d'orgues du Grand Est

²⁷¹ Cf Annexe n°3, photographie p.162

Pour ce qui est des anciennes régions²⁷², outre la quantité inégalement répartie, il existe des disparités selon les époques étudiées. Ainsi, parmi les 10 buffets du XVI^e siècle, un seul exemplaire est recensé en Alsace et en Lorraine²⁷³ alors qu'en Champagne huit le sont. Au XVII^e siècle, sur un total de 18 buffets, une fois de plus la Champagne se place en tête avec 14 exemplaires : elle possède le plus de buffets anciens, ce qui montre l'incroyable état de leur conservation, davantage épargnée par les vicissitudes politiques.²⁷⁴ Véritablement elle tire son épingle du jeu avec des éléments exceptionnels. Parmi eux pensons aux buffets de Nogent-sur-Seine, de l'église Saint-Martin-ès-vigne de Troyes du XVI^e siècle et de Chaource²⁷⁵, de Juvigny ou Sainte-Ménéhould du XVII^e siècle²⁷⁶. Au contraire, sont classés uniquement 3 buffets en Lorraine et 1 en Alsace pour ce siècle. Citons²⁷⁷ le buffet de l'église catholique de Bouxwiller²⁷⁸ (Bas-Rhin), celui de l'église Saint-Michel de Saint-Mihiel (Meuse), celui de l'église Saint-Nicolas et de l'église Saint-Christophe de Neufchâteau (Vosges). Puis sur les 129 buffets du XVIII^e siècle, la majorité est visible sur le territoire alsacien (71 exemplaires), suivie par la Lorraine (39), grâce notamment au génie des Silbermann. Le fait d'avoir autant de buffets classés de cette époque s'explique, sans doute, par la volonté de conserver cet héritage organistique précieux, constitutif de son identité. De même le nombre de buffets classés du XIX^e siècle est important en Alsace où 39 exemplaires sont laissés, entre autres, par les Callinet. Le classement des buffets permet de conserver et entretenir ces héritages. Par contre, en Champagne, les buffets classés du XVIII^e sont peu nombreux du fait des nombreuses destructions à la Révolution et de l'absence de grands ateliers de facture. Citons²⁷⁹ néanmoins les buffets de l'orgue de Riceys-Bas, Riceys-Haute-Rive et bien-sûr Ervy-le-Châtel²⁸⁰. Particularité au XIX^e siècle : aucun buffet de cette époque n'a été classé au titre des Monuments historiques à ce jour.

En termes de qualité²⁸¹, certaines ex-Régions sont mieux pourvues que d'autres. Chacune d'entre elles possèdent un nombre presque équivalent de buffets classés de catégorie 1 (ou d'intérêt élevé), soit 14 pour l'Alsace, 13 pour la Lorraine et 17 pour la Champagne sur un total de 44 buffets. Parmi ceux-ci, au XVI^e siècle, ils se trouvent surtout en Champagne, avec deux exemplaires ; de même, au XVII^e avec six exemplaires. Au XVIII^e siècle, ils se situent

²⁷² Cf Annexe n°4, Tableau A, Récapitulatif du nombre de buffets classés du Grand Est, p.167

²⁷³ Le buffet de la cathédrale de Strasbourg (Alsace) et le buffet de la cathédrale de Metz

²⁷⁴ Cf partie II, A) Le contexte historique, économique et religieux comme réponse à la répartition et au foisonnement des orgues dans le Grand Est

²⁷⁵ Cf p.66 éléments sur le buffet de Chaource ; Cf Annexe n°3 p.163

²⁷⁶ Cf Annexe n°4, Tableaux F et G (Région Champagne-Ardenne), p. 173-174

²⁷⁷ Cf Annexes : Tableaux B et C (Alsace), p.168-170 ; Tableaux D et E (Lorraine), p.172-173 (et Cf Annexe n°3)

²⁷⁸ Le buffet est un des plus anciens d'Alsace et classé Monument Historique le 7 mars 1977.

²⁷⁹ Cf Annexes – Tableau F et G, p.173-174

²⁸⁰ Cf Annexes, *Idem* (Champagne-Ardenne)

²⁸¹ Cf Annexes – Tableau A, Récapitulatif du nombre de buffets du Grand Est (lecture par catégorie), p/167

essentiellement en Alsace, avec 11 exemplaires. Enfin, au XIX^e siècle, ils se trouvent en Alsace et en Lorraine principalement. Ensuite, pour les buffets classés des autres catégories, l'Alsace en compte 48 et 50 exemplaires respectivement dans les catégories 2 et 3. En Lorraine, 29 appartiennent à la deuxième catégorie et 20 à la troisième catégorie, essentiellement des exemplaires du XVIII^e siècle. Ainsi, chaque Région possède des buffets classés de qualité et de caractéristiques différentes, toutefois la Champagne en possède de plus anciens et de grande qualité contrairement à l'Alsace et la Lorraine qui ont plutôt des exemplaires du XVIII^e et XIX^e siècles et de qualité moyenne (avec deux ou trois éléments mobiliers). Toutefois, cela ne veut pas dire que ces buffets ne sont pas tout aussi exceptionnels : le critère de l'authenticité et la composition n'est pas le seul critère pour juger de la qualité qui peut également être appréciée selon des critères de beauté ou de rareté plus subjectifs.

2) Les parties instrumentales classées du Grand Est

Quant à la partie instrumentale, les critères définis pour la classer sont évolutifs. Dans les années 1930-1970, en effet, la commission ne prenait en compte que « la tuyauterie en sa qualité d'organe sonore ignorant que l'alimentation en air et la mécanique en amont sont déterminantes quant au résultat de la phonétique obtenue ²⁸²». Seuls les tuyaux anciens étaient examinés, un minimum de 40% de tuyauterie suffisait à ce que la partie instrumentale soit classée dans son ensemble. Mais actuellement la tuyauterie seule ne suffit plus : le sommier, la mécanique, la transmission et la soufflerie anciennes sont examinées pour le classement. Celui-ci étant fait en fonction de la rareté, de la valeur intrinsèque de ses reliquats. Toutefois, même si la partie instrumentale est incomplète ou composite (divers éléments la composant sont de périodes différentes), elle peut tout à fait être classée.

Concernant notre référencement des parties instrumentales du Grand Est, comme pour les buffets, nous prenons en compte les critères de l'authenticité. La partie instrumentale se compose de trois éléments indispensables à savoir la mécanique (D), la soufflerie (E), la tuyauterie (F). Si elle comporte ces trois éléments authentiques, elle est classée dans la catégorie 1 (DEF) ; si ne possède que deux éléments authentiques, elle l'est dans la catégorie 2 ; enfin si seul un élément authentique existe encore, elle se trouve dans la catégorie 3. Certes la partie instrumentale peut posséder ces différents éléments, plus ou moins authentiques, mais cela ne signifie pas nécessairement que l'orgue, dans son ensemble, est dans un état excellent de fonctionnement et régulièrement joué. Malheureusement, suivant les cas, de nombreux

²⁸² Meignien, *Facteurs d'orgues d'hier et d'aujourd'hui...* Op.cit, p.26.

instruments, témoignant d'une richesse, sont en mauvais état et attendent une restauration. Ceux ayant pu bénéficier d'une restauration peuvent contenir à la fois des éléments authentiques et des copies réalisées selon l'origine, notamment en cas d'absence ou de destructions trop importantes. Lorsque nous entendons un orgue, nous n'imaginons pas combien il est composite par ses éléments, tant il est difficile de dire de quelle époque est réellement.

Pour le Grand Est, 239 parties instrumentales de toutes époques et de toutes catégories sont classées, soit environ 10%²⁸³. Plus précisément, l'Alsace compte le plus de parties instrumentales classées avec 109 exemplaires, suivie de la Lorraine (76) et enfin de la Champagne (54). Ces chiffres doivent être appréciés comparativement au nombre d'orgues inventoriés dans chacune de ces Régions. Finalement, peu de parties instrumentales sont véritablement classées par rapport au parc organistique existant. Une fois de plus, le potentiel de classement reste considérable.

Similairement aux buffets, constatons que plus la période étudiée est ancienne, moins les parties instrumentales sont conservées et donc classées²⁸⁴. Ainsi, au XVI^e siècle, aucune partie instrumentale n'a été classée, ni même conservée : aucun témoin ne subsiste, ayant disparu avec le temps faute de soins et de considération. Au contraire, le XIX^e siècle conserve plus de 168 parties instrumentales soit 70% du parc organistique classé, ce qui est important. Cela s'explique, outre que ce siècle soit plus proche de nous, par le fait que les premières prises de conscience ainsi que les idées de sauvegarde émergent, en même temps que le nombre de construction n'explose. Pour les siècles intermédiaires, neuf parties instrumentales sont classées au XVII^e siècle et soixante-deux au XVIII^e siècle dans cette grande Région. Mais précisons que certaines d'entre elles ne possèdent plus que quelques fragments authentiques de ces époques, ce qui peut être trompeur.

De surcroît, dans les époques récentes, les parties instrumentales classées sont davantage intacts, authentiques et homogènes par rapport aux plus anciennes²⁸⁵. Par conséquent le XIX^e siècle compte la quasi-totalité des parties instrumentales de catégorie 1 à savoir celles contenant les trois éléments indispensables à son fonctionnement (la soufflerie, la mécanique et les tuyaux) issus de la construction de l'orgue : 96 exemplaires sur un total de 102. Ce XIX^e siècle possède aussi un nombre important de parties instrumentales de catégorie 2, dont deux éléments étant authentiques. Ensuite, en remontant vers les siècles plus anciens, au XVIII^e siècle, les parties

²⁸³ Cf Annexe n°5 – Tableau A, Récapitulatif du nombre de parties instrumentales du Grand Est, p.175

²⁸⁴ *Idem*

²⁸⁵ *Idem* (lecture par catégorie)

instrumentales sont plus fragmentaires et principalement de catégorie 2 (43 exemplaires sur un total de 108, soit 40%) ; seuls cinq exemplaires²⁸⁶ sont tout à fait exceptionnels, parmi lesquels celui de l'église de Soultz-les-Bains, en Alsace, l'orgue Saint-Mansuy de Nancy et celui du temple de Berling en Lorraine, celui de l'église de Bar-sur-Seine et de Meuvy en Champagne. Au XVII^e siècle, quatre parties instrumentales sont recensés dans la catégorie 2 et 3, une seule l'est dans la catégorie 1 c'est-à-dire le grand orgue de l'église Saint-Nicolas de Neufchâteau dans les Vosges²⁸⁷.

Au total, dans la grande Région²⁸⁸, tous siècles confondus, une majorité des parties instrumentales classées se répartissent quasiment à égalité entre la catégorie 1 (102 exemplaires) et la catégorie 2 (108 exemplaires) ; Cela fait état à la fois d'une authenticité forte et moyenne mais aussi à la fois d'une grande qualité. Seules 29 parties instrumentales classées appartiennent à la catégorie 3 : très souvent, il ne possède plus que quelques tuyaux authentiques, le reste des éléments étant d'époques ultérieures, souvent « modernisés » : la traction mécanique devenue pneumatique ou encore la soufflerie ancienne transformée en soufflerie électrique. Finalement rares sont les parties instrumentales de catégorie 1 nous étant parvenues d'époques anciennes (avant le XIX^e siècle).

Géographiquement, il existe des disparités à l'échelle des ex-Régions²⁸⁹ : en plus de la quantité inégalement répartie en fonction des siècles, c'est autour de la qualité d'être observée. Tous siècles confondus, dans la catégorie 1, c'est la Lorraine qui compte le plus de parties instrumentales (43 exemplaires), suivie de la Champagne avec 32 exemplaires et enfin l'Alsace avec 27 exemplaires. Mais proportionnellement au nombre total, c'est la Champagne qui prend la tête avec près de 60% de ses parties instrumentales classées de catégorie 1, ce qui est remarquable, contrairement à la Lorraine (56%) et l'Alsace (24%). Cette dernière possède, à l'inverse des deux autres Régions, une quantité plus importante de parties instrumentales classées de catégorie 2 et de catégorie 3, ce qui veut dire que l'authenticité est moins forte, plutôt moyenne ; de nombreuses parties instrumentales ayant été détruites ou modifiées ; c'est le cas au XVIII^e comme au XIX^e siècle. Plus précisément, au XIX^e siècle, c'est toujours la Champagne qui se classe devant avec 30 parties instrumentales classées de catégorie 1 sur un total de 35 (soit 85%), donc de forte authenticité et de qualité exceptionnelle ; de même pour la Lorraine qui en compte 40 sur un total de 56 (soit 77%) et enfin l'Alsace avec 26 exemplaires sur 77 (soit 33%).

²⁸⁶ Cf Annexe n°5, Tableaux nominatifs et chiffrés des parties instrumentales des trois ex-Régions (B à G), p.176

²⁸⁷ Cf Annexe n°5, Tableau F (Champagne-Ardenne), p.182 + Cf annexe n°3

²⁸⁸ Cf Annexes, Tableau A, Récapitulatif du nombre de parties instrumentales classées du Grand Est, p.175

²⁸⁹ Cf Annexes, *idem*

Enfin en prenant la hauteur de vue nécessaire, nous remarquons qu'à l'échelle du Grand Est, il existe des orgues classés en leur totalité²⁹⁰, c'est-à-dire à la fois le buffet et la partie instrumentale : 143 orgues sont concernés, 63 en Alsace, 41 en Lorraine et 40 en Champagne²⁹¹. Parmi ces orgues classés, certains sont mieux conservés que d'autres et contiennent un buffet ainsi qu'une partie instrumentale faisant référence à une même période de construction, généralement soit du XVIII^e, soit du XIX^e siècle. Mais, exception importante, c'est la Champagne qui compte le plus d'ensembles classés du XVII^e siècle (4 exemplaires²⁹²), contrairement à la Lorraine, avec deux exemplaires (les orgues de l'église Saint-Nicolas et de l'église Saint-Christophe de Neufchâteau).

De plus, ces orgues, ensembles classés, ne sont pas de qualité identique suivant le temps et l'espace concernés. Un orgue classé resté totalement dans son état d'origine, authentique et se composant à la fois d'un buffet quelque soit sa composition (avec trois, deux ou un seul élément de mobilier) et d'une partie instrumentale complète de catégorie 1 (avec soufflerie, mécanique et tuyaux d'origine) est exceptionnel. Cela l'est d'autant plus si nous remontons le fil des siècles, comme nous avons pu l'expliquer précédemment : le XIX^e siècle pouvant posséder davantage d'exemplaires complets que les périodes antérieures. Rares exemples, l'orgue de Wisches (Bas-Rhin) possède un buffet et une partie instrumentale homogènes du XIX^e siècle et de catégorie 1 ; de même, l'orgue de Mirecourt et de Plombières-les-Bains (Vosges) ou l'orgue de l'église Saint-Epvre de Nancy. A l'inverse, les orgues, ensembles classés, dont le buffet contient une partie instrumentale de catégorie 2 semblent plus courant, tout comme ceux de catégorie 3, avec uniquement quelques éléments authentiques. Les orgues du XVIII^e siècle d'Ebersmunster²⁹³, Marmoutier, Saint-Quirin, Fénétrange, Domgermain, Ervy-le-Châtel ont tous un buffet de catégorie 1 mais une partie instrumentale de catégorie 2. Ce qui est plus courant est également le fait d'avoir des parties instrumentales de catégorie 2 dans des buffets de catégorie 2 ou de catégorie 3. D'autre part certains de ces orgues ont pu bénéficier d'une restauration à l'identique

²⁹⁰ Toutefois, il se peut que le classement des diverses parties ne soit pas réalisé en même temps ; le buffet étant généralement classé d'abord à cause de son esthétique.

²⁹¹ Ce chiffre est obtenu à partir du comptage des buffets et des parties instrumentales en gras dans les tableaux nominatifs régionaux. Une distinction est faite entre les orgues classés dont ces deux éléments font référence à une même époque de construction. Cf Annexe n°4 et n°5, Tableaux recensements nominatifs de chaque ex-Région (buffet et partie instrumentale), p.167-184.

²⁹² Dans l'Aube : Chaource, Riceys-Bas ; dans la Marne : Hautvillers et Juvigny

²⁹³ Cf Annexes n°3 – photographie p.164

à partir de reliquats authentiques présents. Ainsi ils continuent à faire référence à un style et une époque déterminés.

Parmi le parc organistique classé, d'autres instruments ont un buffet de l'époque initiale de construction mais sa partie instrumentale a été modifiée ultérieurement ; ce sont des instruments plutôt composites. Ainsi les orgues de cathédrale possèdent de beaux buffets d'époque mais une partie sonore récente, construite soit au XIX^e soit au XX^e siècle. Ainsi, le buffet de la cathédrale de Strasbourg date de la fin du XV^e siècle mais la partie instrumentale des années 1930 ; étant réalisée par le facteur Roethinger, elle compte 39 jeux et plus de 2600 tuyaux. De même l'orgue de la cathédrale de Nancy, classée en totalité, détient un remarquable buffet Nicolas Dupont du XVIII^e siècle (1756-1763), occupant toute la largeur de la tribune mais malheureusement sa partie instrumentale a été transformée à peine un siècle plus tard par Aristide Cavaillé-Coll²⁹⁴ ou encore l'orgue de Nogent-sur-Seine dont le buffet date du XVI^e mais dont la partie sonore est du XVIII^e et de catégorie 2. Il en existe de nombreux autres exemples²⁹⁵. Toutefois, même s'ils ont subi des modifications en profondeur, cela n'empêche d'être classé et de bénéficier d'une renommée importante, au-delà de la Région.

Donc, dans cette partie, nous avons pu recenser les buffets et les parties instrumentales des orgues classés du Grand Est dont l'authenticité et la richesse artistique ou musicale n'est plus à prouver. Faisons quelques constats généraux : le buffet est très souvent la partie la plus ancienne d'un orgue, la mieux préservée et la plus authentique quelque soient les siècles étudiés. A l'inverse la partie instrumentale est composée de divers éléments de dates souvent différentes ; peu d'orgues possédant cette partie d'origine. Plus largement les orgues classés contiennent, très rarement, à la fois le buffet et la partie instrumentale authentiques.

Ainsi le patrimoine organistique du Grand Est est riche et varié : chaque ancienne Région possède son trésor et il est fondamental d'en assurer son entretien régulier, sa sauvegarde et sa mise en valeur auprès des populations à son échelle. Cependant il est encore plus essentiel de faire connaître ce trésor au-delà des frontières locales, dans cette grande région, par des actions de valorisation concrètes et pertinentes. Il s'agit de faire de cette richesse un héritage culturel

²⁹⁴ Dans nos tableaux, le buffet de la cathédrale de Nancy est répertorié dans la catégorie 1, au XVIII^e siècle et sa partie instrumentale dans la catégorie 2 au XIX^e siècle.

²⁹⁵ Ils sont repérés par une signalétique : ils sont uniquement en gras.

commun et rassembleur plus fort que les dissensions, donnant une cohésion à cette nouvelle entité régionale.

B) La valorisation et la transmission de cet héritage patrimonial organistique

Interrogeons-nous sur les enjeux autour de la valorisation et de la transmission ainsi que les raisons et les moyens les rendant possibles. La valorisation justifie que soient entreprises, en amont, des campagnes de protection et de restauration de l'instrument. A quoi bon, en effet, sert-il de sauvegarder ou restaurer l'orgue si ce n'est pour le montrer, l'exposer, le faire découvrir à tous les publics et de le leur faire apprécier ? En plus de l'orgue, patrimoine matériel, il faut prendre en compte la dimension immatérielle c'est-à-dire le savoir-faire des facteurs d'orgues et des organistes : si ce savoir n'est pas valorisé et transmis c'est l'autre aspect de l'héritage vivant qui disparaît. Ainsi, le faire fructifier et le transmettre à toutes les générations, au présent comme dans le futur est d'intérêt public, en sachant surtout que l'orgue peut parfois, à tort, bénéficier d'une image dépréciative.

Avant de nous intéresser précisément à ces enjeux, étudions d'abord les raisons pour lesquelles les contemporains sont attachés à ce patrimoine et les valeurs qu'ils lui accordent.

1) L'adhésion aux valeurs accordées à l'orgue et à son patrimoine

a) Constats et résultat de l'enquête

A priori, une grande partie de la population pense que l'orgue sert uniquement à l'accompagnement de l'office religieux, ce qui fait qu'il souffre, parfois, de certains préjugés ou de certaines connotations. Ainsi il est nécessaire de les dépasser et de sensibiliser tous les publics à cet instrument et au patrimoine qu'il représente. Il s'agit d'un véritable enjeu de reconquête, de cohésion sociale et de culture.

Dans ce cadre, nous nous appuyons sur les résultats d'une enquête²⁹⁶ réalisée à l'automne 2016, auprès d'un échantillon de 74 sondés (44 femmes et 30 hommes) âgés de 18 à 85 ans, étudiants, actifs et retraités, appartenant à différentes catégories sociales et habitant le Grand Est. Parmi eux il existe la fois des professionnels de ce secteur, des amateurs d'orgue et de musique en général ou simplement des personnes avides de découvertes ; certains n'ayant jamais vu ou

²⁹⁶ Cf Annexe n°6, Exemple de l'enquête proposée, p. 185; Annexe n°7, Résultats de l'enquête, p.186.

entendu un orgue. Ainsi l'objectif de cette enquête est de connaître, en fonction du genre, de l'âge et de la catégorie socio-professionnelle des gens interrogés, leur intérêt, leur lien ainsi que leur perception de l'orgue en tant qu'instrument et objet patrimonial. Les réponses à l'enquête doivent contrebalancer certains *a priori* et démontrer que ce patrimoine mérite de bénéficier d'une image renouvelée et de meilleures politiques de sauvegarde et de valorisation à l'échelle du Grand Est.

Présentons et commentons les résultats²⁹⁷. L'échantillon considéré est subdivisé en trois catégories : les étudiants (6 personnes), les actifs (38 personnes) et les retraités (30 personnes). Si nous entrons dans les détails, dix appartiennent à la catégorie « professionnels », à savoir 3 facteurs d'orgues ou experts reconnus et 7 organistes. Parmi eux, 3 personnes cumulent leur métier de facteur/ expert avec celui d'organiste (notamment lors des cultes) et appartiennent donc aux deux sous-catégories. Ensuite une majorité de personnes se revendiquent uniquement « mélomanes » (33) puis uniquement « avides » de découvertes (23). Parmi elles, 9 se revendiquent à la fois « mélomane » et « avide de découvertes », ce qui montre combien il est parfois difficile de dissocier ces deux éléments : un mélomane, s'intéressant à l'orgue, est toujours avide de plus et de mieux connaître cet instrument. Enfin 6 personnes sont peu intéressées et 2 n'ont pas réellement d'avis sur l'instrument : ce sont ces dernières cibles qu'il faut le plus convaincre.

Ces personnes interrogées s'intéressent à l'orgue dans différents contextes et selon un rythme évolutif. Ainsi, une majorité d'entre elles (38) dit s'intéresser à l'orgue à l'occasion du culte et lors des concerts : 21 uniquement lors d'un concert, 10 uniquement lors de l'office religieux (n'allant jamais ou peu aux concerts) et 5 ne s'y intéressant à aucun moment. Parallèlement, la majorité des personnes (38) ne s'intéresse à l'orgue que de manière occasionnelle contre 22 s'y intéressant plus régulièrement. Celles qui entendent l'orgue au cours des offices sont, souvent beaucoup plus, désireuses de l'entendre hors de ce contexte, en assistant à des concerts. Bien-sûr, l'intérêt pour l'orgue ne s'arrête pas à ces deux occasions citées, mais s'étend à des activités professionnelles ou encore de découvertes lors de séjours estivaux, en même temps que la visite d'une église ou de la participation à un concert. Il peut être découvert en dehors de son cercle de connaissances et de ses habitudes. Ajoutons que la mise en lumière de ce patrimoine ou encore la communication des événements organisés jouent beaucoup dans la perception que les personnes ont de celui-ci. De ce fait, plus les gens le connaissent, plus ils ont une perception précise et plus ils désirent le sauvegarder et le valoriser. Dans ce cadre plusieurs moyens de

²⁹⁷Cf Annexe n°7, Résultats de l'enquête.

communication existent : une grande partie des personnes a connaissance de ce patrimoine au travers de la presse et des médias, très souvent locale, à l'occasion d'une restauration ou d'un événement musical. Viennent ensuite d'autres moyens de communication comme les affiches et les brochures ou encore les sites internet ou les réseaux sociaux, spécialisés ou non. Remarquons que tous ces médias peuvent encore jouer un rôle prépondérant. Puis c'est autour des membres d'associations,²⁹⁸ du réseau familial ou de connaissance, du bouche à oreille de jouer le rôle de communication et de promotion de ce patrimoine.

Désormais étudions, plus précisément, les représentations que possèdent les personnes interrogées et les idées qu'elles défendent ou rejettent²⁹⁹. Existe-t-il un réel attachement à l'orgue en tant qu'instrument et patrimoine ?

A la question 4³⁰⁰ « Quels sont les deux mots qui vous viennent à l'esprit quand on évoque cet instrument ? », une majorité (plus de 58 personnes) a répondu « église », ce qui prouve bien que pour elle l'orgue reste attaché au lieu de culte même s'il en existe, ailleurs, dans des salles de concert ou de spectacle ; cette perception restant forte dans les mémoires. Toutefois le mot « religion » se plaçant en 3^e position montre que les personnes interrogées arrivent alors à dissocier l'instrument du lieu et de son usage. Seules 19 personnes associent l'orgue à la religion et donc à son usage liturgique. Le second mot venant à l'esprit des sondés est « remarquable » (27 personnes) et renvoie à la fois à son architecture imposante mais aussi à sa musicalité. Ce critère est mis en concordance avec d'autres éléments comme le mystère entourant cet instrument généralement en tribune, à distance, et dont il est difficile de comprendre le fonctionnement ou de voir l'organiste quand il joue. Par ailleurs deux personnes (des organistes) pensent que l'orgue est mal entretenu et mérite donc beaucoup plus de soins et d'attention.

Quant à la question 7³⁰¹, elle apporte des compléments sur la perception qu'ont les personnes interrogées : « qu'est-ce qui vous attire ou vous fascine le plus dans cet instrument ? ». Remarquons que les sons et la musicalité remportent tous les suffrages (61 personnes), suivis de près par la puissance (40 personnes). Là, les gens comparent l'orgue surtout à une « grosse machine » ne pouvant produire que des sons éclatants et très forts alors qu'il peut aussi produire des sons plus doux ; encore une idée reçue. De plus les 2 éléments (sons et musicalité, puissance)

²⁹⁸ Les associations « d'orgues », nombreuses dans le Grand Est, reconnaissent l'orgue d'utilité publique et le font connaître au travers de leurs activités de restauration ou de leur programme musicale, à leur échelle, par la communication sur support papier mais de plus en plus par des sites internet spécialement conçu et dédié.

²⁹⁹ Cf Annexe n°7, *Idem*

³⁰⁰ Cf Annexe n°7, Tableau D, p.186.

³⁰¹ Cf Annexe n°7, Tableau E, p.187.

renvoient au critère de la musique et plus largement à l'immatérialité, à quelque chose d'insaisissable. Ceci n'est pas étonnant en soi puisque l'orgue est d'abord un instrument et perçu en tant que tel. A l'inverse la taille et les décors sculptés, relatifs à l'œuvre d'art, remportent moins de suffrage alors que c'est ce qui détermine la beauté artistique de l'instrument. Nous remarquons donc, que dans l'esprit de cet échantillon de personnes, l'orgue est avant tout un instrument qui produit de belles sonorités mais non une œuvre d'art en tant que telle. Une majorité des gens est davantage attachée à ce qui est immatériel, à la musique, qu'à ce qui est matériel et effectivement visible.

Ainsi, pour la plupart des personnes interrogées, l'orgue reste un instrument grand et mystérieux dont la musicalité ainsi que la puissance impressionnent. Ils découvrent l'orgue à l'occasion des offices et des concerts. Cependant, il peut exister des différences notables à l'intérieur des catégories socio-professionnelles, d'un côté entre celles qui ont une certaine sensibilité pour l'orgue et de l'autre côté celles qui n'ont aucune appétence pour ce domaine alors qu'elles peuvent être intéressées par d'autres domaines culturels.

b) Les valeurs auxquelles les populations adhèrent

Dans son ouvrage, *Guerre aux démolisseurs*, en 1825, Victor Hugo disait « il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde : c'est donc dépasser son droit que de le détruire ». Cette phrase peut tout à fait s'adapter au domaine de l'orgue. En tant qu'instrument et patrimoine, en effet, il détient plusieurs valeurs auxquelles les populations adhèrent plus ou moins, dont sa beauté et son usage. Appuyons-nous sur notre échantillon de sondés³⁰² afin de déterminer lesquelles sont les plus fortes ou les plus révélatrices et d'en expliquer les raisons.

D'abord, l'orgue possède plusieurs valeurs temporelles : la valeur d'héritage ou de témoin le rattachant à l'Histoire et à la fois une valeur contemporaine ou d'usage puisqu'il continue à être utilisé à diverses occasions. Ces deux valeurs existent pour tout type d'orgue, mais prend une résonance particulière pour les orgues classés au titre des Monuments historiques puisqu'ils sont soumis à des règles précises. De plus, d'autres valeurs d'ordre artistique, musicale, religieuse ou encore sentimentale sont accordées à ce patrimoine, parfois complémentaires, parfois en opposition ?

³⁰² Cf Annexe n°7, Tableau F, p.186.

Parmi les valeurs actuelles, intéressons-nous, en premier lieu, à la valeur esthétique de l'instrument. En effet ce que les contemporains voient dans l'orgue est d'abord sa beauté, un des critères les plus remarquables. Il existe deux types de beauté. D'une part, la « beauté esthète » qui privilégie le « coup d'œil » et l'apparence, en s'appuyant sur la perception que l'on a de l'instrument, observant la symétrie, l'harmonie, la monumentalité, le décor ou encore la couleur³⁰³. D'autre part, la beauté scientifique qui « soumet la valeur de la beauté à la valeur de significativité c'est-à-dire en faire une œuvre représentative par l'exhaustivité de ses propriétés pertinentes³⁰⁴ ». A cette valeur, s'ajoute celle de la rareté c'est-à-dire de l'objet hors du commun, qui possède sa singularité propre : la rareté s'opposant à la multiplicité. Aimer le patrimoine c'est aussi reconnaître la beauté, la rareté et la particularité des orgues comme ce serait le cas pour les œuvres d'art. Concernant notre échantillon, cette valeur se place en première position pour 30 personnes sur un total de 74, soit 40.5% y adhérant le plus. Cependant, la valeur religieuse ou culturelle n'est pas loin, puisque 28 personnes sur les 74 interrogées, soit 37.3% considèrent que cette valeur mérite d'être en première position et en font une des valeurs auxquelles elles adhèrent le plus. Effectivement, la valeur religieuse s'inscrit dans les valeurs contemporaines. L'orgue a une utilité musicale dans le cadre des offices, tout en servant de soutien à la prière et à l'exercice de la foi des croyants. De plus il fait partie du patrimoine culturel français et sert à témoigner de l'Histoire du fait religieux en France, Pays de tradition chrétienne.

Ensuite la valeur culturelle se place en deuxième position en termes d'adhésion avec 39% des suffrages (29 personnes sur 74). Les personnes interrogées, en effet, sont intéressées par l'orgue parce qu'il est un témoin d'une Histoire, d'un passé, d'un savoir-faire technique et musical de leur environnement local. Elle peut être associée à la valeur sentimentale, en troisième et quatrième position avec plus de 22%. Certes, même si les personnes interrogées peuvent être attachées sentimentalement à l'orgue parce qu'il évoque quelque chose de personnel ou d'émotionnel, cette valeur n'est pourtant pas en première position, éclipsée par d'autres valeurs plus fortes.

Enfin l'orgue devient un élément de prestige et de fierté en en faisant le marqueur d'une identité locale ainsi que le symbole de la cohésion sociale d'une communauté. Pour celle-ci, il doit être conservé et restauré afin de témoigner du passé, des héritages historiques, artistiques, musicaux anciens. L'instrument porte alors en lui une valeur historique et patrimoniale forte.³⁰⁵ Notre

³⁰³ Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2012.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Riegel, Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, trad. Jacques Boulet, Paris, Esthétiques, réed, 2003.

échantillon classe, cependant, la valeur identitaire en cinquième position, avec 41.8% des voix (31 personnes sur 74). Cette place peut s'expliquer par le fait qu'il considère les autres valeurs beaucoup plus fortes et importantes. La valeur identitaire semble ne pas être l'unique caractéristique d'adhésion ou celle qui retient le plus l'attention. Néanmoins cette place peut surprendre étant donné que l'orgue est très souvent le témoin de l'identité d'une communauté.

N'oublions pas que la valeur accordée à l'instrument peut aussi être « immatérielle ». A travers l'orgue, il faut reconnaître le véritable savoir-faire des facteurs d'orgues, organistes et compositeurs qui, le plus souvent, sont des intermédiaires ayant réussi à transmettre leur passion qu'ils ont eux-mêmes reçus de leurs pairs. Ces acteurs font vivre la musique par les riches compositions musicales mais aussi par leurs innovations techniques

Par conséquent, l'orgue possède plusieurs valeurs à la fois contemporaines et passées, auxquelles on adhère plus ou moins, selon son niveau de connaissance de l'instrument ou de son milieu social. En réalité, cet attachement ou cette reconnaissance de l'orgue est souvent le fruit d'un processus d'enseignement ou d'imprégnation sociale, culturelle. C'est en ayant toutes les clefs en main que l'on peut découvrir, approfondir sa connaissance de l'instrument ; en somme l'aimer tout comme cela est valable pour toute autre œuvre d'art. Ainsi, il convient toujours d'agir en faveur de ce patrimoine, en le sauvegardant et en le valorisant. Toutefois, les politiques de valorisation restent potentiellement à développer à l'échelle du Grand Est. Pour l'instant, il existe surtout des actions de mise en valeur locales à l'échelle des ex- Régions.

2) Les politiques de valorisation du patrimoine organistique à l'échelle du Grand Est

a) La médiation culturelle, un moyen au service de la valorisation

D'abord la valorisation est définie comme le fait de donner une plus grande valeur à un objet qui a du prix, de la qualité ou de l'intérêt. Cette définition s'adapte tout-à-fait à l'orgue : il s'agit de mettre « un coup de projecteur » sur ce patrimoine riche et d'intérêt majeurs grâce à sa qualité, son authenticité et au fait que ce soit un témoin d'une histoire. Il existe plusieurs types de valorisation à plusieurs échelles : la valorisation de l'instrument en tant que tel ; la valorisation culturelle et artistique ; la valorisation par la recherche scientifique et technique. Par ailleurs la valorisation est un des maillons essentiels de toute politique culturelle ; elle s'intègre dans « la chaîne patrimoniale », associant les enjeux de connaissances, de protection et de restauration : tous ces éléments en interconnexion forment un système.

Ensuite la valorisation a pour corollaire la médiation, outil au service de l'accessibilité et de la démocratisation de l'orgue en direction de tous les publics. Cette médiation est nécessaire parce que cet instrument est encore peu connu du grand public, souffrant parfois de préjugés par manque de connaissances et à cause de sa complexité. Les seuls discours existants sont ceux qui s'adressent surtout à un public de spécialistes ou d'amateurs, déjà familiers au monde organistique. Ainsi la médiation devient l'outil au service d'un discours grand public rendant accessible les tenants et les aboutissants de l'instrument, de manière didactique et pédagogique, aux divers publics tout en les sensibilisant à ce patrimoine vivant.

Parmi les cibles, pensons aux jeunes, les enfants et les adolescents initiés au cours du temps scolaire, périscolaire ou pendant les sorties familiales, quelque soient leur milieu social et géographique. La jeunesse doit être visée en priorité parce qu'elle est la génération d'aujourd'hui et de demain : ce qu'ils réalisent pendant leur enfance gardent une saveur particulière et les aide à se forger une personnalité et des expériences. Bien-sûr n'oublions pas les adultes (étudiants, jeunes actifs, les actifs et les retraités) éloignés du monde de l'orgue. Parfois selon des catégories socio-professionnelles, ils le sont également du monde de la culture.

En fonction des enjeux et des publics, la médiation s'exerce à plusieurs niveaux : soit directement grâce à un médiateur chargé de transmettre les connaissances historiques, musicales de manière didactique et prenant le rôle d'intermédiaire entre l'instrument et le public (concerts expliqués, conférences, visites, ateliers) ; soit indirectement par le recours à des supports (expositions) ou des outils numériques (vidéos, sites internet). Cependant la médiation seule ne suffit pas : elle doit être associée à la gratuité ou à une tarification avantageuse afin que tous puissent y accéder. Elle implique, en effet, forcément un coût pour les collectivités territoriales ou les associations. La médiation doit aussi être associée à une politique de communication qui cible de façon cohérente les divers publics. Nous étudierons ultérieurement les actions de médiation existantes et celles possibles pour le Grand Est.

Enfin cette valorisation et cette médiation ne seraient possibles sans l'implication et la collaboration de tous les acteurs du monde politique et socio-culturel. Citons, évidemment, les organistes, les professeurs d'orgues, les facteurs d'orgues, les membres des associations (en plus des musiciens, des passionnés) dont la collaboration permet de défendre des projets culturels tout au long de l'année. Par ailleurs l'association « Orgue en France », d'envergure nationale, devient un des acteurs majeurs des politiques de valorisation de l'orgue. Elle a pour objectif de le promouvoir « en tant qu'instrument de musique, véhicule de cinq siècles de culture, sans négliger son rôle culturel [...], d'en soutenir et développer la pratique, de contribuer à l'insertion

professionnelle des jeunes, à la reconnaissance des organistes par les pouvoirs publics et les autorités religieuses [...] d'agir pour la création d'œuvres nouvelles, de nouvelles formes de concerts, pour la construction d'orgues neufs, notamment dans les lieux non culturels³⁰⁶». Tous ces éléments indiquent que la valorisation est omniprésente, plaçant l'orgue dans une véritable dynamique porteuse d'avenir afin que « l'instrument trouve sa place dans les médias, les salles de concerts, et pour que de nouveaux et jeunes publics se tournent vers lui » ; en somme, pour sortir l'orgue de son église. C'est face à ces objectifs et ces enjeux, porteurs de sens, que se trouvent les multiples acteurs défendant et valorisant la richesse organistique du Grand Est dont le potentiel est gigantesque et la démocratisation possible.

b) De nouvelles pistes et des propositions concrètes de valorisation de l'orgue, en tant que patrimoine

Désormais proposons des pistes de réflexion concrètes afin de valoriser le patrimoine organistique du Grand Est. A partir d'exemples existants de valorisation réussie, ces pistes peuvent être mises en place à plus ou moins long terme, en fonction du dynamisme des acteurs mais aussi des moyens financiers ou matériels engagés.

- La valorisation de l'orgue, objet de patrimoine, par le recours à la protection et aux circuits de découverte et à la restauration

D'abord l'orgue, qu'il soit ou non protégé, est valorisé tout simplement en le prenant en considération, car trop souvent certains tombent dans l'oubli faute d'un entretien régulier et d'une restauration ou plus de la négligence des hommes. Il s'agit aussi de l'estimer à sa juste valeur, sans *a priori*, similairement à un autre instrument. Il bénéficie, en effet, encore d'une image vieillie et dépréciative du fait de sa relation à la religion alors qu'au contraire il s'inscrit dans des valeurs actuelles. Ensuite sa valorisation peut se faire par l'intermédiaire d'une protection soit un classement soit une inscription : c'est une façon de mettre en lumière l'instrument et le patrimoine qu'il représente. Souvent ce sont ceux-ci qui profitent le plus des politiques de valorisation par exemple les orgues des cathédrales. Comme vu précédemment, le potentiel de protection reste colossal. A ce titre pensons à accorder une protection supplémentaire à des orgues déjà classés ou inscrits ainsi qu'à la possibilité d'étendre la protection à de nouvelles catégories d'orgues.

³⁰⁶ <http://www.orgue-en-france.org/>

D'une part, la demande de protection supplémentaire serait accordée aux orgues déjà classés ou inscrits témoignant d'une richesse artistique et musicale exceptionnelles, et étant considérés comme les dignes représentants d'un héritage à transmettre ou encore l'unique témoin existant. La protection supplémentaire a pour objectif de conserver l'ensemble patrimonial (buffet et partie instrumentale) authentique et homogène dans le meilleur état possible ; en somme une conservation préventive. Ce statut permet aussi d'obtenir une attention toute particulière et des financements plus importants pour son entretien constant et sa valorisation. De même la demande de protection supplémentaire pourrait être accordée à des orgues précieux, certes classés ou inscrits, mais dont l'état de ruine suppose une intervention urgente ou à défaut une partie du patrimoine disparaîtrait. L'obtention de cette protection donnerait alors la priorité à une campagne de restauration stricte et à la mobilisation des experts et l'attribution de dotations supplémentaires. Par ailleurs certains éléments précis d'un orgue pourrait changer du statut, passant de celui d'inscrit à celui de classé, et par là même bénéficierait d'une attention et de moyens supplémentaires : par exemple, pour un buffet avec des sculptures exceptionnelles, d'une rare finesse ou unique dans son style, une soufflerie à bras authentique, des tuyaux réalisés avec des matériaux rares et selon une méthode qui n'existe plus.

D'autre part, il serait possible d'étendre davantage la protection à des orgues de la fin du XIX^e et en partie du XX^e siècle. Il existe de nombreux instruments remarquables, esthétiquement et musicalement intéressants, qui ne bénéficient d'aucune attention particulière. Pour les buffets d'orgues envisageons ceux qui ont été construits dans les ateliers vosgiens au XIX^e siècle (les ateliers de Mirecourt ou de Rambervillers) identifiables à une esthétique simple et faits en bois de sapin alors qu'ailleurs le chêne est plutôt privilégié. Il en est de même pour les buffets rompant avec les codes esthétiques préalablement définis, tout comme des orgues sans buffet de la seconde moitié du XX^e siècle où les tuyaux restent apparents. En ce qui concerne les parties instrumentales, imaginons, par exemple, certains registres de jeux ou tuyaux témoins d'une esthétique difficile à retrouver ailleurs ou encore certains éléments de mécanique. Les orgues pneumatisés ou électrifiés construits au XX^e siècle et sortis des grandes manufactures alsaciennes Roethinger, Kern ou Schwenkedel ne bénéficient actuellement d'aucune protection et pourtant ils témoignent de l'évolution de la mécanique de fonctionnement. Effectivement certains spécialistes ne sont pas prêts à voir entrer dans le cercle « fermé » des Monuments historiques ce genre d'instrument qu'ils trouvent peu intéressants, l'utilisation de l'électricité à l'orgue n'étant pas considéré comme un progrès.

Aussi il pourrait être intéressant d'élargir la protection à des instruments caractéristiques d'une zone géographique à savoir les orgues à cylindres ou les serinettes, témoin d'un savoir-faire artisanal des Vosges (fin XIX^e-début XX^e siècle) ou encore aux rares orgues neufs³⁰⁷ (et non aux restaurations) du début du XXI^e siècle, qui seraient emblématiques de tous les progrès en terme de mécanique, de sonorités musicales inédites ou encore de savoir-faire sans cesse renouvelés. Cependant la protection (classement ou inscription) de certains de ses orgues exigerait une redéfinition des critères de celle-ci.

En outre ce patrimoine pourrait être protégé ou valorisé par le recours aux labels, en partie à inventer.³⁰⁸ Ceux-ci reconnaîtraient la qualité exceptionnelle d'un orgue, dans son ensemble, soit son buffet ou soit sa partie instrumentale mais aussi la qualité d'un ensemble d'orgues. Celle-ci peut être définie à plusieurs niveaux : historique si l'orgue atteste d'un contexte de fabrication ou d'une technique particulière ; artistique si le buffet ou la partie sonore fait référence à une esthétique spécifique ; l'ancienneté et le degré d'authenticité³⁰⁹; la notoriété de la famille de facteurs d'orgue l'ayant réalisé. L'orgue remplissant tous les critères du label l'obtiendrait et il serait alors certifié digne d'intérêt à plusieurs égards. Ces labels, gage de qualité, s'intègrent totalement dans cette volonté de mise en valeur : grâce à leur référencement, ils donneraient une meilleure visibilité et une meilleure identification à ce patrimoine.

De plus, ces labels seraient le point de départ de la constitution de réseaux transrégionaux, dépassant les frontières des ex-Régions et fédérant de multiples acteurs dans le Grand Est. Ces réseaux peuvent être de plusieurs types : soit un réseau intégrant des orgues labellisés ayant en commun la même famille de facteurs d'orgues, par exemple, les Cochu au XVII^e, les Dupont, les Silbermann au XVIII^e ou les Callinet au XIX^e siècle ; soit, un réseau intégrant quelques orgues caractéristiques d'un style ou d'une époque construits par des facteurs d'orgues différents. Evidemment ces réseaux et ses labels prennent leur place dans le cadre de circuits touristiques (excursions, séjours) et promeuvent le développement culturel et l'attractivité touristique du territoire en le dynamisant et en en faisant un levier de l'économie à l'échelle locale et régionale. Précisons toutefois que certains réseaux existent déjà : « La route des orgues ³¹⁰ » ou circuits

³⁰⁷ Par exemple, celui d'Offwiller (Bas-Rhin) construit en 2008/2009 par la manufacture Jean-Christian Guerrier. Il comporte 17 jeux implantés dans le buffet de Stiehr. Mais la partie instrumentale ne se réfère à aucun moment à la facture Stiehr. Il a une vocation contemporaine.

³⁰⁸ Le label est un terme utilisé, d'abord, dans le domaine commercial avant de gagner peu à peu le domaine du tourisme et de la culture ; il peut être défini comme une marque reconnaissant un gage de qualité au « produit » ou encore comme un certificat de conformité. Cf lettre de l'OCIM, « les labels du Patrimoine culturel », Marion Roux-Durand, p.28-37, juillet-août 2012.

³⁰⁹ conforme à l'origine, c'est-à-dire si une majorité des divers éléments (buffet, mécanique, soufflerie, claviers, tuyaux, harmonie ou diapason) le composant datent de l'époque de construction.

³¹⁰ <http://musique-sacree.alsace/presentation>

intercommunaux balisés mettent en valeur le patrimoine des Callinet à travers trois parcours ; de même « La route des orgues ³¹¹» dans le pays du Lunévillois (Meurthe-et-Moselle) permettant de découvrir les orgues de huit églises.

A cette valorisation de l'instrument s'ajoute la nécessité de mettre en lumière le métier de facteur d'orgues. Ils sont les garants d'un savoir-faire technique, artistique et musical unique. Sans eux ce patrimoine n'existerait plus. Actuellement il existe quelques distinctions qui leur sont attribuées, au même titre que les autres secteurs de l'artisanat, tels « Meilleur ouvrier de France » ou encore « entreprise du patrimoine vivant » (EPV),³¹² mais il n'existe aucun label spécifique décerné aux meilleurs facteurs d'orgues. Peut-être est-ce un élément à mettre en place localement ? Précisons par ailleurs que le travail des facteurs d'orgues ainsi que le compagnonnage, pratique de formation, ont été inscrits sur la liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO depuis 2010 en France. Cela permet de conserver cet héritage immatériel (savoir-faire, pratiques) essentiel face à des causes de déperdition comme la vieillesse et la fermeture d'entreprises faute de jeunes repreneurs. Par contre l'orgue en tant que tel ne bénéficie pas de label « UNESCO » en France.

Toutefois l'Allemagne a réussi à inscrire l'orgue et sa musique sur la liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO.³¹³ Cette inscription se justifie aisément puisqu'il dispose encore actuellement près de 50 000 orgues, 400 entreprises et de nombreuses écoles supérieures qui chaque année construisent environ 100 orgues. Celle-ci permet de garder en vie une tradition musicale bien ancrée dont bénéficie à certains égards certains territoires du Grand Est de par leur histoire tels l'Alsace et la Moselle. A cet égard il serait judicieux, éventuellement, de promouvoir le Grand Est comme une zone géographique porteuse d'une Histoire, d'un patrimoine et d'une identité organistique ainsi que d'inscrire l'instrument et ses pratiques sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en tant que patrimoine bâti mais aussi en tant que patrimoine immatériel vivant.

- La valorisation culturelle, artistique et musicale

³¹¹ <http://www.orgues-luneville.org> ; Bayon, Blâmont, Denuembre, Gerbéviller, Lunéville, Magnières, Saint-Nicolas-de-Port, Villacourt,

³¹² EVP : label accordé, par l'Etat, aux meilleures entreprises témoignant des savoir-faire artisanaux et industriels et d'une excellence française.

³¹³ Inscription rendue possible notamment grâce à l'association « Orgelsachverständigen qui a déposé une candidature, acceptée en 2011.

Attachons nous à la valorisation culturelle, associant à la fois la dimension musicale et artistique : elle semble la plus répandue et la plus évidente à l'esprit de nos contemporains. Effectivement, parmi les personnes interrogées³¹⁴ lors de notre enquête, plus de 82.4% pensent que la valorisation passe par l'organisation de concerts, 50% pensent qu'elle est possible par des visites et enfin 39% par des sorties scolaires pour le jeune public. Dans ces deux derniers cas, la médiation culturelle est indispensable à toute transmission. Ainsi, à voir ces résultats, les concerts et autres événements participent grandement à faire connaître et faire valoir l'orgue.

Pour ce qui est des anciennes Régions, de nombreuses initiatives existent déjà valorisant musicalement l'orgue auprès des publics toute l'année : des concerts, des festivals ou d'autres événements musicaux organisés par les collectivités ou les associations. Citons par exemple la Saison Internationale de Musique sacrée et d'Orgue d'Alsace³¹⁵ qui propose, entre autres, plus de 120 concerts d'excellence valorisant l'orgue « instrument-roi » à travers le répertoire sacré associé à des ensembles instrumentaux et vocaux prestigieux, le tout sur les orgues les plus remarquables d'Alsace. Par ailleurs, chaque année le festival Bach³¹⁶ est organisé à Toul, de juin à septembre, mettant en valeur les orgues de la cathédrale ainsi que le répertoire de J-S Bach par des concerts. Depuis sa création en 2010, d'autres manifestations sont programmées ailleurs en Lorraine, en Alsace, à Paris et en Europe. De même, dans l'Aube, le festival d'orgue de Chaource³¹⁷ (8^e édition) se tient durant la saison estivale et s'étend sur d'autres communes environnantes ayant un orgue historique. Bien-sûr, les exemples pourraient être multipliés tant il en existe.

A partir des structures existantes et le dynamisme des acteurs, il est possible de construire d'autres projets musicaux événementiels élargis au Grand Est, valorisant les orgues et leur répertoire. Parmi les idées possibles, imaginons une série de concerts filmés : des organistes jouent le même programme sur des orgues de même époque dans plusieurs édifices du Grand Est, mais à des moments différents (par exemple, sur une période bien définie dans le cadre d'un événement). Le programme joué mettrait à l'honneur des pièces souvent méconnues de compositeurs locaux (du XVII^e au XX^e, en fonction des choix et de l'orgue³¹⁸) et illuminerait

³¹⁴ Cf Annexe n°7, Tableau G, p.187.

³¹⁵ <http://musique-sacree.alsace/presentation> Il s'agit de la 9^e saison d'existence (du 17 septembre 2016 au 20 mai 2017), anciennement festival Callinet. C'est un projet global incluant des cycles de conférence, des actions pédagogiques, des revues, des émissions radio ;

³¹⁶ <http://www.toul.fr/?festival-bach-2017>

³¹⁷ <http://www.chaource.fr/festival-orgue-2017/> l'association de Chaource organise des concerts en partenariat avec les communes d'Ervy-le-Châtel, Essoyes, les Riecys, Saint-Florentin.

³¹⁸ L'orgue ne peut pas jouer les répertoires de toutes les époques ; le répertoire doit être choisi en fonction de l'esthétique de l'instrument. Par exemple, un répertoire classique sur un orgue du XVII^e ou début XVIII^e siècle.

chaque orgue grâce à l'interprétation de son organiste. De plus, étant donné que la console de l'organiste est filmée, ceci permet au public présent, par le biais d'un écran, de se rendre compte de son jeu et de la machine complexe actionnée. Ce procédé rend les choses vivantes et concrètes pour le public. De même ces concerts filmés peuvent être diffusés soit en direct, soit en différé dans des lieux culturels du Grand Est ou à la télévision locale ou régionale, auprès des publics ne pouvant s'y rendre et ceux qui sont éloignés du monde de l'orgue. Là, il s'agit de faire entendre les différences de sonorités et d'interprétations en fonction de l'orgue : le même programme n'est pourtant pas joué de la même manière et de surcroît ne sonne pas de la même façon. Chaque instrument est unique ! Faire découvrir cette richesse musicale et artistique aux publics est fondamentale.

De même aménager davantage de concerts ou d'auditions d'orgue dans lieux culturels (musées, des bibliothèques ou médiathèques, centre d'interprétation du patrimoine) est un moyen de captiver un public différent que celui qui se rend habituellement aux concerts dans les édifices religieux. Grâce à des orgues portatifs, ³¹⁹ce public peut découvrir l'instrument, son fonctionnement et ses sonorités pendant et après le concert par une explication plus approfondie apportée par l'organiste. A ce moment-là, ce dernier devient le maillon essentiel de la médiation, laissant l'opportunité aux personnes désireuses de jouer ou simplement toucher l'instrument, l'appréhender de plus près. En somme c'est un concert didactique, participatif fait de rencontres et d'échanges entre le grand public et les professionnels qui transmettent à la fois leur passion et toutes les clés afin que ce même public se rende, une prochaine fois, à un concert dans une église. Parfois se rendre dans une église semble être le premier obstacle à toute découverte musicale. Dans ce cas, il s'agit d'aller à la rencontre du public là où il se trouve, toujours dans cette optique de meilleure visibilité, d'accessibilité et de démocratisation. L'idée de faire sortir l'orgue de l'église et de son image « poussiéreuse » et attirer de nouveaux publics est tout l'enjeu.

En outre pensons à d'autres actions existantes possibles d'être étendues sur une journée ou une période : des visites de la tribune de l'orgue (de ses « entrailles ») ou d'un atelier de facteur d'orgues afin d'en déceler les mystères ; des expositions didactiques et itinérantes sur l'histoire générale et particulière des orgues, visibles dans des institutions culturelles pendant un temps donné, des projections de films ; des animations pour les enfants pendant et hors le temps

³¹⁹ Ce sont des modèles réduits d'orgue, avec quelques jeux et tuyaux, que l'on peut transporter d'un endroit à un autre, au gré des besoins.

scolaire (des visites *in situ* adaptées, des excursions,³²⁰ des ateliers d'apprentissage ou de réalisations artistiques) initiés grâce à des partenariats entre les diverses associations et l'Education nationale par le biais des Inspections académiques et des Rectorats.

De plus la valorisation musicale passe également par l'enregistrement de concerts. Certains orgues, dont la richesse artistique et musicale est exceptionnelle, font déjà l'objet de supports enregistrés (CD, DVD).³²¹ Néanmoins, ceux-ci sont souvent achetés par des publics de connaisseurs mélomanes. Pour le Grand Est, l'idée de produire et vendre un ou plusieurs CD de musique d'orgue peut être reprise : ou bien des pièces de tout répertoire et de toute époque jouées sur les plus beaux orgues à travers le Grand Est ; ou bien des pièces se rapportant à un répertoire, à un compositeur ou à une période spécifique, également interprétées sur les plus beaux orgues. L'auditeur découvrirait par exemple des pièces de compositeurs locaux d'une même époque musicale, à la fois alsaciens, lorrains et champenois interprétés par des organistes locaux reconnus : une œuvre locale totale. Ailleurs il entendrait quelques pièces choisies de J-S Bach jouées sur les plus beaux orgues du XVII^e et du début du XVIII^e siècle du Grand Est, découvrant les multiples sonorités et les interprétations différentes. De manière identique, pensons aux DVD donnant à voir l'organiste derrière sa console. Aussi ce sont des moyens de diffusion de la musique d'orgue. Encore faut-il qu'ils s'inscrivent dans une véritable démarche de démocratisation, donnant des clés pour comprendre et apprécier cette musique afin de donner, par la suite, l'envie ou la possibilité d'aller sur place et de les entendre « en vrai ».

Similairement, la diffusion sur les antennes radio généralistes et spécialistes ainsi que les télévisions sont d'autres éléments de valorisation. Sur les antennes généralistes, les émissions consacrées à l'orgue et à sa musique sont très peu nombreuses et si elles existent, elles ne sont pas assez mises en valeur, soit à une heure tardive, soit programmées à intervalles irréguliers. Par exemple, l'unique émission « Organo Pleno » sur France musique a été déprogrammée. Elles ne s'adressent pas assez en direction du grand public, mais plutôt à des publics déjà intéressés.

³²⁰ Par exemple, en Alsace, des visites pour enfants sont organisés dans le cadre de la saison internationale de la musique sacrée et de l'orgue ou encore par l'organiste des villages, dans le cadre du catéchisme ou des cours de religion.

³²¹ Par exemple, au grand orgue de la cathédrale de Strasbourg, de Metz, de Verdun ou encore de Troyes ; pour le XVII^e siècle : à l'orgue Dupont de l'église de Saint-Jacques de Lunéville, à l'orgue Le Bé-Richard de Chaource ; pour le XVIII^e siècle : à l'orgue Silbermann de Marmoutier ou celui de Saint-Quirin (Moselle) ; pour le XIX^e siècle : à l'orgue Callinet de Rouffach ou de Guebwiller.

Sur les antennes spécialisées comme RCF³²², Accent 4³²³ en Alsace, les émissions sont aussi destinées à un public connu et non à des novices. Il reste donc beaucoup d'efforts à fournir pour diffuser et amener les gens à écouter cette musique et finalement rendre l'orgue visible dans les médias. Là encore, donner les clés pour comprendre une œuvre musicale est possible grâce à la médiation. Quant à la télévision, elle consacre encore moins de temps d'antenne à cet instrument. Parallèlement, à l'ère du numérique, l'accès à la musique d'orgue se fait de plus en plus par le biais d'internet et des réseaux sociaux. De nombreux sites d'associations, de sites musique en ligne ou de plateformes de téléchargement légal (à cause des droits d'auteur) proposent des morceaux de concerts joués et enregistrés. Les internautes peuvent écouter et voir les organistes jouer. C'est par ce biais-là qu'il est possible d'attirer de nouveaux publics et notamment les jeunes très enclins à l'utilisation des outils numériques : c'est un enjeu actuel et pour le futur.

Evidemment toutes ces actions de valorisation ont un impact plus fort si elles s'intègrent dans des manifestations culturelles existantes à grande échelle et si elles sont soutenues par des acteurs institutionnels ou des associations. Depuis 2011, l'association « Orgue en France » initie la « journée de l'orgue ³²⁴» en partenariat avec le Ministère de la Culture et de la Communication. C'est l'occasion de « rassembler et de fédérer des centaines de manifestations dans les villes et villages où se trouve un orgue ; les organistes, qu'ils soient professionnels, amateurs ou étudiants, les facteurs d'orgues, les associations, les bénévoles, unissent leurs efforts pour valoriser le patrimoine organistique français ». En conséquence, pour la grande Région, il serait tout à fait judicieux de s'appuyer sur la « journée de l'orgue » pour en faire une manifestation coordonnée par la DRAC, la Région et encadrée par les acteurs locaux sur place. Il conviendrait de créer un événement fédérateur puissant, plus qu'il ne l'est actuellement. Jusqu'à aujourd'hui, ce sont principalement des initiatives locales, associatives et non institutionnalisées. A terme cette manifestation encore en développement rejoindrait, progressivement, l'impact que possèdent aujourd'hui les Journées européennes du patrimoine. Parallèlement ce dernier événement peut aussi être l'opportunité d'entreprendre des actions de valorisation, tout comme le sont la Nuit des cathédrales, les journées et les weekends pendant la saison estivale.

³²² Radio Catholique France (média national avec décrochage régional) programme des émissions consacrées à l'orgue.

³²³ Par exemple, l'émission « La Voix des Anges » en partenariat avec le festival des Orgues d'Alsace : son objet est l'étude et la découverte du patrimoine organistique alsacien ; spécialistes, organistes, FO sont les invités réguliers de Cyril Pallaud (1^{er} mercredi de 20 à 22h + 4^e vendredi de 18h à 20h).

³²⁴ Chaque année, au mois de en mai, une journée est consacrée à l'orgue, s'étendant au généralement au 2^e weekend, cette année, le 13 et 14 mai.

Au-delà de ces événements, il est important de valoriser tous les aspects de l'orgue sur le temps long au travers des institutions culturelles. A ce sujet, il existe à Marmoutier (Bas-Rhin), le centre d'interprétation du patrimoine « point d'orgue »³²⁵ qui a pour but de démocratiser l'orgue et de le rendre accessible d'abord aux habitants du territoire puis aux touristes, aux néophytes comme aux avertis. L'orgue y est appréhendé de manière innovante et créative, au travers d'un parcours de visite en cinq thématiques : son histoire, son fonctionnement, la facture d'orgues (métiers), les orgues du territoire (50 orgues alsaciens mis en valeur), la musique d'orgues du XVII^e au XXI^e siècle par des enregistrements sonores de pièces). Les visiteurs peuvent appréhender l'orgue grâce à un dispositif à vocation pédagogique ou de concert « l'orgue éclaté du XXI^e siècle » à savoir un orgue décomposé de 19 jeux, de 3 claviers à l'échelle de la salle d'exposition. Il permet à tous de voir comment celui-ci est fabriqué et comment il fonctionne (autour des modules « sons », « vent », « tuyaux »). De plus cet orgue est associé à de nombreux outils de médiation numérique comme un écran tactile, grâce à un onglet « jeux » permettant de faire résonner directement les tuyaux sans passer par les claviers (et l'apprentissage du solfège), un dispositif permettant d'illuminer le tuyau entrain de résonner et des jeux sérieux pour tout public. Ainsi la médiation, la manipulation et l'expérimentation, au cœur, rendent véritablement les visiteurs acteurs de leur découverte. Enfin ce centre d'interprétation de l'orgue aura, pour but d'approfondir les connaissances de cet instrument, grâce à la recherche, et d'élargir son rayonnement aux orgues du Grand Est.

Similairement des musées ou éco-musées consacrés à l'orgue « instrument-roi » peuvent être implantés dans le Grand Est, le dynamisant économiquement. A la différence du centre d'interprétation de l'orgue, il s'appuierait sur une riche collection d'instruments du Grand Est, des reproductions, d'éléments « détachés » (tuyaux, mécanique) ou encore des outils de facteurs d'orgues, anciens et actuels. Les visiteurs seraient alors plongés dans un univers, une histoire abordant les enjeux de construction, de restauration et de sauvegarde mais aussi l'évolution des savoir-faire par le biais d'une exposition scénographiée des collections. Il rejoindrait aussi les objectifs du centre d'interprétation, celui d'être le lieu privilégié de la promotion de l'instrument et de sa démocratisation grâce aux outils de médiation³²⁶. Néanmoins précisons qu'il s'agirait de proposer une offre complémentaire pour tous, répartie en divers pôles sur ce grand territoire.

³²⁵ <https://www.tourisme-alsace.com/fr/254000759-Centre-dinterpretation-du-Patrimoine-Point-dOrgue-Tourisme-et-Culture.html/> + entretien téléphonique. Centre unique en France dont l'ouverture est prévue à l'automne 2017, soutenu financièrement par l'Etat, sous le label de Pôle d'excellence rural.

³²⁶ En plus de ceux évoqués, pensons aux supports multimédias et numériques, à la fois visuels et sonores (vidéos, musique, manipulation 3D, tablettes tactiles, réalité augmentée) avec des explications, des démonstrations ou des témoignages

Ces diverses institutions culturelles, travaillant en partenariat, sont le point d'ancrage des actions culturelles, citées précédemment³²⁷ et le lieu de rencontres entre les publics et les professionnels. Finalement, ce troisième lieu³²⁸ » rassemblerait toutes les générations et tous les publics pour des moments de convivialité, d'échange et de partage afin que ce patrimoine continue à vivre.

Enfin l'orgue est valorisé artistiquement par le biais de l'enseignement qui prend des formes différentes et s'adresse à plusieurs types de publics. D'abord l'enseignement de l'instrument a lieu dans les écoles de musique et les conservatoires.³²⁹ La formation des élèves et étudiants organistes se fait sur plusieurs années³³⁰ et elle ne cesse de s'approfondir, notamment pour la technique de jeu et ses interprétations. Dans ce cadre, il peut être intéressant de construire un partenariat entre ces différentes structures d'enseignement de l'orgue du Grand Est afin d'organiser des rencontres entre les professeurs et les élèves des classes d'orgue. De plus la formation se fait tout au long de la vie à l'occasion de stages ou d'académies d'été pour organistes confirmés, nombreux dans le Grand Est. C'est essentiel d'avoir de bons organistes bien formés par de bons professeurs, eux-mêmes passionnés, afin qu'ensemble, ils puissent transmettre leur passion à d'autres personnes, jeunes et moins jeunes. Les organistes sont alors les véritables acteurs de la valorisation musicale auprès des publics, par des concerts, notamment. Si un organiste talentueux se produit avec brio, cela peut créer un impact fort sur le public, attirer ou inciter certaines personnes à apprendre à jouer de cet instrument. Cela reste, en effet, un défi de taille : actuellement, le nombre d'élèves organistes est relativement stable, mais faute de « recrutement » certaines classes d'orgues ferment. Tout dépend également des zones géographiques et de l'engouement des populations. Dans ce cas, comment faire pour « recruter » de futurs et potentiels organistes ; comment élargir son apprentissage aux jeunes ? Quels moyens peuvent être mis en œuvre sur le moyen et long terme ?

³²⁷ Par exemple, des événements festifs, des concerts, des visites de découverte de l'orgue, des ateliers, des expositions...

³²⁸ « La bibliothèque troisième lieu est un concept issu de la notion sociologique du "troisième lieu" ("third place") développée par Ray Oldenburg, au début des années 80 (...). Les bibliothèques se donnent pour mission d'être des lieux de rencontres informelles et de convivialité, de se situer aux plus près des usages des fréquentants, de mettre en œuvre des fonctionnements participatifs, afin de contribuer à créer du lien social ». <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/bibliotheque-troisieme-lieu>

³²⁹ Il existe trois types de conservatoires (établissements publics d'enseignement artistique) : les conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal, les conservatoires à rayonnement départemental et les conservatoires à rayonnement régional. Ce classement prend en compte la nature et le niveau des enseignements dispensés, les qualifications du personnel enseignant et la participation de l'établissement à l'action éducative et culturelle locale. Voir code de l'Éducation (R461-1).

³³⁰ Désormais, de plus en plus, l'apprentissage se fait directement à l'orgue, sans une phase préparatoire au piano comme c'était souvent le cas. Cet apprentissage se fait par de nombreuses pièces notamment celles de Bach, par exemple, les petits préludes et fugues de Bach très utilisés.

L'enseignement artistique et musical à l'école primaire puis dans les cycles de l'enseignement secondaire (collège et lycée) pourrait être un relais pertinent soit dans les cours de musique, le plus souvent, soit dans les cours d'histoire des arts (au collège). Pourtant, il faut bien admettre que l'école ne remplit pas son rôle vis-à-vis de la découverte de cet instrument, ne serait-ce qu'une initiation ou ouverture culturelle sur son histoire, son répertoire et ses possibilités musicales. L'orgue occupe une bien faible place dans ces programmes d'enseignement artistique et musical au détriment d'autres instruments comme le piano, les percussions ou encore la guitare. Y-aurait-il peut-être et toujours cette connotation religieuse forte dans une société laïque ? Ou alors le manque de temps et de connaissances feraient qu'on le laisse de côté ? Bien-sûr, on ne demande pas aux professeurs de musique, par exemple, de faire la promotion de l'orgue, mais plutôt de l'évoquer et le faire découvrir au même titre qu'il le ferait avec d'autres familles d'instruments. Ce manque est dommageable puisque ce sont dans les jeunes années qu'un intérêt voire une vocation naît tout comme une sensibilité musicale. Si l'approche de l'orgue était davantage développée, l'éducation artistique et musicale serait un formidable canal, en s'adressant à tous les enfants quelque soient leur milieu socio-culturel et géographique, remplissant là le critère de l'égalité et de la démocratisation. Il donnerait la même chance à tous de connaître et la possibilité d'apprendre à jouer cet instrument.

Toutefois, certaines initiatives locales ponctuelles existent, dépendant du bon vouloir de certains professeurs souvent des passionnés, ou des associations de défense et de valorisation. L'animation d'ateliers avec les enfants est une source de joie et de richesses infinies. La plupart d'entre eux, n'ayant jamais vu un orgue, sont stupéfaits face à ses mystères. Pour attirer les jeunes, il faut leur montrer que l'orgue est un instrument avec plusieurs centaines de tuyaux créant autant de sonorités et pouvant donc remplacer un orchestre. Surtout, il faut leur montrer que ce n'est ni un instrument vieillot, ni se trouvant uniquement dans un édifice religieux mais un instrument actuel, utilisé dans les musique de film, par exemple. Finalement, l'idée de dépasser les *a priori* et lutter contre les préjugés reste une constante. Pour le Grand Est, toutes les initiatives locales doivent être étendues et mieux coordonnées en créant des partenariats concrets avec l'Education nationale, les Conservatoires et les écoles de musique.

- La valorisation par la recherche scientifique et professionnelle

En dernier lieu, la valorisation de l'instrument ne peut être totale que s'il existe, en parallèle, une recherche scientifique approfondie et actualisée sur l'orgue dans le Grand Est, donnant de la cohérence et une plus-value à cet échelon administratif.

Afin de créer une dynamique assurée autour de l'orgue, il est fondamental de construire un pôle régional de recherches. D'une part il s'appuierait sur des réseaux institutionnels comme la DRAC et la Région, les facultés d'histoire et de musicologie des universités de la région, les centres de recherches sur la musique, le patrimoine ou encore sur des partenariats tangibles (le CFA d'Eschau, les conservatoires, les associations). Ce pôle de recherches ferait collaborer tous les acteurs de l'orgue qu'ils soient chercheurs, historiens, musicologues, facteurs d'orgues, organistes ou simples acteurs du monde associatif. Ensemble, ils contribueraient à sa valorisation et sa démocratisation. D'autre part, étant donné la richesse du patrimoine organistique, il est basé sur plusieurs antennes dont chacune est spécialisée dans un domaine précis soit la musique et son interprétation, soit à la facture (enjeux de fabrication et restauration).

Evidemment cette recherche scientifique n'a de sens et de répercussion visible que si elle trouve une application professionnelle par l'intermédiaire de publications. Celles-ci sont de plusieurs ordres : des études universitaires, des ouvrages, des actes de colloques, des revues³³¹ scientifiques (créons, par exemple, une revue spécialisée sur les orgues du Grand Est relatant de leur extrême richesse et diversité) ; des brochures spécialisées sur un orgue ayant bénéficié d'une restauration (publiée au moment de l'inauguration). Par ailleurs, dans un objectif total, éditons un catalogue scientifique et raisonné, actualisé, des orgues du Grand Est avec une analyse détaillée de son histoire, de sa composition, avec des statistiques et des photographies anciennes et actuelles ou parfois des témoignages. Ce serait alors une nouvelle base de travail pour les chercheurs actuels et futurs. De plus cette recherche scientifique doit s'adresser au grand public par des ouvrages de vulgarisation³³² : plusieurs thématiques étant possibles telles que les orgues exceptionnels (classés par époque et style), les factures d'orgues et ses grands artisans, les compositeurs et les organistes du Grand Est. Bien-sûr diverses publications existent à l'échelle locale ou ex-régionale, mais pas encore dans l'optique transrégionale.

De plus ce pôle de recherches intégrerait une médiathèque ou centre de documentation pour les publics de chercheurs et de non spécialistes afin qu'ils aient accès aux publications. En même temps, des conférences, des colloques ou des journées d'études et d'échanges y seraient organisés ponctuellement. A ce centre de documentation, un pôle « nouvelles technologies » s'associerait dont l'objectif est à la fois d'inventer de nouveaux outils de

³³¹Elles sont de plusieurs types : musicales (avec des partitions et leurs interprétations), artistiques ou patrimoniales publiées régulièrement (par exemple, la revue d'histoire de l'orgue d'Alsace publié dans le cadre de la saison internationale de musique sacrée et d'orgue d'Alsace, anciennement festival Callinet).

³³² Par exemple : l'ouvrage *Orgues Silbermann d'Alsace et d'ailleurs*, édité par l'association Itinéraire des orgues Silbermann : tous les instruments Silbermann y compris hors de l'Alsace sont répertoriés et accompagnés d'une fiche technique avec une photographie et leur composition

médiation mais aussi de contribuer à la diffusion et au partage du savoir didactisé par le biais d'internet, de plateformes collaboratives ou encore des réseaux sociaux. Il faut amener le savoir là où se trouvent les gens. A titre d'exemples existants, l'association *Orgues en France* a recours à une plateforme collaborative pour réaliser le recensement et l'actualisation des données sur les orgues, actuellement en cours. De même *Wikipédia* est utilisé pour rassembler et partager une banque d'articles, d'images, de données et de liens sur les orgues ; une ressource à utiliser avec précaution. Ainsi, en s'inspirant des initiatives existantes, il est possible de valoriser les orgues protégés en réalisant un site internet « Les orgues du Grand Est » rangés par époque et style mais aussi par critère d'authenticité. Sur le même principe, pensons à une page sur les réseaux sociaux « les orgues d'exception du Grand Est » avec, chaque jour, des informations précises sur les orgues, leur histoire, leur technique, ou encore des propositions de circuit, de découvertes d'orgues méconnus, de savoir-faire de facteur d'orgues, d'un patrimoine caché. Ces sites ou pages internet seraient mis en relation avec des sites institutionnels de collectivités, de structures d'enseignement ou encore d'offices de tourisme. Les nouvelles technologies participent d'un processus cumulatif de connaissances et de pratiques.

Enfin, s'y agrègerait à ce pôle de recherches, le volet musical par l'installation d'une résidence artistique d'organistes soit déjà reconnu, soit en devenir ayant besoin d'un tremplin. Ces organistes proposeraient à diverses occasions des concerts ouverts à tout public ou encore des stage de perfectionnement à destination des élèves organistes venant de plusieurs conservatoires nationaux et régionaux. Ce genre de stage existe beaucoup en Alsace³³³ où les organistes, souhaitant parfaire leur technique de jeu et d'interprétation, peuvent avoir des conseils de professeurs renommés pendant une semaine.

Dans cette dernière grande partie, grâce à l'inventaire réalisé, nous avons pu constater combien le patrimoine organistique du Grand Est est riche. Il semble bénéficier de fortes valeurs culturelles et affectives, d'un réel vecteur identitaire auprès d'une grande partie de la population. C'est au travers d'actions culturelles événementielles d'envergure, d'un pôle de recherches scientifiques et pédagogiques, mais aussi de projets transrégionaux concrets et cohérents que ce patrimoine du Grand Est pourra être véritablement valorisé et transmis à tous les publics. Grâce au dynamisme des acteurs, il est possible d'entreprendre des actions globales et en faire un moteur du dynamisme régional au niveau culturel et économique.

³³³ Exemple de stage de formation continue des organistes : à Rouffach autour de l'orgue Callinet) ; à Saessolsheim (Bas-Rhin), entre autres.

En conclusion cette étude nous a permis de découvrir et de comprendre toute la richesse du patrimoine organistique de la Région Grand Est du XVI^e siècle à nos jours, tant dans ses aspects matériels qu'immatériels. Sans aucun doute les orgues, à la fois instrument de musique et œuvre d'art, appartiennent au patrimoine culturel, historique, artistique et humain. Ils y prennent totalement leur place au même titre que d'autres objets ou domaines artistiques tels les monuments historiques ou les Beaux-Arts. De plus cette étude nous a amené à nous intéresser à l'histoire de ce patrimoine si particulier et à en préciser ses enjeux relatifs à la fabrication, à la restauration et à la valorisation dans le Grand Est.

D'abord l'orgue connaît une histoire remarquable et paradoxale au fil des siècles de l'Antiquité à nos jours en France et en Europe. Il se développe à l'Antiquité dans la sphère profane et il est utilisé jusqu'à l'an mille dans les cours princières et royales à des fins de divertissements. Ce n'est qu'à partir du deuxième millénaire, au début du Moyen Age, qu'il est introduit dans la sphère religieuse. Cette entrée a suscité de fortes réticences de la part de l'Eglise

qui le considérait, au départ, comme un instrument maléfique. Là, il est utilisé lors des services liturgiques à des fins musicales pour accompagner le chant du chœur et pendant les temps de prières grâce aux pièces liturgiques. Toutefois, même si l'orgue était alors davantage destiné au culte, il a continué à être utilisé, épisodiquement, hors de l'église, au théâtre, dans des salles de spectacle, en concert. Ce mouvement s'accroît notamment à partir de la fin XVIII^e et du début du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Certes nos contemporains retiennent davantage l'idée de l'orgue liturgique associé à l'église et uniquement joué lors du culte, mais il semble nécessaire de leur montrer que cet usage n'est pas exclusif. Deux usages et deux types de répertoires coexistent. A juste titre, il s'agit d'apporter un autre éclairage en transmettant l'intégralité de cette histoire à la fois riche et paradoxale. C'est aussi par ce biais-là que les représentations, les *a priori* peuvent évoluer positivement.

Dans le même temps au cours de son histoire, l'orgue devient au fur et à mesure un instrument majestueux et une œuvre d'art totale mobilisant toutes les disciplines. Il se compose, en effet, du buffet richement orné et sculpté dans lequel s'intègre la partie instrumentale aux mille couleurs. Les recherches autour de sa mécanique, le nombre de tuyaux et par conséquent le nombre de jeux et de sonorités s'approfondissent au fil des siècles étudiés. Tout est fait dans le but d'améliorer la technique de jeu jusqu'à en faire une machine complexe. Chaque époque a vu naître des orgues de styles artistiques et d'esthétiques instrumentales différentes, en fonction des matériaux disponibles, des goûts et des commandes. Ainsi le Grand Est devient la région d'épanouissement de l'orgue, avec près de 2400 exemplaires inventoriés aujourd'hui malgré quelques disparités géographiques.

De même cette Région a vu naître de nombreux artisans talentueux à savoir les menuisiers et les facteurs d'orgues qui ont mis leur savoir-faire en pratique avec précision et finesse. Leur formation s'est enrichie au fil du temps grâce à l'apprentissage auprès de maîtres reconnus et leurs conditions de travail se sont nettement améliorées. Ainsi de grandes familles d'artisans se sont constituées et ont fabriqué de merveilleux instruments. Elles ont su transmettre de génération en génération leur idée personnelle de l'orgue : toujours plus grand, plus imposant et plus riche. De ce fait, très souvent, il devient le symbole de richesse et de fierté d'une communauté, en même temps qu'un objet de luxe. Cependant l'orgue n'est grandiose que quand il est joué et que la musique résonne entièrement dans l'édifice. Là ce sont les compositeurs et les organistes interprètes qui ont su mettre à profit leurs talents pour inventer, développer de nouveaux modèles musicaux et composer des pièces avec virtuosité qui s'inscrivent dans un répertoire à la fois liturgique et profane. Ces musiciens se forment auprès de maîtres puis dans

des écoles et au Conservatoire avant d'être, généralement, attachés à une église ou une cathédrale et de se produire en concert. Les artistes du Grand Est s'inspirent de leurs prédécesseurs ou de leurs contemporains en France et en Europe. De grands noms de la musique ont retenu particulièrement notre attention. Toutefois il ne faut pas oublier que tous les orgues ne sont pas grands ou prestigieux et qu'ils ne sont pas tous joués par des organistes reconnus. Dans les campagnes, c'était souvent l'instituteur du village qui le jouait lors des cultes ou d'autres musiciens. Certains d'entre eux le jouaient bien, possédant de grands talents, même s'ils n'avaient pas forcément étudié l'orgue au conservatoire. L'organiste est le premier maillon de la valorisation.

Ensuite, au-delà de l'instrument et de l'œuvre d'art, il faut considérer l'orgue comme un patrimoine avec ses enjeux propres relatifs à sa protection, sa restauration et sa valorisation. Le contexte politique, économique et religieux joue un rôle important dans la constitution et dans la transmission de ce patrimoine au cours de la période et dans l'espace géographique étudié. Cependant prendre en considération les orgues comme véritablement patrimoine n'a pas semblé évident au départ. Ce manque de prise en compte a joué en sa défaveur puisque de nombreux orgues ont été détruits, pillés et dénaturés notamment lors de la Révolution française. Parallèlement une conscience patrimoniale naît timidement à partir de ce moment-là puis se renforce en développant la commission des Monuments historiques au XIX^e siècle. Elle est chargée d'inventorier ce patrimoine et de le protéger. Pourtant les orgues ne bénéficient toujours pas d'une quelconque protection. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle, en 1933, donc assez tardivement, que naît la Commission chargée de protéger et de défendre ce patrimoine par des procédures de classements ou d'inscription. Les premiers orgues remarquables sont donc progressivement inventoriés et classés, d'abord les buffets puis les parties sonores, parfois tout l'ensemble. Néanmoins certains d'entre eux continuent à subir des transformations, la négligence des hommes ou tout simplement les effets du temps.

Aujourd'hui, riche de son patrimoine organistique, les divers acteurs de la Région Grand Est se trouvent face à ces multiples enjeux. Ce patrimoine continue à être enrichi par des constructions, mais aussi à être entretenu au moyen de la protection et de la restauration. La protection suppose, très souvent, la restauration engagée par les propriétaires de l'instrument (les communes, les paroisses, l'Etat) en lien avec les associations de sauvegarde et de restauration de l'orgue. Au préalable sa faisabilité et son financement sont étudiés par des experts puis soumis aux divers acteurs institutionnels (DRAC, Commission des Monuments historiques). Enfin elle est réalisée par des experts et des facteurs d'orgues-restaurateur selon des normes et des

méthodes précises permettant de revenir à l'état originel de l'orgue pour son buffet et sa partie instrumentale. C'est un travail minutieux. Toutefois, actuellement, les difficultés économiques et le manque de dynamisme de certains acteurs semblent avoir raison de restaurations pourtant bien nécessaires. Ainsi une partie de ce patrimoine artistique et musical tombe alors dans l'oubli faute de prise en considération et cela est d'autant plus visible dans les territoires isolés du Grand Est, ce qui est dommageable. C'est une question qui doit préoccuper tous les acteurs, ceux cités précédemment, et chaque habitant du Grand Est.

Evidemment parmi les enjeux, la valorisation de l'orgue et de son patrimoine est plus qu'essentielle : c'est l'ouvrir et le rendre accessible, physiquement et intellectuellement à tous les publics, les avertis et les initiés comme ceux qui n'y sont pas ou peu intéressés. Effectivement ce patrimoine pâtit encore d'*a priori* ou d'images dépréciatives en raison de son attachement à la sphère culturelle et liturgique. La plupart de nos contemporains inscrivent ce patrimoine uniquement dans les édifices religieux alors qu'il est visible et entendu ailleurs. Grâce à l'enquête réalisée, nous avons pu remarquer combien les représentations restent attachées au domaine de l'église, de la religion. Elles font référence à quelque chose de vieillot, de poussiéreux, parfois de mystérieux voire de sacré ou de mystique. Aussi la plupart des gens connaissent peu ou mal ce patrimoine, souvent réduit à des approximations. C'est pourquoi l'orgue doit pouvoir bénéficier d'un éclairage renouvelé et de politiques cohérentes de sauvegarde et de valorisation à toutes les échelles : de la grande Région jusqu'aux territoires locaux les plus reculés. Là aussi les divers acteurs institutionnels, politiques, économiques, socio-culturels et du secteur associatif, en lien avec les professionnels, experts, facteurs d'orgues et organistes doivent collaborer. Ensemble il sera possible de créer une dynamique pertinente et efficace pour faire changer ces regards sur ce patrimoine. Par ailleurs il existe un véritable potentiel de mise en lumière de ce patrimoine dans la Région du Grand Est en allant au-delà des simples initiatives locales ou associatives. Les propositions concrètes menées dans ce travail sont des pistes à mettre en œuvre. Le patrimoine doit être valorisé de manière globale à la fois en tant qu'instruments, artistiquement et musicalement, par l'enseignement et la recherche scientifique, par le biais de politiques cohérentes, d'actions culturelles ou éducatives, par la médiation. Tous les types de publics, les jeunes comme les moins jeunes, intéressés ou éloignés, sont concernés et il s'agit donc véritablement de démocratiser l'instrument, en somme le faire sortir de l'église.

Enfin le Grand Est, en qualité de nouvelle Région administrative, doit être l'échelon de référence pour coordonner toutes les politiques culturelles organistiques, de manière pertinente, efficace et cohérente. Cette Région, en effet, détient un des plus grands et beaux patrimoines

organistiques de France, comme nous l'a montré l'inventaire des richesses organistiques réalisé. Elle compte de nombreux instruments protégés, classés ou inscrits, et restaurés, comparativement aux autres régions françaises. Parmi eux, il existe de magnifiques buffets anciens et quelques parties sonores, certes composites, mais témoignant d'une richesse et d'une histoire technique, artistique passée. Toutefois ce patrimoine n'est pas réparti de manière identique : certaines ex-Régions sont plus pourvues en termes de quantité et de qualité, et ceci en fonction des zones géographiques et des époques considérées. Chaque ex-Région possède son propre patrimoine organistique, s'expliquant par des raisons politiques et économiques historiques et actuelles. Chacune d'entre elles possèdent déjà des moyens de le protéger et de le valoriser, mais le tout est de pouvoir fédérer les acteurs et coordonner les actions existantes en les élargissant au niveau supra-régional.

C'est pourquoi, face à cet exceptionnel patrimoine à la fois humain et artistique, l'ensemble des acteurs, institutionnels ou non, possède une mission d'intérêt public. Ils ont pour but d'en prendre et de le valoriser afin d'en changer positivement les représentations, donc de le faire aimer à sa juste valeur. Ainsi les générations actuelles doivent prendre part à cet héritage afin de le transmettre dans sa globalité aux générations futures. Ce patrimoine doit contribuer à fédérer les habitants autour des valeurs culturelles et affectives qu'il véhicule, par là cela façonnera une Histoire ainsi qu'une identité uniques à l'échelle de cette grande Région.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

Historiographie et histoire du patrimoine

Actes du colloque « Les patrimoines en recherche(s) d'avenir » *Culture et recherche – patrimoine, enjeux contemporains de la recherche*, Ministère de la Culture, Paris, été 2016.

BARRES, Maurice, *La Grande pitié des Eglises de France*, texte introduit et établi par Michel Leymarie et Michella Passini, Paris, ed. Septentrion, INHA, 2010.

CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre*, Paris, Flammarion, 1994.

HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2012.

LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.

MARTIN, Hervé, *Le métier de prédicateur*, Paris, Le cerf, 1988

MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, Paris, Flammarion, 1979.

PETIT, Jean, *Un registre : un village, une époque*, Paris, 1980.

POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, hachette supérieure, carré histoire, 2014.

RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, trad. Jacques Boulet, Paris, Esthétiques, 2003.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997

VALLET, Odon, *Votre commune et l'Église : aspects pratiques, juridiques, financiers, immobiliers*. Paris, Édition du Moniteur, 1978.

Histoire générale de la musique

BRAGARD, Roger et. DE HEN, Fred J., *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruxelles, éditeur Compagnie belge, Editions SPRL, 1973.

HONNEGER, Marc, *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, Bordas, Paris, 1986.

TRANCHEFORT, François René, *Les instruments de musique dans le monde*, tome 2, Paris, Inédit Musique, Seuil, 1980.

Un air de Renaissance, la musique au XVI^e siècle, catalogue d'exposition, musée national de la Renaissance au château d'Ecouen (11.09.2013 au 6.01.2014), Paris, édition RMN-Gd Palais, 2013.

OUVRAGES SPECIALISES SUR LES ORGUES

Contexte et Histoire des orgues

BUSCH, J. Hermann, « *Zwischen Tradition und Fortschritt : Zu Orgelbau, Orgelspiel, und Orgelkomposition in Deutschland im 19. Jahrhundert* », in *Mundus Organum*, A. Reichling ed, Berlin, Merseberger, 1978.

CICCHERO, Jean Marc, « L'implantation des orgues en France », in *l'Orgue*, n° 302, Paris, 2013, p.140-147.

DUFOURCQ, Norbert, *L'Orgue*, Paris, PUF, 1958.

DUFOURCQ, Norbert, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII^e siècle au XVIII^e siècle*, Ed. Paris, 1935.

Guide pratique de l'orgue et de l'organiste, Édition du Centre National d'Action Musicale, Paris, 1987.

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

PERROT, Jean, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Picard, 1965.

SABATIER, François, « Les Orgues en France pendant la Révolution (1789-1802) », in *L'Orgue*, n°143, Paris, 1972.

SYMONNOT, Sylvie, « Images de l'orgue dans la littérature et le cinéma depuis 1870 », in *L'Orgue*, n° 245, 1998-1.

THOMANN, Marcel, *Le monde mystérieux de l'orgue*, Strasbourg, ed Du Signe, 1998.

Histoire de la musique d'orgue

CANTAGREL, Gilles (dir), *Guide de la Musique d'Orgue*, Fayard, indispensables de la musique, 1991.

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

HARDOUIN, Pierre, « L'Orgue » in *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*, M. Honegger (dir.), vol II, Paris, Bordas, 1976.

LUEDERS, Kurt, « L'orgue », in *Dictionnaire de la musique en France au 19^e siècle*, J-M Faucquet (dir.), Paris, Fayard, 2003.

SANCHEZ, Jean-Michel, *Orgues, le chœur des anges*, Le Bec en l'air éditions, 2005.

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

La fabrication des orgues (buffets et parties instrumentales)

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

CELLIER Alexandre et ACHELIN, Henri, *L'Orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, Paris, ed. Lafitte reprints, 1933.

CELLIER, Alexandre, *L'orgue moderne*, Paris, 1913.

DUFOURCQ, Norbert, *Le Livre de l'orgue français, 1589-1789*, 3 tomes, Paris, A. et J. Picard, 1971.

GALTIER, Roland., *La facture d'orgue en France de 1800 à 1870*, Paris, 1997.

GUILLOU, Jean, *L'Orgue, Souvenir et Avenir*, Paris, Edition Buchet/Chastel, 1989.

SERVIERES, Georges, *La découverte artistique des buffets d'orgues*, Paris, Van Oest édition, 1928

TEULON, Bernard, *De l'orgue*, Aix en Provence, Edisud, 1981.

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

La restauration des orgues

DUFOURCQ, Norbert, « Le service des Monuments historiques et les orgues de France. Méthode et doctrine », in *Bulletin trimestriel des Monuments Historiques*, numéro 2-3, Paris, 1962.

LACAS, Pierre-Paul, « Orgues historiques en péril ou le scandale des restaurations » in *L'art Sacré*, revue mensuelle n° 9-10, Paris, 1967.

LAING MILLER, Georges, *Révolution récente dans la facture d'orgue*, édition de Lille, 1914.

TOSI, Jean-Christophe, « Esthétique de la restauration des orgues anciennes », in *Bulletin des Monuments Historiques*, n°146, Paris, 1986.

Les facteurs d'orgues et organistes

CAVILLE-COLL, Cécile et Emmanuel, *Aristide Cavaillé-Coll, ses origines, sa vie, ses œuvres*, Paris, Fischbacher, 1929

HAMEL, Marie-Pierre, *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues, ou traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues*, Paris, 1849.

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

SOURCES ET OUVRAGES SUR LES ORGUES DU GRAND EST

Les inventaires

Base Palissy du site du Ministère de la Culture

Alsace :

LUTZ, Christian, *Inventaire général des Orgues en Alsace*, Strasbourg, Ministère de la Culture et de la Communication, Association régionale pour le développement de l'action musicale, 1985-1986.

MEYER-SIAT, Pie, (dir) *Inventaire des orgues en Alsace (volume 1)*, ADRAM - Association Régionale pour le Développement de l'Action Musicale, 1985.

Champagne-Ardenne :

MEIGNIEN, Jean-Marie, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de l'Aube*, Châlons-en-Champagne, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome II, 1988.

BAUDON, Jean-François, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de la Marne*, Reims, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome III, 1993.

OTTO, François, *Inventaire général des Orgues en Champagne-Ardenne, orgues de la Haute-Marne*, Langres, Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, tome IV, 1989.

Les Ardennes, Tome I (exemplaire non publié)

Lorraine :

LUTZ, Christian, *Inventaire général des Orgues de Lorraine*, Metz, Association d'étude pour la coordination des activités régionales musicales, 4 tomes, 1994.

Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Meurthe et Moselle, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome I, 1990.

Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Vosges, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome IV, 1990.

Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Meuse, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome II, 1992.

Inventaire national des orgues, orgues de Lorraine, Moselle, Association d'Etude pour la Coordination des Activités régionales musicales, édition Serpenoise, tome III, 1993.

« Liste des orgues de France classés parmi les Monuments historiques (1.04.1977) », *Revue L'orgue*, cahiers n°17, Paris, 1977.

« Liste des buffets de France classés parmi les MH (janvier 1978) », *Revue L'orgue*, Cahiers et mémoires, n°19, Paris, 1978.

Les orgues du Grand Est : histoire, fabrication et état général

LEIMBACH-WEINZAEPFEL, Monique, (dir.) Marie-France, HECKMANN, Guy, FEUERBACH, Jean-Philippe GRILLE [et ali], *Orgues Silbermann d'Alsace et d'ailleurs, guide pour l'amateur*, Association Itinéraire des orgues Silbermann d'Alsace, 2011.

LUTZ, Christian, « Orgues en Lorraine, Lunévillois, Toul, Nancy et Saint-Dié-des-Vosges », in *L'orgue francophone*, Bulletin de liaison de la Fédération francophone des Amis de l'orgue, n° 40, 2009.

MEIGNIEN, Jean-Marie, *Orgues d'hier et d'aujourd'hui*, Société académique de l'Aube, 2006.

MEIGNIEN, Jean-Marie, *L'architecture des jubés, tribunes et buffets d'orgue du département de l'Aube*, Almanach de Libération-Champagne, 1974.

MEYER-SIAT, Piat, *Historische Orgeln im Elsass (1489-1869)*, Schnell et Steiner, Zurich, 1983.

Le parc organistique alsacien, premier cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet éditions, s.l, février 2009.

Le fabuleux destin de l'orgue alsacien, quatrième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet éditions, s.l, décembre 2010.

Des exemples régionaux de restaurations d'orgues

BLUMENROEDER, Quentin, LERCH, Jean-Pierre, LUTZ, Christian, POINSOT, Gilbert, SCHAEFFER, Marc, SINGRIST Hubert, *Le relevage de l'Orgue Silbermann, Marmoutier (Bas-Rhin)*, patrimoine restauré, n°12, ID l'édition, Bernardswiller, septembre 2010.

GUERRIER, Jean-Christian, BUCHER Marianne, *Offwiller, inauguration du nouvel orgue 15 novembre 2009*, catalogue, 2009.

La voix retrouvée, rénovation du grand orgue de la Collégiale de Thann – 22 septembre, édité par l'AROC (association de rénovation des orgues de la Collégiale), 2001.

MUNCH, Gérard, TRIPP, Charles, SCHAEFFER, Marc et PFISTER, Pierre, *Oltingue et son orgue Callinet...ou l'histoire d'un patrimoine*, édité par l'APOS (association du patrimoine Oltingue Sundgau), Saint-Louis, 2009.

SCHAEFFER, Marc, *L'Orgue de Saint-Quirin, Saint-Quirin, les orgues historiques*, Saint Michel de Provence, s.d.

Les facteurs d'orgues et les organistes du Grand Est

KOEHLHOEFER, Charles-Léon, *Les Silbermann, facteurs d'orgues en Alsace et en Saxe*, Colmar, J. Do Bentzinger, 2008.

MEIGNIEN, Jean-Marie, *Facteurs d'orgues d'hier et d'aujourd'hui*, Société académique de l'Aube, 2012.

MEIGNIEN, Jean-Marie, *Organistes d'hier et d'aujourd'hui*, Société académique de l'Aube, 2008.

PALLAUD, Cyril, *Claude Ignace [Callinet] et le métier de facteur d'orgues en Alsace*, mémoire de Master, Paris-IV, 2008.

Le métier de facteur d'orgues en Alsace au XIXe siècle, deuxième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet, 2009.

Les Callinet hors d'Alsace, troisième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet, 2010.

La fin des Callinet - documents inédits, septième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet, 2012.

Organistes et compositeurs alsaciens, huitième cahier, Revue d'histoire de l'orgue en Alsace, Festival Callinet, 2013.

Hommage à Léon Boëllmann et Auguste Schirlé, livret-programme, Festival des Orgues d'Alsace, 5^e édition, 2012.

DISCOGRAPHIE

ALAIN, Marie-Claire, *L'orgue français, coffret intégral de la musique française du XVII^e au XX^e siècle*, Disque Erato, 1955-2000, 22 CDs, Warner, 2014.

ALAIN, Marie-Claire, *Pièces inédites pour orgue*, 1^{ère} édition 1954, réédition Erato, 2014. Elle interprète les œuvres de J. S. Bach : *Concerto en la mineur BWV 593, Chorals BWV 721, 729, Canzone BWV 588, Aria BWV 587, Préludes et fugues BWV 549, 550, Trios BWV 583, 585*.

GUILLOU, Jean, *Concert du Jubilé* (Augure 1304), 2013. Enregistrement réalisé le 7 avril 2013 à l'occasion de ses cinquante ans de titulariat à l'orgue Saint-Eustache où il joue *Symphonie fantastique* de Berlioz, Fantaisie et

Fugue sur B.A.C.H. de Liszt, *le Concerto pour orgue et orchestre n°1*, *Inventions* (1960), de Jean Guillou, accompagné par l'Orchestre Symphony Prague.

MALEC, Magdalena et PALAUD, Cyril, *œuvres de Frescobaldi, Muffat, Buxtehude, Boehm, J.-S Bach, Haendel*, Festival Callinet, 2010. Enregistrement réalisé sur le nouvel orgue J.C Guerrier à Offwiller en 2009.

SITOGRAFIE

www.france-orgue.fr

www.doa-alsace.org (La fédération « Découverte des orgues d'Alsace)

www.orgue-en-france.org

www.orgues-cathedrale-nancy.fr/fr/hist/n-dupont

www.gpfo.free.fr (Le groupement professionnel des facteurs d'orgues)

www.lplet.org.

Articles consultés sur ce site : MEIGNIEN, Jean-Marie, « La conservation de l'orgue historique français », 2010 ; PLET, Laurent, « La situation de la restauration des orgues en France, du point de vue d'un restaurateur », 2010.

www.patrimoine-religieux.fr