

Mémoire de recherche

2^e cycle (Master)

Année universitaire 2021-2022

**Technique et esthétique des orgues de la manufacture
Cavaillé-Coll-Convers
Essai sur la facture d'orgues française dans les années
1920-1930**

Antoine THOMAS

Discipline principale : Orgue

Professeur de la discipline principale : François ESPINASSE

Nom du professeur référent : Michel JURINE

Date de la soutenance : Octobre 2022

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements à mon professeur référent, Michel Jurine, facteur d'orgues de grand talent et docteur en musicologie, pour son accompagnement et son encadrement.

Je désirais également remercier chaleureusement, pour leur amical soutien : Mathieu Delmas, Philippe d'Anchald, François Grandsir et Virgile Monin ainsi que mon amie Louyse Gris.

Enfin, merci à Bruno Laurent, organiste titulaire de l'église Saint-Jacques d'Angers qui m'a permis de visiter et jouer le très bel orgue Cavaillé-Coll-Converts.

Table des matières

Remerciements.....	3
Table des matières.....	4
Introduction.....	7
I. Contexte historique.....	7
II. Contexte musical.....	8
I. Auguste Convers et la maison Cavallé-Coll, apogée de l’orgue orchestral en France.....	10
A. L’héritage Charles Mutin, successeur d’Aristide Cavallé-Coll.....	10
1. Qualité maintenue.....	11
2. Charles Mutin, élève et successeur d’Aristide Cavallé-Coll.....	12
3. Réintégration des jeux de mutations et de mixtures.....	13
4. Tractions.....	17
5. Consoles et compositions sonores.....	18
6. Orgues de salon.....	20
B. Auguste Convers, « un personnage haut en couleur ».....	24
1. Développement industriel de la maison Cavallé-Coll-Convers.....	26
2. Expérimentations technologiques, à la quête d’un mécanisme idéal.....	27
3. Nouvelles sonorités.....	30
II. Un instrument témoin type : l’orgue du temple d’Amiens.....	32
A. Présentation historique : un orgue laïc.....	32
1. La vérité historique.....	33
2. Les Portiques, un bâtiment ultramoderne.....	34
3. L’orgue Convers des Portiques, un instrument profane.....	35
4. Déclin.....	37
5. Renaissance.....	38
B. Étude technique et sonore.....	39
1. Architecture sonore.....	40
2. Tuyauterie.....	45
3. Console.....	46
4. Sommiers.....	48
5. Traction.....	50
6. Mécanismes des divers accouplements, des tirasses et des jeux en extensions.....	52
7. Soufflerie.....	53

Conclusion.....	54
Bibliographie.....	56
I. Histoire et esthétique des orgues dans les années 1900 et 1930.....	56
II. A. Cavallé-Coll, Ch. Mutin, A. Convers et Pleyel.....	57
III. Victor Gonzalez et le mouvement néo-classique.....	59
IV. Les organistes.....	60
Annexes.....	61
I. L'orgue du conservatoire rue Poissonnière, Paris 9^e arrondissement.....	61
II. L'orgue de l'église Saint-Jacques d'Angers.....	63
III. Projet d'un orgue moderne pour la nouvelle salle Pleyel.....	65
IV. Inventaire des orgues construites par Auguste Convers.....	72
Table des illustrations.....	74
Abstract.....	75

Introduction

I. Contexte historique

Dans les années 1880-1883, une crise économique frappe l'Europe dont l'incidence est assez forte en France. Le budget alloué par le Ministère des Cultes déperit. La construction d'orgues de cathédrales sous la responsabilité de l'État français se réduit considérablement. « Les facteurs, à cette époque, sont confrontés à une crise assez importante : il faut réduire les effectifs et, déjà, trouver des débouchés autre que cet immense marché national »¹ note Michel Jurine.

La politique de laïcisation de la société engendre la loi de Séparation des Églises et de l'État en 1905 : cela asphyxie également les commandes d'orgues neuves pour les lieux de cultes. À ce propos Joseph Merklin écrivait en 1904 que « la facture d'orgues d'église pourrait trouver une compensation au tort que lui causent depuis plusieurs années les lois religieuses en cherchant de nouveaux débouchés à l'étranger et, en France, dans le monde des amateurs ».² Il en résulte une laïcisation du roi des instruments, avec le développement de l'orgue de salon et de l'orgue de salle de concert.

Pour Kurt Lueders, peut-être cela a-t-il permis aux organistes-compositeurs, ainsi affranchis du carcan liturgique, d'avoir plus d'indépendance artistique et créatrice.³

Puis la Grande Guerre est également lourde de conséquences : beaucoup de jeunes tombent au combat, la relève n'est donc plus assurée dans les ateliers. « Se trouvent à ce moment-là, dans les ateliers les anciens compagnons qui sont en fin de carrière. Il y aura quand même... je ne dirai pas un vide mais un malaise dans les ateliers quant à la transmission intégrale, complète des pratiques. »⁴ souligne Michel Jurine.

1. Jurine, M. (2009). Les courants de la facture d'orgues en France entre 1900 et 1930 dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89. p. 9

2. Mangeot, A. (15 nov 1904). *Le monde musical* n° 21, p. 305

3. Lueders, K. (2009). Éléments du contexte historique et ecclésiastique dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89. p. 6.

4. Ibid. p. 9

II. Contexte musical

« Depuis le début du XIX^e siècle, en marge de la musique d'église et de ses contraintes, l'organiste a toujours voulu proposer des pages plus neutres qui apparaissent comme les équivalences des morceaux pour piano ou orchestre que le public applaudit en concert [...] »⁵ note François Sabatier. Mais à la fin du XIX^e siècle et plus précisément au début du XX^e siècle, nous constatons une séparation naissante entre le monde de l'orgue et le reste du monde de la musique (Debussy, Stravinsky, les Viennois...).

L'historien Gilles Cantagrel remarque que « Dupré est de quelques années seulement le cadet de Bartok et Stravinsky, de douze ans celui de Schoenberg, mais un monde les sépare ».⁶ La musique d'orgue se manifeste à l'écart et reste hermétique aux bouleversements du langage musical caractéristique du début du XX^e siècle et ne suit pas le cheminement de compositeurs tels que Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern ou bien encore Varèse.

N'oublions pas le scandale qu'a provoqué le *Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913, puis la création du *Pierrot lunaire* de Schoenberg en 1912, second choc pour le public parisien, ainsi que les œuvres modernistes tels que *Clairs de Lune* pour piano (1900-07) d'Abel Decaux, *Quatrième Sonatine* sur des modes hindous de Maurice Emmanuel en 1920, *Saudades do Brasil* pour orchestre de Darius Milhaud qui expérimente la polytonalité en 1920-21 et Edgar Varèse avec ses sons « organisés ». Face à l'avant-garde, les compositeurs-organistes contemporains les plus connus, ont majoritairement un langage s'inspirant de Wagner et Debussy (Vierne, Tournemire, Bonnet...).

Ce fossé, cloisonnant ces deux mondes, a été causé par une pratique singulière : la musique liturgique, qui empêcha toute effervescence et qui a obligé les compositeurs-organistes, selon les mots de F. Sabatier à « [...] sonder plutôt des univers un peu fermés autour des notions de sensibilité, intuition, sentiment, piété, dévotion, méditation ou introspection »⁷. Le monde de l'orgue est pourtant conscient de cet éloignement. Les facteurs tentent d'atténuer ce décalage en apportant deux réponses différentes : par le mouvement post-symphonique, où l'on avance avec son temps pour aboutir à l'apogée de l'orgue orchestral et le mouvement néo-classique qui propose une lecture du passé pour créer un orgue contemporain.

Le mouvement post-symphonique est porté par les successeurs d'Aristide Cavallé-Coll, Charles Mutin puis Auguste Convers, qui construisent des instruments s'inscrivant dans la continuité de leur

5. Sabatier. Histoire de l'orgue en France au XX^e siècle. p. 52

6. Le livre d'or de l'orgue français, Gilles Cantagrel. p. 160

7. Sabatier, F. Histoire de l'orgue en France au XX^e siècle. p. 6

aîné. Les orgues deviennent progressivement plus orchestraux. Auguste Convers s'attache également à innover sur le plan technologique.

Au contraire, Victor Gonzalez s'inspire des orgues anciennes françaises et germaniques du XVIII^e siècle. Par le biais de l'esthétique néo-classique - impulsée par le musicologue Nobeit Dufourcq, il occupe une place de plus en plus prédominante dans le paysage de la facture d'orgue française.

Nous avons cherché à étudier les caractéristiques techniques et sonores de la facture propre à la maison Cavallé-Coll-Convers.

I. Auguste Convers et la maison Cavallé-Coll, apogée de l'orgue orchestral en France.

A. L'héritage Charles Mutin, successeur d'Aristide Cavallé-Coll.

Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) fait partie des facteurs d'orgues du XIX^e siècle les plus importants au monde. Sa manufacture restera à tout jamais l'une des plus fécondes de France, pas moins de six cents orgues sortent des ateliers entre 1840 et 1898.

Cavallé-Coll décède le 3 octobre 1899. *L'Illustration* note à l'occasion de sa mort :

« Aristide Cavallé-Coll, une des gloires de l'Industrie française vient de disparaître. C'est à lui seul que l'on doit les immenses progrès réalisés depuis plus de soixante ans dans la fabrication des magnifiques et puissants instruments que le monde entier se disputait, et parmi lesquels nous citerons seulement les orgues de Saint-Sulpice, les plus complètes de toutes, peut-être celles de la Madeleine, de Notre-Dame, de la Trinité, et d'ailleurs de la plupart des églises de Paris »⁸.

Son successeur, Charles Mutin, naît le 7 avril 1861 à Saint-Julien-sur-Suran dans le Jura. Son père aubergiste, endetté, meurt en 1864. Sa mère doit élever seule ses deux enfants. Afin de trouver une meilleure situation qu'en province, les Mutin montent à Paris.

La rencontre avec l'orgue du petit Charles Mutin est tout à fait charmante, la voici : emportant son enfant assez agité, la pieuse mère alla prier dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sulpice à Paris. Soudain le grand-orgue se fait entendre, deux facteurs d'orgues accordent l'immense instrument de Cavallé-Coll, il s'exclame : « L'orgue ! L'orgue ! Je veux faire de l'orgue ! »⁹.

Suite à cette histoire, la mère cède, elle l'envoie donc à la Manufacture de Grandes-Orgues Cavallé-Coll en 1875. Il y sera pris comme apprenti et confié entre les mains du célèbre et excellent harmoniste Joseph Koenig.

Une amitié naît et des liens familiaux se tissent avec Koenig. Ce dernier épouse la sœur de Charles et devient donc son beau-frère.

Après treize années où il acquiert tous les aspects du métier, Charles Mutin fonde sa manufacture d'abord à Falaise puis à Caen où les ateliers s'installent dans un ancien collège. Certains ouvriers de Cavallé-Coll veulent rejoindre Mutin car la célèbre manufacture parisienne est en difficulté financière.

8. Cité dans Métrope, L. (1999). Aristide Cavallé-Coll et Charles Mutin : Facteurs d'orgues des XIX^e et XX^e siècle dans *L'Orgue* n°251. p. 15.

9. Ibid. p. 25.

Sous l'impulsion de l'abbé Edmond Simonet, Charles Mutin, son beau-frère Koenig et Henri Didier, facteur d'orgues à Epinal, fondent la société dont le nom collectif est « Mutin & Cie » en juin 1889. Malheureusement, la société ne dure que six mois et elle est dissoute.

Par la suite, Mutin fait une rencontre fructueuse avec Alexis Muzet qui est le président du Syndicat général du commerce et de l'industrie. Grâce à cette connaissance – et à la qualité du travail – il emporte une Médaille d'or à l'Exposition Universelle de Lyon de 1894 avec la construction d'un orgue destiné à l'église Notre-Dame-de-Bon-Secours à Trouville. La Manufacture de Charles Mutin n'a plus rien à prouver.

Cependant Charles Mutin vise beaucoup plus haut. À Paris, le vénérable Cavaillé-Coll est de plus en plus faible et cherche un successeur. Afin de succéder à son ancien maître, Mutin assemble plus de 200 000 francs obtenus par la vente de terres appartenant à son épouse Eugénie Crespin, avec un complément de 150 000 francs apporté par un certain Édouard Sales-Deschamps. Le 18 juin 1898, le contrat est signé avec Aristide Cavaillé-Coll, Charles Mutin devient le propriétaire et le gérant de la Manufacture de Grandes-Orgues Cavaillé-Coll.



Figure 1 Charles Mutin.

2. Qualité maintenue

Fait intéressant que relate Loïc Métrope, après la Grande-Guerre, Eugène Stoltz qui à l'époque était le doyen des facteurs d'orgues français « [...] considère que la facture d'orgues se complaît depuis trente ans dans un état indolent, état qui a engendré la quasi-disparition du métier qui naguère constituait une véritable industrie, sinon florissante tout au moins brillante [...] » (L.

Métrope, Aristide Cavaillé-Coll et Charles Mutin : Facteurs d'orgues des XIX^e et XX^e siècles, (1999), p. 33).

Dès le début de sa direction, Charles Mutin présente, pour l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, un grand orgue destiné au conservatoire Tchaïkovski à Moscou et obtient une Médaille d'Or.

Alexandre Guilmant commande un orgue de salon à la manufacture Cavaillé-Coll-Mutin. Il déclare à propos de la construction de son instrument personnel, en octobre 1900 : « [...] A mon sens cet orgue doit prendre rang parmi les plus parfaits construits par la Maison Cavaillé-Coll. Il est digne du Grand facteur qui a illustré l'art français et dont vous êtes le digne continuateur »¹⁰. Cet éloge sous la plume d'une des plus éminentes personnalités de l'orgue – connaissant en profondeur la facture d'orgue – nous montre l'excellente qualité de la facture du successeur d'Aristide.

Charles Mutin en 1917 devient trésorier de la Société Française de Musicologie et publie sur son instrument, son histoire notamment. Il avait à disposition une riche bibliothèque à la manufacture. Il expose l'histoire et la technique de son instrument en 75 pages dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac et de la Laurencie¹¹. Il écrit aussi un vaste texte dactylographié de mille pages relié en deux tomes relatant l'histoire, la technique et l'esthétique de la facture d'orgue. Mais malheureusement le texte reste inachevé¹².

Pour l'ensemble de son travail, Mutin est décoré Chevalier de la Légion d'honneur le 9 février 1923.

Enfin, le 19 mars 1924 il vend et confie la maison Cavaillé-Coll à Auguste Convers.

Charles Mutin s'éteint le 29 mai 1931 à Paris.

« Sans lui [Charles Mutin], les orgues de Cavaillé-Coll n'auraient pas survécu ; il avait su donner une dimension à cette entreprise jadis familiale. Son œuvre est éloquente ; elle s'inscrit dans la continuité d'un métier au service de l'orgue et d'une tradition tenace. »¹³ souligne Loïc Métrope.

10. Cité dans Métrope, L. (1999). Aristide Cavaillé-Coll et Charles Mutin : Facteurs d'orgues des XIX^e et XX^e siècle dans *L'Orgue* n°251. p. 31.

11. Deuxième partie : Technique de la Musique, Tome II, Voix, Instruments à air. Paris 1926, p. 1050-1124.

12. MUTIN, Charles.(1928). *L'Orgue*, tapuscrit inédit conservé au musée de la Philharmonie de Paris.

13. Cité dans Métrope, L. (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres. Page 37.

3. Charles Mutin, élève et successeur d'Aristide Cavallé-Coll.

Les premiers instruments de Mutin sont construits dans la continuité de ceux d'Aristide Cavallé-Coll, il hérite, en effet, de la même équipe d'ouvriers.

Au début de sa succession, Mutin utilise toujours les pressions différenciées mises au point par Cavallé-Coll. Mais par la suite, ça ne sera plus qu'un seul réservoir avec pression unique par clavier. Nous notons une légère évolution dans la composition sonore et certaines innovations technologiques apparaissent dans les orgues neuves afin de faciliter le jeu de l'organiste.

L'invention de Pierre Veerkamp (1849-1923) est l'une d'entre elles : les combinaisons ajustables à effet visible. Pour enregistrer sa combinaison, l'organiste doit tirer les deux tirants disposés de part et d'autre des claviers portant le numéro de la combinaison choisie. L'appel de la combinaison se fait au moyen d'une cuillère au pied. Comme il y a quatre combinaisons possible, il y a quatre cuillères d'appel. Ce dispositif ingénieux est installé la première fois sur l'orgue du conservatoire de Madrid (1900), puis pour l'orgue de la Salle Gaveau (1907), et sur l'orgue de la collégiale de Douai (1914-1923).

Dans l'*Esthétique de l'Orgue* (1923), Jean Huré écrit à propos de Charles Mutin :

« Longtemps, restant fidèle aux traditions admirables de son illustre maître, il sembla peu curieux d'innover. Dans le silence, dans une apparente inaction, il travaillait ; il concevait la transformation qu'il apporta depuis peu à la facture d'orgue. Non content d'enrichir de beautés nouvelles les timbres du grand instrument, et cela semblait impossible tant fut complet et admirable le génie de Cavallé-Coll, M. Charles Mutin, en dehors d'une foule de perfectionnements de détails, se rendit un compte exact des exigences sonores imposées par les littératures musicales des différentes époques. »¹⁴.

4. Réintégration des jeux de mutations et de mixtures

Selon Auguste Convers, « CAVAILLE-COLL était médiocre musicien et nullement exécutant, il était donc peu apte à se défendre contre les influences des maîtres de son époque. Ses premiers instruments, notamment Saint-Denis, composés librement par lui étaient fort brillants, alors que par la suite sous l'empire des idées de Franck et de Widor ils ont été élagués de tous les jeux de mutations qui étaient inutiles pour l'exécution des pièces de ces deux compositeurs »¹⁵.

14. Huré, J. (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris. Page 126.

15. Lettre à G. L. J. Alexis, le 27 novembre 1935. Cité dans Métrope, L. (1999). *Aristide Cavallé-Coll et Charles Mutin : facteurs d'orgues des XIX^e et XX^e siècles*. Page 37.

Cependant, les jeux de mutations et de mixtures plus « classiques » réapparaissent à la fin du règne de Cavallé-Coll dans ses grands instruments.

Dès le début de la succession, les orgues de Charles Mutin contiennent généralement des jeux de mixtures et de mutations dans les petits et grands instruments sous l'impulsion notable d'Alexandre Guilmant, personnage phare dans le monde de l'orgue français à cette époque. Ce dernier était professeur d'orgue à la Schola Cantorum puis au Conservatoire de Paris à partir de 1896, il y forma de nombreux disciples. Grâce aux *Concerts Historiques* donnés sur le Cavallé-Coll du Trocadéro, il diffuse un répertoire de musiques anciennes inconnues pour le public de l'époque.

Guilmant – qui rééditait et diffusait la musique d'orgue ancienne aussi bien française qu'étrangère à compte d'auteur dans ses *Archives des Maîtres de l'orgue* à partir de 1898 – s'était engagé à remettre au goût du jour, cornets, mixtures et mutations dans les orgues neuves ou restaurées afin de pouvoir rejouer les pièces anciennes avec leurs registrations d'origines. Dans la préface de l'œuvre d'orgue de François Couperin qu'il réédite, Guilmant note avec regret que « Les orgues modernes ne possédant pas, malheureusement, les mêmes jeux que les anciens, j'ai indiqué, soit au cours des pièces, soit en notes en bas de pages, une autre registration que celle de l'auteur [...] »¹⁶.

En conséquence il fera installer dans son orgue personnel un nasard $2 \frac{2}{3}$, une tierce $1 \frac{3}{5}$ et un cromorne au clavier de positif en 1899. Cela deviendra par la suite une norme.

En ce qui concerne l'harmonisation des jeux de mutations, un facteur d'orgues anonyme (peut-être Auguste Convers) précise bien qu'« il faut qu'un *nazard* soit assez doux pour que, dans toute son étendue, il puisse n'être perçu que comme modification de timbre et non d'intervalle, lorsqu'on l'emploie avec le plus doux des *bourdons*. [...] »¹⁷. Il ajoute : « Mélangé aux *huit pieds* plus intenses et plus nombreux, il en modifiera néanmoins le timbre, mais de manière moins sensible, moins agressive ».

De même, « [la] *tierce*, bien harmonisée, doit être assez douce pour que jointe aux jeux appropriés elle forme un *cornet de solo* dont on entende seulement la fondamentale et cela avec un seul *huit pieds*.

Cependant ces jeux de mutations ne semblent pas faire l'unanimité parmi les musiciens. En effet, Auguste Convers rapporte les faits suivants :

« Lorsqu'en 1924, j'ai commencé à faire figurer dans les compositions de la maison CAVAILLE-COLL de nombreux jeux de mutations, j'ai eu à lutter d'une façon sévère

16. Préface d'Alexandre Guilmant, 1903.

17. *L'orgue et les organistes*, Numéro 26 (15 mai 1926).

contre les vieux organistes qui les trouvaient tout à fait superflus et n'y voyaient qu'un avantage pour le facteur qui bénéficiait du prix moins élevé des tuyaux. Un maître de chapelle parisien, qui existe encore, me disait à cette époque devant un orgue neuf qu'on terminait dans mes ateliers : « Ce Nazard et cette Tierce ne sont que des jeux de facteur d'orgues, parce qu'ils ne coûtent pas cher »¹⁸.

Plus tard, nous verrons qu'au cours du temps, ces jeux de mutations seront systématiquement sollicités avec l'esthétique néo-classique.

Nous constatons une évolution de l'usage et de l'élaboration des mixtures dans un souci d'un retour à l'écriture de Bach. On recherche une autre couleur du plein-jeu qu'on associe à l'écriture polyphonique.

Nous trouvons très souvent un jeu de mixture installé, dans les orgues de moyenne taille, au clavier de récit et, dans les plus grands instruments, aux claviers de grand-orgue et récit.

Au clavier de récit elle sert de jeu de renfort à la batterie d'anches et lui apporte de la brillance, (souvent les seules anches de l'orgue) et sert également de jeu de coloration mélangée aux jeux de fonds (sans anches), ce qui est totalement à contre-emploi de leur usage dans les orgues d'Aristide Cavallé-Coll (exceptions faites dans certains grands instruments comportant des pleins-jeux à la Dom Bedos).

Dans son *Esthétique de l'Orgue* (1923), Jean Huré écrit à propos de l'utilisation des mixtures : « Un *plein jeu* très doux est pour l'oreille un ravissement, lorsqu'il s'unit aux jeux de fonds de l'orgue, surtout aux *flûtes et bourdons*. » puis : « Un *plein jeu* éclatant soutient à merveille les *jeux d'anches* mais, néanmoins, les anciens maîtres s'en servaient surtout avec les *jeux de fonds*. »¹⁹. À titre d'exemples : dans le premier mouvement de sa *Symphonie romane* opus 73 (1900), Charles-Marie Widor réclame des jeux de mixtures mélangés aux fonds 8', 4' et 2' à tous les claviers ; Louis Vierne demande également dans la fugue du deuxième mouvement de sa première Symphonie (1899), au clavier de positif : les fonds de 8 et 4 pieds et le plein-jeu accouplés aux fonds de 8 et 4 pieds des autres claviers.

18. Lettre à G. L. J. Alexis, le 27 novembre 1935. Cité dans Métrope, L. (1999). Aristide Cavallé-Coll et Charles Mutin : facteurs d'orgues des XIX^e et XX^e siècles. Page 37.

19. Huré, J. (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris. Page 42.

Sur le tableau 1, nous trouvons la composition du plein-jeu du clavier de récit, établie par Alexandre Guilmant lui-même pour son orgue personnel :

Tableau 1 composition plein-jeu 4 rgs, orgue Guilmant (1898-99)²⁰

C ¹	F ²	C ³	F ³	C ⁴
1 1/3	2	2	2 2/3	4
1	1 1/3	2	2	2 2/3
2/3	1	1 1/3	2	2
1/2	2/3	1	1 1/3	2

Guilmant utilisera la même composition pour le nouvel orgue de la Schola Cantorum, également construit par Charles Mutin en 1902. Cette composition « standard » sera nommée « composition du conservatoire » ou bien encore : « plein-jeu de Guilmant ».

A propos de cette mixture, Jean Mas²¹, facteur d'orgues, note que « [...] les reprises se sentent à peine parce qu'on atténue l'intensité des premiers tuyaux de chaque reprise » (*L'orgue et les organistes*, article « l'orgue moderne » de Jean Mas).

Ainsi, nous sommes dans un autre usage de la mixture. En effet, cette mixture évite la résultante de 16 pieds dans la partie haute du clavier contrairement aux mixtures des instruments de Cavallé-Coll, que l'on trouve également dans les petites orgues. Cette résultante de 16 pieds est évitée afin de pouvoir utiliser la mixture pour la musique polyphonique. Dans le cas où elle y serait, nous y entendrions une sorte d'octave « fantôme » dans la partie aiguë due à la reprise du 5 1/3 (quinte du 16 pieds) qui peut brouiller les lignes contrapuntiques d'une pièce polyphonique.

Voici un autre exemple de mixture, avec le plein-jeu du clavier de grand-orgue de la Grand'Eglise de Saint Étienne (1922), comportant ici un rang de tierce :

20. Van Eck, T. (2009). Charles Mutin : Successeur , innovateur ou conservateur ? dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89. p. 70.

21. Pseudonyme, comme critique musical, du facteur d'orgues Claude Hermelin (1901-1986). Il enseigna pendant quelques années l'histoire et la facture d'orgues à la Schola Cantorum de Paris.

Tableau 2 Composition du plein-jeu de GO, Grand'église de Saint-Étienne.²²

C ¹	C ³	F ^{#4}
1 3/5	2 2/3	4
1 1/3	2	2 2/3
1	1 3/5	2

Il s'agit plus d'une sorte de carillon, destiné à renforcer les anches dans les dessus et à donner de la brillance au tutti.

Autre exemple, beaucoup plus original, avec le Cornet du clavier de Solo de l'orgue du Sacré-Cœur à Montmartre (1919).

Tableau 3: Composition du cornet de clavier de Solo de Montmartre

C ¹	G ^{#1}	E ²	C ³
2 2/3	2 2/3	2 2/3	8
	1 3/5	1 3/5	4
		1 1/3	2 2/3
			2
			1 3/5
			1 1/3
			1 1/7
			1

La composition est assez originale, il s'agit d'un cornet progressif. Ce jeu n'est pas destiné à être un jeu soliste mais comme registre de renfort pour le tutti, il équilibre toutes les tessitures du clavier.

Nous remarquons qu'à partir du do³, les huit rangs font sonner toutes les harmoniques du 8 pieds.

5. Tractions

Pour les modes de tractions, Mutin reste fidèle aux tractions mécaniques avec machine Barker contrairement à ses collègues Merklin, Debierre qui font appel à l'électricité. Les sommiers à registres sont toujours de rigueur mais construits avec des bois tropicaux. « Il emploie aussi le

22. Van Eck, T. (2009). Charles Mutin : Successeur , innovateur ou conservateur ? dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89. p. 71.

bois exotique, ce qui est une nouveauté, et notamment le Tulipier d'Amérique. Cela se reconnaît très bien. Tous les sommiers de Mutin sont dans cette espèce de bois exotique légèrement orangé qui est un bois dense, sans défaut, sans nœud, sans gerçure. »²³ nous indique Michel Jurine.

Mutin est donc regardé comme un conservateur sur le plan mécanique parmi ses confrères, les sommiers pneumatiques (sommiers auxiliaires, moteurs de notes) sont seulement utilisés pour les tuyaux postés.

« Au lieu de sommiers munis de moteurs pneumatiques sur le modèle de Cavaillé-Coll pour les grands tuyaux de ces jeux-là, qui consomment le plus de vent, il a installé des sommiers à cônes reliés à une pneumatique tubulaire venant du sommier principal, par exemple pour les tuyaux de façade de l'orgue de l'église *San Juan Bautista* à Buenos Aires et comme sommier supplémentaire dans l'orgue de la Collégiale Saint-Pierre à Douai »²⁴.

Selon Michel Jurine, Mutin construit des instruments plus « compacts » et plus serrés. Les sommiers deviennent plus petits, les perces également et l'emploi de sommiers auxiliaires pour les basses confèrent un meilleur toucher, également dû aux soupapes plus petites.

6. Consoles et compositions sonores

Les consoles de Charles Mutin ont le même aspect que celles de son prédécesseur. Cependant les tirants de registres changent d'aspect : le diamètre des pommeaux des tirants de registres sont plus petits avec une porcelaine plus étroite et avec une typographie serrée. La traction pneumatique pour les jeux permet de réduire considérablement la course des tirants de registre, en plus d'avoir – dans certains cas – un combinateur. Mutin, lui-même organiste, veillera toujours à un confort de jeu optimal, contrairement à son prédécesseur.



Figure 2: Figure 2. Plaque d'adresse de l'orgue Mutin de de la collégiale de Douai (1914-1922). cliché A. Thomas.

23. Jurine, M. (2009). Les courants de la facture d'orgues en France entre 1900 et 1930 dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89, p. 11.

24. Van Eck, T. (2009). Charles Mutin : successeur, innovateur ou conservateur ? dans *La Flûte Harmonique : Entre tradition...*, n° 89, p. 73.

Voici la composition de l'orgue de l'église Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine (1899) :

Tableau 4. Composition de l'orgue église Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, 1899.²⁵

I. Grand-orgue	II. Positif	III. Récit Expressif	Pédale
56 notes	56 notes	56 notes	30 notes
Montre 16'	Quintaton 16'	Bourdon 16'	Soubasse 32'
Bourdon 16'	Principal 8'	Diapason 8'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Salicional 8'	Viole de gambe 8'	Soubasse 16'
Violoncelle 8'	Cor de nuit 8'	Flûte traversière 8'	Violoncelle 8'
Flûte harmonique 8'	Unda-maris 8'	Bourdon 8'	Flûte 8'
Bourdon 8'	Flûte douce 4'	Voix-céleste 8'	Bourdon 8'
Prestant 4'	Dulciana 4'	Prestant 4'	Flûte 4'
Quinte 2 2/3	Nasard 2 2/3	Flûte octavante 4'	Bombarde 16'
Doublette 2'	Flûte douce 2'	Octavin 2'	Basson 16'
Plein-jeu 3-5 rangs	Tierce 1 3/5	Plein-jeu 5 rangs	Trompette 8'
Bombarde 16'	Piccolo 1'	Cornet 5 rangs	
Trompette 8'	Basson 8'	Basson 16'	
Clairon 4'	Baryton 4'	Trompette harmonique 8'	
		Basson-Hautbois 8'	
		Clarinette 8'	
		Voix-Humaine 8'	
		Clairon harmonique 4'	

Cette composition est tout à fait typique de la période post-symphonique, nous y trouvons une base de l'orgue symphonique de Cavaillé-Coll, complétée par un jeu de tierce complet et un piccolo de 1 pieds. Le couple Salicional/unda-maris de 8 pieds selon la « tradition Cavaillé-Coll » est maintenu. La Clarinette de 8 pieds est installée au clavier de récit afin de dialoguer avec le jeu de tierce du positif²⁶.

25. Composition donnée par Jean Huré dans *L'Esthétique de l'orgue*.

26. Dans certains instruments, une clarinette ou un cromorne peuvent prendre la place du traditionnel basson-hautbois qui est relégué au clavier positif, ce dernier étant dans ce cas précis, expressif. Cf. l'orgue Mutin du temple de l'Étoile à Paris.

7. Orgues de salon

Mutin se dirige vers une autre clientèle que celles des édifices religieux : celles des salles de concerts, des salons, des conservatoires et même des salles de cinémas. Cela engendre, par conséquence, un développement de l'orgue profane et de concert. En effet, les subventions gouvernementales allouées pour la construction de nouveaux instruments d'édifices religieux sont supprimées suite à la loi des séparations de l'Église et de l'État de 1905.

Néanmoins, Mutin contourne cette contrainte et développe un nouveau marché : celui de l'orgue de salon. Grâce à ces nouvelles commandes, la manufacture Cavallé-Coll-Mutin sera sauvée de la faillite, même au cours de la Grande Guerre, avec une grosse production. Entre les années 1898 et 1923, 98 orgues de salon sont sortis des ateliers !

« L'orgue de salon exigeait jadis un emplacement considérable, il était de ce fait encombrant et surtout incapable d'être vulgarisé, les salons parisiens et ceux de la plupart de nos grandes villes étant généralement de proportions très restreintes. On arrive maintenant à construire un instrument de 9 registres, avec 16 pieds à la pédale, dans un espace de 1 m 20 de profondeur sur 2 m 50 de largeur et 2 m 20 de hauteur, c'est dire que l'orgue est devenu logeable dans toute la rigueur du terme »²⁷ écrit Louis Vierne en 1899.

Dans ses orgues de salon Charles Mutin fait preuve d'originalité. En voici deux exemples significatifs qui influenceront quelques années plus tard son successeur Auguste Convers.

Le compositeur et talentueux improvisateur, Pierre-Maurice Braunstein (1888-1914) commande à Charles Mutin un instrument novateur en 1914. Le propriétaire de cet instrument souhaitait un orgue orchestral sur lequel on pouvait aussi interpréter et improviser toutes sortes de musiques : « [...] toute la musique ancienne put être exécutée avec exactitude, comme la musique du XIX^e siècle et aussi les œuvres modernes »²⁸.

Cet instrument, était installé dans un buffet baroque espagnol,²⁹il était composé de 46 jeux (42 jeux réels) avec une transmission pneumatique pour les notes et électropneumatique pour les jeux. Cet orgue avait la particularité de posséder des claviers de 77 notes : 61 notes avec une octave réelle grave supplémentaire en dessous du do¹ et 4 notes au dessus de do⁶. Cette octave grave réelle permettait de décupler les incroyables possibilités de l'instrument.

27. Louis Vierne, « L'orgue de Salon », *Le Monde musical* (X), n°18, 30 septembre 1899, p. 372. cité dans Carolyn Shuster-Fournier, *Les orgues de salon d'Aristide Cavallé-Coll*, Revue L'Orgue n°57-58.

28. Jean Huré (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris. Page 134.

29. Ce buffet existe toujours, il a été réutilisé, avec certains jeux Mutin, pour l'orgue Kleuker de la Grange de la Besnardière.

En voici la composition :

Tableau 5: Paris, orgue de salon de Pierre Braunstein

I. Grand-orgue	II. Positif	III. Récit	IV. Solo en chamade	Pédalier
<i>77 notes</i>	<i>77 notes</i>	<i>77 notes</i>	<i>77 notes</i>	<i>32 notes</i>
Quintaton 16'	Principal 8'	Flûte traversière 8'	Tuba 8'	Basse acoust. 32'
Diapason 8'	Dulciana 8'	Gambe 8'	Trompette 4'	Grosse Flûte 16'
Flûte 8'	Cor de nuit 8'	Viola 8'	Célesta (5 octaves)	Contrebasse 16'
Flûte d'orchestre 8'	Salicet 4'	Eoline 8'		Soubasse 16'
Bourdon 8'	Viole d'amour 4'	Flûte octaviante 4'		Flûte 8'
Violoncelle 8'	Nasard 2 2/3	Fifre 2'		Flûte 4'
Principal 4'	Doublette 2'	Plein-jeu 4 rangs		Tuba Magna 16'
Petite flûte 4'	Tierce 1 3/5	Basson 16'		Clarinette 16'
Clarinette basse 8'	Septième 1 1/7	Trompette harm. 8'		
Clarinette 8'	Contre-Basson 8'	Clairon 4'		Jeux empruntés au GO
	Musette 8'	Cromorne 8'		
	Cor d'harmonie 8'			
	Hautbois 8'			
	Voix-humaine 8'			

Accouplements : GO, Positif/GO, Récit/GO, Chamade/GO, Récit/Positif, Chamade/Récit. Tirasses : GO, Positif, Récit, Chamade à l'unisson et à l'octave grave. Octaves graves Positif, Récit, Chamade. Octaves aiguës Positif, Récit. Trémolo Positif et Récit. Appel fonds Pédale. Appel combinaisons Récit. Prolongement harmonique basses et dessus GO, Positif, Récit. 4 combinaisons ajustables. Crescendo.

Voilà une composition tout à fait remarquable, à la fois moderniste et « conforme aux traditions des vieux maîtres de l'orgue » comme le dit Jean Huré.

Malheureusement, cet instrument n'a pas été achevé à cause du décès de son propriétaire.

Pour son château d'Ilbarritz, Albert, baron de L'Espée commande en 1907 un instrument de 63 jeux réels sur trois claviers de 68 notes et pédalier de 35 notes.

Cet instrument possédait de nombreuses particularités qui accentuaient, en plus de son originalité, son caractère orchestral. Il possédait trois célestas, un clavecin et un piano pouvant être joués sur le premier clavier de l'orgue avec un annulateur de jeux. Un petit clavier de 26 touches commandait 26 percussions telles que cymbales, timbales, grosse caisse, triangle, gong, castagnettes, pourvues d'un mécanisme nécessaire pour les actionner aux cadences voulues !

Le baron de L'Espée souhaitait un instrument capable d'interpréter des réductions d'opéras de Richard Wagner, c'est-à-dire un orgue orchestral permettant d'évoquer le grand orchestre symphonique.

Le baron-organiste n'a pas hésité à mettre tous les moyens possibles pour atteindre l'idéal orchestral recherché.

Il met à la disposition du facteur d'orgues, un clarinettiste jouant un ancien cor de basset d'orchestre dans le but d'effectuer des recherches pour mettre au point un jeu du même nom.

En effet, plusieurs jeux de cet orgue sont inédits. En plus du Cor de basset, Mutin invente le Cor harmonique – le baron voulant reproduire le son du cor bouché de Siegfried – et mentionne une Musette qui est une sorte de Basson aux pavillons assez étroits de taille ainsi que des jeux gambés « imitant le quatuor à cordes ».

Enfin, la console a été placée à six mètres du buffet, face à l'instrument.

Cet orgue était assez unique dans la production de la maison Cavallé-Coll-Mutin, Charles Mutin notait d'ailleurs que « Les orgues du Baron de l'E...[l'Espée] n'étaient pas sans intérêt ; c'était la première fois que je rencontrais quelqu'un qui voulût bien me payer de mon travail, en me laissant essayer des choses nouvelles. » (Lettre de Charles Mutin à Jean Huré du 6 mai 1924).

La composition de ce singulier instrument était la suivante :

Tableau 6: composition de l'orgue du Baron de l'Espée en 1906.

I. Grand-orgue	II. Positif expressif	III. Récit expressif	Pédale
<i>64 notes (A0-C6)</i>	<i>64 notes (A0-C6)</i>	<i>64 notes (A0-C6)</i>	<i>35 notes (A0-G3)</i>
Bourdon 16'	Flûte harmonique 8'	Quintaton 16'	Flûte 16'
Montre 8'	Flûte 8'	Principal 8'	Gambe 16'
Grosse Flûte 8'	Cor de nuit 8'	Eoline 8'	Dulciana 16'
Bourdon 8'	Viole de gambe 8'	Gambe 8'	Bourdon 16'
Salicional 8'	Violoncelle 8'	Voix-céleste 8'	
Dulciana 8'	Voix-céleste 8'	Flûte 4'	
Unda-maris 8'	2ème Voix-céleste 8'	Octavin 2'	
2ème Dulciana 8'	Viole d'amour 4'	Trompette 8'	
Viole de Gambe 8'	Bourdon 4'	Clarinette 8'	
Flûte octaviante 4'	Eoline 4'	Tuba mirabilis 8'	
Trompette 8'	Hautbois 8'		
Un clavier de 26 touches appelant 26 percussions accessoires : timbales, cymbales, grosse caisse, triangle, castagnettes, gong... - Tirasses I, II et III - Accouplements II/I, III16'/I, III8'/I, III4'/I - III/II - 5 combinaisons ajustables - Trémolo II - Trémolo III - Appel et retrait anches I, II et III - Expressions II et III Orage.			



Figure 3: L'orgue Cavaillé-Coll-Mutin (1907) au château d'Ilbarritz.

1907. — *BIDART*, baron de l'Espée : 62 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Construit par Ca. Mutin. — En dehors des registres de l'orgue, cet instrument possède 3 célestas, 1 clavecin et 1 piano, qui peuvent être joués sur le premier clavier, avec annulation rapide des registres tirés, pour le cas où l'on voudrait se servir de ces jeux en solo. Un petit clavier de 26 touches, placé au-dessous du premier, commande 26 instruments accessoires, tels que : timbales, cymbales, grosse caisse, triangle, gong, castagnettes, etc., pourvus du mécanisme nécessaire pour les actionner aux cadences voulues. Cet orgue possède, en outre des pédales de combinaison ordinaires, 5 combinaisons ajustables sur tous les jeux. On a fait usage pour la première fois, dans cet instrument, de jeux absolument nouveaux comme timbre, tels : cor harmonique, cor anglais et musette, viole et jeux mordants, à plusieurs harmoniques, pour imiter le quatuor.

Figure 4: Extrait de l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Albert Lavignac.

En 1911, le Baron de l'Espée se sépare de son instrument et le met en vente. Il sera installé en partie en l'église d'Usurbil près de San Sebastian par Gauziède et Fernand Prince en 1920, tout en perdant les éléments qui en faisaient son originalité : disparition du récit expressif, suppression des percussions, etc..

B. Auguste Convers, « un personnage haut en couleur ».

Auguste-Claude-Marie Convers naît le 6 octobre 1884 à Lyon. Son père était organiste à Saint-François-de-Sales de Lyon et professeur de solfège au conservatoire. Le jeune Auguste baigne déjà dans l'orgue et la musique.

Il étudie à l'École des Beaux-Arts et à sa sortie, Charles Mutin lui demande d'intégrer la manufacture Cavaillé-Coll.

Auguste Convers est nommé Chevalier de la Légion d'honneur au cours l'année 1920 pour récompenser sa bravoure et ses initiatives héroïques au cours de la Grande Guerre.

Auguste et Marie, sa femme, appartiennent et fréquentent quotidiennement le monde artistique parisien.

Charles Mutin vend le fonds de commerce de la maison Cavaillé-Coll-Mutin à Auguste Convers le 15 mars 1924. La société devient par conséquent : « Société en Commandite par actions A. CONVERS & CIE ».

Charles Mutin écrivait à propos de son successeur à Jean Huré : « Si M. Convers, qui est mon successeur, - et non celui d'A. Cavaillé-Coll, car je suis et demeurerai le seul élève qui ait succédé à ce grand Maître, c'est l'évidence même – si, dis-je, M. Convers, avec l'aide que veulent bien lui apporter tous les grands organistes, donne un nouveau lustre de gloire à la facture française, je serai le premier à applaudir à ses succès ; noblesse oblige et j'ai confiance. (...) »³⁰

La réponse d'Huré va dans le même sens que Mutin : « Et vous avez raison, mon cher Mutin, A. Convers prépare des merveilles qui feront le plus grand honneur à la facture française et à la firme fondée par Cavaillé-Coll ». (annotation d'Huré à la lettre de Mutin)

Convers hérite donc de « la confiance et [de] l'estime des plus grands Maîtres, M. Auguste CONVERS a pu acquérir [les] baux [aux] meilleures conditions avec quelques hautes personnalités du monde et des Arts, la propriété et le contrôle de la Maison CAVAILLE-COLL, qu'il a transformée en une Société en Commandite par actions au capital de 2.200.000 francs, divisé en 22.000 actions de 100 francs entièrement libérées, dont il est le gérant » note Loïc Métrope.³¹

Malheureusement, la manufacture d'orgues Cavaillé-Coll-Convers et Cie est dissoute le 7 novembre 1928 et Auguste Convers est limogé. Cependant, la maison Cavaillé-Coll redémarre sous forme de société anonyme sous la direction, d'abord de Joseph Beuchet, ensuite de Jean Lapresté ; elle est enfin rattachée à la maison Pleyel en 1947.

Dès 1928, Auguste Convers fonde une nouvelle manufacture : la Manufacture de Grandes-Orgues A. Convers dont les ateliers étaient situés au 109, rue de Reuilly à Paris. Certains ouvriers de la maison Cavaillé-Coll le suivent comme MM. Lambert père et fils et les harmonistes Duval, Huet, Grados et Costa. Dans les années 1930, nous avons à Paris trois manufactures : Victor Gonzalez, Auguste Convers et la société Cavaillé-Coll.

1936 marquera la fin de ses activités de facteur d'orgues puisque ses ateliers ferment à cette date. Sa manufacture concurrençait la maison Cavaillé-Coll et celle de Victor Gonzalez, qui obtenait de plus en plus de chantiers. À propos de la Manufacture Convers, Eric-André Sarnette écrit en 1929, dans son communiqué pour *Le Monde Musical* : « Pour nous qui connaissons la science, la ténacité et le

30. Lettre de Charles Mutin à Jean Huré, mai 1924. (extrait) cité dans Métrope, L. (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres. p. 79.

31. Métrope, L. (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres. p. 104.

courage de M. CONVERS, la réussite de sa nouvelle firme ne fait aucun doute et nous nous en réjouissons, non seulement pour lui, mais aussi pour la France Instrumentale française toute entière. »³²

Après la Seconde Guerre Mondiale, de février 1950 à 1954, Convers est employé par l'administration des Dommages de guerres en qualité d'expert agréée pour les orgues dans la région parisienne, le Nord, l'Est et la Normandie. Ces expertises servaient de base au calcul des indemnisations pour la restauration ou la construction d'orgues.

Auguste Convers meurt à la suite d'une chute, en été 1976.

« Le dernier témoin direct de la manufacture du Maine s'éteint le 23 juillet 1976. Combien parmi nous le savaient-ils si proche ? De nombreux historiens ne pouvaient-ils, avant nous, lui rendre, de son vivant, l'hommage qui revenait à l'homme courageux, à l'artiste, et recueillir avant qu'il ne soit trop tard les confidences de l'un des patrons des ateliers du Maine... »³³ nous confie Loïc Métrope.

1. Développement industriel de la maison Cavaillé-Coll-Convers

Selon le témoignage d'un client, M. Delatouche : « L'idée de Convers était de substituer le travail en série au travail artisanal, à l'imitation de ce que faisait André Citroën à la même époque pour l'automobile. Il comprimait ainsi les prix, ouvrait l'éventail de la clientèle à tous les amateurs d'harmoniums et autres Mustel. [...] »³⁴.

Le personnel ouvrier est constitué de spécialistes ayant été formés au sein de la manufacture et possèdent tous ainsi une expérience de grande qualité. « Le cycle de fabrication est donc complet et assuré par une main-d'œuvre spécialement exercée. »³⁵

Convers veut développer l'aspect industriel et commercial, il souhaite que la vénérable manufacture maintienne sa « supériorité mondiale et artistique ». Auguste Convers veut donc accroître le rendement par le fait d'une augmentation des commandes. La Grande Guerre ayant détruit ou abîmé beaucoup d'instruments, il faut construire à neuf ou restaurer. Loïc Métrope nous indique que le chiffre d'affaires était évalué à 3 000 000 francs.

32. Cité dans Métrope, L. (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres. p.229.

33. Ibid. p. 233.

34. Ibid. p. 261.

35. Ibid. p. 105.

Les commandes viennent également de l'Amérique, notamment par le biais de l'orgue de salon.

« Un développement certain de cette affaire va lui assurer un remarquable avenir industriel et commercial »³⁶.

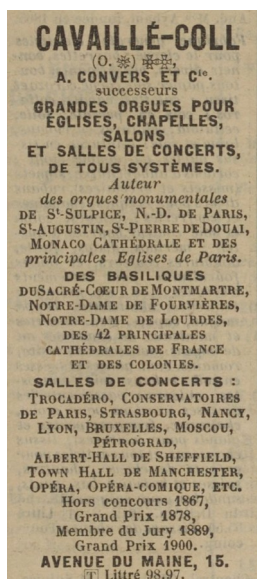


Figure 5: Publicité de la Maison Cavaillé-Coll-Convers en 1924

2. Expérimentations technologiques, à la quête d'un mécanisme idéal.

En 1924, le grand facteur d'orgues américain, Ernest-Martin Skinner vient à Paris pour visiter quelques orgues en compagnie de Joseph Bonnet et Marcel Dupré. Dans son récit, il nous indique la tendance et la facture en France à cette époque. Il va visiter les ateliers de la maison Cavaillé-Coll-Convers, il est étonné de son esprit moderne, contrairement à son prédécesseur, Mutin. Selon Skinner, « M. Convers aura un dur chemin à parcourir, car il existe, en France, une prévention forte contre toute nouveauté »³⁷.

Jean Huré dans le premier numéro de son « *L'orgue et les organistes* » (n° 8, 15 septembre 1924) nous décrit deux mécanismes : l'un électropneumatique qui fut inventé par le fils d'Aristide Cavaillé-Coll, Gabriel, et perfectionné par Auguste Convers et l'autre de Convers, un mécanisme pneumatique tubulaire. Il dit :

« [...] j'avais examiné divers instruments anciens à vergettes. Une fois de plus j'avais constaté l'excellence de leur toucher. Mais j'y découvrais aussi en même temps des

36. Cité dans Métrope, L. (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres. p. 105.

37. Mémoire d'Ernest Skinner reproduit dans *L'Orgue* n° 192. p. 3.

inconvénients nombreux. [...] Mes oreilles ne pouvaient plus supporter ce cliquetis de minces lamelles en bois, bruit de castagnettes, qui demeure perceptible même quand on fait résonner l'orgue dans toute sa puissance. »

Jean Huré avait donc un certain goût envers la traction directe. Néanmoins, il écrit :

« Mes doigts étaient gênés par ce mouvement transversal de la touche et cette vibration qui lui imprimait les contorsions des vergettes frémissantes sous l'attaque des claviers. Ceux-ci avaient le toucher flasque lorsqu'ils étaient isolés, plus ferme accouplés un à un, trop dur accouplés par trois, impossible, à peu près, si l'on ajoutait les accouplements aux octaves, grave et aiguë. C'était l'inégalité même dans la pression des touches. Mais je préférais encore ces mécaniques directes aux mécaniques pneumatiques que j'avais pu jusqu'alors expérimenter. Ces dernières retardaient toujours un peu, le toucher en était flasque et comme inerte ».

« Les électriques valaient un peu mieux... mais les accidents y étaient fréquents. Quant aux mécaniques à levier de Barker elles avaient un toucher à la fois mou et lourd, inexpressif ».

Cependant, Auguste Convers semble innover :

« [...] Malgré tout cela, sans la moindre rancune, j'aurais été heureux de signaler ici les innovations réussies de mes compatriotes. Je n'ai rencontré ni innovation, ni réussite... sauf à la maison Cavallé-Coll dirigée aujourd'hui par M. A. Convers.

Justement parce qu'il est mon ami, et surtout parce qu'il est à la tête de notre grande firme française, il me semble équitable d'être à son égard particulièrement exigeant. Il peut supporter la plus minutieuse sévérité.

Lui a travaillé - et cela depuis plus de vingt ans. Modeste, il a interrogé au lieu de pontifier. Il a appris ce que les autres se vantent d'ignorer ou font semblant de savoir. [...] ».

Dans une salle contenant cinq ou six orgues à traction mécanique directes, A. Convers a demandé à Jean Huré de jouer et de tester un petit orgue d'un petit clavier de deux jeux à traction électropneumatique avec une console installée à une distance d'environ huit mètres des tuyaux.

Jean Huré est surpris par la qualité de la traction : « Malgré ma méfiance, presque mon antipathie à l'égard de toute mécanique électrique, j'ai dû avouer la supériorité des claviers de Convers sur ceux – électriques, claviers de Barker, vergettes – dont j'avais joué jusqu'à ce jour ».

Pour Huré ce mode de traction est absolument parfait, il ajoute : « le plus bref staccato, les trilles les plus rapides, les notes répétées les plus vives, les batteries les plus serrées « sortent » immédiatement avec une netteté absolue ».

La légère résistance demandée est obtenue avec perfection. Même la dureté de l'enfoncement est facilement réglable selon lui.

Il poursuit sur la solidité du mécanisme qui fut testé par des expériences minutieuses et assez excessives : [...] « le petit orgue a été placé, durant des heures, alternativement au soleil, puis sous la pluie (!), à la chaleur la plus vive, puis sous le vent froid ; il a passé la nuit dehors à plusieurs reprises. Aucune de ses qualités n'a subi la plus légère modification. [...] J'affirme que j'ai constaté tout ce que j'avance ici ».

D'après ses dires, même Louis Vierne et Marcel Dupré « qui, l'un et l'autre, après examen attentif, ont déclaré cette mécanique électro-pneumatique supérieure aux mécanismes à vergettes ».

Jean Huré nous informe également qu'il a pu jouer un orgue de traction pneumatique tubulaire de Convers : elle est aussi parfaite que la traction électro-pneumatique mais elle est préférable sur les petits instruments.

Huré conclut : « [...] Je veux dire qu'il réalise enfin ce qui jusqu'ici ne fut qu'essayé. Ainsi un français inventa l'électro-pneumatique... et un français le met au point. »

Cette traction électro-pneumatique pouvait offrir aux musiciens tout le confort moderne, avec des claviers très souples pour interpréter une musique de plus en plus virtuose. À cet effet, Marcel Dupré déclarait : « [...] [qu']il est merveilleux de jouer sans aucun entrave d'ordre mécanique, avec la possibilité de produire la plus belle qualité de son instantanément ». En outre, cette mécanique permet d'installer la console n'importe où, à la guise des facteurs et des contraintes architecturales.

Auguste Convers veut faire progresser et évoluer la facture d'orgues françaises, il veut absolument introduire les méthodes d'outre-atlantique en s'inspirant très fortement de la maison québécoise Casavant-Frères de St. Hyacinthe.

Pour cela, un instrument va fortement l'influencer : l'orgue personnel des Blumenthal, qui sera une source d'inspiration.

Madame Florence Blumenthal, épouse d'un riche banquier de New-York, commande un orgue à la maison Casavant sur les conseils de l'expert et organiste de Saint-Eustache à Paris, Joseph Bonnet. Ce dernier avait alors fait une grande tournée de concerts en Amérique, il a pu donc apprécier le modernisme et la grande qualité des instruments outre-atlantiques. Depuis cette tournée, un intérêt pour les instruments modernes est né, notamment pour les orgues Casavant, alors célèbre pour son expérience de la traction électrique.

Cet orgue est livré en 1921 chez les Blumenthal dans leur chapelle privée située boulevard Montmorency. Les travaux sont achevés en 1923 et Marcel Dupré visite et joue l'instrument. Pour

ce dernier, l'instrument « est en tous points, parfait, et digne des admirables instruments sortis de vos ateliers. Mon cher Maître et ami, Charles-Marie Widor, me disait le lendemain du jour où il est allé voir cet orgue : « On se sent saisi de respect devant un tel travail. La mécanique est parfaite et l'harmonie est délicieuse [...] »³⁸ ».

Dès lors, l'orgue est visité par tous les organistes parisiens et surtout par les facteurs d'orgues français. L'instrument est construit avec tous les perfectionnements technologiques de l'époque et la console permet une grande souplesse d'exécution inconnue en France.

En 1924, Robert Schneider et Auguste Convers – ayant fraîchement repris la direction de la manufacture Cavallé-Coll – se rendent tout les deux chez les Blumenthal. À la vue de cet instrument somptueux et ultra moderne, Convers ardent admirateur de cet orgue nous confesse : « Notre personnel, trop attaché aux méthodes traditionnelles ne sera jamais assez qualifié pour accomplir ce genre de travail ».

Cet instrument était « [...] capable de prouver aux organistes l'excellence de la traction électrique » selon les mots de Marcel Dupré³⁹.

Suite aux « espionnages » du facteur français, Florence Blumenthal décide d'interdire les visites. L'orgue est par la suite très peu utilisé.

Dans la presse canadienne *L'action catholique*, L.A. Muzette écrit en 1927 :

« Les orgues Casavant ont même franchi les océans et sont installées au Japon et en France. Par un singulier retour des choses, voici que ce dernier pays où les Frères Casavant allaient étudier il y a plus de quarante ans, la facture d'orgue, un facteur français vient à son tour étudier sur place à St Hyacinthe où sont les fameux ateliers Casavant, l'application merveilleusement réussie de l'électricité à l'orgue. [...] Déjà, les années passées, à la suite de l'installation à Paris d'un orgue électrique, un facteur français, successeur des Cavallé-Coll où justement avaient étudié les Casavant, jugea bon de s'approprier subrepticement les secrets du mécanisme particulier à nos orgues électriques.

C'était un hommage indirect – quoique indélicat – rendu à l'excellence de leur facture. »

La lettre ci dessous de Samuel Casavant adressée à Théodore Puget confirme ces faits.

38. Métrope, L et Benoist de la Grandière, E. (2002). La Résidence du Parc Montmorency entre les deux guerres, une présence américaine, George et Florence Blumenthal. Paris, Librairie, 34 rue du Docteur Blanche. p. 26

39. Ibid. p. 26.

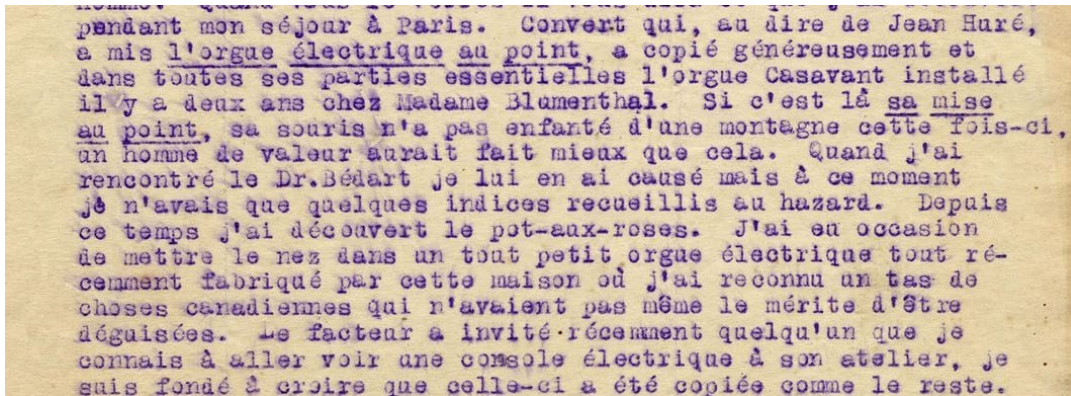


Figure 6. Lettre de Samuel Casavant adressée à Théodore Puget, le 31 juillet 1925.

Malgré ce calquage, Convers diffuse la traction électro-pneumatique avec sommiers à membranes dans l'hexagone. Cette diffusion a permis aux musiciens et aux compositeurs (notamment Marcel Dupré) d'ouvrir de nouveaux horizons dans l'écriture musicale avec un instrument plus facile à manier.

3. Nouvelles sonorités

Un nouveau jeu de Quintaton « d'une sonorité toute nouvelle » voit le jour dans les ateliers Cavallé-Coll-Convers, ce dernier signalé par un auteur anonyme (sans doute Jean Huré) dans le numéro 28 (15 juillet 1926) de la revue « *L'orgue et les organistes* ».

La taille de ce nouveau jeu est très étroite, quasiment comme une gambe, « jamais nous n'avions vu de tuyaux bouchés de diamètre aussi menu. »

D'après l'auteur, la sonorité est plutôt aigrette « d'une saveur exquise » et évoque « une sonorité lointaine de cornemuse tout à fait particulière ».

Contrairement à un quintaton ordinaire, les harmoniques du son fondamental et de quinte qui se font entendre quasiment au même plan, ici c'est surtout le son fondamental qui domine mais « étrangement renforcé et enrichi d'une quinte (plus exactement du son 3, octave de la quinte), de la tierce (son 5, octave de la tierce) et d'une quinte suraiguë (son 6, octave du son 3, évidemment) » précise l'auteur anonyme.

Laissons ce dernier nous décrire l'utilisation de ce nouveau jeu :

« Ce jeu n'est pas destiné à remplacer le quintaton habituel, si agréable à entendre, avec son timbre mystérieux, à la fois velouté et mordant. Mais c'est un nouveau jeu qui

mélangé aux flûtes, aux bourdons, aux gambes, peut créer des timbres très riches rappelant les jeux d'anches avec plus de velouté.

Joint à une tierce très douce, il donnera un cornet de grande finesse – la sonorité propre est déjà presque voisine de ce jeu, mais avec une tierce presque imperceptible, et même avec une septième plus atténuée encore ».

Il ne reste malheureusement aucune trace de ce nouveau jeu dans aucun des instruments de Convers qui nous restent.

Un autre jeu apparaît, très original et insolite : la Harpe éolienne. Cependant celle-ci est créée par Convers dans les années 1930 après qu'il a quitté la direction de la maison Cavallé-Coll.

Pour nous décrire ce nouveau timbre, laissons la parole au chanoine Berjat, vice-recteur de la Basilique de Fourvière de Lyon :

« Une application scientifique très importante vient d'être faite pour la première fois dans les nouvelles orgues de Fourvière ; l'on a entendu avec un grand intérêt aux offices du dimanche des Rameaux, les notes harmonieuses d'un jeu de harpe d'une étonnante beauté. Les vibrations si prenantes des cordes qui sont, non point frappées, mais pincées, l'ampleur, la portée de ces vibrations, la douceur et la plénitude de leur sonorité, tout cela atteint, dans ce nouveau jeu de l'orgue une perfection remarquable.

Et pourtant il n'y a ni tuyaux, ni lames, ni cordes, mais seulement comme dans la T.S.F., des ondes électriques sonores, des lampes, des amplificateurs. La grande richesse du timbre obtenu donne lieu à des effets très divers : se détachant sur des jeux doux, les arpèges remplissent le plus vaste vaisseau ; mêlées à des registrations plus fortes, les sonorités de la harpe électrique apportent une ampleur considérable à l'égal des contrebasses à cordes ou des timbales d'orchestre.

C'est là une contribution nouvelle donnée par la science moderne à la splendeur du culte, à la louange divine, et nous sommes heureux d'avoir pu, grâce à une délicate attention de la manufacture d'Orgues de M. Auguste Convers, doter la basilique mariale de Lyon de cette nouvelle œuvre d'art religieux. »⁴⁰

Cette Harpe éolienne n'est malheureusement plus en état de fonctionnement pour le moment.

40 Écho de Fourvière – 1931 – p. 217. Cité par Georges Aloy dans *Les orgues de Fourvière* (1996).



Figure 9: Harpe éolienne, orgue de Fourvière à Lyon (1931) © Samuel Campet.



Figure 8: Harpe éolienne de l'orgue Convers (1933) du cinéma l'Escurial à Nice © Yves Carboudin



Figure 7: Amplificateur de la Harpe du Convers (1933) du cinéma l'Escurial à Nice © Yves Carboudin

II. Un instrument témoin type : l'orgue du temple d'Amiens.



Figure 10: Cartouche de l'orgue Cavallé-Coll-Convers du temple d'Amiens

© Antoine Thomas

A. Présentation historique : un orgue laïc.

Le temple protestant (église Protestante Unie de la Somme) d'Amiens est l'actuel écrin d'un grand orgue Cavallé-Coll-Convers de trois claviers et de soixante jeux, heureux et sublime témoin d'un passé luxueux et mondain de la vie parisienne des années trente. Cet instrument est un miraculé car il a bel et bien failli disparaître à l'époque où le style néo-classique était prôné en France, sans compter la mode néo-baroque qui suivra. En effet, un certain nombre d'orgues d'esthétique romantique et symphonique (notamment post-symphonique) ont subi des transformations ou mises

au goût du jour. Ces travaux ont profondément atteint les qualités phoniques de ces instruments, parfois de manière irréversible.

L'orgue du temple, relativement peu connu actuellement, est probablement l'un des derniers témoins de la facture d'orgue française de concert de l'entre-deux-guerres, directement influencée par la facture d'outre-Atlantique. Par ailleurs, cette facture post-symphonique est encore assez mal connue chez nous en France et parfois malmenée et discréditée par une incompréhension, résultat d'effets de mode et de préjugés.

Par conséquent, notre choix s'est naturellement porté sur cet instrument pour étudier de façon concrète la facture de la manufacture Cavallé-Coll-Converts.

Autrefois, on pensait à tort que l'orgue du temple d'Amiens avait été installé à l'origine dans le premier cinéma « Gaumont Palace » de Paris. Il n'en est rien ! Auguste Convert n'a jamais livré d'orgue pour le cinéma Gaumont.

1. La vérité historique

Le 5 avril 1928, le tout-Paris se presse à l'inauguration d'une somptueuse galerie marchande de luxe : les Portiques des Champs-Élysées en présence du Ministre de l'Intérieur et du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. C'est Léonard Rosenthal⁴¹ – diamantaire et homme



Figure 11: Façade des Portiques des Champs-Élysées Coll. A. Thomas.

d'affaires – qui est à l'origine de cet immense centre de commerce de luxe Art-déco ultramoderne, placé sous le triple signe des arts, de la littérature et du commerce. Il voulut y loger un grand orgue. Il fait alors appel à la très célèbre manufacture d'orgues Cavallé-Coll-Converts.

La construction de l'instrument débuta en 1927 et s'acheva en 1928⁴². La date de construction a été d'ailleurs retrouvée à divers endroits, notamment à l'intérieur des sommiers. L'artisan, Cointrel, y a laissé

41. Dans le compte clients de la Manufacture Cavallé-Coll-Mutin, une certaine Mme Rosenthal (16, av. Ruysdaël, Paris) apparaît, sans nul doute pour un orgue de salon. S'agit-il de l'épouse de Léonard Rosenthal ? Cf. MÉTROPE, Loïc. (1988). *La manufacture d'orgues Cavallé-Coll, Avenue du Maine*. Page 102.

42. D'après un cliché de la console extrait de *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* d'E. Rupp (1929). Ce cliché a permis d'identifier la provenance de l'orgue du temple d'Amiens (cf. Figure 7).

sa signature et nous y indique très exactement le mois de fabrication des sommiers : décembre 1927.



Spieltisch der Orgel der Portiques des Champs-Élysées, Paris.
Erbaut 1927/28 von A. Convers-Cavaillé-Coll.
Phot. Maurice Chabas, Paris.

Figure 12: cliché de la console extrait de *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* d'E. Rupp (1929)

2. Les Portiques, un bâtiment ultramoderne.

« Les Portiques – une conception géniale – avec leurs orgues, leurs loggias commerciales, leur thé à orchestre, leur marbre luxueux, ne sont-ils pas dignes de la plus belle ville du monde ? »⁴³

Il s'agissait d'un groupe de cinq immeubles construits à la fin du XIX^e siècle, donnant sur la célèbre avenue des Champs-Élysées à deux pas de la place de l'Etoile. Dans ces immeubles de vastes dimensions, l'architecte Louis Grossard et l'ingénieur des Arts et Manufactures Édouard Perrin, aménagèrent, grâce à des travaux titanesques d'une ingéniosité incroyable, cinq boutiques sur l'avenue avec de grandes vitrines derrière lesquelles on pouvait voir « dans un décor de gloire mécanicienne, de brillantes limousines » comme le disait un journaliste de l'époque⁴⁴.

On pénétrait dans les Portiques par un long porche en beau marbre gris prolongeant les vitrines de l'avenue, et on débouchait sur un immense hall de 1000 m² à deux étages entouré de vingt-deux boutiques en contrebas. Ces deux niveaux communiquaient par deux escaliers monumentaux avec

43. Article extrait du *Figaro* du 5 avril 1928.

44. Article extrait du *Comædia* du 7 avril 1928.

une galerie périphérique donnant accès à dix-neuf boutiques. Des colonnes de marbre gris à chapiteaux dorés soutenaient une vaste et élégante verrière qui baignait le hall d'une lumière opaline. Le sol était également tapissé d'une mosaïque pleine de fantaisie. Au sommet de l'escalier majestueux (à l'opposé de l'entrée principale), et de part et d'autre, deux façades « de tuyaux effilés dressaient deux herses argentées en forme de flûte de pan »⁴⁵. Il s'agissait bien-entendu de l'instrument de Convers conçu en deux parties symétriques faisant face aux gracieuses colonnes de marbre.

Voici un témoignage sur le hall : « Le style sobre et élégant ; les revêtements de marbre Bois Jourdan des Pyrénées confèrent à cette salle l'aspect grave d'un temple, ne sommes-nous pas dans la crypte du luxe ? Cette impression est encore renforcée par un orgue encastré dans la muraille. Ah ! Génie commercial, fine stratégie ! »⁴⁶.



Figure 13: Hall des Portiques

Coll. A. Thomas

Puisque nous sommes dans les citations, en voici deux autres très intéressantes à propos cette fois de l'utilisation de l'orgue : « Les Portiques des Champs-Élysées en marbre gris, au pourtour duquel s'ouvrait une vingtaine de boutiques, se convertissaient en auditorium grâce à un orgue encastré dans le mur. » La seconde : « On dirait que tout a été prévu pour captiver les sens : les senteurs d'un jardin d'hiver jointes aux mélodies d'un orchestre et de deux orgues monumentales seront la raison de demeurer dans ce lieu enchanteur, d'y flâner... et d'acheter... gaiement. C'est un joyau de plus dans Paris. »

Les Portiques offraient un cycle de concerts nommé « Cycle Symphonique ». Les concerts étaient notamment donnés au profit « [des] journée[s] de joie pour les enfants pauvres de Paris » par l'orchestre Poulet sous la direction de Gaston Poulet. Wanda Landowska s'y était notamment produite.

3. L'orgue Convers des Portiques, un instrument profane.

« Un grand orgue, unique en Europe, remplit le hall avec ses mélodies. En plus des plaisirs des yeux offerts par les vitrines, on ajouta de la magie avec de la musique : concert d'œuvres classiques et de musiques légères... » "Theatre Magazine" (1929).

45. Article extrait du *Comœdia* du 7 avril 1928.

46. Ibid.

Quelques temps après l'inauguration de la grande galerie, une série de récitals fut mise en place sous la direction d'un organiste peu connu qui fut élève, entre-autre, de César Franck : Caesar Galeotti⁴⁷ (1872-1929). Quotidiennement, l'orgue se faisait entendre le matin de 5 heures à 7 heures et de 11 heures à 12 heures 30 les jeudis et vendredis ! Il s'agissait à l'époque d'un haut lieu de l'orgue.

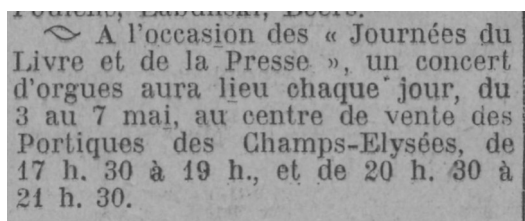


Figure 15: Annonce publiée dans Comoedia le 4 mai 1932



Figure 14: Figure 10: Annonce publiée dans le Figaro le 8 novembre 1928

Instrument sans doute destiné avant tout à l'improvisation et aux transcriptions symphoniques, cet orgue orchestral français, l'apogée du genre, était utilisé également pour de la musique d'ambiance, musique d'ameublement pour le « Thé fleuri », une pratique propre aux Portiques et assez unique.

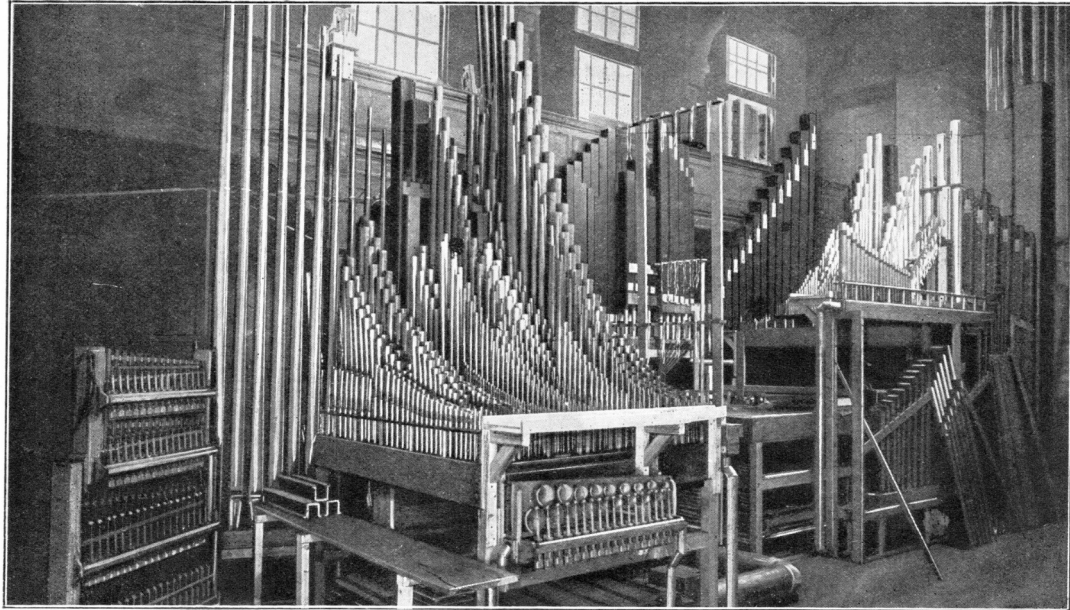
D'après un cliché issu de *l'Illustration*⁴⁸ (cf. figure 16), l'orgue possédait un système automatique, sans doute à rouleaux, à l'instar de certains instruments de salons anglo-saxons. Ce système était indépendant de la console mais il ne reste aucune trace de ce système actuellement.

L'orgue des Portiques était, en quelque sorte, l'homologue français de celui installé dans le grand magasin Macy's (anciennement magasin Wanamaker) à Philadelphie, dans l'État de Pennsylvanie aux États-Unis. Actuellement, l'instrument américain est joué deux fois par jour au minimum, dont une fois à midi, du lundi au samedi. Pendant la période de Noël, l'instrument est utilisé plus souvent.

L'orgue Cavallé-Coll-Convers des Portiques des Champs-Élysées était, dans le paysage organistique européen, l'unique instrument à être conçu pour un grand magasin et son utilisation restera unique en France.

47. Par ailleurs, nous retrouvons ce personnage lors de l'inauguration de l'orgue Mutin de Notre-Dame-de-Bon-Secours de Trouville en 1895, aux côtés d'Eugène Gigout et de Louis Vierne, tous les trois lauréats du Conservatoire de Paris.

48. Remerciements à Xavier Lebrun.



VUE D'ENSEMBLE DE L'ORGUE-ORCHESTRE QUI VIENT D'ÊTRE INSTALLÉ, A PARIS, AUX PORTIQUES DES CHAMPS-ÉLYSÉES
Cet orgue-orchestre automatique, l'un des plus perfectionnés qui existent, est commandé électropneumatiquement, ce qui a permis de supprimer les leviers rigides qui, autrefois, assuraient la transmission de l'action de la touche frappée par l'organiste jusqu'au dispositif d'ouverture des tuyaux sonores. La télémechanique a ainsi permis de répartir les jeux d'orgue en utilisant toute la place disponible, sans se préoccuper de l'éloignement du clavier.

Figure 16: L'orgue en cours de montage aux ateliers de la Manufacture Cavaillé-Coll en 1927. Cliché extrait de L'Illustration (1929),



Figure 17: L'orgue des Portiques lors de l'inauguration en avril 1928.

4. Déclin

Les Portiques semblaient promis à un bel avenir mais un journaliste notait en 1932 que « les portiques ne sont pas encore parvenus à attirer la vie mondaine ni à retenir le commerce du luxe... ».

Suite à la crise de 1929, la situation financière n'était en effet pas particulièrement propice au luxe. L'activité de cette magnifique galerie cessa progressivement. Les locaux furent finalement transformés en restaurant et en cinéma de 400 places.

L'orgue fut démonté en 1937-1938 (du papier journal retrouvé dans les anciens portes-vents portent la date de 1937). Sur les conseils de Léonce de Saint-Martin (organiste-titulaire de Notre-Dame de Paris), la ville de Noyon acheta l'instrument et le stocka dans le triforium de la cathédrale. La ville de Noyon privée de grand orgue depuis la Grande Guerre y avait vu une occasion qu'elle ne put mener à bien, l'argent manquant pour construire la tribune. On en resta là. Ainsi, on échappa à plusieurs projets de reconstruction néo-classique qui lui auraient fait perdre tout son intérêt, historique et sonore⁴⁹.

Quant aux portiques, l'UGC Georges V occupe actuellement le bâtiment faisant disparaître toute trace de son glorieux passé.

5. Renaissance

« Pendant plus de 40 ans, le sommeil enveloppa les membres épars du vieux serviteur



Figure 18: Stockage d'une partie des tuyaux © Bernard Dargassies.

déchu ! »⁵⁰ Un beau jour la ville de Noyon, ne sachant que faire du vieux matériel, prit la décision de renoncer à l'utiliser. On réussit à convaincre que cet orgue était sans valeur, démodé, qu'il fallait envisager la construction d'un orgue neuf. Elle n'en connaissait pas la valeur patrimoniale. Suite à l'avis - peut-être

49. Projets de la maison Beuchet-Debierre (1950) et de L. Bertrand (1970). Ces derniers auraient construits un instrument neuf englobant une partie du matériel de l'orgue Cavaillé-Coll-Converts. À cette occasion, la tuyauterie aurait d'une part, été transformée pour être adaptée aux canons de l'esthétique néo-classique, et d'autre-part fondue pour construire de nouveaux tuyaux. La console, et les trois sommiers des claviers manuels auraient été écartés.

50. Notes personnelles de Geoffroy Asselin (1988). (coll. A. Thomas).

incertain - de certains conseillers, elle proposa ce lot de pièces éparses à un prix raisonnable à l'église Réformée de la Somme.

L'orgue, échappa – une fois de plus – à une mort certaine où un expert avait décrété que le matériel de l'instrument était un « bric-à-brac bon pour la casse »⁵¹.

En 1988, l'orgue fut vendu pour 18 000 Francs sous l'impulsion de l'ancien organiste du temple Gérard Frossard et de l'organier Geoffroy Asselin. Il arriva par trois camions et des militaires (contacts de la paroisse) furent sollicités pour une main d'œuvre précieuse.

Dès 1988, le vaste chantier de remontage put commencer, débutant par le tri de la tuyauterie pour en reconstituer les jeux. Toutes les grosses parties de l'orgue : sommiers, réservoirs, gros tuyaux en bois, moteur, console furent montés par un treuil installé dans les combles du temple, les cordes passant par les actuelles bouches d'aération ! Les travaux de remontage furent alors effectués par deux protagonistes : le facteur d'orgues Geoffroy Asselin, ex-ingénieur centralien et ancien compagnon de la manufacture d'orgues Félix Van den Brande (Amiens) et de Victor Gonzalez et Franck Bossu, un paroissien en retraite. Cette opération, pour louable qu'elle fut à l'époque, pose aujourd'hui des problèmes de respect patrimonial et de pérennité quant à la qualité de l'installation. Le remontage fut terminé en 2000 et un concert inaugural eut lieu après cinquante ans de sommeil.



Figure 19: Console à Noyon © B. Dargassies.

51. Notes personnelles de Geoffroy Asselin (1988). (coll. A. Thomas).

B. Étude technique et sonore.

Aux Portiques, l'orgue était installé dans des chambres maçonnées qui formaient les boîtes expressives. En effet, seul des panneaux comportant les lames expressives étaient stockés à Noyon, attestant de l'absence de bâtis (en bois).

Comme nous pouvons l'observer sur le plan du hall ci-dessous (figure 19), les architectes avaient prévu deux niches (en orange) pour l'installation de l'orgue. La console était posée au sol.

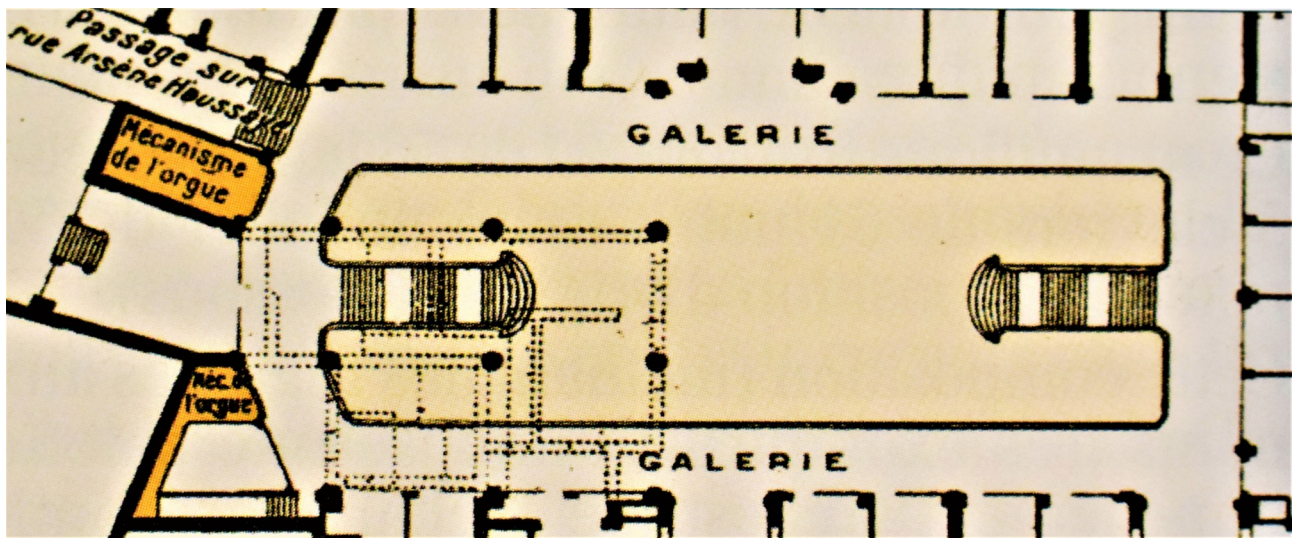


Figure 20: Plan du hall principal des Portiques des Champs-Élysées

Coll. A. Thomas

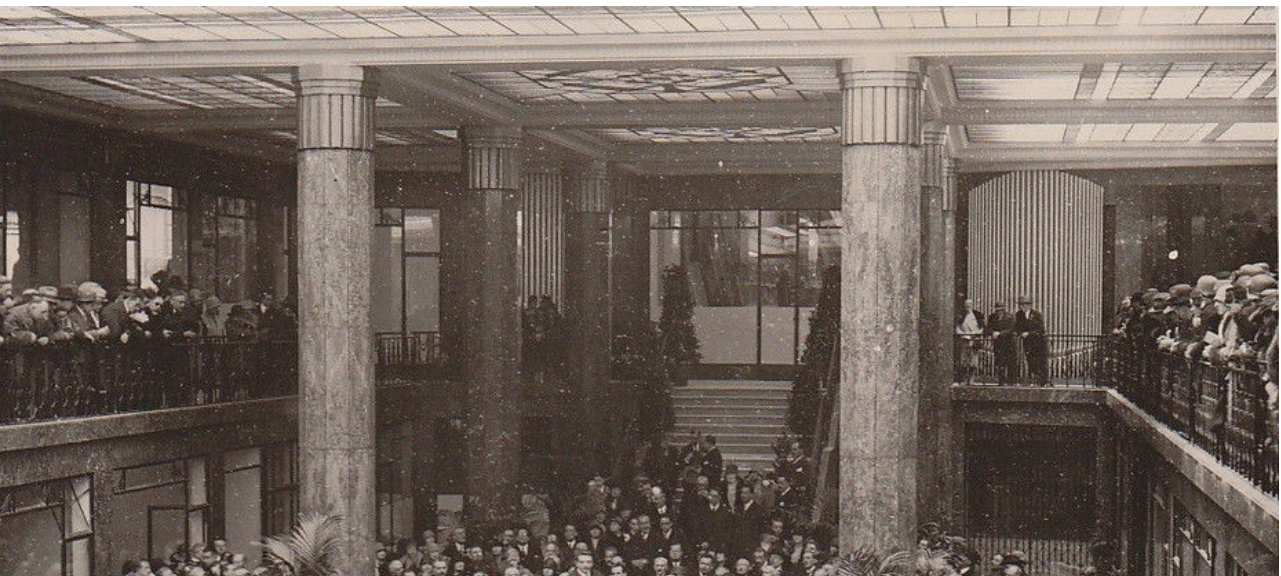


Figure 21: Cliché de l'inauguration des Portiques en 1928

1. Architecture sonore

L'orgue en 1928 avait la composition suivante :

Tableau 7: Composition de l'orgue des Portiques en 1927

I. Grand-orgue expressif	II. Positif expressif	III. Récit Expressif	Pédale
<i>61 notes</i>	<i>61 notes</i>	<i>61 notes</i>	<i>32 notes</i>
Basse 16'	Basse (Quintaton) 16'	Dulciane 16'	Soubasse 32'
Principal-cor 8'	Principal 8'	Flûte d'orchestre 8'	Contrebasse 16'
Flûte d'orchestre 8'	Flûte à bec 8'	Dulciane 8'	Violoncelle 16'
Violon 8'	Cor bouché (cor de nuit) 8'	Viole de gambe 8'	Soubasse 16'
Voix-aérienne 8'	Violoncelle 8'	Voix-céleste 8'	Quinte 10 2/3
Basse 8' (Bourdon)	Unda-maris 8'	Petite-flûte 4'	Flûte 8'
Principal 4'	Viola 4'	Octavin 2'	Bourdon 8'
Flautino 2'	Harmonique Quinte 2 2/3	Jeux harmoniques II rgs	Violoncelle 8'
Concert de viole harm. II	Flageolet 2'	Basson 16'	Tierce 6 2/5
Cor 16'(Basson)	Harmonique Tierce 1 3/5	Trompette tibétaine 8'	Quinte 5 1/3
Tuba 8'	Fifre 1'	Saxophone 8'	Septième 4 4/7
Cor d'harmonie 8'	Trompette 8'	Basson-Hautbois 8'	Flûte 4'
Cor de basset 4'	Musette 8'	Soprano 4'	Violoncelle 4'
	Clarinette 8'	Voix-humaine 8'	Bombarde 16'
Cloches (25 notes)	Saxophone 8'		Trompette 8'
Métallophone		Cloches (25 notes)	Clairon 4'
	Xylophone (37 notes)	Xylophone	
	Glockenspiel (25 notes)		Cloches

Accouplements Positif/GO, Récit/GO, Récit/Positif en 16, 8, 4 . Tirasses GO, Positif en 8, Récit en 8 et en 4. Octaves graves, octaves aiguës et suppression unisson GO, Positif et Récit. Trémolo Positif, Récit. 7 combinaisons fixes : Cordes, Bois, Mezzo-Forte, Cordes et Bois, Forte, Tutti et Tutti général. Crescendo général. Appel anches GO, Positif, Récit, Pédale.

Comme nous avons pu le remarquer, certains jeux reçoivent des noms assez insolites et parfois exotiques tels que : *Principal-cor*, *Concerts de viole harmonique* ou *Jeux-harmoniques* (pour désigner une fourniture), *Cor bouché* ou encore *Trompette tibétaine* (Trompette harmonique) et certaines combinaisons fixes également : *Cordes*, *Bois*, *Cordes et Bois*. Toutes ces appellations originales semblent avoir pour but de faire un parallèle avec l'orchestre symphonique.

Actuellement, nous ne connaissons pas la personne qui a élaboré cette composition (Marcel Dupré ou Auguste Convers lui-même ?). Cette dernière est en tout cas dans la lignée de Cavallé-Coll et de Mutin mais avec un côté orchestral plus prononcé. L'orgue Cavallé-Coll-Convers (cf. Annexe I) du Conservatoire de Paris (situé à l'époque rue Poissonnière), exact contemporain de l'orgue des Portiques, possédait une composition sonore assez semblable mais était de dimension plus modeste. La remarque de Jean Huré à propos de l'orgue du Conservatoire s'applique aussi à l'orgue des Portiques : « Quoique les sonorités aient une tendance nettement orchestrale, la composition de cet orgue a été faite pour pouvoir exécuter toute la littérature d'orgue. »⁵².

La palette sonore de l'orgue des Portiques offre à l'organiste une panoplie de timbres assez complète avec toutes les fréquences possibles, du 32 pieds (1^{er} ut : 16,67 Hz) au 1 pieds (environ 16 744, 038 Hz pour les dernières notes) avec le luxe de posséder des percussions qui renforce l'aspect orchestral de cet instrument.

Tableau 8: Pourcentage

Familles de Jeux	Pourcentage
Fonds et Ondulants 8'	17 = 29 %
Mutations et mixtures	9 = 16 %
Anches	17 = 29 %
Autres (fonds 16', 4' et 2')	14 = 24 %
Fonds 16', 8', 4' et 2' (sans ondulants)	31 = 53, 4 %

Grâce au tableau ci-dessus, nous remarquons que le nombre de jeux de fonds de 8 pieds avec les jeux ondulants représentent 29 % du total des jeux de l'orgue. Les jeux d'anches sont dans la même proportion. L'instrument nous offre une grande panoplie de 8 pieds de fonds différenciés et une variété de jeux d'anches assez unique.

Au clavier de Grand-orgue, nous retrouvons les quatre jeux de fonds traditionnels de 8 pieds propres à l'esthétique symphonique à savoir : Montre 8', Flûte harmonique 8', Gambe 8' et Bourdon 8' mais ici enrichi d'une voix-céleste 8' baptisée Voix-aérienne 8'. Même principe pour le clavier de Positif : Principal 8', Flûte harmonique 8', Violoncelle 8' et son ondulant : Unda-maris 8' et enfin Cor de nuit 8'. En plus de l'ensemble de Flûtes harmoniques de 8 pieds et 4 pieds (l'Octavin est une Doublette), le clavier de Récit renferme deux Dulcianses de 16 pieds et de 8 pieds (celle de 8 pieds a de nos jours disparue à l'exception de sa basse). Celle de 16 pieds fut malheureusement retaillée en 8 pieds lors du remontage à Amiens. Il s'agissait d'un jeu conique, à

⁵² L'orgue et les organistes, Le Monde Musical.

l'instar des Gemshorn tandis que celle, de 8 pieds était cylindrique et harmonisée de manière très douce. Nous retrouvons donc les deux variantes comme le décrivait Mutin : « Les tuyaux [de Dulciane] peuvent être cylindriques ou à fuseau [conique]. »⁵³ La Dulciane de 8 pieds était en fait une gambe atténuée et permettait d'obtenir des registrations en demi-teintes. Ce clavier comportait donc deux Gambes de 8 pieds, l'une « normale », mordante (sans être acide et vulgaire) et l'autre, au contraire plus douce et feutrée. L'intérêt d'avoir à disposition ces jeux de gambes autorisait une plus grande variété de registrations et de dynamique.

La Dulciane de 16 pieds (conique) permettait de posséder un jeu de 16 pieds plus léger qu'un Bourdon. C'est également l'avis de Jean Huré : « Lorsqu'on le peut, il est préférable de se servir comme 16 pieds, dans un des claviers, d'un jeu de *Dulciane* et non d'un jeu de *Bourdon*. Le timbre doit en être plus doux encore, assurément plus distingué, et moins sombre, moins épais. »⁵⁴

Nous avons dans la composition générale un 16 pieds à chaque clavier : un Bourdon très sombre au clavier de Grand-orgue, un Quintaton, plus doux et mordant au clavier de Positif et, à celui de Récit, la Dulciane qui était donc le 16 pieds manuel le plus doux de l'orgue.

Les plans sonores de Grand-orgue et de Positif sont complémentaires au niveau des jeux de fonds 16', 8' et 4 pieds, si on s'en réfère au tableau 9 ci-dessous. Il est à noter que les tailles des jeux des deux claviers sont différentes : celle du Grand-orgue sont plus grosses que celles du Positif.

Tableau 9: fonds 16', 8' et 4'

I. Grand-orgue expressif	II. Positif expressif
Basse 16' (Bourdon)	Basse (Quintaton) 16'
Principal-cor 8'	Principal 8'
Flûte d'orchestre 8' (Flûte harmonique)	Flûte à bec 8' (Flûte harmonique)
Basse 8' (Bourdon)	Cor bouché (cor de nuit) 8'
Violon 8'	Violoncelle 8'
Voix-aérienne 8'	Unda-maris 8'
Principal 4'	Viola 4'

Cette complémentarité peut servir à gonfler ou diminuer les registrations au fur et à mesure que l'on fait entrer ou qu'on ôte les jeux, comme sur l'orgue romantique allemand mais ici avec plus de souplesse : tous les claviers sont expressifs, « on peut en tirer des effets très séduisants, par exemple

53 Charles Mutin (1925). « L'orgue ». Dans, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Delagrave, tome II. Page 97.

54 Jean Huré (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris. Page 34

augmenter progressivement la sonorité d'un clavier, pendant que l'on diminue celle d'un autre. »⁵⁵ Grâce aux trois boîtes expressives, nous pouvons retrouver le principe de progression dynamique homogène des fonds de 8 pieds typique des orgues américaines, notamment ceux de Skinner. À titre d'exemple : en premier lieu tous les claviers sont accouplés sur le clavier principal (Grand-orgue) et toutes les boîtes sont fermées. On ajoute progressivement les 8 pieds, de la Gambe au Principal sur un clavier, quand on arrive au dernier 8 pieds, on ouvre progressivement la boîte. Puis sur un autre clavier, on recommence l'opération et à chaque fois que l'ajout des jeux est achevé on ouvre progressivement la boîte. On obtient ainsi un grand crescendo de 8 pieds très progressif et homogène qui évoque l'ensemble des cordes du grand orchestre symphonique. Cette pratique peut être intéressante dans le cadre de l'improvisation et de la transcription d'œuvres orchestrales.

Comme nous l'avions évoqué plus haut, l'orgue des Portiques comportait une incroyable variété de jeux d'anches. Au total 15 jeux réels aux claviers et pédalier. Les claviers de Grand-orgue et de Récit possèdent leur batterie d'anches en 16, 8 et 4 pieds. Un fait intéressant est à noter : tous les claviers manuels possèdent leurs propres anches solistes. Nous trouvons :

- au clavier de Grand-orgue : un Cor de 8 pieds et un Tuba de 8 pieds qui peut également faire office de jeu soliste, notamment dans les dessus où il évoque à merveille la trompette d'orchestre avec beaucoup de rondeur.
- au clavier de Positif : une Musette de 8 pieds, un Saxophone de 8 pieds et une Clarinette de 8 pieds.
- au clavier de Récit : un Saxophone de 8 pieds et le traditionnel Basson-hautbois de 8 pieds.

Mis à part les jeux de solo que l'on trouve habituellement dans les instruments d'Aristide Cavaillé-Coll – sur cet orgue, Clarinette du positif et Basson-hautbois du Récit – la gamme de timbres est enrichie de sonorités nouvelles par l'existence de la Musette 8', du Cor 8' et des deux Saxophones 8'⁵⁶. Ces nouveaux jeux orchestraux apportent une certaine variété de couleurs que l'on ne retrouvait pas dans les orgues antérieures. Cela permet à l'interprète d'enrichir l'aspect orchestral de ses registrations.

Penchons-nous un instant sur les deux jeux d'anches insolites de cet instrument : le Cor d'harmonie de 8 pieds du clavier de Grand-orgue et la Musette de 8 pieds du clavier de Positif.

55. Jean Huré (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris. Page 14.

56. Les deux saxophones ont été supprimés et détruits lors du remontage au temple d'Amiens.

Pour la construction du Cor d'harmonie, Convers s'est fortement inspiré du French-Horn conçu par le facteur d'orgues Ernest Skinner. Voici la description de Marcel Dupré du jeu d'outre-atlantique : « Inventé en 1920 par le facteur Ernest Skinner, de Boston. Tuyaux à très gros noyaux, à languettes courtes et épaisses, à tubes [pavillons] coniques légèrement plus évasés que ceux de la Trompette, et bouchés. Le vent sort donc par l'entaille. Plus celle-ci est ouverte, plus la sonorité s'éclaircit. Plus on la ferme, plus le son s'assourdit, au point d'être presque confondu avec celui d'une « grosse Flûte ». »⁵⁷. Dans le jeu de Convers, nous retrouvons les caractéristiques de ce jeu, à quelques détails près. Le Cor de Convers possède des anches à larmes sur toute son étendue. Sur les French-Horn de Skinner le haut du pavillon est fermé avec une plaque en métal, soudée. Sur le Cor de Convers, les pavillons sont munis d'opercules (comme sur les voix-humaines). Les entailles de timbres dont le métal est roulé et non soulevé sont communes aux jeux.

Le Cor d'harmonie de 8 pieds est un jeu assez doux qui peut être traité en soliste ou mélangé aux jeux de fonds auxquels il apporte une couleur rare, avec énormément de rondeur. Il peut d'ailleurs dans un crescendo faire la transition entre les jeux de fonds et les jeux d'anches. Le timbre de ce Cor se rapproche d'un Principal de grosse taille.



Figure 22: Cor de Convers
© A. Thomas.



Figure 24: Opercule et entaille de timbre (Convers) © A. Thomas.



Figure 23: French horn de Skinner

L'autre jeu insolite présent dans l'orgue des portiques est la Musette de 8 pieds. Ce jeu n'a pas été conçu par Convers mais fut inventé par son prédécesseur : Charles Mutin. Le jeu de Musette de l'orgue du temple en est, semble-il, l'unique exemplaire encore existant. Par ailleurs, Mutin lui-même en donne la description : «[...]la musette fut un hautbois, de très menue taille, avec pavillons

57. Marcel Dupré (?). *Facture d'orgues*, édition par H. Steinhaus et R. Deleplace pour le compte de l'Association des Amis de l'art de Marcel Dupré. p. 56.

plus allongés ; enfin, en 1906, un facteur [Charles Mutin] établit les règles d'une musette, à corps simplement coniques, et qui imite à s'y méprendre le timbre de ce jeu.⁵⁸ Ce jeu peut contraster avec le Basson-hautbois du Récit par sa couleur plus intime et un peu aigrelette. La Musette convient surtout pour les solos.



Figure 25: Musette de Positif de l'orgue du temple d'Amiens (ex Portiques). © A. Thomas.

De manière générale, les jeux d'anches des instruments de Convers s'assombrissent avec l'emploi de canaux plus fermés et plus profonds. Ici, dans notre orgue, la sonorité du grand-chœur d'anches est d'une couleur plutôt sombre, bassonnante et empreinte de gravité. Ce son bassonnant est dû à l'emploi de jeux de bassons de 16 et 4 pieds (Soprano et Cor de basset) qui renforcent les Trompettes⁵⁹ de 8 pieds au Grand-orgue et au Récit. Par conséquent, nous ne possédons ni de Bombardes de 16 pieds et ni de Clairons de 4 pieds manuels qui auraient donné un chœur d'anches plus éclatant et vigoureux. L'emploi de tels jeux donne un grand-chœur d'anches et un tutti plus lisible et moins écrasant qu'un tutti d'un instrument de Cavaillé-Coll de la même importance. Cela peut être intéressant pour l'interprétation de musiques allemandes romantiques, notamment de Max Reger, dont le tissu harmonique est particulièrement touffu.

2. Tuyauterie

La tuyauterie a deux origines : d'une part, celle sortie des ateliers de l'avenue du Maine et, d'autre part, celle de chez Gustave Masure, tuyautier très réputé, fournisseur de tuyaux auprès d'un très grand nombre de facteurs au cours du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Les tuyaux de Masure sont reconnaissables à leurs traits d'aplatissage très marqués au dessus des bouches et à leurs poinçons caractéristiques où sous chaque « # » se trouve un petit point.

La tuyauterie est disposée chromatiquement sur les sommiers (actuellement les graves au fond et les dessus devant). Les jeux d'anches sont à chaque extrémité du sommier pour des questions

58 Ch. Mutin (1927). « L'orgue ». Dans l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, Paris, Delagrave, tome II. Page 101.

59. Toutes les trompettes sont harmoniques.

d'accessibilité et de facilité d'accord. Les tuyaux sont confectionnés en étoffe⁶⁰, à l'exception de l'Octavin 2' du récit en spotted (mélange à 45-55% d'étain et plomb) et de la Voix-humaine 8' du récit qui est en étain. L'emploi de l'étoffe pour la majorité de la tuyauterie pourrait être une intention de donner un son avec une fondamentale plus forte que celui produit par des tuyaux en étain, favorisant le développement d'harmoniques.

Le métal de l'ensemble de la tuyauterie est très épais. Les basses des jeux sont, soit en bois, alors construites en sapin, soit en zinc. Les tuyaux de bois sont recouverts d'une peinture à l'ocre rouge et de colle selon l'usage de la maison Cavaillé-Coll⁶¹. Pour les tuyaux faits de zinc – qui, rappelons-nous, est un métal assez dur – les biseaux, les lèvres supérieures et inférieures, l'extrémité des pieds ainsi que les rouleaux des entailles sont fait en alliage d'étoffe. L'harmonisation et l'accord en seraient autrement très difficiles⁶².

Nous n'observons pas de rupture dans la facture de la tuyauterie de Convers par rapport à celle des instruments de Cavaillé-Coll et de son successeur direct Mutin. Notamment en ce qui concerne les



Figure 26: Tuyauterie du clavier de Grand-orgue © A. Thomas.

paramètres sonores et la mise en harmonie. Nous y retrouvons les entailles de timbre (la globalité de la tuyauterie est pavillonnée) et les dents sur les biseaux. Les tailles et les progressions mises au point par Aristide Cavaillé-Coll sont toujours utilisées par Convers que ce soit pour les jeux à bouches ou les jeux d'anches. À titre d'exemple, le Principal de 8 pieds du Grand-orgue suit le diapason A (progression 6) qui est la plus grosse taille employée par Cavaillé-Coll pour les principaux. La Flûte harmonique de 8 pieds du même clavier suit le diapason 1 bis (progression 3 = 4), qui est également le diapason le plus généreux pour les Flûtes.

L'harmonie générale est toujours ascendante. Nous notons toutefois un emploi général plus fréquent du zinc qu'autrefois (Cavaillé-Coll employait déjà ce métal dans ses jeux de gambes). Cela résulte, en partie, de l'utilisation de sommiers à disposition chromatique. Les grands tuyaux de zinc étant plus légers que ceux d'étain, ils soulagent la structure de la charpente qui porte le sommier du côté

60. Alliage étain-plomb avec une forte teneur en plomb.

61. Ce mélange protège et étanchéifie les tuyaux en bois.

62. Sauf lors de cas exceptionnellement rares, notamment le très bel orgue du début du XIX^e siècle d'Ailly-Le-Haut-Clocher (80).

des graves. Ils ont aussi le grand avantage de ne pas s'effondrer sous leur poids au cours du temps contrairement aux tuyaux en étain.

3. Console

Le meuble en chêne de la console est séparé de l'instrument. L'intérieur est plaqué en noyer. L'appel des jeux et des divers accouplements et tirasses se font par le biais de dominos et de champignons. Les dominos des jeux de pédale sont situés de part et d'autre des claviers, les autres en fronton au dessus du clavier de Récit. Les dominos sont répartis par groupes en fonction du clavier auquel ils appartiennent. Ils sont classés par grandes familles de jeux : fonds, mutations, mixtures et anches, puis, par hauteurs acoustiques. Cette disposition des dominos permet à l'organiste d'avoir sous les yeux l'intégralité des jeux de l'orgue et de repérer facilement et rapidement leur emplacement. De plus, l'organiste peut facilement appeler plusieurs jeux à la fois, ce qui est impossible avec des tirants de registres classiques. Les châssis des trois claviers sont en noyer, les touches sont en bois de tilleul. Les touches naturelles ont reçu un plaquage en ivoire et les feintes sont en ébène massif. Les frontons des touches sont biseautés.

Les cotes de la console correspondent exactement à celles de Vienne (mai 1909)⁶³ à savoir :

Pour les claviers :

- Largeur de 61 notes (de do 1 à do 6) : 84 cm
- Longueur des touches blanches : 13 cm
- Longueur des touches noires : 8 cm
- Avance du premier clavier sur le sommet du ré 2 du pédalier : 75 cm.

Pour le pédalier :

- Largeur des touches (naturelles et feintes) : 22 mm
- Longueur des naturelles : 60 cm
- Longueur des feintes : 19 cm

63. Cotes données dans *Factures d'orgues*, Marcel Dupré.

La tension des touches est assurée par de petits ressorts à boucle (cf. figure 27) semblables aux ressorts des soupapes des sommiers à gravures et à registres.



Figure 27: Console de l'orgue de nos jours © Dorian Dineur.

Chaque touche actionne un bras de levier métallique qui fait tourner un rouleau de bois sur lui-même. Ce dernier est muni d'une tige en argent sur sa longueur. Quand l'organiste appuie sur une touche, le bras de levier tourne le rouleau en bois et la tige d'argent va frôler les aiguilles de contacts : le contact s'opère et le courant passe (cf. figures 28 et 29). À l'extrémité de chaque touche se trouve une vis dont le but est de régler la sensibilité du point de contact. Selon que l'on visse ou dévisse, on augmente ou on diminue la course du rouleau en bois qui permet un contact plus ou moins rapide. Ce système de contact s'inspire très fortement de ceux employés par la maison Casavant.



Figure 28: Détails des rouleaux avec leur tige d'argent



Figure 29: Contacts du clavier de récit

4.Sommiers

La traction utilisée par Convers pour la construction de l'orgue des Portiques est électro-pneumatique avec sommiers à cases. L'adoption de cette traction a été imposée par les contraintes architecturales du hall et des deux niches où étaient implantés les éléments de l'instrument. Une traction mécanique (avec Barker) aurait été impossible à mettre en œuvre et aurait été sans doute, une source d'ennuis. Sans compter que la traction électro-pneumatique offre un confort supplémentaire pour l'organiste par sa maniabilité et les possibilités qu'elle permet d'avoir sur cet instrument : pédale de crescendo, combinaisons fixes, accouplements aux octaves aiguë et grave, etc.

L'orgue des Portiques se devait d'être un instrument ultra-moderne à l'image du lieu qui l'abritait, ce qui justifie peut-être, aussi, le choix d'une telle transmission, très moderne en France à l'époque.

L'orgue comportait trois sommiers principaux correspondant aux trois claviers manuels ainsi que dix sommiers pour le pédalier : un sommier pour l'extension de la Contrebasse 16' (divisé en deux lors de l'installation au temple) ; deux sommiers pour l'extension de la Soubasse 32', trois sommiers pour l'extension des mutations et un sommier pour la Bombarde 16'. Les sommiers de l'Unit pour le Violoncelle 16, 8 et 4 pieds ont malheureusement disparus.

Le bois utilisé pour la fabrication des différents sommiers est le Tulipier d'Amérique, qui – nous le rappelons – est un bois dense, sans défaut, sans nœud et sans gerçure.

Le système de sommiers à cases et à membranes est assez simple : à chaque jeu correspond une case qui est mise en vent lorsqu'on appelle le jeu. Il y a donc autant de cases qu'il y a de jeux sur le sommier. Pour les notes, il y a une membrane circulaire en peau très fine sous chaque tuyau qui se dégonfle lorsqu'on appuie sur une touche. Il y a donc autant de membranes que de notes au clavier dans chaque case (pour chaque jeu).

Les membranes en peau fine sont collées sur des planches facilement démontables pour l'entretien (changement de membranes déchirées ou usées). Ces planches sont plaquées contre la table du sommier par des ressorts à lames vissés afin que les trous de décharges soient les plus hermétiques possible.

Dans chaque membrane se trouve un ressort conique qui la tend vers la table du sommier et évite les cornements dans le cas où la membrane serait déchirée et n'assurerait plus son rôle. Une peau épaisse est collée sur la face supérieure de la membrane et assure l'étanchéité.

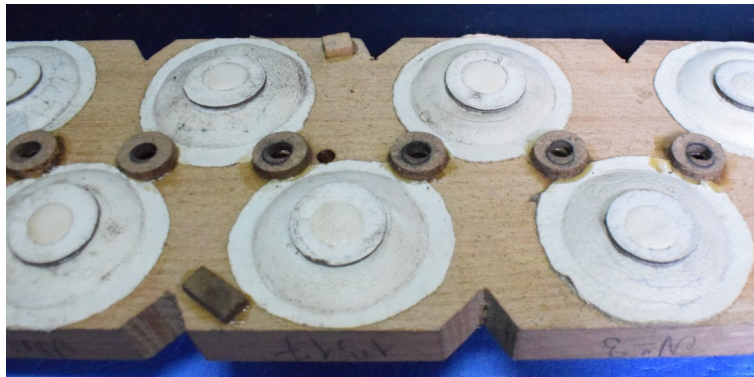


Figure 30: Planche à membranes © A. Thomas.

5. Traction

Commandes des notes

Le boîtier des commandes des notes est situé sur le flanc du sommier.

Le vent venu de la soufflerie primaire (vent fort) alimente deux layes : la laye primaire et la laye secondaire. Cette dernière alimente en vent, via les canaux qui traversent le sommier, les membranes situées sous chaque tuyau. Dans le boîtier des commandes des notes, il y a deux membranes pour chaque note du clavier.

Lorsque l'organiste appuie sur une touche, la pastille de l'électro-aimant est attirée par magnétisme vers le haut et va bloquer l'accès en vent de la membrane de la laye primaire.

Cette membrane, (cf. figures 22 et 23) par décompression, va faire un mouvement vertical vers le haut et va vidanger l'air des membranes inférieures de la laye secondaire grâce à un clapet relié par une tige filetée à la membrane supérieure. Par conséquent, la membrane, elle aussi reliée à un clapet, va bloquer l'alimentation des canaux. Par décompression, comme pour la laye primaire, toutes les membranes situées sous chaque tuyau de la note jouée se vident. La force du vent dans la

case du jeu va plaquer la membrane sur son siège ce qui va libérer le trou de la chape et alimenter le tuyau.

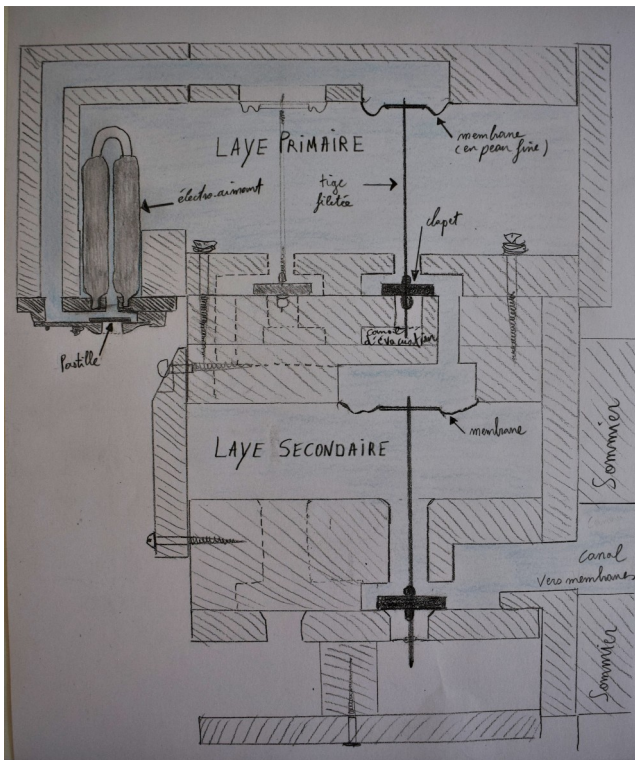


Figure 31: commande des notes : note au repos Schéma : A. Thomas

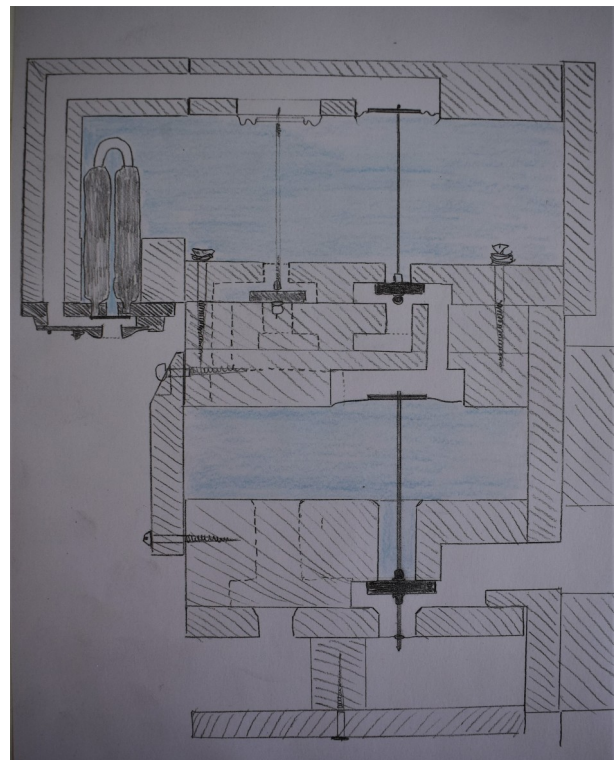


Figure 32: commande des notes : note activée

Commandes des jeux

Le boîtier de commande des jeux est installé sous le sommier, au milieu et perpendiculairement aux tuyaux. Le boîtier – comme nous le voyons sur la coupe (figure 33) – est constitué de deux parties. Une lave alimentée en vent par le réservoir situé sous le sommier et un compartiment qui communique avec la case du jeu dans le sommier.

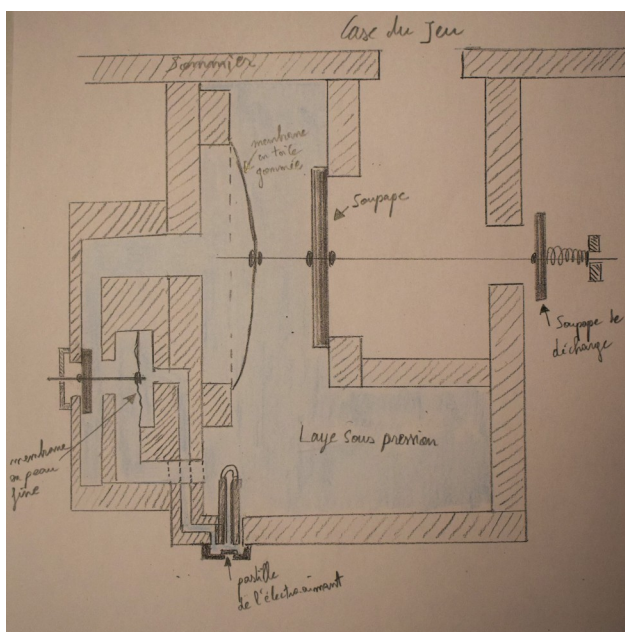


Figure 33: Commande des jeux : jeu fermé.

L'alimentation en vent de ce compartiment est bloquée par la soupape d'appel qui est plaquée par une grosse membrane via une tige filetée. Pour appeler le jeu, l'organiste bascule le domino à la console et l'électro-aimant avec sa pastille stoppe l'alimentation d'air qui gonflait la membrane en toile gommée. Ainsi, par décompression, la membrane est plaquée par la force du vent sur son siège et entraîne la soupape

d'appel par la tige filetée. L'accès en vent du compartiment est libéré et alimente par conséquent la case du jeu.

L'appel et le retrait des jeux sont aussi instantanés que pour la traction des notes.

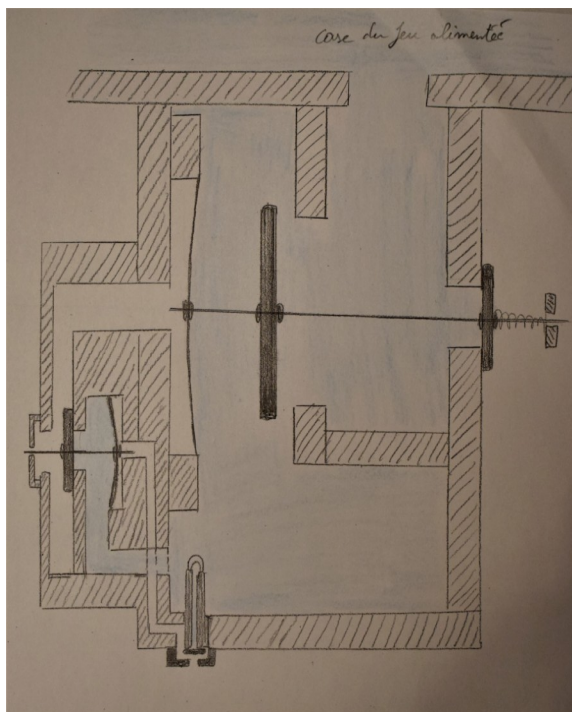


Figure 34: Commande des jeux : jeu ouvert

6. Mécanismes des divers accouplements, des tirasses et des jeux en extensions



Figure 35: Meuble d'accouplement

Les divers accouplements s'effectuent dans le meuble ou tableau d'accouplement (cf. figure 35) situé entre les claviers et les sommiers. Sur une planche posée à la verticale, des rigoles sont creusées tout du long verticalement et parallèlement les unes aux autres. Dans ces rigoles, sont enchâssées des lamelles d'argent qui correspondent chacune aux notes d'un clavier. Devant ces lamelles, sont alignés des peignes portant chacun une série de fils recourbés formant un ressort (cf. figures 36 et 37).



Figure 36: détail des peignes et des lamelles d'argent



Figure 37: Peigne

Ces peignes sont mobiles, ils pivotent sur eux-mêmes. Chaque peigne est relié et mis en mouvement par un soufflet moteur installé dans une laye spéciale dans le bas du meuble.

Lorsque qu'on sélectionne un accouplement, le soufflet-moteur va tirer une tige reliée au peigne mobile. Le peigne va basculer, ces fils-ressorts venant se plaquer contre les lamelles d'argent. Le courant électrique pourra passer désormais du clavier joué au clavier accouplé.

Ce système, propre à la traction électrique, autorise tous les accouplements possibles et imaginables : accouplements et tirasses en 16, 8 et 4 pieds, sur les claviers eux-mêmes, annulation unisson qui permet de jouer un clavier avec son octave grave ou aiguë ou les deux à la fois.

Tous les accouplements et les tirasses sont indépendants les uns des autres.

7. Soufflerie

Aux Portiques, le réservoir haute-pression, correspondant à la traction des notes, est installé au sous-sol avec le grand ventilateur électrique. Les autres réservoirs sont alimentés via un gros

porte-vent en tôle de section circulaire qui se partageait selon la direction à prendre. Il n'y a donc pas de réservoir primaire.

Au total, l'orgue comportait et comporte toujours cinq réservoirs à plis compensés, un par plan sonore ajoutés à celui qui alimente la traction des notes.

Chaque réservoir se situe directement sous le sommier qu'il alimente et sa surface est égale à celle du sommier. L'air est donc acheminé du réservoir vers le sommier par deux gosiers. Le trajet du vent en est par conséquent assez direct. Ces réservoirs sont munis de parallélogrammes en fer, et sont chargés par des poids en fonte. Tous les réservoirs sont munis de boîtes à rideaux. Les pressions sont uniformisées par plan sonore, nous ne retrouvons plus les multiples pressions que Cavillé-Coll utilisait dans ses instruments de même importance que l'orgue des Portiques. C'est ce qui se pratique depuis Charles Mutin.

Actuellement les pressions – qui semblent être d'origine – sont les suivantes :

- à la sortie du ventilateur : 250 mm CE
- Réservoir haute pression qui alimente la traction : 150 mm CE
- Réservoir du Grand-orgue : 105 mm CE
- Réservoir du Positif : 95 mm CE
- Réservoir du Récit : 110 mm CE
- Réservoir Pédale : 100 mm CE

Bien qu'il s'agisse actuellement d'un instrument assez fatigué, remonté de manière peu orthodoxe et qui visuellement laisse à désirer, l'orgue du temple d'Amiens est sans doute le chef d'œuvre d'Auguste Convers : un instrument historique, susceptible d'être classé aux monuments historiques.

En effet, cet instrument est le seul témoin des orgues de concert parisiennes de l'entre-deux-guerres. Tous les instruments contemporains de salle de concert de Paris ont disparu, hormis l'orgue Puget du théâtre des Champs-Élysées (toujours présent sur site mais muet depuis de longues années) et l'orgue de la salle Pleyel (en dépôt chez un facteur d'orgues dans l'Est de la France et ignoré de tous).

Cet instrument de la manufacture Cavallé-Coll-Convers est également le seul orgue construit en France, voire en Europe pour un magasin ! C'est un orgue splendide, doté d'une forte personnalité, à la sonorité très reconnaissable, l'instrument ayant gardé son caractère post-symphonique et orchestral d'origine. Nous sommes bien loin de ce que certains historiens, musicologues et autres « experts », souvent aveuglés par les préjugés, prétendent à propos de la qualité de ces instruments.

On ne peut que souhaiter une restauration exemplaire dans les règles de l'art, avec reconstitution de certains éléments disparus.

De nombreuses activités sont maintenant liées à cet orgue : concerts, visites, etc. Espérons que des subventions et de généreux mécènes permettront à cet instrument de retrouver toute sa jeunesse et son lustre d'antan.



Figure 38: L'orgue du temple d'Amiens

Conclusion

Jean Huré signalait en 1924 que l'orgue français demeurait en retard dans sa facture et qu'il était temps de donner « [...] les perfectionnements qui en fassent l'instrument commodément maniable qu'il est devenu outre-Manche et aux États-Unis. »⁶⁴ Marcel Dupré – qui par ailleurs a milité pour que les salles de concerts parisiennes soient dotées d'orgues afin de faire connaître l'instrument à un plus large public – désirait également sortir l'orgue de sa rigidité : « plus l'orgue est complet et approche de la perfection, plus le champ d'action de l'imagination est large. »⁶⁵

Des progrès ont été permis grâce à Auguste Convers. Rappelons-nous, lors de sa direction au sein de la manufacture Cavallé-Coll, ce dernier s'est attaché à offrir aux musiciens et aux compositeurs un instrument plus maniable, plus souple, tout en développant de nouveaux timbres venant enrichir la palette sonore des orgues françaises. Nous avons démontré dans ce travail que les progressions des jeux et les tailles d'Auguste Convers (souvent critiquées comme étant minces) sont exactement les mêmes que celles d'Aristide Cavallé-Coll. En outre, les harmonisations des instruments sortis de la manufacture Cavallé-Coll-Convers (puis ceux de la Manufacture Convers) sont toujours très soignées.

Cependant, à la même période, les adeptes du mouvement néo-classique ont copieusement critiqué les successeurs de Cavallé-Coll (notamment Convers) et les évolutions qu'ils ont apportées au sein de la grande manufacture : « [...] avec eux, l'orgue français s'est encore appauvri par la diminution des tailles, l'augmentation de la pression, la multiplicité des jeux gambés, l'alourdissement des anches et la rupture de cet équilibre sonore que Cavallé-Coll avait su conserver. »⁶⁶ Ces attaques persistent encore de nos jours : « En 1924, Mutin vend son entreprise à Auguste Convers et c'est le début d'une rapide décadence [...] [avec] une production aujourd'hui reconnue comme médiocre sous l'angle des matériaux, de l'harmonie et du fonctionnement. »⁶⁷ Critiques, finalement, assez stériles et de mauvaise foi. La première ayant sans doute eu pour but de prôner et d'imposer en France la récente esthétique néo-classique et le facteur d'orgues Victor Gonzalez (1877-1956) dont les idées sont diffusées par l'association des "Amis de l'Orgue" créée en 1927. Ces idées – incarnées par Gonzalez, l'organiste André Marchal et l'historien

64. *L'orgue et les organistes*, Numéro (15 mai 1924)

65. *Improvisation*. Page 23. Cité dans *Marcel Dupré*, Murray Michael. (2001).

66. Communication du Comte de Miramon pendant le Congrès d'organologie de Strasbourg (mai 1932), dans *Bulletin trimestriel des Amis de l'orgue*, 12 (décembre). Page 1.

67. Sabatier, François, (2013). *Histoire de l'orgue en France au XX^e siècle*. Première partie (1900-1925), *Crépuscule post-symphonique*. Page 10.

Norbert Dufourcq – vont, sensiblement, geler la facture française. Dufourcq n’a jamais hésité « par la parole et l’écrit, à l’appuyer [Gonzalez] de sa haute autorité »⁶⁸. Par cet appui et par ceux d’éminents organistes, Gonzalez puis son successeur Georges Danion auront une part très importante du marché des restaurations et des constructions d’orgues en France. En plus de ce maintien, Gonzalez reçoit du Comte de Miramon un soutien financier important. Par la même occasion, celui-ci fait la réclame du facteur parmi les amateurs d’orgue. Tout cela aura pour conséquence d’anesthésier toutes les innovations voulues et développées par Auguste Convers et d’éteindre à petit feu l’esthétique post-symphonique. Convers n’a pas pu profiter du soutien de la grande bourgeoisie que l’on trouvait réunie aux Amis de l’Orgue.

Malheureusement, très peu d’instruments de ce facteur nous sont parvenus dans leur état d’origine. Sans compter ceux qui ont été détruits par les tenants partiels des esthétiques néo-classique puis néo-baroque. Cependant à l’écoute et au regard des instruments subsistant nous pouvons remarquer une grande maîtrise dans le processus de conception et de fabrication ainsi que dans la réalisation artistique, sonore.

Aujourd’hui en France, dans certaines orgues neuves (notamment des orgues de salles de concerts), nous observons un retour, assez timide, d’un esprit « orchestral » même si toutefois, celui-ci est bien éloigné des instruments de Convers dans les paramètres d’harmonie. Nous retrouvons des innovations technologiques héritées en partie de Convers et de l’orgue personnel de Marcel Dupré : coupure pédale, sostenuto, accouplements en 16’, 8’, 4’ et annulateur en 8’, double expression d’un clavier, coupure des claviers, crescendo réglable, traction électrique mais avec l’abandon des sommiers à membranes (les sommiers à gravures et à registres sont préférés). Ces possibilités permettant – comme le désiraient Convers et Dupré – d’ouvrir de nouvelles perspectives pour les compositeurs et les improvisateurs.

⁶⁸« Victor Gonzalez », L’Orgue n°81 (1956) p. 131.

Bibliographie

I. Histoire et esthétique des orgues dans les années 1900 et 1930.

Nous citons ici les principaux ouvrages publiés sur l'esthétique et l'histoire de l'orgue durant les années 1900-1930.

AUDSLEY, George Ashdown (1905). *The Art of Organ-Building. A comprehensive historical, theoretical and practical treatise on the tonal appointment and mechanical construction of concert-room, church, and chamber organs* (en anglais). New York : Dover Publications, Vol I et II ; copie de l'édition originale : New York : Dodd, Mead and Company.

CELLIER, Alexandre. (1913). *L'orgue moderne suivi d'un supplément sur l'orgue expressif ou l'harmonium*, préface de Louis Vierne, Paris, Delagrave, 136 p.

DUFOURCQ, Norbert et FALLOU, Robert. (1929). *Essai d'une bibliographie de l'Histoire de l'orgue en France*. Paris, Fischbacher.

DUFOURCQ, Norbert. (1923). *Coups d'œil sur l'histoire de la facture d'orgue moderne en France: XVI^e au début du XX^e siècle*, Revue musicale 1929.

DUFOURCQ, Norbert. (1935). *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII^e au XVIII^e siècles, étude technique et archéologique de l'instrument*, thèse pour le doctorat ès-lettres, 1935, prix Hercule-Catenacci de l'Académie française. Paris: Larousse.

GASTOUE, Amédé. (1921). *L'orgue en France de l'antiquité à la période classique*, Paris.

GUEDON, Joseph. (1903). *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues...*, Paris, Roret, 1905, 328 p.

HURÉ, Jean, (1923). *L'Esthétique de l'Orgue*, préface de Ch. M. Widor, Sénart, Paris.

HURÉ, Jean. « L'orgue moderne ». Dans, *Le Monde Musical*, série d'articles, à partir d'octobre 1928.

JURINE, Michel. (2006). Les courants de la facture d'orgues en France entre 1900 et 1930. Dans, *La Flûte harmonique*, publication de l'association Aristide Cavallé-Coll : 2006, N° 89, *Entre Tradition et Modernité : L'Orgue en France entre 1900 et 1930* (Actes des Journées d'études des 3 et 4 septembre 2005 à Saint-Étienne [Loire]), pp. 9-31.

MERKLIN, Albert. (1924). *Organologia, Exposicion científica y grafica del organo en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*, Madrid, impr. Del Asilo de Huerfanos del S.C. de Jesus, 430 p.

MILLER, Georges Laing, (1914). *Révolution récente dans la facture d'orgue* (traduit et annoté par le Docteur Bédard), Lille, Dubar.

MUTIN, Charles. (1925). « L'orgue ». Dans, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Delagrave, tome II, volume 2, pp. 1050-1124.

MUTIN, Charles.(1928). *L'Orgue*, tapuscrit inédit conservé au musée de la Philharmonie de Paris.

MUTIN, Charles. *L'orgue, livre I : étude historique..., livre II : partie technique*, ouvrage dactylographié en 2 tomes.

RUPP, Emile. (1929). *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Benzinger, Einsiedeln, 1929, rééd. Georg Olms, 1981. 467 pp.

SABATIER, François, (2013). *Histoire de l'orgue en France au XX^{ème} siècle. Première partie (1900-1925), Crépuscule post-symphonique*. Dans, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n° 301, 2013 – I, pp. 2-79.

SABATIER, François, (2014). *Histoire de l'orgue en France au XX^{ème} siècle. Deuxième partie (1926-1970), Avant-garde et arrière-garde, combats ambigus*. Dans, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n° 307-308, 2014 – III- IV, pp. 3 – 46.

SABATIER, François, (2011). Regards sur l'orgue français des années 1930 à travers les lettres de Bérenger de Miramon Fitz-James à Nobert Dufourcq. Dans, *L'orgue à Paris dans les années 1930*, Actes du colloque international 3 au 5 juin 2010 au C.R.R. De Paris, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n°295, 2011, pp. 15-37.

SCHWEITZER, Albert. (1914). À propos de la discussions sur la facture d'orgues (1914). Dans, *L'Orgue*, cahiers et Mémoires de l'orgue n°22. Paris, Pallas-Malakoff, 1979, 34 p.,

SKINNER, Ernest. Mémoire d'Ernest Skinner. Dans, *L'Orgue*. Cahiers et mémoires. N°192, décembre 1984, pp. 3-5.

VEERKAMP, Pierre (1986). *L'orgue à tuyaux*. Paris : Publication de l'Association Cavaillé-Coll, 1986, numéro spécial hors série de la revue *La Flûte harmonique*, première édition intégrale avec une notice biographique et technique réalisée par MM. Ton Van Eck et Victor Timmer, pp. XXVIII-213.

WIDOR, Charles-Marie, *L'orgue moderne, la décadence dans la facture contemporaine*, Paris, Durand et Cie, 1928. C'est un tirage à part de l'article intitulé : « L'orgue moderne », paru dans le bulletin semestriel de l'Académie des Beaux-Arts, n°6, juillet-décembre 1927.

Bulletin de la chambre syndicale, « *La facture d'orgues* ». 79, Avenue de Breteuil, ParisXV^e Bulletin semestriel n°1, novembre 1919.

II. A. Cavaillé-Coll, Ch. Mutin, A. Convers et Pleyel.

1. A. Cavaillé-Coll

CAVAILLÉ-COLL, Cécile et Emmanuel. (1889) . *Aristide Cavaillé-Coll, ses origines, sa vie, ses œuvres*. Paris, Fischbacher, 1929, 184 p.

DOUGLASS, Fenner, (1980). *Cavaillé-Coll and the musicians, a documented account of his first thirty years in organ building*. Raleigh, Sunbury Press, 1980, 2 volumes, 1534 p.

FELLOT, Jean, (1965). *Lyon, St François-de-Sales*. orgues historiques n°11, mai 1965, 31 p.

GALTIER, Roland, (1984). *Orgues de Cavaillé-Coll, liste chronologique des travaux*. Paris, Fischbacher, 1984, 32 p.

2. Ch. Mutin

CAMPET, Samuel. (2017-2018). *Le Cor harmonique de Charles Mutin : redécouverte d'un jeu d'orgue disparu*. Travail d'Étude Personnel – 2^e année de 2^e cycle supérieur. CNSMDP.

MÉTROPE, Loïc, (1988). *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres, 301 p.

MUTIN, Charles. *Manufacture d'orgues d'église et de salon, A. Cavaillé-Coll, Charles Mutin successeur, 15 avenue du Maine, Paris (15 arr.)*. Catalogue des orgues de salon fournies par la maison Cavaillé-Coll, Mutin successeur. Planches. préface de Ch. M. Widor. Établissement Aragno & Cie, 4 place J.-B. Clément, Paris. 24 pp.

SABATIER, François, (2013). *Histoire de l'orgue en France au XX^{ème} siècle. Première partie (1900-1925), Crépuscule post-symphonique*. Dans, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n° 301, 2013 – I, pp. 2-79.

VAN ECK, Ton. (2006). « Charles Mutin : successeur, innovateur ou conservateur ? ». In *La Flûte harmonique*, publication de l'association Aristide Cavaillé-Coll : 2006, N° 89, *Entre Tradition et Modernité : L'Orgue en France entre 1900 et 1930* (Actes des Journées d'études des 3 et 4 septembre 2005 à Saint-Étienne [Loire]), pp. 64-94.

3. A. Convers et successeurs

Le grand orgue de la salle Pleyel, (plaquette pour l'inauguration de l'orgue). L'édition publicitaire, 44, rue de l'échiquier, Paris. 14 p.

Théâtre Pigalle, Le grand-orgue de concert. Réédition de l'A.A.A.M.D. (L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré), Juin 1999.

DUPRÉ, Marcel, (1930). *Le grand orgue de la Salle Pleyel*, article paru dans *Le Monde musical*, le 31 mars 1930. Dans, bulletin n° 22, de l'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré, septembre 2005.

GUYARD, Michèle. Présentation de la *2ème Symphonie pour orgue* (1928-1929) d'Auguste Fauchard, édition Anne Fuzeau.

HEDELIN, Marc. (2011). La facture d'orgue à Paris au tournant des années 1930. Dans, *L'orgue à Paris dans les années 1930*, Actes du colloque international 3 au 5 juin 2010 au C.R.R. De Paris, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n°295, 2011, pp. 195-198

JUTTEN, Odile. (1999). *Quelques précisions sur l'orgue du théâtre Pigalle*. Dans, bulletin n° 18, octobre 1999, de l'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré.

MÉTROPE, Loïc. (1988). *La manufacture d'orgues Cavallé-Coll, Avenue du Maine*. Numéro spécial de Connaissance de l'orgue, Paris, Aux amateurs de livres, 301 p.

SCHNEIDER, Louis. L'orgue de la Salle Pleyel par Louis Schneider. Dans, bulletin n° 22 de l'A.A.A.M.D. (L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré), septembre 2005.

THOMAS, Antoine. (2016). Amiens : le Cavallé-Coll-Converts de l'Eglise réformée. *Orgues Nouvelles*. Printemps 2016, pp. 42-45.

Les organistes français au concert à Paris de 1919 à 1939. Dans, bulletin de l'association M. & M.M. Duruflé, 2012.

III. Victor Gonzalez et le mouvement néo-classique.

Hommage à Victor Gonzalez – *Le grand orgue de la cathédrale de Soissons*. Dans, *L'Orgue* n° 81 (1956/IV). 58 pp.

DANION, Georges. Origine du développement de l'orgue néoclassique français : Victor Gonzalez, Norbert Dufourcq, André Marchal. Dans, *L'Orgue : Victor Gonzalez (1877-1956)* n° 276 (2006/IV), pp. 131-142.

DUFOURCQ, Norbert. *La musique d'orgue française au XXe siècle*, Paris, Larousse 1938.

DUFOURCQ, Norbert. *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, Floury, Paris, 1941.

Victor Gonzalez : son atelier, sa facture, son esthétique et ses instruments. Dans, *L'Orgue : Victor Gonzalez (1877-1956)* n° 276 (2006/IV), pp. 11-46.

LEBLANC, Jean-Marc. (2011). Saint-Merry, un orgue historique et néo-classique, Norbert Dufourcq et les projets de restauration. Dans, L'orgue à Paris dans les années 1930, Actes du colloque international 3 au 5 juin 2010 au C.R.R. De Paris, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n°295, 2011, pp. 241-299.

SABATIER, François, (2011). Regards sur l'orgue français des années 1930 à travers les lettres de Bérenger de Miramon Fitz-James à Norbert Dufourcq. Dans, L'orgue à Paris dans les années 1930, Actes du colloque international 3 au 5 juin 2010 au C.R.R. De Paris, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n°295, 2011, pp. 15-37.

SHUSTER-FOURNIER, Carolyn. (2007). Autour de l'orgue de salon « néo-classique » à Paris entre les deux guerres mondiales. Dans, *La Flûte harmonique*, 2007 N° 90, *L'orgue et sa musique en France entre les deux guerres mondiales* (Actes des Journées d'études du 23 au 25 novembre 2006 à Paris et Reims), pp 59- 92.

ROTH, Daniel & DUB-ATTENTI, Pierre-François. (2011). L'orgue néo-classique et le grand-orgue Aristide Cavallé-Coll de Saint-Sulpice [de Paris]. Dans, *L'orgue à Paris dans les années 1930*, Actes du colloque international 3 au 5 juin 2010 au C.R.R. De Paris, *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue n°295, 2011, pp. 213-204.

IV. Les organistes.

DUPRÉ, Marcel (1972). *Marcel Dupré raconte...* Paris : Bornemann.

DUPRÉ, Marcel. (1942). « L'orgue de demain ». Dans MURRAY M., *Marcel Dupré*. Edité par l'Association des amis de l'art de Marcel Dupré, 2001. pp 195-197.

DUPRÉ, Marcel. (1937) . *Données élémentaires d'acoustique à l'usage des étudiants organistes*. Éditions Combre.

DUPRÉ, Marcel. *Souvenirs*. L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré, 2007. 174 p.

DUPRÉ, Marcel. *Facture d'orgues*. A.A.A.M.D. (L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré). Préface de Rolande Falcinelli. 1970, 70 p.

DUPRE, Marcel. *Principes de factures d'orgue*. Dans, bulletin n° 16 de A.A.A.M.D. (L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré), Novembre 1997, pp. 17-22.

DUPRE, Marcel. *Marcel Dupré et les orgues de salles de concert*. Dans, bulletin n° 20 de A.A.A.M.D. (L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré), mai 2002, pp. 63-64.

MULET, Henri. (1922). *Les tendances néfastes et antireligieuses de l'orgue moderne; suivi d'une étude sur les mutations et les mécanismes rationnels de cet instrument*, Paris, 1922.

MURRAY, Michael. (2001). *Marcel Dupré* (traduit par Marie-Claire Courmand). Edité par l'Association des amis de l'art de Marcel Dupré, 2001. 208 p.

VIERNE, Louis. (1928). *Projet d'une grande console moderne électrique et de l'adjonction de quelques jeux pour le grand orgue de Notre-Dame de Paris* . Dans, *L'Orgue*. Cahiers et mémoires. N°37, 1987 – I, pp. 49-55.

VIERNE, Louis. *Journal* (fragments). Dans, *L'Orgue*, Cahiers et mémoires n° 135 bis (1970/IV). 79 pp.

TOURNEMIRE, Charles, (1936). *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, éditions M. Eschig, Préface, pp. 1-14.

Annexes**L'orgue du conservatoire rue Poissonnière, Paris 9^e arrondissement.**

Instrument construit en 1927 par la maison Cavallé-Coll-Convers dans l'ancien buffet du XVII^e siècle de la cathédrale d'Agen.

Composition :

Grand-Orgue expressif	Positif expressif	Récit expressif	Pédalier
<i>61 notes</i>	<i>61 notes</i>	<i>61 notes</i>	<i>61 notes</i>
Bourdon 16'	Quintaton 16'	Dulciane 16'	Flûte 16'
Montre 8'	Cor de nuit 8'	Diapason 8'	Dulciane 16'
Flûte harmonique 8'	Viole d'orchestre 8'	Flûte harmonique 8'	Soubasse 16'
Salicional 8'	Voix-céleste 8'	Dulciane 8'	Quinte 10 2/3
Prestant 4'	Flûte douce 4'	Dulciane céleste 8'	Flûte 8'
Trompette harm. 8'	Nasard 2 2/3	Flûte octavante 4'	Dulciane 8'
Cor d'harmonie 8'	Quarte de nasard 2'	Dulciane 4'	Bourdon 8'
	Tierce 1 3/5	Octavin 2'	Quinte 5 1/3
	Clarinette 8'	Cymbale 3 rangs	Basson 16'
		Basson 16'	Basson 8'
		Trompette harmonique 8'	
		Basson-Hautbois 8'	
		Clairon 4'	
<p>Tirasses GO, Positif et Récit : en 8' et en 4'. Pos./G.O. en 16', en 8' et en 4' (octaves aiguës réelles) Réc./G.O. en 16', en 8' et en 4' (octaves aiguës réelles) Réc./G.O. en 16', en 8' et en 4' (octaves aiguës réelles) G.O.: Suppression, en 16' et en 4' Pos. : Suppression, en 16' et en 4' Récit : Suppression, en 16' et en 4' Appel Tutti Trémolos G.O., Pos. Et Récit 30 combinaison ajustables</p>			

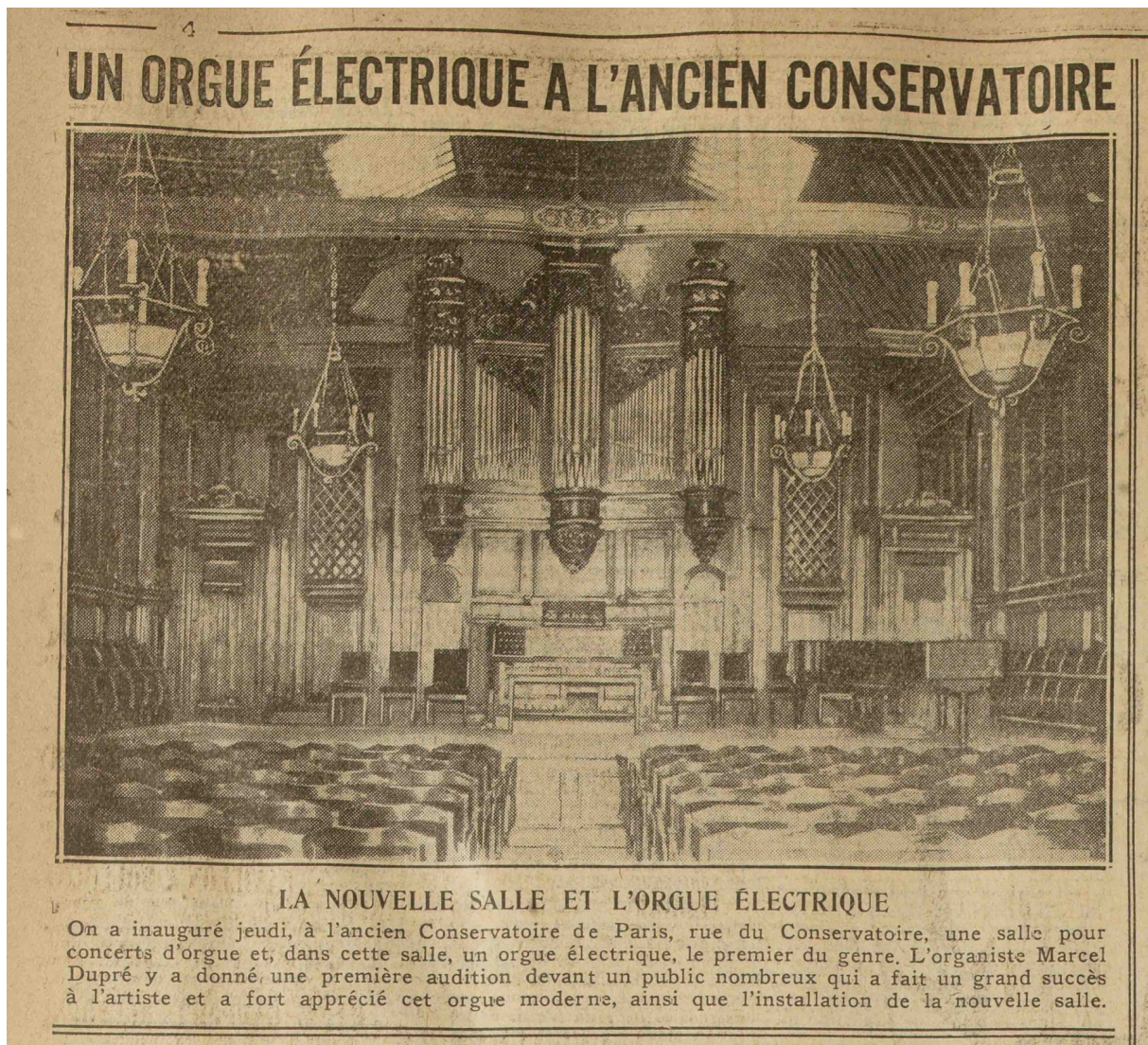


Figure 39: Figure 1: Extrait de Excelsior (quotidien) du 19 mars 1928

II. L'orgue de l'église Saint-Jacques d'Angers.

Instrument construit par le Manufacture Cavallé-Coll-Convers en 1926 sur les idées de Jean Huré.

I. Grand-orgue expressif	II. Récit expressif	Pédale
56 notes	56 notes	32 notes
Quintaton 16'	Quintaton 8'	Basse 16'
Montre 8'	Flûte traversière 8'	Soubasse 16'
Grosse flûte 8'	Gambe 8'	Quinte 10 2/3
Sesquialtera II rangs	Flûte douce 4'	Basse 8'
	Octavin 2'	Trompette 8'
	Plein-jeu III rangs	
	Trompette harmonique 8'	
Accouplements Récit/G.O. en 16', 8' et 4'. Tirasse G.O. en 16', 8' et 4'. Tirasse Récit en 16', 8' et 4'. G.O. en 16', 8' et 4' (octave aiguë réelle). Récit en 16', 8' et 4' (octave aiguë réelle)		



Figure 40 : Console de l'orgue de St-Jacques d'Angers.



Figure 41: Orgue de l'église Saint-Jacques d'Angers.

III. Projet d'un orgue moderne pour la nouvelle salle Pleyel⁶⁹

(document inédit)

PROJET DE GRAND ORGUE POUR LA NOUVELLE SALLE PLEYEL

COMPTE-RENDU DE LA DEUXIÈME RÉUNION DU COMITÉ D'ÉTUDE

LE 28 JUIN 1922

Monsieur Gustave LYON, en présence de tous les membres du Comité, réitère ses recommandations concernant l'admission, dans l'orgue projeté, de tous les procédés et combinaisons sonores et mécanique, caractéristiques de l'orgue ancien ou moderne. Il désire aussi y ajouter des innovations s'il s'en rencontre d'intéressantes. Joseph BONNET craint que l'acceptation sans critique de beaucoup d'inventions nouvelles, qu'il a rencontré dans certaines orgues américaines, n'amène l'introduction à la nouvelle salle PLEYEL d'un orgue ridicule, contraire, essentiellement, à toute musicalité et à l'esthétique qui nous est chères à tous. Jean Huré souhaite que soient repoussées toutes combinaisons dont la présence nuirait aux qualités recherchées, avant tout, par notre École française d'orgue (par exemple, l'égalité et l'élasticité du toucher). Il craint, entre autres choses, que la « double touche » existant dans beaucoup d'orgues américaines soit la cause d'une de ces imperfections.

Monsieur Gustave LYON promet de n'utiliser aucun procédé, quel qu'il soit, s'il empêche le fonctionnement parfait de tout autre procédé exigé par la Commission. Le professeur BEDART se range aussitôt à cet avis. Jean Huré d'accord avec VIERNE, et par Joseph BONNET, regrette que l'on ne puisse, comme le faisaient les facteurs anciens, placer les jeux du Positif devant le buffet principale et à l'air libre. Ceci amène tout naturellement la Commission à discuter un projet très intéressant de Monsieur Gustave LYON. Celui-ci en fait un exposé très clair et très développé, qui peut se résumer ainsi :

« Si un tuyau de 32 pieds, par exemple, est mis en vibration dans une plaine immense, l'auditeur, placé plus ou moins près du tuyau, n'en perçoit que très imparfaitement, ou même n'en perçoit pas, la sonorité. Si le tuyau et l'auditeur sont enfermés dans une chambre de deux mètres carrés, et de hauteur légèrement supérieure à celle du tuyau, la sonorité est indécise et faible. Il y a donc d'effectuer une série d'expériences, sévèrement contrôlées, et capables de faire connaître les

69. Tapuscrit avec corrections manuscrites conservé à la bibliothèque d'Angers, fonds Jean Huré, Rés. Ms. 2213 (4).

conditions de forme, matière et de cubage des locaux dans lesquels des tuyaux de diverses hauteurs peuvent, en vibrant, mettre l'auditeur à même d'apprécier leurs meilleures qualités sonores. On les placera par groupes de douze (chaque groupe embrassant l'étendue d'un octave tempéré) dans les chambres situées derrière la paroi de la salle ; les sons émis seront captés dans une voûte placée au-dessus des douze tuyaux, puis conduits vers les auditeurs par un couloir collecteur. (Pratiquement il est impossible d'avoir une chambre par tuyau). » Joseph BONNET craint qu'il ne résulte de ce dispositif un son lointain, caverneux. Jean Huré exprime la même crainte, mais seulement au cas où les tuyaux seraient trop loin de l'auditeur; puis, comparant l'acoustique à l'optique, rappelle la perspective aérienne, qui modifie la couleur d'objets éloignés, fort distinctes, mais paraissant enveloppée d'une brume bleutée souvent pleine de charmes.

Ainsi, des tuyaux trop éloignés pourraient prendre un son exquis, mais altéré, et très différent du son frais et net d'un Positif, placé tout près de l'auditeur. Par contre, ajoute-t-il, le couloir collecteur du son peut être calculé et disposé de telle sorte que le son s'en trouve diminué d'intensité, appauvri en harmoniques, purifié quant aux timbre, ou bien, au contraire, amplifié, enrichi, et comme rapproché. Le couloir agirait alors comme un résonateur de phonographe ou comme un pavillon de jeu d'anches.

On convient que des expériences seront faites et soumises au Comité.

M. LYON se retire alors et le Professeur BEDART, Président, revient à la composition tonale de l'orgue.

Le projet élucubré à l'issue de la séance précédente avait été adopté, non de manière définitive, comme le fait remarquer Mademoiselle Nadia Boulanger, mais seulement en principe, et pour être mis à l'étude.

Le Docteur BEDART fait un résumé érudit des diverses transformations subies à travers les âges par le timbre des Montres, Flûtes légèrement mordantes, aux XVIIe et XVIIIe siècles, puis, affectant peu à peu le son du cor et s'alourdissant de plus en plus au XIXe. Les facteurs anglais virent là un abus et inventèrent le Diapason à sonorité intense, et, néanmoins, aussi pure que celle des Flûtes ouvertes. En même temps, par contraste, une autre variété surgissait : les Stentors, ou Séraphones, de timbres presque aussi mordant que les Gambes, mais plus ample « plus rond ».

Il y aura donc lieu d'employer, dans l'orgue projeté, les Diapasons anglais, les Séraphones éclatants, les Montres françaises, à son de cor orchestral, et surtout les vieilles Montres flûtées.

C'était ce que désirait Jean Huré lors de la première séance.

Il exprime sa satisfaction de voir le Docteur BEDART se conformer à l'esthétique des facteurs anciens, constructeurs d'instruments où dominait le son des flûtes, ou des vieilles Montres flûtées propres à faire de l'orgue un instrument différent de tous les autres.

Il réclama aussi l'adjonction de nouveaux Jeux de Mutations, en particulier d'une grosse tierce, donnant des résultantes de seize pieds.

A l'unanimité on convint d'ajouter à l'orgue projeté une Flûte, une Flûte Céleste, quelques Jeux de Mutations, et l'on convint que la plupart de[s] jeux de Montres y seraient flûtés, à l'ancienne, qu'on y trouverait des Montres françaises modernes, des Diapasons anglais, un Principal-Séraphone.

Jean Huré demande que les intervalles existant entre chaque son fondamental et le ou les sons correspondant des Jeux de Mutations soient accordés sans battement, avec une rigoureuse justesse, en un mot sans tempérament.

Cette allusion au tempérament à douze degrés égaux rappelle à M. Gustave LYON une expérience qu'il fit il y a tantôt quinze ans.

Une série de Diapasons métalliques furent accordés, deux à deux, en quintes. Ces quintes avaient la même fondamentale, mais différaient entre elles, deux à deux, d'un comma. Elles furent soumises à l'appréciation de musiciens choisis parmi les plus renommés d'alors. Ils ne purent se mettre d'accord sur le choix de la quinte la plus satisfaisante pour l'oreille ; un seul découvrit la quinte mathématiquement juste ; et chacun d'eux, à quelques jours d'intervalle, ne put retrouver la quinte qui, précédemment, lui avait semblé la meilleure.

M. LYON en conclut que l'oreille peut fort bien se contenter des intervalles tempérés.

Jean Huré assure qu'il eut été plus rigoureusement scientifique de ne pas considérer un intervalle isolé, mais bien les rapports entre eux d'intervalles divers. D'ailleurs, la quinte tempérée satisfait tout le monde. La quinte a moins d'importance musicale que la tierce, que les intervalles attractifs, que les rapports chromatiques. Ainsi, la tierce majeure mathématiquement juste semble

inexpressive aux musiciens ; pour eux elle est trop petite, elle n'est pas assez majeure. Par suite de quoi, la tierce mineure mathématiquement juste leur paraît trop petite, elle n'est pas assez mineure. D'où l'on peut conclure que le système pythagoricien est plus satisfaisant pour l'oreille que le système des physiciens ; par lui, les gammes sur tous les degrés, offrent des rapports d'intervalles respectivement semblables (car ce système n'admet pas la différence du ton majeur et du ton mineur : $9/8$, et $10/9$).

Certains grands virtuoses de l'archet exagèrent, à dessein, la grandeur des tierces pythagoriciennes ; ils le font d'instinct et sans connaissance ni calcul préalables. L'oreille des auditeurs en est charmée. En résulte-t-il des battements dans les groupements de sons simultanés ! Sans aucun doute, mais qu'importe ! Dans tout ensemble orchestral l'oreille en admet forcément bien d'autres, toujours hasardeux et souvent peu agréables.

Mais la discussion s'égare-t-elle ? Nullement, car il s'agit de l'accord non tempéré des Jeux de Mutation. Ces jeux seront évidemment tempérés comme tout l'orgue, degré par degré, mais on devra accorder sans tempérament les intervalles formés par les jeux fondamentaux et les jeux de mutation : les quintes des Nasards, les Tierces des Sesquialteras, les Septièmes, etc.

Un tel mode d'accord a pour but d'obtenir le renforcement, par Son Résultant, des Fondamentales, et aussi, cette « buée sonore », selon l'expression de Félix RAUGEL, cette sorte d'onduleuse imprécision, ce rayonnement d'Harmoniques, qui manquent à l'orchestre, au piano, à tous les instruments.

C'est seulement ainsi que le Son Résultant Différentiel est produit.

Le Professeur BEDART assure que l'on a obtenu des résultats excellents au moyen d'intervalles tempérés ; excellents peut-être, mais différents, affirme Jean Huré, approuvé par Monsieur GERVAIS. En effet, le son résultant désiré n'est produit que si l'intervalle est rigoureusement juste. La tierce mineure juste formée par les sons 5 et 6 de la série des Harmoniques naturelles fait, par définition même, entendre le son I, qui est l'octave grave de la tierce inférieure du son 5, et la quinte inférieure du son 6. La tierce $10/12$ donne pour résultant différentiel le son 2, octave du son I. Les sons I, 5, 6, 10, 12, forment le même accord parfait majeur. La tierce mineure fautive, formée par les sons 6 et 7, fait entendre comme résultant différentiel le son I, et ces trois sons réunis forment un accord de septième (avec suppression de sa première tierce).

Ce ci [sic], traduit en langage musical, signifie que les quintes justes et les tierces majeures justes (justes selon le système des physiciens) ont pour son résultant l'octave grave ou la double octave grave de leur Fondamental, mais que si ces intervalles ne sont pas conformes à la justesse

acoustique, selon les rapports donnés par les harmoniques naturelles, on obtiendra, au lieu des renforcements désirés, des résultants discordantes, inacceptables pour l'oreille.

Il convient de ne pas oublier la complexité extrême du son. Un simple son isolé n'est pas seulement composé d'une fondamentale suivie d'une série d'harmonique, perceptibles ou non, ces harmoniques ont aussi des harmoniques et forment des intervalles qui ont des résultants différentiels et des résultants additionnels dont chacun a aussi des harmoniques, qui se combinent entre eux de manière à former des résultants, etc., etc.

Les Jeux de Mutation ont pour but de mettre de l'ordre, de l'harmonie, de la beauté sonore dans ces éléments bruts. C'est pourquoi on ne saurait les étudier avec trop de zèle, les harmoniser avec trop de soin.

M. GERVAIS remarque très justement que dans les orgues actuelles les Nasards et les Tierces renforcent bien les sons fondamentaux de la première octave grave et de la dernière octave aiguë, mais que, dans la partie médiane, l'intervalle est trop perceptible et choque l'oreille. Cela tient, assure Jean Huré, à la mauvaise méthode employé par les harmonistes, et cet inconvénient, est facile à éviter.

M. Gustave LYON promet d'étudier avec attention tous les phénomènes se rapportant aux sons résultants et aux jeux de mutation.

Louis VIERNE parle avec enthousiasme des effets sonores multiples produits à son orgue de Notre-Dame par les combinaisons où entrent les jeux de mutation et souhaite qu'on ne retranche pas du projet les mixtures donnant des résultants de 64 – 32 – 16 – 8 et 4 pieds. Ce vœu si sage est aussitôt approuvé par tous les membres de la Commission.

Joseph BONNET insiste sur le fait que la quinte de 10 pieds $\frac{2}{3}$ mélangée à des 16 et à des 8 pieds, donne, sur son orgue de Saint-Eustache, des résultantes de 32 pieds, plus nets et plus puissants que les sons fondamentaux de la flûte 32 pieds elle-même.

Mademoiselle Nadia BOULANGER et Jean HURE ont constaté le même phénomène à l'orgue de Saint-Bavon de Haarlem.

Joseph BONNET a remarqué dans certaine facture étrangère moderne une louable fidélité aux jeux de mutation chers à nos anciens organiers. Il se dit résolu à encourager de nos jours les mêmes tendances, préconisées, d'ailleurs, par plusieurs Maîtres français, organistes ou facteurs d'orgues.

Le Docteur BEDART, instruit par des expériences multiples, souhaite le mélange des jeux à anches libres et sans pavillons, (jeux d'harmoniums), aux jeux à bouches et aux jeux d'anches battantes. Il parle aussi de l'Orphéal (instrument à anche battantes, placées dans un seul résonateur), qui n'est rien d'autre qu'un succédé de l'ancienne Régale.

Joseph BONNET craint un désaccord presque constant entre ces jeux et les jeux de fonds. Le Docteur BEDART y obvie en utilisant, pour chaque jeu, trois rangées de lames vibrantes, accordées diversement ; selon la température a fait baisser ou monter l'ensemble des jeux de l'orgue, on choisit la rangée qui semble conforme à cet ensemble.

On convient à l'unanimité de mettre à l'étude l'idée ingénieuse du Professeur BEDART.

Avant la clôture de cette séance, Joseph BONNET, revenant à l'examen des ressources mécaniques de l'orgue moderne, décrit un enregistreur de combinaisons libres, employés par un facteur étranger.

Cet appareil est tel, que, pour enregistrer chaque combinaison, l'organiste doit aller chercher les registres à leur place normale, les ouvrir, puis les fermer, après avoir poussé un piston placé sur le fronton des claviers ; après quoi, la combinaison est enregistrée. Pour en faire ensuite entendre la sonorité, au cours d'une exécution, il faut avoir autant de pédales que de combinaisons enregistrées (on ne dépasse guère 6 ou 8). Pour se servir à plusieurs reprises de la même sonorité enregistrée, l'organiste est obligé de se rappeler la pédale à laquelle elle correspond. Au contraire, avec l'appareil de Jean Huré, les boutons enregistreurs sont placés à portée de l'organiste, sous les touches du premier clavier ; chaque combinaison est enregistrée avec une même pédale qui sert pour un nombre de combinaisons pouvant aller aisément jusqu'à cent (sans dépense supplémentaire de construction) ; pendant l'exécution, une même pédale amène dans l'ordre voulu toutes les combinaisons enregistrées.

Mademoiselle Nadia BOULANGER, Louis VIERNE et Joseph BONNET déclarent satisfaisant cet appareil dont M. Gustave LYON et Jean Huré assurent le fonctionnement indérégable. Joseph BONNET demande seulement si l'appareil ne pourrait indiquer quels sont les registres en activité ; cette réclamation paraît à tous parfaitement juste et l'on fera en sorte d'y accéder.

A l'issue de la séance, Monsieur Gustave LYON fait promettre à chaque membre du Comité de lui envoyer au plus tôt la liste de tous les desiderata qu'il paraîtra à chacun de réaliser.

On convient de se réunir à nouveau lorsque les expériences demandées à M. LYON seront assez avancées pour être soumises à l'examen de la Commission.

(signé) Jean HURE

Secrétaire Rapporteur.

IV. Inventaire des orgues construits par Auguste Convers.

Liste (non exhaustive) des orgues neuves sorties de la manufacture Cavaillé-Coll-Convers et de la manufacture de grandes-orgues A. Convers.

Ville	Édifice	CCC ou Convers	Jeux
Amiens (ex Paris)	Temple Protestant (ex Portiques)	Cavaillé-Coll-Convers (1928)	IIP/60
Angers	Église Saint-Jacques	Cavaillé-Coll-Convers (1926)	IIP/16
Beine Nauroy	Église Saint-Laurent	Convers (1932)	IP/5
Bichancourt	Église Saint-Martin	Convers (1930)	Ip/3
Bon-Encontre	Basilique Notre-Dame	Cavaillé-Coll-Convers (1926)	IIP/18
Bourgogne	Église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Orgue de Chœur	Convers (1932)	IIP/11
Brûly (Belgique)	Église de la Nativité de Notre-Dame	Cavaillé-Coll-Convers (1926)	IIP/13
Cambrai	Cathédrale Notre-Dame-de-Grâce	Convers (1936)	IIP/49
Cambrai	Cathédrale Notre-Dame-de-Grâce, Orgue de Chœur	Convers (1936)	IIP/18
Dives-sur-Mer	Église Notre-Dame	Cavaillé-Coll-Convers (1926)	IIP/7
Fontainebleau	Château Fontainebleau	Cavaillé-Coll-Convers (1927)	IIP/28
Fontaines-sur-Saône	Église Saint-Louis	Convers, Auguste (1935)	IIP/28
Grenay	Église Notre-Dame du Mont Carmel	Cavaillé-Coll-Convers (1927)	IIP/11
Gueux	Église Notre-Dame	Convers (1934)	IP/4
Hachimette	Église Sainte-Richarde	Cavaillé-Coll-Convers (1926)	IIP/18 (16)
Harmignies	Église Saint-Ghislain	Convers (ca. 1930)	IIP/15
Herrlisheim-près-Colmar (ex le Touquet)	Église Saint-Michel	Cavaillé-Coll-Convers (1924)	IIP/19
La Fresnais	Église Saint-Méen et Sainte-Croix	Cavaillé-Coll-Convers	IIP/11

		(19 ??)	
Maastricht	Kerk van de Heilige Theresia	Cavaillé-Coll-Convers(19 ??)	IIP/23
Marlieux	Église Abbatiale Notre-Dame-des-Dombes	Convers (1930)	IIP/13
Mazamet	Église Notre-Dame	Cavaillé-Coll-Convers (19 ??)	IIP/37
Niort	Église Saint-André	Convers-Cavaillé-Coll (1924)	IIP/34
Paimpol	Église Notre-Dame de Bonne Nouvelle	Convers-Cavaillé-Coll (1925)	IIP/19
Saint-Ouen-l'Aumone	Église Saint-Ouen	Cavaillé-Coll-Convers (1925)	IIP/13
Saint-Venant	Église Saint-Venant	Cavaillé-Coll-Convers (1930)	IIP/11
Soissons	Église Saint-Waast	Convers (1932)	IIP/15
Tegelen	Stichting Emmaus-Feniks, Kapel	Cavillé-Coll-Convers (192?)	IIP/23
Toulon	Église de l'Immaculée-Conception	Cavaillé-Coll-Convers (19 ??)	IIP/14
Tourcoing	Église Saint-Joseph	Cavaillé-Coll-Convers (19 ??)	IIP/33

Transmission électro-pneumatique

Transmission mécanique

Table des illustrations

Figure 1 Charles Mutin.	10
Figure 2. Plaque d'adresse de l'orgue Mutin de de la collégiale de Douai (1914-1922). cliché A. Thomas.	18
Figure 3: L'orgue Cavaillé-Coll-Mutin (1907) au château d'Ilbarritz.	22
Figure 4: Extrait de l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Albert Lavignac.	22
Figure 5: Publicité de la Maison Cavaillé-Coll-Convers en 1924.	25
Figure 6. Lettre de Samuel Casavant adressée à Théodore Puget, le 31 juillet 1925.	29
Figure 7: cliché de la console extrait de Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst d'E. Rupp (1929)	33
Figure 8: Façade des Portiques des champs-Élysées	33
Figure 9: Hall des Portiques	34
Figure 10: Figure 10: Annonce publiée dans le Figaro le 8 novembre 1928.	35
Figure 11: Annonce publiée dans Comoedia le 4 mai 1932.	35
Figure 12: L'orgue des Portiques lors de l'inauguration en avril 1928.	36
Figure 13: Console à Noyon	37
Figure 14: Une partie de la tuyauterie stockée à Noyon	37
Figure 15: Plan du hall principal des Portiques des champs-Élysées	38
Figure 16: Cliché de l'inauguration des Portiques en 1928.	38
Figure 17: Tuyauterie du clavier de Grand-orgue	45
Figure 18: Console de l'orgue de nos jours	46
Figure 19: Contacts du clavier de récit	47
Figure 20: Détails des rouleaux avec leur tige d'argent	47
Figure 21: Planche à membranes	48
Figure 22: commande des notes : note au repos	49
Figure 23: commande des notes : note activée	49
Figure 24: Commande des jeux : jeu fermé	50
Figure 25: Commande des jeux : jeu ouvert	50
Figure 26: Meuble d'accouplement	51
Figure 27: détail des peignes et des lamelles d'argent	51
Figure 28: Peigne	51
Figure 29: Figure 1: Extrait de Excelsior (quotidien) du 19 mars 1928.	61

Mémoire de: Antoine THOMAS

2e cycle (Master), 2020-2021

Technique et esthétique des orgues de la manufacture Cavaillé-Coll-Convers.

Essai sur la facture d'orgues française dans les années 1920-1930

Abstract

En France, à la fin du XIX^e siècle et surtout au début du XX^e siècle, nous pouvons observer une rupture entre la musique d'orgue et le reste du répertoire musical.

En effet, la musique d'orgue ne suit pas le cheminement de compositeurs tels que Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern ou bien encore Varèse. Elle est à l'écart et hermétique aux bouleversements du langage musical caractéristique du début du XX^e siècle. Le monde de l'orgue est pourtant conscient de ce divorce. Les facteurs d'orgues tentent d'atténuer ce décalage en apportant deux réponses différentes.

Les successeurs d'Aristide Cavaillé-Coll : Charles Mutin puis Auguste Convers, élaborent une nouvelle conception d'orgue post-symphonique qui s'inscrit dans la continuité de leur aîné, avec notamment des instruments qui deviennent progressivement plus orchestraux. Convers s'attache également à innover sur le plan technologique. Au même moment, Victor Gonzalez occupe une place de plus en plus prédominante dans le paysage de la facture d'orgue française. Il met au point l'esthétique néo-classique largement inspirée par une lecture de l'orgue ancien.

Nous avons cherché à étudier les caractéristiques techniques et sonores de la facture propre à la maison Cavaillé-Coll-Convers.