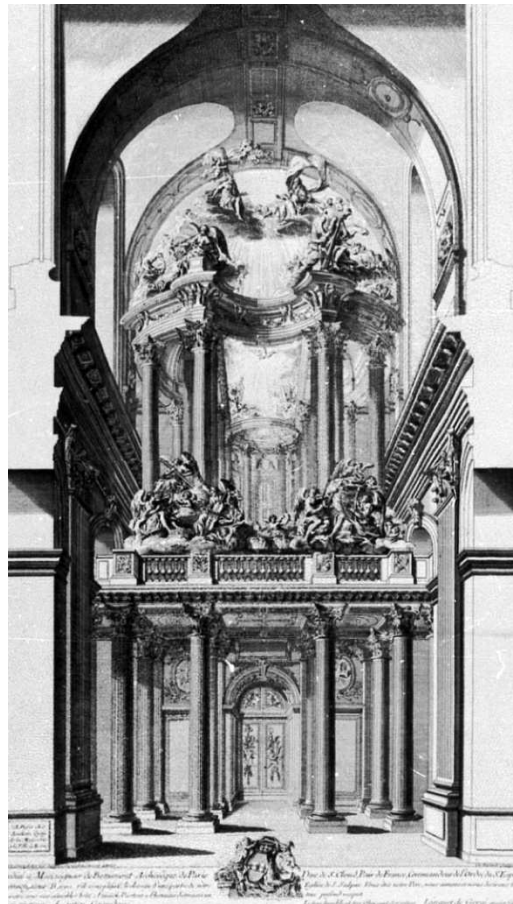


La tribune vide de Saint-Sulpice (1736-1776)

Essai de musicologie-fiction

« Le plus impressionnant dans l'orgue est son silence » affirme Jean Ferrard. Que dire alors du silence assourdissant d'un orgue pas encore construit ?

Les quarante ans qui séparent l'achèvement de la nef de Saint-Sulpice de la signature du marché de construction de l'orgue par François Henri Clicquot (1736-1776) furent assurément une période de cogitation intense et de manœuvres en coulisse. Il n'en subsiste évidemment presque aucune trace. Le présent article relève donc de ce que l'on pourrait appeler la musicologie-fiction : un effort d'imagination qui se fonde sur une série de rapprochements et de déductions, avec pour but de mieux comprendre une époque et un milieu, en suivant le « fil rouge » qu'est l'église prestigieuse de Saint-Sulpice en attente d'orgue.



Projet de Laurent (1748)

PREMIER ACTE : 1748

Le projet de buffet sans tuyaux apparents de Laurent

À vrai dire, il y eut rapidement un orgue dans la nouvelle église Saint-Sulpice, celui de l'ancienne, renouvelé en 1725 par François Thierry, qui fut remonté sur la tribune du transept nord quatre ans plus tard. Ses sonorités, déjà grêles dans l'énorme chœur, durent paraître bien ridicules lorsque la nef fut achevée en 1736 ; cependant il y avait d'autres urgences, et l'on ne songea sérieusement à garnir la tribune ouest d'un grand instrument qu'après la dédicace de l'église en 1745.

Le seul témoignage des réflexions menées à cette époque est un projet de buffet gravé en 1748 et signé de l'architecte de l'église, le « sieur » Laurent¹. Fort original, celui-ci se voit signalé et commenté dans le *Mercur de France*², indice de l'intérêt que le public portait à cette question.

À l'évidence, il importait pour la paroisse de Saint-Sulpice que son orgue fût à la fois monumental et à la pointe du modernisme, ce que souligne une disposition absolument nouvelle : l'absence de tuyaux apparents.

Modernisme ou chimère ? Nulle conception n'a fait autant parler d'elle et engendré aussi peu de réalisations concrètes, en l'occurrence l'unique instrument de l'église Saint-Jacques de Lunéville (1749-1751), vraisemblablement inspiré du projet pour Saint-Sulpice dont il reprend le principe³.

Les avis des lecteurs du *Mercur de France* sont partagés : les uns se réjouissent de la disparition de tuyaux de montre jugés monotones et peu esthétiques, d'autres invoquent la « vraisemblance » mise à mal par l'absence de ces tuyaux qui « caractérisent et annoncent l'instrument ».

Le débat n'est pas nouveau entre beauté de l'utilitaire et esthétique pure. Mais il est un autre aspect qui s'oppose à la vraisemblance : la question du positif. Pour des raisons techniques, la facture de l'époque ne peut se passer, du moins pour les

¹ Voir dans la revue l'article de Christophe Zerbini « Le buffet du grand orgue de Saint-Sulpice » auquel nous nous référons. Ce projet se voit parfois attribué par erreur à Servandoni, le prédécesseur de Laurent.

² *Mercur de France*, « Estampe nouvelle », avril 1749, p. 181 et suivantes.

³ Plans d'Emmanuel Héré (1705-1763), célèbre auteur de la place Stanislas à Nancy, peintures de Jean Girardet (1709-1778), instrument de Nicolas Dupont.

grands instruments⁴, de cet élément en encorbellement qui d'ailleurs ne cesse de s'agrandir au cours du XVIII^e siècle. Or celui-ci apparaît comme indésirable dans un décor. À Lunéville, c'est un simple renflement de la balustrade portant des armoiries. Solution voisine dans un projet gravé beaucoup plus tardif (1770) réalisé par Jean-Jacques Caffieri (1725-1792) à la demande de Dom Bédos⁵, où le positif est contenu dans un piédestal de statue⁶. Il est évident que l'esprit ne pouvait se satisfaire d'une disposition qui rend invisible la structure en deux corps et fait sortir des sons d'éléments décoratifs secondaires. Quant au facteur, à lui de se débrouiller pour caser comme il le peut son sommier et ses tuyaux dans un espace trop restreint et d'une forme inadaptée.

Le projet de Laurent résout très élégamment ce problème. Les perspectives architecturales de ce type de buffet rappellent un décor de théâtre dont l'iconographie habituelle des buffets d'orgue fournit les « acteurs ». À Lunéville, la « scène » paraît singulièrement vide, avec un angelot au centre de la composition dirigeant un maigre orchestre de quatre autres beaucoup moins visibles, placés sur la balustrade. La proposition de Caffieri/Dom Bédos est plus convaincante de ce point de vue, avec ses statues dont un roi David se détachant sur une gloire.

Laurent va jusqu'au bout de l'idée de théâtre avec, à l'avant-scène, une cascade d'anges musiciens typiquement baroque dont l'agitation tranche avec la majesté de la perspective et la vision céleste qui surmonte l'ensemble. L'existence de deux entités aux rôles différents est parfaitement exprimée, et il y a dans le premier plan assez d'espace pour loger entre quinze et vingt jeux⁷. L'on devine toutefois que pour profiter pleinement de cet espace il faudrait séparer le positif en deux parties diatoniques. L'architecte s'est-il concerté avec un facteur prêt à relever le défi ? Ce dernier se serait-il contenté d'investir une petite partie au centre, selon un principe d'illusion et de faux-semblant non moins baroque ? Seul un plan permettrait de répondre à cette question, malheureusement la gravure n'en comporte pas.

⁴ Le positif intérieur (cf. chapelle de Versailles, Houdan, etc.) est généralement établi sur le sommier principal, avec des gravures alternées. Il n'est donc pas possible de dépasser un certain nombre de jeux.

⁵ Dom Bédos, *L'Art du facteur d'orgues* (AFO), seconde partie, Planche LXXIX, *Idée d'un Grand Buffet d'Orgues sans Tuyaux Apparents*, 1770. Voir sa reproduction dans l'article de Christophe Zerbini.

⁶ Dom Bédos affirme que cet « avant-corps [...] est fait pour cacher l'Organiste, ou bien pour y placer le positif, si on ne veut pas le mettre dans le grand Buffet » (*ibid.*, p. 475). Les dimensions imposantes de l'ensemble semblent exclure de mettre le positif sur le sommier principal. Il y a cependant une autre hypothèse qui sera examinée au « second acte ».

⁷ Le grand Positif de Lefebvre à Saint-Étienne de Caen (19 jeux dont un Bourdon 16) y tiendrait à l'aise.

Le projet de Laurent renonçait à la forme traditionnelle des buffets, mais aussi, par là-même, à ce qui justifiait cette forme, à savoir la protection de l'instrument. Lunéville permet de contempler en trois dimensions le dispositif imaginé par l'architecte : un portique en menuiserie polychrome combiné à une fresque en trompe-l'œil sur le mur du fond. L'orgue demeure donc à l'air libre comme un Beuchet-Debierre des années 1960, sans rien pour protéger les tuyaux de la poussière ni diriger le son.

Il y avait là une grave incompatibilité avec les principes de facture de l'époque, et celle-ci explique, beaucoup plus que les questions d'ordre esthétique, qu'une seule réalisation ait vu le jour. Ce n'est que lorsque l'on sera passé du baroque au néo-classicisme que Caffieri, évidemment conseillé par Dom Bédos, pourra résoudre le problème en concevant une sorte d'énorme armoire concave à claires-voies.

Quel orgue pour ce buffet ?

Grandiose et innovant, le buffet de Laurent appelait un orgue exceptionnel tel que l'on en construisait depuis une douzaine d'années, sur le modèle fourni en 1733 par François Thierry à la cathédrale Notre-Dame de Paris : 47 jeux avec Montre 32, Gros Nazard, Bombarde manuelle, Bombarde de Pédale à ravalement, vaste Positif, tel est l'orgue-type que les facteurs les plus audacieux s'efforcent alors de copier, d'améliorer, d'agrandir encore.

Citons comme réalisations majeures qui auraient pu servir d'exemple, le Jacques Cochu de l'abbatiale de Clairvaux (1736, IV/49)⁸, le Jean-Baptiste Nicolas Lefebvre de l'abbatiale Saint-Étienne de Caen (1745, V/61), le Karl Joseph Riepp de l'abbatiale Saint-Bénigne de Dijon⁹ (1745, IV/45), le Jean Dangeville de la cathédrale d'Angers (1748, IV/46), le Dom Bédos de l'abbatiale Sainte-Croix de Bordeaux (1748, V/45). Par la suite, Jean-François Lépine construira la cathédrale de Clermont (1753, IV/44) et Lefebvre les deux plus grands instruments du royaume, la collégiale Saint-Martin de Tours (1761, V/61) et la cathédrale de Rouen (1772, V/67).

Pourtant, à Saint-Sulpice, la tribune demeurera vide pendant encore trente ans. Pour quelles raisons ? L'article du *Mercur de France* se révèle plein de sous-entendus : « C'est à la sollicitation des plus habiles connoisseurs, que M. l'ancien Curé [Jean-Baptiste Joseph Languet de Gergy (1714-1748)] a fait graver cette

⁸ Transféré à la cathédrale de Troyes pendant la Révolution.

⁹ Devenue cathédrale à la Révolution.

Estampe avant l'exécution, afin d'engager à la suivre, en cas d'accident »¹⁰. Quel est cet « accident » redouté ? Le nouveau curé, Jean Dulau d'Allemans (1748-1777), souhaitait-il remettre en cause le projet de son prédécesseur, lequel, sur le conseil des « connoisseurs », répliquait en mettant la chose sur la place publique ? Quoi qu'il en soit, s'il a bien existé un projet concurrent – on le devine plus conventionnel –, celui-ci n'aboutit pas plus que le précédent.

Il est vrai qu'il y avait beaucoup moins d'argent depuis qu'en 1746 on avait mis fin à la loterie destinée à financer la construction du gros-œuvre. Ce n'est qu'à la toute fin du long mandat de Dulau d'Allemans que l'on put reprendre les choses où elles en étaient, avec la commande du buffet et de l'orgue (1776). Son successeur Jean Joseph Faydit de Tersac (1777-1788) poursuivra l'effort avec énergie, conférant à l'église l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui : nouvel autel de la Vierge (1778), achèvement de la tour nord (1780), nouvelles cloches (1782), fonts baptismaux sous la tour nord (1787), grandes portes du portail ouest et nouvelle chaire (1788).

Un autre élément d'explication de cet échec est à chercher du côté des facteurs de la capitale, alors très en retard sur leurs collègues provinciaux. Qui donc parmi eux – car il ne pouvait être question de faire appel à un non-parisien – pouvait prétendre à construire l'orgue de Saint-Sulpice ? François Thierry, qui se contente de menus travaux depuis Notre-Dame, mourra en 1749 à l'âge respectable de 72 ans. En 1748 venait d'être terminé Saint-Séverin par Claude Ferrand (†1763). Malheureusement l'instrument, il est vrai conçu à l'économie, ne s'était pas révélé d'une qualité équivalente au magnifique buffet rocaille. Louis Bessard (†1764) apparaît comme un homme de peu d'envergure, vivant de réparations et d'entretiens comme la plupart de ses confrères¹¹, et « [n'innovant] que sous la pression des clients »¹².

Louis Alexandre Clicquot (1684-1760) a su préserver la tradition de haute qualité de l'atelier que lui a légué son père Robert et qu'il transmettra à son fils François Henri. Cependant l'esprit conquérant qui caractérise cette famille semble, pour ce qui concerne Louis Alexandre, avoir sauté une génération. Sollicité en 1727 par le chapitre de la basilique de Saint-Quentin pour restaurer le chef-d'œuvre de son

¹⁰ *Mercure de France*, avril 1749, p. 182.

¹¹ Citons Nicolas Collar (†1761) et Pierre Aubé (†1753).

¹² Pierre Hardouin, « Panorama de la facture d'orgues à Paris sous l'Ancien Régime », *Inventaire des orgues d'Île de France*, tome 4, Ariam Île de France, 1992, p. 37. La mort l'empêchera d'achever la réfection de Saint-Gervais dont il sera chargé en 1758, d'ailleurs assez innovante sous l'impulsion de l'organiste, Armand Louis Couperin.

père, il ne répond même pas, laissant le champ libre à François Thierry.¹³ Quant au modeste mais magnifique orgue de Houdan (1739), il n'est achevé que sous la contrainte de la justice... La mort de Thierry le privait d'un concurrent sérieux, lui permettant notamment de prendre sa succession pour l'entretien de l'orgue provisoire de Saint-Sulpice. Mais apparemment il n'a pas su profiter d'être « dans la place » pour imposer un projet.

On le constate, tous ces facteurs, s'ils connaissaient bien leur métier, étaient âgés et accusaient un certain manque d'ambition. Un seul candidat sérieux, François Henri Lesclap, filleul et disciple de Thierry, auteur des Petit-Pères¹⁴ (1740) et de Saint-Louis en L'Isle (1744)¹⁵, dans de superbes buffets rocaille. Aurait-il accepté de se lancer dans l'aventure de Saint-Sulpice, lui qui n'a jamais dépassé une trentaine de jeux ? S'en serait-il senti la force, lui qui mourra précocement en 1752, laissant inachevé ce qui aurait dû être son chef-d'œuvre, l'orgue de Saint-Roch ?

Du côté des organistes se manifeste également un « passage à vide ». Les vieilles gloires disparues dans les années 1730 (François Couperin, Louis Marchand, Jean-François Dandrieu), seuls Antoine Calvière (1695-1755), l'organiste de Notre-Dame, et surtout Louis Claude d'Aquin (1694-1772) ont encore une véritable notoriété, mais ils ne publient rien pour leur instrument¹⁶. Rameau (1683-1764) est maintenant entièrement tourné vers l'opéra et d'Agincourt (1684-1758), pourtant organiste à la chapelle royale, a préféré conserver son poste à la cathédrale de Rouen plutôt que de s'imposer dans la capitale¹⁷.

On décèle cependant les prémices d'un renouveau : cette même année 1748, tandis que le Concert spirituel se dote d'un orgue, le jeune Armand Louis Couperin (*1727) succède à son père à Saint-Gervais ; en 1750, Claude Balbastre (*1724) s'installe à Paris¹⁸.

À Saint-Sulpice, le titulaire Louis Nicolas Clérambault (*1676) est un homme du passé. Après sa mort en 1749, deux de ses fils lui succèdent selon le système

¹³ Norbert Dufourcq, *Les Clicquot, Facteurs d'Orgues du Roy*, 2^e édition, revue *L'Orgue*, n°43, 1990, p. 23.

¹⁴ Église appelée aujourd'hui Notre-Dame des Victoires.

¹⁵ Orgue détruit à la Révolution mais dont on conserve un dessin du buffet.

¹⁶ Le *Nouveau Livre de Noël* de d'Aquin ne paraîtra qu'en 1757.

¹⁷ À Paris depuis les années 1720, Michel Corrette (1707-1795) a publié pour son instrument mais ne semble avoir gagné aucune célébrité en tant qu'organiste.

¹⁸ À noter en 1749 la naissance de Claude Étienne Luce qui sera le premier titulaire du Clicquot de Saint-Sulpice. Ce virtuose renommé mourra prématurément en 1783, deux ans après la réception de l'orgue.

absurde de la survivance : ce n'est certainement pas d'eux que pouvait venir l'impulsion nécessaire pour la réalisation d'un grand projet.

Dans le domaine de la facture, c'est François Henri Clicquot (1732-1790) qui se chargera de sortir la capitale de son assoupissement. À vrai dire, les choses changent dès avant que celui-ci ne prenne, à la mort de son père, la direction de l'entreprise familiale (1760). Mais si le vieux Louis Alexandre, soudain entreprenant, signe l'achèvement de Saint-Roch (1752-1756, IV/34) et surtout la construction de la cathédrale de Versailles (1759, IV/45), c'est évidemment à l'action encore invisible du fils qu'il faut l'attribuer.

En 1761, François Henri livre en son nom Versailles, premier instrument de l'école parisienne à dépasser les 40 jeux après Notre-Dame, et à Paris Saint-Paul¹⁹. Cet orgue, s'il est comparable en taille aux réalisations de Lesclap (IV/35), est innovant avec sa Bombarde de Pédale et son Hautbois, jeu dont François Henri se déclare l'inventeur. Il est surtout d'une grande importance stratégique de par la personnalité de son titulaire, Louis Claude d'Aquin. Ouvert aux idées nouvelles, habile commerçant, travailleur infatigable, François Henri Clicquot va profiter de la disparition de presque tous ses confrères et de la réforme des corporations pour établir en quelques années une situation de quasi-monopole sur le marché parisien.

C'est au milieu de cette effervescence qu'un événement inattendu se produit : Dom Bédos arrive à Paris.

¹⁹ Église et orgue ont disparu à la Révolution. La paroisse a été transférée à l'église Saint-Louis des Jésuites, rebaptisée Saint-Paul-Saint-Louis.

INTERMÈDE

Dom Bédos entre en scène

Dom Bédos à Paris

Si François Dom Bédos de Celles (1709-1779) séjourne à l'abbaye Saint-Germain des Prés, c'est moins pour assister à la modeste pompe funèbre de son collègue Louis Alexandre Clicquot que pour mettre en œuvre l'étape ultime d'une stratégie longuement mûrie. Il rêvait sans doute depuis longtemps de rédiger un grand traité de facture d'orgue : son double statut de praticien, en tant que constructeur du cinq claviers de Sainte-Croix de Bordeaux, et d'intellectuel, en tant que bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, le désignait pour accomplir une telle tâche. Mais auparavant il lui fallait recevoir l'approbation de l'Académie royale des Sciences de Paris, afin que l'ouvrage s'inscrive dans sa célèbre collection traitant des différentes branches des arts et métiers.

Membre correspondant de la prestigieuse institution depuis 1758, il rédige d'abord un traité de gnomonique (1760) – son autre passion – dédié au secrétaire perpétuel Grandjean de Fouchy. L'année suivante il obtient enfin le parrainage par l'Académie de son *Art du facteur d'orgues*²⁰. En 1763, il s'installe définitivement à l'abbaye de Saint-Denis où il peut travailler à son aise, puis l'ouvrage paraît en trois étapes : 1766 (1^{ère} partie), 1770 (2^e et 3^e parties), 1778 (4^e partie, Table des matières et Préface générale).

Quelle impression Dom Bédos a-t-il produit sur le milieu de l'orgue parisien ? Sa gloire était lointaine (qui avait entendu son orgue de Bordeaux ?), et les facteurs furent certainement vexés de voir un provincial désigné pour écrire le traité tant attendu. Qu'ils aient conscience de leur incapacité à le faire à sa place ne devait pas diminuer leur ressentiment, bien au contraire. Son statut de moine mauriste n'avait rien pour éveiller la sympathie : vivant confortablement dans son abbaye, sans famille à nourrir ni atelier à « faire tourner », sans cesse en voyage²¹, il ne partageait aucun des soucis quotidiens des musiciens et des artisans.

²⁰ D'après l'Avertissement, ce serait Dom Bédos qui aurait « sur le champ acquiescé à l'invitation » faite par l'Académie. Il s'agit évidemment d'une formule rhétorique.

²¹ En tant que mauriste, Dom Bédos était en capacité de nouer des relations dans le milieu académique et aristocratique inaccessibles à ses confrères : un courrier de 1776 adressé à un chanoine d'Évreux est écrit depuis le château de Denainvilliers où il séjourne (Lionel Bataillon, « La restauration des orgues de la cathédrale d'Évreux », *Revue de musicologie*, T. 9, n° 28, nov. 1928,

De son côté Dom Bédos cache mal sous son onctuosité ecclésiastique un caractère bouillant de méridional²². Persuadé d'apporter les idées modernes dans un Paris gagné par la routine, ses visites dans les ateliers, son regard acéré sur le travail en cours, ses conseils donnés d'un ton faussement humble ont dû en agacer plus d'un.

Le bénédictin pratique souvent dans son ouvrage un double langage qu'il faut savoir décrypter. Dénonçant avec virulence l'emprise des organistes dans toutes les étapes de la construction d'un orgue, il reconnaît que « cette confiance ne serait pas déplacée, s'il l'on avait le bonheur de trouver aisément des Calvieres, des Fouquets, des Couperins, des Balbatres, &c »²³, à savoir les grands organistes de la capitale. Vingt pages plus loin, le ton est différent : approuvant naturellement l'usage parisien d'inviter un facteur aux réceptions, il souffre que ce dernier se voie relégué au second plan, « presque comme témoin, ou tout au plus comme en second, & toujours subordonné à l'Organiste »²⁴. Assurément, il s'attendait à un accueil plus déférent.

La tension monte avec Clicquot

D'autres indices indiquent que Dom Bédos n'a pas su établir une relation de confiance avec le facteur en qui le milieu parisien plaçait tous ses espoirs, François Henri Clicquot.

Organiste vedette de l'époque malgré son âge assez avancé, Daquin a joué un rôle-clé dans la promotion du jeune Clicquot en lui confiant la restauration de son orgue de Saint-Paul, annoncée à grands coups de publicité. Par la suite il participera régulièrement aux réceptions de ses instruments, sa notoriété assurant un public nombreux dans ces circonstances où, désormais, l'organiste invité laisse libre cours à son talent après la vérification technique. Or, Dom Bédos ignore le nom de Daquin dans les deux énumérations d'organistes que contient son ouvrage²⁵,

p. 258). Ce château, situé sur l'actuelle commune de Dadonville (Loiret), était la demeure d'Henri Louis Duhamel de Monceau, célèbre agronome, membre de l'Académie des Sciences et signataire, avec Grandjean de Fouchy, de l'Avertissement de *L'Art du facteur d'orgues*.

²² Les textes non techniques de la troisième partie de son ouvrage sont très révélateurs sur ce point.

²³ AFO, III, avant-propos, §1262, p. 477.

²⁴ AFO, III, chap. 2, §1280, p. 496.

²⁵ AFO, III, avant-propos, §1262, p. 477 (citée *supra*) et III, chap. 4, p. 523 (table de registrations). Les deux listes sont identiques.

préférant se placer sous le patronage commode d'un disparu, Antoine Calvière, qu'il semble avoir connu personnellement²⁶.

À coup sûr le bénédictin s'est étranglé en lisant dans la presse que Clicquot s'attribuait l'invention du Hautbois placé à Saint-Paul, alors que ce jeu était depuis bien longtemps une spécialité de son protégé Jean-François Lépine. Et lorsqu'il cherche un modèle pour la célèbre *Vue perspective de l'intérieur d'une Orgue de 16 pieds* (planche L), ce n'est pas cet orgue en vue qu'il choisit mais, à une rue de là, celui plus banal de Saint-Louis des Jésuites²⁷.

Trop jeune pour rédiger un traité, Clicquot s'était peut-être imaginé mettre le bénédictin sous sa coupe et transformer l'ouvrage en monument élevé à sa gloire. De son côté, Dom Bédos espérait sans doute jouer les mentors avec lui comme il l'avait fait – et continuait de le faire – avec Jean-François Lépine. Dans les deux cas l'échec était patent. Au fond Clicquot n'avait que faire d'un homme du passé qui préférerait chanter les louanges d'un facteur de sa génération, Jean-Baptiste Nicolas Lefebvre (1705-1784), plutôt que les siennes²⁸. Quant à Dom Bédos, depuis qu'il avait été adoubé par l'Académie des Sciences il n'avait plus besoin de personne.

C'est dans un contexte tendu que le bénédictin va réceptionner avec tambours et trompettes l'orgue construit en 1772 Adrien Lépine (1735-c.1780) pour la chapelle de la prestigieuse École militaire. Parisien depuis 1758, ce frère cadet de Jean-François s'était marié en 1768 avec la sœur de François Henri Clicquot : malgré la modestie de l'instrument (III/31), il y avait là déclaration de guerre, et Adrien Lépine, malgré ou à cause de la protection peu discrète de Dom Bédos, n'obtiendra plus aucun chantier important²⁹.

Cette affaire éclaire un règlement de compte à tiroirs que contient *L'Art du facteur d'orgues*. La Préface indique que, dans le chapitre de la première partie consacré au « diapasons » des jeux, « celui de la trompette est de M. Cliquot, Facteur d'Orgues du Roi, à Paris »³⁰. Ces mots n'auraient rien pour surprendre si l'auteur n'avait eu

²⁶ C'est en effet Calvière qui rédigea une première version de la table de registration reproduite dans la troisième partie de *L'Art du facteur d'orgues*.

²⁷ Il est possible que le graveur ait simplement profité de l'expulsion des Jésuites toute récente pour travailler à son aise dans une église fermée où l'orgue pouvait demeurer longtemps ouvert sans gêner le service.

²⁸ En 1763, alors que Dom Bédos s'installe à Saint-Denis, le *Mercure de France* fait paraître son compte-rendu dithyrambique de la réception de l'orgue Lefebvre de Saint-Martin de Tours, réalisée en 1761.

²⁹ Sa seule autre intervention à Paris sera un relevage avec quelques modifications à Saint-Médard en 1778, l'École militaire demeurant son unique orgue neuf de quelque importance.

³⁰ AFO, Préface, p. xxj.

pour principe de ne citer aucun nom de collègue français en activité, et si la Préface n'avait été rédigée en 1778, soit douze ans après la publication de cette première partie. Il est fort probable que Clicquot, qui soignait sa « communication », n'ait pas apprécié que ses mesures soient publiées sans le nommer et ait exigé un rectificatif. Dom Bédos lui aurait alors promis de lui donner satisfaction dans la Préface encore à écrire.

Le parisien ne s'en sortait pas si mal puisque son nom apparaîtrait ainsi dès les premières pages de l'ouvrage³¹, accompagné de son titre ronflant. Mais le rusé bénédictin lui réservait un chien de sa chienne. Puisqu'on le contraignait à renoncer à l'anonymat, il en profita pour glisser par deux fois dans la quatrième partie (publiée en même temps que la Préface) le nom d'Adrien Lépine, qualifié lui aussi de « Maître Facteur d'Orgues du Roi, à Paris ». Il rappelait ainsi que ce titre n'était pas nominatif mais accordé à tout artisan ayant œuvré dans un bâtiment royal, en l'occurrence l'École militaire. Surtout, son protégé se voit cité non à propos de détails techniques, mais pour ses réalisations : un orgue de concert³² et un pianoforte organisé³³.

Le jeu du chat et de la souris se poursuit dans la « Table des matières » accompagnant la Préface, sorte de glossaire contenant des « Corrections & des Additions à tout l'Ouvrage »³⁴. Dom Bédos y traite du nouveau basson³⁵ en citant les tailles de Lépine. Ce n'était que justice, puisque c'est effectivement Lépine qui a introduit et mis au point ce jeu d'influence allemande, imité aussitôt par Clicquot³⁶.

Mais ce n'est pas tout. Le glossaire présente d'autres innovations que l'auteur a découvertes en visitant les ateliers parisiens : une « machine pour scier les claviers »

³¹ Un « Avis au relieur » recommande de réorganiser les éléments édités au fur et à mesure en plaçant naturellement la Préface en tête (AFO, p. xxxij).

³² AFO, quatrième partie, §1306, p. 548. Avec habileté, Dom Bédos utilise d'abord la formule convenant à un devis (« cet orgue sera à deux claviers... » [§1305]) avant de révéler qu'il parle d'un instrument existant (« j'ai vû un orgue ainsi composé dans une salle assez vaste... » [§1306]). Il décrit enfin sa mécanique, caractérisée par un type nouveau de bascule inventé par Lépine. On en déduit aisément qu'il est l'auteur de l'orgue tout entier.

³³ « Organisation d'un Piano-forté, imaginée & exécutée à Paris par M. Lépine, Facteur d'Orgues du Roi », *ibid.*, quatrième partie, chap. 5, p. 634-640. L'attribution s'affiche ici dans le titre, sans les détours observés à propos de l'orgue de concert : ce genre d'instrument mixte prêtait-il moins à conséquence qu'un orgue à part entière, ou bien Lépine était-il le seul à en réaliser à cette date, lui procurant une sorte d'exclusivité ?

³⁴ *Ibid.*, p. 647 et suiv.

³⁵ *Ibid.*, Table des matières, entrée « Basson », p. 649.

³⁶ Le Basson à double cône apparaît pour la première fois en 1772 à l'École militaire, où il est qualifié de « voix humaine allemande ». Clicquot le copie dès l'année suivante aux Bénédictins anglais ; il en construira par la suite au moins six exemplaires, dont un à Saint-Sulpice.

aperçue chez son cher Lépine³⁷, ou encore une manière de « faire des bagues [des tuyaux d'anche] avec bien plus de facilité & de diligence » qu'auparavant, mais sans que le bénédictin précise où il l'a vue³⁸. L'erratum corrige ce soi-disant oubli : c'est « chez M. Clicquot, Facteur d'Orgues du Roi »³⁹. Celui-ci s'était-il à nouveau plaint, d'autant plus furieux que le nom de Lépine était cité à quatre reprises ? Mais cette fois il n'aura droit qu'à un erratum en caractères minuscules...

Dom Bédos a donc manqué son rendez-vous avec l'Histoire : dépositaire de l'art de Lefebvre, il se devait de passer le flambeau à l'autre grand facteur du siècle ; au lieu de quoi il se fait, avec des procédés d'une mesquinerie indigne d'un savant de son envergure, le promoteur d'un artisan vite oublié.

Ce n'est qu'une ombre au tableau : dans sa retraite de Saint-Denis, à l'abri d'un milieu parisien peu accueillant voire hostile, Dom Bédos a conçu une somme qui ne décrit pas seulement un métier, mais contient le fruit d'années de réflexions sur l'instrument et son devenir.

Dom Bédos et le monumental

L'Art du facteur d'orgues met en évidence le goût de Dom Bédos pour les très grands orgues : expliquant la construction d'un sommier de Grand-orgue et Bombarde en gravures alternées, il prend pour exemple un monstre encore jamais construit de 30 chapes⁴⁰ ! On lui en fit sans doute le reproche puisque dans sa série de « devis » classés par nombre de jeux décroissant⁴¹, il prendra pour modèle détaillé non le premier mais le quatrième, un « 16 pieds ordinaire » (IV/50).

La découverte de plusieurs instruments est à l'origine de cette fascination pour le monumental. Tout d'abord Notre-Dame de Paris (V/47) qui prend pour lui, comme pour les autres, valeur d'archétype⁴². Ensuite Weingarten, visité en 1751⁴³, qui lui permet d'entendre pour la première fois (et la dernière) des 32 pieds de Pédale⁴⁴. Enfin, en 1761, c'est la révélation de l'énorme Lefebvre de Saint-Martin de

³⁷ AFO, Table des matières, entrée « Claviers à la main », p. 652.

³⁸ *Ibid.*, Table des matières, entrée « Bague », p. 648-649.

³⁹ *Ibid.*, Corrections & Additions à la Table des Matières, p. xxxj.

⁴⁰ AFO, 2^e partie, chap. 2, section seconde (p. 158-210). Ce sommier comprend en effet deux jeux de plus qu'à Saint-Martin de Tours.

⁴¹ AFO, 3^e partie, chap. 1 (p. 480-496).

⁴² Ses relations avec Calvière, mort en 1755, laissent supposer qu'il a connu cet orgue bien avant son installation à Saint-Denis.

⁴³ Cf. le compte-rendu de sa visite dans AFO, 2^e partie, §1259 (p. 470-474) et la planche LXXVII.

⁴⁴ « Contre-basse en montre » et « Soubbasse » (*ibid.*).

Tours (V/61). Signe d'une intense cogitation, il envoie en 1767 à Riepp, qui le questionne sur tout autre chose, une composition de plus de soixante-dix jeux⁴⁵. La rédaction de la troisième partie de son traité va le conduire à clarifier ses idées sur cette question. Jusqu'où peut-on aller dans le gigantisme, et comment ?

Ses « devis » révèlent une approche rationnelle, chaque modèle étant contenu à quelques détails près dans le précédent, selon un système de « poupées russes ». Plusieurs compositions se rattachent à des instruments existants. Ceux-ci ne sont cependant pas nommés⁴⁶, ce qui lui permet de les modifier selon ses idées et de leur appliquer une forme de normalisation. C'est ainsi qu'il instaure dès le Devis 6 des étendues qui ne changeront pas jusqu'au Devis 1 : grands claviers à 51 notes (ut1-ré5 avec l'ut#1) – renonçant curieusement au mi5 de Tours –, Récit au fa2, Écho à l'ut2, Pédale de 36 notes fa0-mi3, les fonds ne commençant qu'à l'ut1. Le Devis 5 voit apparaître le jeu de Tierce de Pédale, véritable marotte inspirée des Lefebvre : l'ensemble Nazard-Quarte-Tierce⁴⁷ s'enrichit pour les Devis 2 et 1 du Gros Nazard et de la Grosse Tierce⁴⁸.

Le « grand 16 pieds » (Devis 3, V/49) est très proche du Thierry de Notre-Dame, quoique sans Montre 32 ni Bombarde de Pédale⁴⁹. On voit apparaître une autre de ses marottes, puisée elle aussi chez Lefebvre, le redoublement des jeux de Pédale : il concerne ici la Flûte 8⁵⁰ et la Trompette.

Le « 32 pieds ordinaire », (Devis 2, V/64) est une réplique amendée de Tours. La Montre 32 arrive à ce stade (sans le Bourdon 32 de l'original), à laquelle répond une surprenante Montre 16 au Positif (sans Bourdon 16), les deux jeux commençant au fa1⁵¹ : le bénédictin manifeste ici un véritable « esprit de géométrie ». Comme à Tours, le clavier de Bombarde comporte une batterie complète avec Cornet, la Pédale un 16 pieds doublé (Flûte ouverte et Bourdon) complété par les harmoniques correspondants du jeu de Tierce⁵². On perçoit cependant un léger décalage avec la réalité, du reste déjà présent dans la deuxième partie : la Bombarde

⁴⁵ Lettre de Dom Bédos à Karl Joseph Riepp, 30 mars 1767, publiée dans *Le Testament de Dom Bédos*, ouvrage collectif sous la direction de Jean Barraud, William Blake & co., 2001, p. 38-39.

⁴⁶ Sauf Weingarten qui est décrit à part dans la mesure où son esthétique le met « hors-sujet ».

⁴⁷ Comme à Saint-Étienne de Caen. On remarque qu'il ne retient pas les formules intermédiaires du Nazard seul ou Nazard et Quarte pratiquées par les Lefebvre.

⁴⁸ Comme à Tours.

⁴⁹ C'est le ravalement au fa0 qui lui permet de se passer de ce jeu, malgré la présence d'une Bombarde manuelle.

⁵⁰ À Notre-Dame ce jeu était effectivement doublé.

⁵¹ L'étendue de la Montre du Positif est précisée dans la 2^e partie, §629, p. 210.

⁵² Il est intéressant de noter les éléments de Tours qu'il a écartés, outre le ravalement aigu au mi5 : au GO, 3^e 8 ouvert, Larigot, 3^e Trompette et 2^e Clairon.

16 de Pédale est censée commencer au fa du ravalement⁵³, ce qui n'avait jamais été réalisé jusque-là⁵⁴. Dans le glossaire publié avec la quatrième partie, il introduira même l'idée fort prématurée d'une Bombarde 32⁵⁵ !

Enfin, dans le Devis 1 (« grand 32 pieds », V/87), « idée du plus grand Orgue que l'on puisse faire », Dom Bédos sort d'un compte-rendu de l'existant, fût-il revu et corrigé, pour entrer dans le domaine de l'innovation « sur le papier ». Le clavier de Bombarde prend un rôle nouveau, celui d'enrichir le Grand-orgue non plus seulement en anches mais aussi en fonds et pleins-jeux : Bourdons 32⁵⁶-16-8, deux 8' ouverts, Prestant, Doublette et Grosse Fourniture. Le Récit s'adjoint des fonds 8 (Bourdon et Flûte conique), le Cornet un 6^e rang en 8 ouvert (comme à la Bombarde) et une 2^e Trompette. Enfin la Pédale reçoit les 32 pieds entendus à Weingarten, doublés comme les 16 pieds (un jeu ouvert et un fermé) ; il ajoute encore au pédalier dix rangs de Plein-jeu, aboutissant au nombre impressionnant de 21 registres⁵⁷.

« L'on trouve dans la seconde Partie de cet Ouvrage comment on peut exécuter un si grand Orgue », affirme-t-il, faisant référence au chapitre sur les sommiers. Ce n'est pas tout à fait vrai. Parmi quelques différences de détail qui suggèrent une évolution⁵⁸ se dissimule un revirement fort important : les jeux de la Bombarde sont posés « sur un autre grand Sommier particulier » au lieu d'être intégrés à celui du Grand-orgue. Des esprits chagrins auraient-ils émis des doutes sur son sommier à trente chapes ?

Dom Bédos voit tout de suite l'avantage des sommiers indépendants, celui de pouvoir augmenter encore le nombre de jeux, ajoutant au GO un 2^e Clairon écarté

⁵³ C'est déjà le cas dans la deuxième partie (cf. §647, p. 218).

⁵⁴ La « conquête » des notes graves de Bombarde est une longue histoire. À Notre-Dame (ravalement au sol) et à Bordeaux (ravalement au fa), la Bombarde commençait seulement au la. À Tours, Lefebvre descend jusqu'au sol, félicité par Dom Bédos : « c'est le seul dans le Royaume », écrit-il dans le rapport de réception, « ce tuyau parle aussi net & aussi promptement que tout autre, faisant sentir un fond d'harmonie qui saisit » (*Le Testament...*, *op. cit.*, p. 38). C'est le même Lefebvre qui atteint enfin le fa à la cathédrale de Rouen en 1772, imité par Dangeville à la cathédrale d'Angers l'année suivante, puis par Clicquot à Saint-Sulpice en 1781.

⁵⁵ AFO, Table des matières, entrée « Bombarde » p. 651. On la suppose commençant à l'ut1.

⁵⁶ Sa présence s'explique par le fait que Dom Bédos souhaite toujours (sauf dans le projet pour Riepp) que ce jeu soit placé sur un vent séparé de la Montre 32.

⁵⁷ Dans le projet pour Riepp il suggère d'ajouter, « si l'église est fort vaste », une 2^e Trompette et un 2^e Cromorne au Positif, idée qu'il semble avoir abandonnée par la suite.

⁵⁸ L'ut#1 est encore optionnel, la Montre 16 du Positif (au fa1) une suggestion pour remplacer le Bourdon 16 « si le local le permet et [que ce jeu] convienne à la proportion du grand buffet », le Récit comporte un 8 ouvert supplémentaire.

jusque-là⁵⁹, à la Bombarde un 8 ouvert et une Doublette. Cependant il ne dit mot sur la manière de placer ce sommier. La présence de jeux de grande hauteur (Bourdon 32, Bombarde) exclut un positionnement dans le soubassement ou au-dessus du GO. Il faut donc qu'il soit à l'arrière, disposition qui rompt avec le principe cardinal de l'orgue français d'Ancien Régime, celui de la proximité des soupapes avec les claviers, garant d'une mécanique souple. On peut rapprocher cette initiative de la synthèse franco-allemande qu'il suggère dans son projet pour Riepp, où le 3^e clavier – quoique toujours sur le sommier du GO – ressemble à une sorte d'Oberwerk⁶⁰. Cependant il ne va pas jusqu'au bout de son idée et sa Bombarde demeure un complément du GO, avec l'inconvénient fort probable d'être très lourd lorsque les trois claviers sont réunis⁶¹.

Ce durcissement du toucher semble d'ailleurs pour lui d'importance secondaire face à la nécessité d'innover. Abordant dans la quatrième partie la question nouvelle des orgues de concert, il est confronté à la question du positif, lequel ne peut pas être placé dans le dos de l'organiste en raison de son positionnement au sol. Si les doubles gravures permettent généralement de se tirer d'affaire, il en va autrement lorsque l'instrument atteint les 45 jeux de son premier devis. Il propose donc de placer les 17 jeux de ce clavier dans le soubassement⁶², ou bien d'établir deux buffets symétriques distants de « trente pieds ou plus » (environ dix mètres), avec d'un côté le Grand-orgue, de l'autre Positif et Pédale⁶³. Encore plus surprenant : au lieu de mettre la console côté Grand-orgue, il suggère de placer celle-ci « sur une table, faite comme une espede d'armoire ou de secretaire, qu'on placera au milieu entre les deux Buffets », renvoyant à la gravure de... Weingarten !⁶⁴

⁵⁹ Ce 2^e Clairon présent à Tours (avec une 3^e Trompette !) posait-il des problèmes d'accessibilité pour l'accord ?

⁶⁰ Plenum en 16, Cornet et anches 8-4, avec la suggestion de « fournir encore davantage ».

⁶¹ L'idée trouvera son application à Saint-Denis, où Cavallé-Coll dote son clavier de Bombarde d'un ensemble de six jeux à bouche. Mais il fallait pour cela le secours de la machine Barker.

⁶² AFO, quatrième partie, chap. 1, section première, § 1301, p. 544.

⁶³ *Ibid.*, § 1302, p. 545.

⁶⁴ *Ibid.*, § 1303, p. 545. Weingarten possède en effet une console séparée avec les tirants de registre sur des gradins comme on en construira au XIX^e siècle.

Dom Bédos expert

Toute la troisième partie de *L'Art du facteur d'orgues* semble avoir pour but de définir un rôle nouveau, celui d'expert. C'est en travaillant avec son protégé Jean-François Lépine que Dom Bédos a expérimenté et précisé ce rôle, au départ celui d'un protecteur lui venant en aide dans les cas difficiles, à terme celui d'une sorte de directeur artistique fournissant compositions et devis⁶⁵.

Selon une solide tradition, la conception des instruments et le contrôle de leur réalisation étaient dévolus aux organistes. C'est donc à eux qu'il va s'adresser dans cette partie de son ouvrage, en soufflant le chaud et le froid. Tantôt il les accable de reproches quant à leur incompétence, avec l'arrière-pensée que seul un facteur peut accomplir une telle mission, tantôt il fait mine de leur venir en aide, notamment lorsqu'il propose ses devis « prêts à écrire ». À quoi joue-t-il ?

Pour qu'un expert puisse imposer ses décisions, il est nécessaire qu'il soit investi d'un pouvoir par une administration centralisée. Si l'idée fait alors son chemin dans d'autres domaines (création de l'École royale des ponts et chaussées en 1747), la construction d'un orgue est encore, et pour longtemps, une transaction échappant à tout contrôle. Dom Bédos a-t-il rêvé, Norbert Dufourcq du XVIII^e siècle, d'une commission qu'il aurait présidée, chargée au moins des projets les plus importants, définissant une composition, choisissant un facteur, surveillant et expertisant les travaux ? Si l'idée peut paraître saugrenue, rappelons qu'une instance de ce type verra le jour seulement quatorze ans après sa mort : la Commission temporaire des Arts de l'an III chargée d'inventorier, de classer et de désigner les instruments de Paris qu'elle juge bon de conserver, mais aussi d'élaborer des projets d'orgues « civils » pour le Panthéon et les Arts et Métiers.

Mais il fallait rien moins qu'une révolution pour aller jusque-là. Pour l'heure, Dom Bédos sait qu'il ne peut compter que sur la persuasion pour arriver à ses fins. Son ouvrage lui donne une tribune pour exprimer ses idées, cependant il doit avancer masqué. Avec un art consommé de la rhétorique, il crée un vide en mettant hors-jeu les organistes, et ce vide se trouve correspondre exactement à son profil : un facteur d'orgues à la retraite (donc *a priori* sans intérêts personnels à défendre) qui domine le sujet par sa puissance intellectuelle. Après quoi, comme si la chose était toute naturelle, il édicte ses normes, tâche par excellence de l'expert, sous la forme d'une série de « devis ».

⁶⁵ Ses relations avec lui – et avec son frère Adrien – étaient quasi-familiales, le père de Jean-François ayant été vraisemblablement son maître en facture.

C'est le procédé qu'il adopte qui engendre cette notion de norme, à savoir une mise en série de compositions conçues en dehors des contraintes habituelles : emplacement, acoustique de l'édifice, financement, conservation d'éléments antérieurs. L'on n'a peut-être pas bien saisi la révolution que constitue une telle démarche qui introduit la facture d'orgues dans le domaine de l'esthétique pure, avec toutes les conséquences que cela entraîne.

SECOND ACTE : 1776

Le buffet de Chalgrin

Après des années d'inaction, la construction de l'orgue de Saint-Sulpice aboutit enfin en 1776 avec la signature de deux marchés, l'un pour le buffet, l'autre pour l'instrument.

Chargé de concevoir ce buffet, l'architecte de l'église Jean-François Thérèse Chalgrin (1739-1811) fit œuvre moins de création que de synthèse, en mêlant deux projets « fictifs » qui ont en commun une disposition en fer à cheval très aplati : celui de Caffieri/Dom Bédos déjà cité et un autre plus récent, publié par Jean-François de Neufforge (1714-1791), avec tuyaux apparents⁶⁶.

À la gravure de Neufforge il emprunte le parti d'un temple antique à colonnade, tandis que le programme iconographique suit de près la proposition de Caffieri, avec le roi David central et surtout les femmes musiciennes⁶⁷, cas unique pour un buffet d'orgue.

Il fut décidé d'adjoindre un positif de dos, absent dans les deux modèles⁶⁸. Chargé de lui trouver une raison d'être architecturale, Chalgrin opta pour une formule à la fois imaginative, symbolique et pratique : devant le « temple », un autel de l'ancienne alliance orné de tripodes et de têtes de bélier⁶⁹, lequel semble petit mais ne l'est qu'en comparaison de l'énormité du massif : les 18 jeux avec Bourdon 16 de Clicquot devaient y loger sans problème. L'on éprouve malheureusement quelque difficulté à imaginer son aspect premier depuis qu'au XIX^e siècle on en a fait une sorte de cheminée Napoléon III.

Demeurait la question cruciale du choix entre tuyaux apparents ou non. Chalgrin va à nouveau jouer la carte de la synthèse en combinant les deux systèmes : les tuyaux de montre sont visibles, mais, à l'étage principal, bouches et pieds disparaissent

⁶⁶ Jean-François de Neufforge, *Supplément au Recueil élémentaire d'architecture*, tome VI, planche CCXXII, « XVII^e Exemple de Buffet d'Orgue ». Voir sa reproduction dans l'article de Christophe Zerbini. Ce *Supplément* a été publié de 1772 à 1780.

⁶⁷ Celles-ci sont cependant plus hiératiques que celles de Caffieri, en conformité avec le style antichaisant de l'ensemble. Toutes les sculptures sont de François Joseph Duret (1729-1816).

⁶⁸ Dans la gravure de Neufforge, le positif est placé dans le soubassement. De sa montre, il demeure dans le buffet de Chalgrin deux curieuses petites plates-faces aux extrémités du soubassement, garnies de chanoines.

⁶⁹ Cf. Louis Ausseil, « Itinéraire maçonnique : Saint-Paul-de-Léon, Lunéville et un autre regard sur le buffet de Saint-Sulpice », *L'Orgue*, n° 244, 1997, p. 18.

derrière des statues, les transformant pour l'œil en colonnes. Voilà le modernisme et la vraisemblance satisfaits tout ensemble, au détriment malheureusement de la facture puisque ces statues, dont Cavaillé-Coll réclamera le déplacement, empêchent le son de se propager normalement.

Les partis adoptés reflètent moins une démarche créatrice individuelle qu'une réflexion collective. Seule la nécessité de faire plaisir à chacun a pu engendrer cette absurdité de montrer des tuyaux que l'on n'entend pas... Il faut dire que dans cette assemblée d'esthètes, l'on avait semble-t-il oublié de convier le facteur : ce n'est qu'après la première audition publique de l'orgue devant huit mille personnes, où l'on murmura contre son peu d'effet, que Clicquot obtint de l'architecte quelques « jours dans la décoration »⁷⁰. Heureusement, les artistes employés par la paroisse étaient tous de premier ordre et, par-delà ses défauts sur le plan acoustique, ce buffet demeure l'un des plus majestueux et des plus originaux de son époque.

La gravure publiée dans *L'Art du facteur d'orgues* ne correspond pas aux proportions de l'église et de la tribune⁷¹. Il y a là un véritable mystère, car la proposition de Caffieri/Dom Bédos apparaît véritablement comme le « chaînon manquant » entre le projet de Laurent, avec lequel elle partage l'absence de tuyaux apparents, et la réalisation de Chalgrin dont elle préfigure la forme et surtout la statuaire. N'aurait-elle pas pour origine un véritable projet présenté aux marguilliers de Saint-Sulpice, voire commandé par eux, que Caffieri aurait modifié pour que l'on ne puisse identifier sa destination première ?⁷²

Il faut souligner qu'à cette époque, le concept de buffet sans montre n'était plus du tout d'actualité. Comment expliquer cette résurgence subite autrement que par le cadre spécifique de cette paroisse où la gravure de Laurent, malgré son style dépassé, devait faire partie des éléments de réflexion ? Les débats reprirent d'ailleurs de plus belle, comme en témoigne un long commentaire de Dom Bédos, confrontation de points de vue polémiques qui rappellent ce qu'on pouvait lire en 1748 dans le *Mercure de France*⁷³.

⁷⁰ Lionel Bataillon, *op. cit.*, p. 266.

⁷¹ Je remercie Martin Bacot d'avoir vérifié ce point.

⁷² Il faut remarquer que Caffieri habitait rue des Canettes, toute proche de Saint-Sulpice.

⁷³ AFO, 2^e partie, p. 474-475.

L'orgue monumental de Dom Bédos : utopie ou projet ?

Le type d'ouvrage savant auquel répond *L'Art du facteur d'orgues* se doit de contenir le moins possible de noms de personnes vivantes et d'œuvres contemporaines – on l'a vu à propos de Clicquot que cela semble avoir indisposé comme au sujet des compositions qui ne citent pas leur source d'inspiration. Les règlements de compte ne peuvent donc se faire *ad hominem*⁷⁴, l'autopromotion doit se parer de discrétion⁷⁵ et les affaires du moment se voir ensevelies sous les circonvolutions et les antiphrases.

Le cas du buffet sans tuyaux apparents est une véritable bouteille à l'encre, comme on l'a vu. Dans le commentaire, Dom Bédos et Caffieri vont jusqu'à se ranger dans le camp des détracteurs du concept. On les admire de dépenser autant d'ingéniosité et de talent pour une cause qu'ils condamnent ! Cependant la vertu se mue en hypocrisie s'ils ont effectivement proposé ce type de buffet à la paroisse Saint-Sulpice...

C'est avec ce regard critique qu'il faut examiner le Devis 1, qualifié comme le buffet « d'idée ». Ce monstre de 87 jeux qui ne verra jamais le jour est-il de nature utopique, comme le seront les dessins d'architecture d'un Boullée par exemple ? C'est ce que l'on serait tenté de croire lorsque que l'auteur affirme : « J'ai donné ce Devis pour faire entendre toutes les manières de placer les Jeux, & quel usage on peut en faire ». Mais il s'agit d'une fausse piste, puisque Dom Bédos ajoute que « [...] l'on trouve dans la seconde Partie de cet Ouvrage, comment on peut exécuter un si grand Orgue ». Le bénédictin n'est pas, comme Boullée, de cette jeune génération qui fera la Révolution. Ses rêves ne l'entraînent jamais bien loin de la réalité concrète.

Une autre phrase attire l'attention de par son caractère peu compréhensible : « Le plus grand obstacle à l'exécution d'un orgue de cette conséquence seroit le défaut d'un local suffisant pour le placer ; la dépense d'ailleurs en seroit fort considérable ». On ne peut que l'approuver pour la dépense ; en revanche le royaume ne manquait pas de vastes édifices – des cathédrales gothiques, notamment – capables d'accueillir des instruments de cette taille.

En fait, pour Dom Bédos, ce local soi-disant introuvable est un lieu de proportions suffisantes, certes, mais où l'on a le projet, immédiat ou à court terme, de construire

⁷⁴ Cf. ses allusions transparentes à Mouchérel (AFO, 2^e partie, §1280, p. 501).

⁷⁵ Cf. le « jeu de piste » du commentaire (p. 328) de la planche LXVII conduisant à son instrument de St-Thibéry (Hans Steinhaus, « Dom Bédos, L'Art du facteur d'orgues, la figure 1 de la planche 67 – quelques observations », *Les Cahiers d'Artes*, n° 1, 2011).

un orgue. Il raisonne ici non en théoricien mais en facteur/expert qui n'a aucune raison de se creuser les méninges pour un instrument qui ne pourra jamais voir le jour.

Enfin, ce commentaire demeure abscons si on ne le considère pas comme une antiphrase. Dom Bédos nous dit tout simplement : « Il existe bel et bien un local en attente d'un orgue monumental auquel le devis qui suit conviendrait parfaitement ». Ce qui nous permet de deviner la suite de sa pensée : « J'attends que l'on vienne me chercher pour superviser ce chantier que je suis trop âgé pour mener à bien, mais pour lequel je fournirai mon expérience et mes idées ».

Quel était ce « local » en attente d'orgue ? L'on songe à l'église Sainte-Genève, futur Panthéon, dont la construction semée d'obstacles alimentait alors la chronique. Ou bien encore à la Madeleine, encore sur plans, dont la silhouette était au départ très proche de Sainte-Genève⁷⁶. Bien entendu, on pense aussi à Saint-Sulpice, dont la tribune vide appelait une réalisation à beaucoup plus court terme.

Le Devis 1 correspondrait assez bien à Sainte-Genève, dont les proportions énormes et la hardiesse technique appelaient à repousser les limites dans tous les domaines. Mais ce que Dom Bédos tente de dire sans le dire au sujet de ce devis n'a aucune raison de ne pas s'appliquer aux suivants : le n° 2 s'adapte en effet parfaitement à Saint-Sulpice, possédant les mêmes proportions et le même nombre de jeux que celui qui y sera effectivement construit.

Cependant l'idée de copier le Lefebvre de Tours sur les rives de la Seine ne rencontra aucun écho : l'heure des experts tout-puissants imposant une composition clefs en main n'était pas encore venue.

Lefebvre se rebiffe

Malgré cette apparente défaite, Dom Bédos avait raison de tenter de s'imposer sur le terrain de l'expertise, dans la mesure où les commanditaires estimaient de plus en plus nécessaire de prendre un avis extérieur. Le goût du monumental engendrait des engagements financiers extrêmement importants, avec des paiements pouvant s'étaler sur plus de deux décennies : dans un contexte de course à la modernité et

⁷⁶ À noter que si le Panthéon ne recevra jamais d'orgue à sa mesure, malgré un projet sous la Révolution qui fut bien près d'aboutir, la Madeleine, devenue entre-temps un temple grec, recevra un célèbre Cavallé-Coll en 1845.

au prestige qui les dépassait un peu, la caution d'un expert de la profession paraissait aux chapitres et aux marguilliers une mesure élémentaire de prudence.

Encore fallait-il que les facteurs acceptent ce contrôle imposé d'emblée. En 1777, alors que l'on signe le marché pour Saint-Sulpice, les choses tournent au vinaigre à la cathédrale d'Évreux. Jean-Baptiste Nicolas Lefebvre, qui acceptait de bonne grâce les avis de Dom Bédos lorsqu'ils prenaient l'aspect de louanges a posteriori, entre dans une fureur noire lorsque ce dernier, à la demande du chapitre, met le nez dans son devis :

« [...] j'estime Ehonore Monsieur Don Bedos [mais] j'ay plus fait de riche E grande orgues caucun facteur d'orgues du rouyaume Elonne maprandra pas ce quy ais Naisaisaire a un orgues ce lon léglise où Elle doit aitre placée »⁷⁷.

Par-delà son orthographe phonétique d'artisan illettré – qui tranche avec la prose aisée et la graphie élégante de Clicquot –, Lefebvre frappe juste en dénonçant le fait que l'expert qu'on lui impose n'a pas encore mis les pieds dans l'édifice.

À Saint-Sulpice l'on s'apprête à construire le plus grand orgue de Paris ; les sommes engagées s'annoncent colossales. Clicquot s'impose de lui-même pour une telle entreprise. La paroisse va-t-elle lui laisser carte blanche ?

⁷⁷ Lettre de Jean-Baptiste Nicolas Lefebvre au chanoine Larcher, 27 avril 1777 (Lionel Bataillon, *op. cit.*, p. 259).

L'orgue de Clicquot

Le 17 avril 1776, quarante ans après l'érection de la tribune, les marguilliers de Saint-Sulpice signent enfin avec Clicquot un marché pour la construction d'un orgue monumental. Une clause stipule que l'instrument sera réceptionné par Dom Bédos, « si [la compagnie] le juge à propos »⁷⁸. Mais ce n'est pas tout : les archives nous apprennent que le bénédictin a « examiné, corrigé, réduit et réglé [...] au plus bas prix qu'il [est] possible » le devis du facteur⁷⁹. Il accomplissait là une besogne courante consistant à contrôler les prix proposés par un artisan. Mais s'est-il contenté de ce rôle mesquin de comptable ? A-t-il fait part de remarques d'ordre artistique dont Clicquot aurait tenu compte ?

Pour en trouver des traces, il faut examiner en détail l'instrument et les confronter à d'autres réalisations de son constructeur, du moins celles où il a œuvré sans contraintes, comme aux conceptions et aux réalisations propres de Dom Bédos.

L'un des aspects les plus spectaculaires de Saint-Sulpice est incontestablement le ravalement manuel au la0 pour les jeux d'anchem, y compris les anchem solistes (Voix humaine, Basson), et les jeux à bouche qui les doublent (Bourdon 8, Prestant 4)⁸⁰. Cette formule a été utilisée deux fois au moins par Clicquot, mais pour de tout petits instruments (Saint-Étienne des Tonneliers à Rouen, 1772, III/20, chapelle de Fontainebleau, 1774, III/15), avec comme but de les faire sonner comme des grands. Cependant il n'y songera pas pour Nantes (1784, V/52), son plus grand orgue entièrement neuf après Saint-Sulpice⁸¹. De son côté, si Dom Bédos n'en dit mot dans son traité, il l'a lui-même expérimentée partiellement (la0 sur ut#1) à Bordeaux⁸², prenant sans doute modèle sur le Lefebvre de St-Étienne de Caen.

Le ravalement aigu au mi5 est en revanche tout à fait dans la manière du facteur parisien : on le trouve à Saint-Victor (1772 et 1779, IV/38) et à Poitiers (1791, IV/44)⁸³, tandis que Nantes et le petit instrument de Saint-Leu-St-Gilles (1788, IV/28) monteront jusqu'au fa5, chose exceptionnelle à l'époque. Dans les trois premières parties de *L'Art du facteur d'orgues*, Dom Bédos s'en tenait avec obstination au ré5, malgré Tours. Mais il semble avoir évolué. Quelques mois après

⁷⁸ *Le grand orgue de Saint-Sulpice et ses organistes, La Flûte harmonique*, n° 59/60, 1991, p. 8.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9

⁸⁰ L'étendue de 56 notes la0-mi3 permettra à Cavallé-Coll d'adopter sans agrandir les sommiers l'étendue ut1-sol5, encore rare à l'époque.

⁸¹ Notre-Dame (1788, V/53) est hors de cause, Clicquot ayant conservé le sommier GO et Bombarde de Thierry.

⁸² C'était également le cas à St-Thibéry.

⁸³ Les sommiers y ont 54 notes, mais le fa5 est demeuré vide et non relié à la console pour des raisons que nous ignorons.

la signature du devis il recommandera cette étendue pour l'orgue d'Évreux⁸⁴, et il la suggèrera ensuite dans la quatrième partie du traité pour les Devis 1 et 2 d'orgues de concert.

Clicquot a construit à Saint-Sulpice le seul 32 pieds manuel de sa carrière, en l'occurrence une Montre. Aimait-il ce jeu qu'il décalera en Flûte 16 à Notre-Dame de Paris (1788, V/53)⁸⁵? Détail intéressant, il place sur les premières notes, absentes selon les habitudes du temps⁸⁶, une quinte acoustique 10 2/3, procédé rare que suggère Dom Bédos⁸⁷.

Les seconds « huit pieds ouverts » sont appelés Flûtes conformément à la tradition parisienne. On constate que celui du GO est complet, que celui de Positif descend à l'ut₂, comme dans le Devis 2. Or Clicquot préfère généralement les faire commencer au sol₂, la₂ ou ut₃ pour conserver leur rôle de renforcement des dessus⁸⁸, sauf naturellement lorsque la Flûte est le seul 8 ouvert du Positif.

Le Larigot du Positif est maintenu comme chez Dom Bédos. Son absence dans d'autres instruments de Clicquot n'est cependant pas due à un rejet de principe mais à la nécessité de trouver de la place pour d'autres jeux jugés plus importants⁸⁹.

C'est Clicquot qui a donné depuis le début de sa carrière la nouvelle composition de l'Écho : Flûte et Bourdon 8 – jeux que Dom Bédos ne mentionne que dans le

⁸⁴ Lettre du 9 août 1776 au chanoine Larcher (Lionel Bataillon, *op. cit.*, p. 255).

⁸⁵ Cavaillé-Coll fera de même à Saint-Sulpice en transformant la Montre 32 en Principal 16 harmonique. Ce jeu était-il indésirable dans l'acoustique ou était-il simplement démodé ?

⁸⁶ Selon Dom Bédos, la principale raison de la suppression de ces grands tuyaux n'est pas leur prix ou leur encombrement mais l'impossibilité de les alimenter, car ceux-ci « exigent une grande quantité de vent qui épuiserait le Sommier » (AFO, §148, p.40-41).

⁸⁷ Le devis indique que « les premiers tuyaux de la basse seront en bois bouchés ; ils sonneront la quinte du 32 pieds » (*Le grand orgue de Saint-Sulpice...*, *op. cit.*, p. 11). On trouve ce procédé chez Dom Bédos dans la description du sommier principal du « petit 32 pieds » – il y est question de « quinte du 16 pieds », mais il s'agit de la même chose exprimée en notes et non en harmoniques (AFO, 2^e partie, §673, p. 232). Placée de ut₁ à mi₁, la quinte « donnera beaucoup de corps à l'harmonie sur ces premières touches » affirme-t-il. Le Devis 1 demande que ces tuyaux soient ouverts et en façade, ce qui n'était donc pas le cas à Saint-Sulpice. Dans la description du sommier principal du « 32 pieds bien rempli » (2^e partie, §488, p. 158) et le Devis 2, la Montre 32 demeure incomplète selon les habitudes du temps. Elle commence toutefois au fa₁, alors que Dijon se contentait du sol₁, Notre-Dame en 1733 du la₁. Dom Bédos ne fait jamais allusion aux tuyaux bouchés de même intonation, solution adoptée à Tours mais qui devait consommer encore trop de vent. Il recommandait également la quinte pour le Bourdon 32 (Devis 2), naturellement en tuyaux bouchés, ce qu'il fit à Bordeaux mais sur une étendue plus grande : ut₁-sol#₁.

⁸⁸ À Nantes, Flûte GO complète, mais Flûte Positif à l'ut₃. À Poitiers Flûte du GO complète mais prévue « de trois octaves » (à l'ut₂) dans le devis (1787), Flûte Positif au la₂.

⁸⁹ Il le propose encore à Poitiers, mais ce jeu est rayé sur le devis au profit d'une Flûte 8.

Devis 1, comme un luxe, mais désormais indispensables à l'accompagnement des flûtes et anches solistes du Positif⁹⁰ –, Trompette pour des « effets de cor » dans le lointain. À Saint-Sulpice, il a l'idée d'ajouter un Clairon, ce qu'il fera aussi à Nantes et Notre-Dame : c'est dans son œuvre l'une des préfigurations les plus nettes de l'orgue du XIX^e siècle. Le Cornet, jeu démodé à ce clavier mais encore défendu par Dom Bédos, est maintenu comme à Nantes, sans doute dans un souci d'exhaustivité.

C'est sans doute la Pédale qui réserve le plus de surprises. Généralement, Clicquot se contente d'une série 16-8-4 de Flûtes (le 16 étant bouché) et d'une autre en anches, le clavier ne dépassant jamais l'ut³⁹¹. Il applique cette formule nécessaire et suffisante aux instruments moyens comme aux grands, y compris à Nantes. À Saint-Sulpice en revanche, le pédalier monte au mi³ et s'enrichit de doublures typiquement bédiennes (Flûte 16 ouverte, jeu totalement étranger à la facture parisienne et présent à Bordeaux⁹², 2^e Flûte 8, 2^e Trompette) auxquelles s'ajoute un Gros Nazard non moins caractéristique. Il y a également une 2^e Bombarde à l'ut¹ qui semble une idée de Clicquot.

Certes, Clicquot n'a pas réalisé la synthèse complète du Devis 2 inspirée de Tours. Il faut dire que le rôle de la Pédale a changé depuis les années 1760, ce que Dom Bédos semble avoir refusé d'admettre : de basse polyphonique, elle est devenue un soutien harmonique, ce qui rendait les mutations inutiles, sauf précisément le Gros Nazard qui peut se fondre dans l'ensemble en lui donnant de la profondeur. La composition de ce plan sonore apparaît donc comme une habile synthèse entre les conceptions des deux hommes. Le Gros Nazard sera réutilisé par Clicquot à Notre-Dame⁹³. Fut-il conquis par ce jeu auquel il n'aurait pas pensé tout seul ?

Les fa et fa#⁰ de Bombarde étaient un exploit appelé de ses vœux par Dom Bédos et réalisé pour la première fois par Lefebvre à la cathédrale de Rouen en 1772. Clicquot, qui avait là l'occasion de relever le gant face à son concurrent, en réalisera deux autres à Nantes puis Notre-Dame⁹⁴.

⁹⁰ Afin de garder le GO disponible pour des tutti dans la forme du concerto ou de la symphonie concertante.

⁹¹ Sauf Notre-Dame au ré³, cependant les sommiers étaient ceux de Thierry.

⁹² « Aux grands Orgues, on met un 16 pieds ouvert à la Pédale [...]. Ce jeu y fait un bel effet. » (AFO, 1^{ère} partie, §160, p. 44).

⁹³ Il l'obtient en décalant l'un des 8^e, d'où la curieuse disposition sur les sommiers conservés : Flûte 16 bouchée, Flûte 8, Gros Nazard, et deux Flûtes 4.

⁹⁴ Au diapason de l'époque, ce fa du ravalem correspond à peu près à un mi bémol à 438. Cavillé-Coll n'aura donc que trois notes à ajouter pour sa Contrebombarde 32...

Enfin, pour alimenter un tel instrument, Clicquot n'a pas lésiné : il y avait 14 soufflets avec trois séparations de vent⁹⁵ ! Dom Bédos dut être surpris, lui qui n'en prévoyait que 12 pour son orgue de 87 jeux... Il est vrai que les nouvelles registrations mêlant les fonds avec un jeu d'anche comme le développement du jeu détaché exigeaient une alimentation plus stable.

Quelle influence de Dom Bédos sur Saint-Sulpice ?

On peut conclure, avec toute la prudence nécessaire, que Dom Bédos a pu exercer sur la composition de l'orgue de Saint-Sulpice une influence concernant les points suivants :

- Ravalement manuel
- Montre 32 avec premières notes en quinte acoustique
- Étendue des Flûtes
- Étendue et composition de la Pédale

En effet ces éléments, typiques du Dom Bédos facteur et/ou théoricien, semblent étrangers à l'esthétique de Clicquot. En revanche, le parisien est resté ferme sur ses principes pour le nombre de soufflets et l'Écho « symphonique ».

L'on regrette de ne pas posséder de documents aussi parlants que la correspondance à propos d'Évreux, lesquels nous auraient permis de connaître par quel biais Dom Bédos a réussi à s'immiscer à Saint-Sulpice, et de quelle nature furent ses relations avec Clicquot en cette circonstance.

Cependant nous sommes – rappelons-le – dans la « musicologie-fiction », et il n'est pas interdit d'imaginer leur conversation sur le parvis :

- *« Je vous remercie, Monsieur, pour vos suggestions. Je n'ai pas toujours apprécié vos manières envers moi, mais je reconnais que cette quinte pour compléter la Montre 32 est une riche idée. Et mes Pédales eussent été bien faibles sans cette Flûte 16 que je me réjouis de construire.*
- *Je vous remercie.*
- *En revanche, pour la Montre 16 au Positif, non, non et non ! Ce serait d'une lourdeur insupportable.*

⁹⁵ Au moment où il rédige son devis, il place 10 soufflets pour 45 jeux à Saint-Nicolas des Champs. À Notre-Dame il en mettra autant qu'à Saint-Sulpice, bien que l'instrument ait 11 jeux de moins.

- *Si vous le dites... ce n'était qu'une suggestion. Quelles sont donc ces mauvaises manières que vous me reprochez ?*
- *Eh bien, me demander l'air de rien des tailles de trompette et les publier sans dire d'où elles viennent. Je suis tout de même facteur du roi.*
- *Mais enfin, qui pourrait penser sérieusement que cette trompette est d'un autre que vous ? Nul doute que la Renommée elle-même...*
- *Ne m'emberlificotez pas !*
- *Tout doux ! Je suis justement en train d'écrire la Préface de mon ouvrage, je citerai votre nom avec plaisir. Je disais justement à Adrien Lépine...*
- *Ne me parlez pas de ce gredin !*
- *(Penchant un peu la tête sur le côté) Vous savez que sa santé lui donne bien des soucis...*
- *C'est un hypocondriaque !*
- *(Le regard soudain dur) Le Basson que vous prévoyez à Saint-Sulpice n'est-il pas fortement inspiré du modèle qu'il a mis au point avec tant de peine ?*
- *Monsieur, le respect que je dois à votre habit ne m'empêche pas de vous considérer comme un homme impossible, avec qui l'on ne peut pas discuter tranquillement.*
- *Monsieur, je vous tiens pour le meilleur harmoniste pour les jeux d'anche qui soit né sur cette terre. Mais vous en tirez de l'orgueil, et cela vous perdra. »*

Hélas, le bénédictin n'entendra jamais l'instrument achevé puisqu'il mourra en 1779, deux ans avant la réception à laquelle il aurait dû participer.

Vincent Genvrin

Je tiens à remercier Frédéric Chapelet pour ses patientes relectures ainsi que Martin Bacot, Alain Cartayrade, Pierre-François Dub, Philippe Guy et François Ménissier pour leur aide.

COMPOSITIONS

Paris, église Saint-Sulpice

François Henri Clicquot, 1781

(V/64)

Grands claviers : 53 notes (ut1-mi5) / *56 notes (la0-mi5)

I – Positif

Bourdon 16
Montre 8
Flûte 8 (ut2)
Bourdon 8*
Prestant 4*
Nazard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Larigot 1 1/3
Fourniture IV
Cymbale V
Cornet V (ut3)
Trompette 8*
Clairon 4*
Cromorne 8*
Basson 8*
Clarinette 8 (ré2)

IV – Récit (36 notes, fa2-mi5)

Flûte 8
Cornet V
Trompette 8
Hautbois

V – Écho (41 notes, ut2- mi5)

Flûte 8
Bourdon 8
Cornet V
Trompette 8
Clairon 4

II – Grand Orgue

Montre 32 (qq basses en Quinte 10 2/3)
Montre 16
Bourdon 16
Montre 8
Flûte 8
Bourdon 8
Gros Nazard 5 1/3
Prestant 4
Grosse Tierce 3 1/5
Nazard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
1^e Fourniture IV
2^{de} Fourniture VI
Cymbale IV
Grand Cornet V (ut3)
1^e Trompette 8*
2^{de} Trompette 8*
1^e Clairon 4*
2^d Clairon 4*
Voix humaine 8*

III – Bombarde

Grand Cornet V (ut3)
Bombarde 16*
Trompette 8*
Clairon 4*

Pédales (36 notes, fa0-mi3)

À l'ut1 :

1^e Flûte 16 (ouverte)

2^{de} Flûte 16 (bouchée)

1^e Flûte 8

2^{de} Flûte 8

Gros Nazard 5 1/3

Flûte 4

Étendue complète :

1^e Bombarde 16

2^{de} Bombarde 16 (ut1)

1^e Trompette 8

2^{de} Trompette 8

Clairon 4

[Tiroir Pos/GO]

[Tiroir GO/Bde]

[Tremblant mixte ?]

14 soufflets à 3 séparations de vent

Bombarde sur sommier GO

Dom Bédos – Devis 1

Pour un grand 32 pieds

(V/87)

I – **Positif** (51 notes, ut1-ré5)

Montre 16 [fa1, ou ut1-mi1 en quinte 5 1/3 ?]
Montre 8
[2^d] 8 ouvert
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte 4
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Larigot 1 1/3
Fourniture V (2)
Cymbale IV
Cornet V (ut3)
Trompette 8
Clairon 4
Cromorne 8

IV – **Récit** (34 notes, fa2 à ré5)

8 ouvert (conique)
Bourdon 8
Cornet VI
1^e Trompette 8
2^{de} Trompette 8
Haut-bois 8
Cromorne 8

V – **Écho** (39 notes, ut2 à ré5)

8 ouvert
Bourdon 8
Cornet [V]
Trompette 8
Cromorne 8

II – **Grand Orgue** (51 notes)

Montre 32 (ut1-mi1 : 5^{te} 10 2/3 en façade)
Montre 16
Bourdon 16
Montre 8
Flûte ouverte 8
Bourdon 8
Gros Nasard 5 1/3
Prestant 4
Flûte 4
Grosse Tierce 3 1/5
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Grosse Fourniture III (4)
Fourniture IV (1 1/3)
Grosse cymbale III (4)
Cymbale VI
Grand Cornet VI (ut3)
1^e Trompette 8
2^{de} Trompette 8
1^e Clairon 4
2^d Clairon
Voix-humaine 8
Musette 8

III – **Bombarde** (51 notes)

Bourdon 32 (ut1-mi1 : 5^{te} bouchée 10 2/3)
Bourdon 16
8 ouvert (étain)
Flûte ouverte 8
Bourdon 8
Prestant 4
Doublette 2
Grosse Fourniture IV (4)
Grand Cornet VI (ut3)
Bombarde 16
Trompette 8
Clairon 4

Pédales (36 notes, fa0-mi3)

À l'ut1 :

Flûte ouverte 32

Bourdon 32

Flûte ouverte 16

Bourdon 16

[1^e] Flûte ouverte 8 (étain)

[2^{de}] Flûte ouverte 8 (bois)

Gros Nasard 5 1/3

[1^e] Flûte ouverte 4 (étain)

[2^{de}] Flûte ouverte 4 (bois)

Grosse Tierce 3 1/5

Nasard 2 2/3

Quarte 2

Tierce 1 3/5

Grosse Fourniture V (4)

Grosse Cymbale V (4)

Étendue complète :

Bombarde 16

1^e Trompette 8

2^{de} Trompette 8

1^e Clairon 4

2^d Clairon 4

Cromorne 8

Tiroir Pos/GO

Tiroir GO/Bde

Tremblant fort

Tremblant doux

12 soufflets de 9"x4"½

Quatre séparations de vent

Tous les sommiers sont indépendants, y compris pour la Bombarde.

Dom Bédos – Devis 2

Pour un 32 pieds ordinaire

(V/64)

I – **Positif** (51 notes, ut1-ré5)

Montre 16 [fa1]
Montre 8
Dessus de 8 ouvert (ut2)
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte 4
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Larigot 1 1/3
Fourniture IV
Cymbale IV
Cornet V [ut3]
Trompette 8
Clairon 4
Cromorne 8
Voix-humaine 8

IV – **Récit** (34 notes, fa2-ré5)

Cornet V
Trompette 8
Haut-bois 8
Cromorne 8

V – **Écho** (39 notes, ut2-ré5)

Cornet [V]
Trompette 8

II – **Grand Orgue** (51 notes)

Montre 32 (fa1)
Montre 16
Bourdon 16
Montre 8
2^d 8 ouvert
Bourdon 8
Gros Nasard 5 1/3
Prestant 4
Flûte 4
Grosse Tierce 3 1/5
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Grosse Fourniture III (4)
Fourniture IV
Cymbale VII
Grand Cornet [V (ut 3)]
1^e Trompette 8
2^{de} Trompette 8
Clairon 4

III – **Bombarde** (51 notes)

Grand Cornet [V (ut 3)]
Bombarde 16
Trompette 8
Clairon 4

Pédales (36 notes, fa0-mi3)

À l'ut 1 :

Flûte ouverte 16

Bourdon 16

[1^e] Flûte ouverte 8 [étain]

2^{de} Flûte ouverte 8 [bois]

Gros Nasard 5 1/3

Flûte ouverte 4

Grosse Tierce 3 1/5

Nasard 2 2/3

Quarte 2

Tierce 1 3/5

Étendue complète :

Bombarde 16

1^e Trompette 8

2^{de} Trompette 8

Clairon 4

Cromorne 8

[Tiroir Pos/GO]

[Tiroir GO/Bde]

Tremblant doux

Tremblant fort

12 soufflets de 9' au moins [x 4' 1/2]

Trois ou, mieux, quatre séparations de vent

Bombarde sur le sommier GO