



AVANT

L'orgue de Saint-Salvi d'Albi, décor faux-bois attribué à Puget.

L'orgue de Saint-Salvi d'Albi, après restauration.



APRÈS

L'épiderme des orgues

Fille du facteur Pascal Quoirin (à qui, rappelons-le, Michel Alabau a consacré une magnifique vidéo pour notre revue¹), Alice Quoirin ne pouvait rester insensible à l'orgue... Ce sont pourtant des portes peu fréquentées qu'elle nous ouvre aujourd'hui, nous parlant pigments, résines, matériaux...

Parler d'épiderme des orgues peut paraître ronflant, mais si nous considérons l'orgue comme un grand personnage, avec sa carcasse, ses organes internes et sa voix, alors cela devient poétique. Les spécialistes se sont intéressés à ce qui se passait à l'intérieur de l'orgue avec une multitude d'approches. Si le buffet a également été abordé, son revêtement n'a pas toujours eu l'attention qu'il mérite. C'est pourtant lui qui participe à l'interaction avec l'environnement. Il protège, il embellit, il est le lien entre l'instrument et l'édifice. Depuis plusieurs d'années, on observe l'épiderme des orgues afin de pouvoir mieux les restaurer. Il s'avère que ces observations, peuvent compléter son histoire, voire aider à expliquer des configurations. Comme la partie instrumentale, le revêtement a été remanié au fil du temps en fonction des modes et parfois après des travaux d'agrandissement de l'orgue.

Beaucoup de questions...

J'ai eu l'occasion très jeune, en aidant mon père dans ses différents chantiers, d'observer de nombreux buffets d'orgue. Ces heures passées au clavier à tenir la note m'ont permis de scruter l'orgue et l'édifice qui l'accueillait. De nombreuses questions en ont découlé. Pourquoi les orgues étaient-ils plus couramment décorés dans le reste de l'Europe qu'en France ? D'ailleurs, comment procédait-on pour constituer leurs peintures et poser l'or ? Pourquoi peindre du faux-bois sur du bois ? Pourquoi les retables étaient-ils peints et pas l'orgue ? Enfin, comment de tels monuments d'ébénisterie et de sculptures pouvaient-ils être pour la plupart privés de protection et de finition soignées ?

Je n'ai pas trouvé de réponses immédiates. On ne trouve que peu de production intellectuelle sur les finitions des buffets français. Les documents d'archives sont rares, ce qui rend difficile le travail d'historien. C'est pour répondre à toutes ces questions que je me suis attelée à observer les surfaces à la loupe en quête de vestiges de peinture ou de revêtement. Des efforts vite récompensés puisque je vais en retrouver presque systématiquement sur les buffets « anciens », ceux qui ont été construits avant le XIX^e siècle. Il s'agit parfois de vestiges minimes, de restes de peinture dans le creux des sculptures, dans les fibres du bois, de coulures et accidents de pincesaux ou encore de larges surfaces qui ont échappé au décapage et, enfin, le Sésame : la peinture d'origine cachée sous une épaisse couche de peinture marron.



Vue en coupe d'un échantillon de peinture de l'orgue de Tarascon. On distingue les différentes couches.

La science entre en jeu !

Par le biais de prélèvements d'échantillons qui peuvent mesurer une tête d'épingle, les chimistes des laboratoires spécialisés en recherche sur les matériaux anciens peuvent nous révéler de riches informations. D'abord, le nombre de couches, dont certaines invisibles à l'œil nu, qui s'avèrent parfois très

1. Visible sur le site d'Orgues Nouvelles.

nombreuses. La présence ou l'absence d'une couche permet de connaître approximativement une époque de décor et de l'attribuer parfois à une intervention de facture d'orgues. C'est ainsi que l'on peut établir une histoire picturale de l'orgue. Par exemple, l'orgue de Saint-Salvi d'Albi a six couches de peinture appliquées à la suite de travaux sur la partie instrumentale. Les coupes stratigraphiques ont montré que cet orgue a eu quatre types de décors : ocre à l'époque de Moucherel, ocre et les sculptures en jaune de chrome, puis tout rouge, puis faux bois pour l'époque Puget.

La stratigraphie connue, nous pouvons découvrir la composition des peintures. Ces informations sont précieuses pour le restaurateur, mais aussi pour l'historien. Certains pigments, résines et liants ont des dates précises d'apparition dans la pratique de la peinture. Le jaune de chrome est apparu vers 1809, le bleu de Prusse en 1710, etc. On peut également apprécier le choix par le décorateur de couleur dont la qualité révèle la richesse d'un décor. L'outremer véritable, issu du lapis lazuli, est le pigment dont le coût a été et reste le plus élevé. L'orgue d'Uzès en est doté, avec parcimonie certes, mais ceci témoigne du souci des « Anciens » d'habiller les instruments, à l'image des retables, avec les plus belles couleurs. D'autres instruments n'ont pas eu la chance de cet orgue. Il est bien connu maintenant que les XIX^e et le XX^e sont des siècles qui ont effacé (le pire) ou recouvert (moindre mal) les revêtements anciens. Ces grands repeints marron ont masqué des décors somptueux, et la liste des orgues ayant subi pareil maquillage commence à être longue. L'habileté des restaurateurs de peinture nous permet de retrouver des couleurs vives et audacieuses. Les dessins des sculptures et l'ordonnance du buffet sont ainsi mis en valeur par les contrastes des finitions : or mat, or bruni, nuances et profondeur des couleurs. Ces décors sont aussi pleins de subtilités techniques dont la mise en œuvre a été confiée aux mêmes artisans qui intervenaient sur les retables, je pense notamment aux doreurs sur bois.



AVANT

CLAIRE TARDIVEL

Orgue des Riceys avant et après l'intervention.



APRÈS

CLAIRE TARDIVEL



AVANT



APRÈS

Blason de l'orgue de Saint-Mihiel avant et après restauration.

Un travail souvent tardif

Rares étaient ceux qui avaient la capacité financière de décorer des instruments dont l'achat demandait un investissement important. Comme pour le retable, les travaux de décoration étaient sans doute prévus pour plus tard. Pour le retable, la dorure et la polychromie sont effectués en moyenne vingt ans après l'intervention du sculpteur et de l'ébéniste². Des collègues restaurateurs m'ont indiqué avoir retrouvé des couches rouges ou ocre jaune sous-jacentes aux décors des retables. J'ai pris cette information très au sérieux puisque j'avais déjà observé ces couleurs sur les orgues. Ceux de Nuits-Saint-Georges et de Saint-Jean-de-Losne illustrent bien cette pratique picturale : l'ocre jaune monochrome. Le premier est de couleur jaune-ocre rehaussé de couleurs. Les analyses physicochimiques ont révélé que le décor avait été fait en deux temps, les rehauts de couleur sont apparus presque un siècle plus tard. Le deuxième a été décapé, avec beaucoup de difficultés visiblement, car il reste des vestiges d'ocre jaune. Un rapport de Philippe Hartmann atteste que la couleur ocre, qu'il qualifie « d'or du pauvre », a été supprimée par les Beaux-Arts en 1975³.

Par la suite, mon œil étant averti, j'ai constaté ces traces de peinture sur de nombreux buffets : ceux des Riceys, de Saint-Salvi d'Albi, de Mouzon, de Don-

2. Regard sur les retables en bois polychrome, Actes du colloque de l'Association des conservateurs dans antiquités et objets d'art de France tenu à Perpignan du 9 au 11 octobre 2003, Julien Lugand, chargé de cours à l'université de Toulouse-Le-Mirail.

3. Étude sur l'orgue de Saint-Jean de Losne du 8 mars 1980 de Philippe Hartmann pour Orgues historiques de Bourgogne.

chery, de Brie-Comte-Robert, de Pontigny, de Saint-Germain-en-Laye, des cathédrales de Chartres et de Troyes et, enfin, de Saint-Mihiel.

Ces faisceaux d'indices m'ont d'abord permis de suggérer que les revêtements ocre sont des sortes de prêt-à-peindre, passées dans l'attente d'un futur décor. Ils ont l'avantage d'être esthétiquement corrects, ils protègent le bois, et surtout, ils sont appropriés à la préparation du support avant l'exécution du décor. L'orgue de Contes, dans l'arrière-pays niçois, avait cette couche préparatrice ocrée confectionnée sans charge et très forte en colle. Cet instrument signé de Valoncini a attendu 137 ans sa polychromie. D'autres orgues, comme celui de la cathédrale de Poitiers, attendent toujours.

Riceys et Mouzon

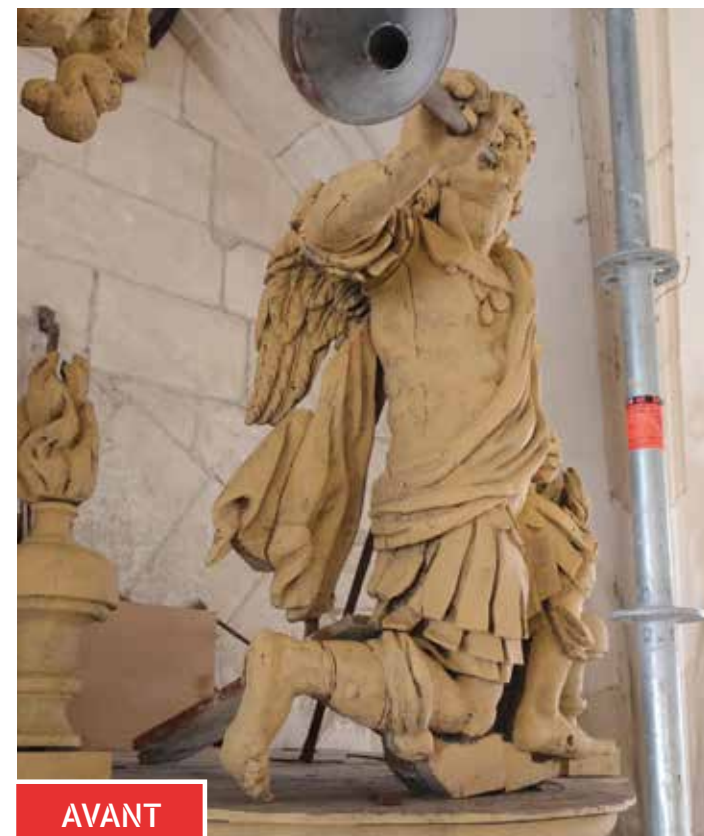
D'autres raisons expliquent également ces travaux de peinture sur les buffets d'orgue. Celui des Riceys, par exemple, où le buffet a été modifié. Il est dans ce cas nécessaire d'harmoniser bois anciens et neufs ou différentes essences – tilleul pour les sculptures et corps en chêne – afin d'obtenir un résultat visuel cohérent pour un coût très modeste. Il est alors très simple et à la portée des ébénistes et des facteurs d'orgues de préparer une peinture à la détrempe. Ces peintures devant être opaques, on y ajoute une charge (blanc de Meudon). Le travail est en général parachevé par le passage d'un vernis à base de résine naturelle. Tous ces ingrédients font partie des matériaux courants des artisans du bois. Ce type de revêtement pourrait s'appeler une peinture d'harmonisation, et cela à l'avantage de la différencier de

la peinture ocre à destination esthétique.

En effet, j'ai pu constater que certains orgues – souvent du XVIII^e siècle –, dont les buffets sont encore intacts, ont tout de même été peints en monochrome ocre jaune. L'orgue de Mouzon est un bel exemple, son épiderme favorise sa parfaite intégration à l'édifice. En effet, le bois du buffet et les pierres des maçonneries sont homogénéisés avec de la peinture afin d'en apprécier la valeur architecturale. Elle rend plus aisée la lecture de l'œuvre. L'œil n'est pas distrait par les différentes teintes de pierre ou de bois. La logique des appareillages et des assemblages est adoucie. Pour le buffet d'orgue, il ne s'agissait pas de mettre en avant une prouesse d'ébénisterie et de sculpture, mais bien de faire un geste architectural. Nous avons un peu le défaut aujourd'hui, de vouloir montrer ce que nous considérons comme la noblesse des matériaux. L'exemple en Provence du retrait systématique des crépis des mas pour laisser la « pierre apparente » est heureusement considéré aujourd'hui comme un non-sens. Ce « langage » entre édifice et buffet d'orgue n'a pas toujours été entendu dans nos réflexions.

L'orgue de Saint-Mihiel

L'orgue de Saint-Mihiel a été victime d'un décapage. Par chance, très mal exécuté, il a laissé derrière lui beaucoup de vestiges d'ocre sur toutes les surfaces. Après concertation avec les conservateurs, Christian Lutz, et l'atelier Chevron-Cattiaux successeur, il a été décidé de lui restituer son décor en copiant fidèlement la teinte des vestiges. Les travaux m'ont été confiés et



AVANT



APRÈS

j'ai abordé ce travail comme de l'archéologie expérimentale. La peinture à la détrempe en grand format n'est pas une mince affaire. Bien que j'aie accès aux études stratigraphiques, aux ouvrages de techniques de peintures anciennes, aux compositions chimiques des peintures des orgues, l'intelligence de la main ne s'acquiert pas dans les livres. J'ai bien pris soin d'intégrer dans mon équipe une doreuse sur bois Martine Perrenoud, avec qui j'avais déjà restitué une peinture à la détrempe pour l'orgue de Contes. L'orgue de Saint-Mihiel est bien plus grand, bien plus ornementé et il était impératif que le monochrome n'écrase pas les reliefs. Les essais nous ont montré qu'il fallait jouer avec la texture de la peinture pour mettre en valeur toutes les sculptures. La première couche de peinture a donc été appliquée en tapotant notre pinceau perpendiculairement à la surface. On appelle cela pocher. Cela donne du mouvement à la peinture et laisse légèrement transparaître le bois. La deuxième couche, préparée plus épaisse et opaque, a été posée sur les éléments de relief, créant ainsi de subtils contrastes. Le vernissage a été fait à la gomme laque blonde sur la totalité de l'orgue. Quelques rehauts à la gomme laque cerise, plus dorée que la blonde, soulignent certains éléments de décor.

Conclusions... provisoires

Ce travail de mise en valeur des sculptures par des effets de textures et de teintes de vernis, qui étaient indispensables, m'a particulièrement frappé. La peinture devait servir à redessiner, à embellir des sculptures fouillées, détaillées, à les rendre plus lisibles. L'orgue de Saint-Mihiel a retrouvé sa couleur d'origine et j'ai dû imaginer tout le reste : comment appliquer la peinture, comment mettre en avant telle dynamique du dessin. Tous ces détails techniques ne sont pas forcément visibles via les analyses physicochimiques et encore moins sur le peu d'orgues qui ont conservé leur couche ocre intacte. Ces travaux de restitution m'ont également permis de confronter des données intellectuelles et des réalités manuelles, affutant d'avantage mon regard sur l'épiderme des orgues. Nous pouvons maintenant apprécier, juger le monochrome ocre sur les orgues, tel qu'il était fraîchement exécuté. Je pense que l'intention de cette peinture était de donner la sensation d'un bois lumineux, homogène et sans défaut. Cela permettait aussi peut-être d'anticiper le vieillissement du bois qui, inévitablement, fonce en teinte. Les édifices n'ayant pas les éclairages que l'on connaît aujourd'hui, il était aussi peut-être né-

cessaire d'éclairer l'instrument avec les artifices de la peinture. Il est tout à fait possible que le monochrome ocre anticipe les balbutiements du faux-bois dont la pratique s'est largement développée au XIX^e siècle. ●

Alice Quoirin



ALICE QUOIRIN

Alice Quoirin est née dans une famille où la pratique artistique était la règle : musique, théâtre, danse, et, pour elle, peinture. La maison, toujours pleine de notes, de rires et d'artistes, était accolée à l'atelier de son père facteur d'orgues. C'est dans cette atmosphère, où le travail manuel est au service de l'imagination et de l'art, qu'Alice s'est orientée vers la peinture et le dessin. Elle découvre auprès d'artisans d'art les techniques picturales anciennes qui lui donnent le goût de comprendre et de restaurer les œuvres peintes sur bois. Depuis maintenant 15 ans, elle restaure les épidermes des orgues ou en restitue les peintures au sein de sa propre entreprise.

À GAUCHE : Ange de l'orgue de Saint-Mihiel, couches 1 et 2.

À DROITE : Ange de l'orgue de Saint-Mihiel, rendu final.