

Remarques sur les principes de restauration des orgues

REMARQUES SUR LES PRINCIPES DE RESTAURATION DES ORGUES

Article de Friedrich Jakob, publié dans le journal „ISO-Information“ nr. 32/1990 page 57-70.

Introduction

Suite à de longues années d'expérience au contact des orgues anciens, et en même temps en contact avec les experts, les organistes, les architectes, les responsables du Patrimoine et les instances ecclésiastiques, je me permets de proposer quelques remarques d'une validité générale, donc non-limitées aux cas d'espèce, au sujet des procédés que je tiens pour corrects et efficaces dans le domaine de la restauration. Nous ne manquons certes pas de "directives" pour nos démarches, (tel le "Weilheimer Regulativ 1958" etc.), mais de telles directives - souvent vieilles déjà - ne font pas une part assez large à la pratique de tous les jours, quand elles ne sont pas carrément périmées par rapport aux doctrines évoluées de la protection du patrimoine aujourd'hui.

1. Le travail de préparation

La première tâche qui se présente est habituellement l'élaboration ou la révision d'une "biographie" de l'orgue à restaurer, car il faut bien commencer le travail quelque part par rapport à l'histoire de l'orgue. Ceci peut commencer sans problème avec la littérature secondaire. A ce propos il convient d'exercer de la prudence: tout ce qui est imprimé noir sur blanc ne rime pas forcément avec la réalité. Il faut y mettre chaque fois un point d'interrogation. La fonction des sources écrites est de fournir l'entrée en jeu, ce qui signifie du temps gagné. Ainsi on déterminera mieux par la suite dans quelle période approximative il faut chercher plus loin.

L'étape suivante voit l'examen des sources primaires. C'est ici que les choses se gâtent souvent. Car il ne suffit pas de souhaiter effectuer des recherches, il faut savoir le faire aussi. Il faut lire une écriture ancienne ou s'habituer lentement et péniblement à un document réputé indéchiffrable. Avant tout, il faut travailler soi-même dans les archives, c'est-à-dire y accéder réellement au lieu d'avoir à se contenter des renseignements bien intentionnés de pasteurs ou maîtres d'école qui prétendent connaître les archives comme leurs poches. Cette recherche d'archives ne se limite pas à la quête du marché d'origine. Des comptes rendus des fabriques et les livres des comptes des paroisses sont aussi importants. Limiter les recherches à la période de l'instrument ne serait pas moins douteux. Les documents concernant des interventions et des modifications plus tardives ont une valeur semblable et permettent de tirer des conclusions importantes, surtout lorsque les documents de la période de construction font défaut. C'est pour cette raison que nous parlions plus haut de la "biographie" de l'orgue et non seulement de sa "naissance".

Qui doit effectuer ce travail coûteux en temps et en effort? En fait, il s'agit là d'une tâche éminemment étudiée pour l'expert. La pratique prouve, cependant que tous les experts ne sont pas à la hauteur, sans parler du fait que ceux qui pourraient le faire n'en trouvent pas le temps, étant "débordés" dans leur métier. Ainsi, la tâche devient forcément celle du facteur aussi. Vis-à-vis des maîtres d'œuvre il faut dire clairement ici que cette tâche, en tout état de cause, est coûteuse et doit par conséquent être facturée à part. Il n'est pas convenable d'exiger ce travail du facteur dans le cadre d'une soumission gratuite et sans engagement, pour se l'approprier par la suite.

POUR RÉSUMER:

Lequel doit établir la "biographie", l'expert ou le facteur? Ce sont l'engagement et la compétence de chacun qui décideront. Le travail doit être rémunéré selon le temps réel passé, que les recherches des documents soient ou non couronnées de succès.

L'étape suivante - qui peut également être la première - est l'examen attentif de l'instrument lui-même. Bien que je n'entende pas a priori interdire ceci à aucun expert, il s'agit clairement d'une tâche du facteur, car l'œil attentif et expérimenté de l'homme du terrain voit généralement davantage que l'œil le plus intelligent de l'homme de la console ou du bureau. Même le facteur doit procéder à la façon des détectives. Trouver des traces ou des "empreintes" en fait partie: le trou d'un clou, une discoloration, des traces de collage etc. se mettent à parler lorsqu'on leur pose les bonnes questions. Pour certaines questions concrètes on peut à mon avis avoir recours même aux véritables techniques de police. Normalement, si la demande est bien formulée, on y accède volontiers. La pratique m'a fourni les exemples suivants:

- La possibilité de dévoiler et de photographier des inscriptions effacées (photographie par ultraviolet et par infrarouge, par rayons X ou par éclairage fluorescent).
- Détermination de l'âge des papiers, des couleurs, des colles etc.
- Identification des inscriptions ou des papiers (par exemple le même crayon rouge utilisé pour une inscription datée et pour les marques sur les tuyaux de bois; papier sur les soufflets et les fonds de laye provenant d'une même cuve).

En revanche, pour la détermination de l'âge des bois (dendrochronologie ou la méthode du C-14) ainsi que pour l'analyse des métaux, les institutions universitaires ou d'état vouées à de telles études seraient mieux placées quoique plus chères aussi.

2. L'élaboration d'un avant-projet

La création de la "biographie" d'un orgue à partir des documents aboutit à une certaine vue d'ensemble de l'instrument. Le chercheur ne peut que se livrer à une interprétation de ses sources. Elle s'allie aux connaissances générales de l'histoire de l'orgue pour donner une image de départ de l'orgue, plus ou moins claire, et que je voudrais appeler ici "Image A".

L'examen de l'orgue lui-même donne une image quelquefois bien divergente que j'appellerai "Image B". Selon l'importance du projet et des possibilités personnelles de chacun, il est tout à fait souhaitable de faire participer diverses personnes susceptibles d'examiner indépendamment A et B et de formuler leurs propres images.

La confrontation de toutes ces "images" est réservée à l'étape suivante. Il est certain que toutes les images ne se recouperont pas. Il s'agit donc de donner une seconde "lecture" aux contradictions afin de les éclairer et de les évacuer. Ici les données concrètes de l'instrument ont préférence sur de simples notices dans les documents ou dans les marchés. Quel est le facteur actuel qui n'a pas connu la modification de l'instrument après la signature du marché? Jadis, il n'en était pas autrement, bien au contraire. De la confrontation des images A et B - après élimination des contradictions - une image C émerge qui s'approche de la vérité.

C'est maintenant seulement - en pleine connaissance de la biographie de l'orgue - qu'on peut discuter de l'état à reconstituer. Et de grâce, que le fameux "état d'origine" ne soit pas automatiquement pris comme le but primordial de tout travail de restauration! Qu'il me soit permis d'illustrer ceci par un exemple tiré des arts plastiques. Supposons-nous confrontés par une Madonne gothique avec une version baroque par-dessus. Si l'examen par rayons X montre que la version gothique est intacte en-dessous, l'on sacrifiera la version baroque pour dégager la gothique. En revanche, si l'on constate que seules quelques traces existent de la version gothique, on ne s'avisera pas de détruire la version baroque afin de la remplacer par une version essentiellement nouvelle, quoique prétendument "gothique". De nos jours on prend de plus en plus ses distances vis-à-vis de cette "préservation créative du patrimoine" en faveur du respect de la version modifiée, un "dernier état cohérent". Le lecteur bienveillant saura sans doute adapter cet exemple tiré des arts plastiques au contexte bien plus compliqué de la facture d'orgues. Il s'agit de déterminer systématiquement quel matériel provient de quelle période, et à partir de cette détermination de décider comment en faire un tout convaincant. Ainsi, un avant-projet voit le jour. Malheureusement, dans la réalité, cet avant-projet est trop tôt assimilé au projet définitif, notamment lors des appels d'offre etc. Ceci est aussi peu avisé que dangereux. Personne - ni facteur ni expert - n'a le droit de se montrer si sûr de soi. La prudence s'impose, en évitant soigneusement toute décision hâtive.

3. Le démontage de l'instrument

Beaucoup de questions concernant une restauration ne peuvent être élucidées qu'au moment du démontage, étant donné que beaucoup de parties ne sont pas accessibles auparavant.

Ceci signifie de gros problèmes pour la maîtrise d'œuvre. Il est évident qu'il vaut mieux que le facteur qui démonte l'instrument soit celui préconisé pour le restaurer. Par voie de conséquence, le maître d'œuvre doit effectuer son choix de l'entreprise avant qu'existe le projet définitif de restauration donc avant qu'un prix définitif puisse être établi. Aussi le prix exact doit-il être remplacé, dans un premier temps, par un "prix-cadre".

Dès le démontage de l'orgue, une documentation continue est à établir, en particulier concernant tout objet qui ne sera plus réutilisé. Combien de fois a-t-on constaté qu'en rédigeant le rapport de fin des travaux, on ne sait plus comment les choses étaient avant!

En règle générale, de nouvelles connaissances résultent du démontage et de l'examen attentif qui en découle. Tant qu'il s'agit de combler les lacunes par de nouvelles précisions, il n'y aura pas de problème. En revanche, si l'on découvre des données entièrement nouvelles il faut avoir le courage de remettre en cause l'avant-projet et de le modifier. Je mets en cause ici l'attitude de maint expert: vouloir s'accrocher à tout prix à une conception initiale, fut-elle élaborée au cours d'un travail ardu, trahit en fait la cause qu'on doit défendre. Dans les discussions qui s'imposent, ce ne sont pas les rapports de force qui doivent décider, mais de solides raisonnements fondés sur les données réelles.

4. Le projet définitif d'exécution

A partir du moment où, lors du démontage, toutes les connaissances complémentaires ont été acquises, le projet définitif peut enfin être élaboré. Il convient d'y faire participer tous les intervenants: le facteur, l'expert, les responsables du Patrimoine, l'organiste, les autorités ecclésiastiques et affectataires. Il ne faut oublier personne, afin que l'engagement soit partagé par tous. Toutefois, on ne pourra pour autant tenir automatiquement compte de tous les desiderata de tous les partenaires. Nous reviendrons plus loin sur les exigences douteuses que nous offre la "pratique".

Avec l'élaboration d'un projet ou du cahier des charges, la détermination du prix exact du marché, au lieu du "prix-cadre", devient possible. Néanmoins, en général, certains postes doivent rester ouverts, comme naguère le "prix-cadre" en tant que postes sur justificatif. Par exemple, ceci arrive souvent au poste "Tuyauterie". Il va de soi que la fourniture d'un nouveau jeu d'Octave 2' peut être chiffrée avec précision. En revanche, le poste "Rallonge des tuyaux" lors de la reconstitution d'un diapason ancien ou d'un tempérament mésotonique doit rester ouvert: le travail engagé se précise seulement au moment de l'exécution, lors de l'harmonisation et de l'accord. Il ne faut pas effectuer bêtement des rallonges "de série" pour les recouper après.

5. Les mauvaises surprises

Quiconque s'imagine maintenant en sécurité, fort d'un projet d'exécution précis, peut à l'occasion se tromper. Le facteur restaurateur doit, tel un bon détective, se tenir prêt à toute surprise et tournure imprévue des événements, ou tout au moins éviter de les exclure totalement.

Je ne pense pas en premier lieu à de désagréables surprises financières, puisque l'expérience permet de dominer à peu près ce problème, pourvu qu'on parte du principe d'un "matelas de sécurité" de 10 à 15%.

Je parle plutôt de surprises dans la substance elle-même. A un endroit caché on découvre l'inscription d'un facteur qui modifie totalement l'attribution primitive de l'orgue et implique l'examen d'autres instruments à titre comparatif. En défaisant le placage de la chape on découvre que la mixture avait six rangs au lieu des quatre rangs décrits dans le marché original. Ou bien l'on découvre que les trous d'une octave dans les basses avaient été percés en carré, ce qui signifie des tuyaux de bois au lieu de métal. Il faut pendant tout le travail garder sans cesse un œil attentif à de tels détails.

6. La prudence

De tout ce qui précède, il s'ensuit que la prudence s'impose dans tout travail de restauration. Il faut aborder les éléments et les problèmes pour ainsi dire à tâtons. Toute témérité déterminée ainsi que tout geste irréfléchi, sans but précis, n'est absolument pas convenable, et peut même être extrêmement dangereux. Il faut de même se méfier de toute opinion préalable.

Cette prudence est particulièrement importante pour deux points capitaux: pour la détermination de la pression du vent et pour celle du diapason absolu et relatif (c'est-à-dire la hauteur de l'accord et le système de tempérament). Ces valeurs ne doivent jamais être données à l'avance.

La pression appropriée est à déterminer au travers d'expériences. La tuyauterie, c'est-à-dire un échantillon représentatif du fond d'origine, doit être redressé et ramené à l'état manifeste d'origine en ce qui concerne le trou au pied, la lumière etc., pour permettre de chercher à quelle pression cette tuyauterie parle le mieux. Si des valeurs raisonnables en résultent, l'on peut adopter cette valeur empirique pour la pression. On peut grosso modo établir la règle suivante: il faut adapter la pression aux tuyaux, au lieu de faire obéir l'harmonisation à une pression arbitrairement prédéterminée.

Un procédé tout en subtilité convient pareillement à la détermination du tempérament. Parfois on réussit à arriver au tempérament manifeste d'origine en restituant de façon régulière toutes les entailles d'origine ou des orifices supérieurs des tuyaux (par exemple l'accord de Gabler à Weingarten). Cela suppose évidemment que les tuyaux n'ont pas été recoupés arbitrairement. En tout cas, on ne peut que gagner à chercher des traces des hauteurs d'origine. Mais qu'on n'exige pas du Werckmeister II dans le cahier des charges déjà.

Un autre aspect de cette prudence consiste à ne pas prévoir, dès avant le début des travaux, la date de réinauguration, par exemple en raison de la disponibilité de l'évêque. Un bon facteur n'aura pas recours à des raccourcis s'il n'y a pas la pression d'une date limite. "Toute chose valable exige son temps".

7. Amélioration et "amélioration"

Une restauration offre très souvent l'occasion d'améliorer un instrument. Et l'on doit en effet en profiter. Mais attention à ce qu'on veut - ou devrait - entendre par

amélioration. Nous ne voulons évidemment pas dire ici la satisfaction des désirs supplémentaires de l'organiste comme l'adjonction de jeux ou le respect des normes BDO pour la console. Le sens des directives pour les restaurations sert à éviter de tels dérapages lorsqu'on lit: "Toute amélioration est à proscrire".

Dans la pratique, cependant, on constate que toutes les améliorations ne sont pas répréhensibles, et même que certaines s'avèrent absolument inévitables. Je pense notamment à la consolidation statique. Lorsque Gabler a scié un support dans un coin du buffet afin de faire passer la mécanique du "Brustpositiv", avec pour résultat qu'au cours des siècles ceux-ci penchent vers l'intérieur, cela exige un soutien statique. Il en est également ainsi avec tout support qui fléchit. Même les grands maîtres se sont parfois servis de dimensions "fautives". Ce sont les améliorations dans le domaine de la construction technique que je considère comme nécessaires, et parmi elles notamment l'établissement d'une soufflerie électrique (éventuellement comme solution alternative).

Toutes "améliorations" dans le domaine esthétique, comme par exemple la correction des "fautes de composition", sont à proscrire. Vers 1900 on restaurait les orgues en remplaçant une mixture par un salicional. Aujourd'hui on a quand même une autre conception de la restauration.

8. Les doctrines de préservation du patrimoine

C'est sans doute en raison de la "foi dans l'autorité" générale de l'homme que l'on pense souvent que la préservation du patrimoine avec ses règles sont comme des lois naturelles données une fois pour toutes. Il n'en est rien ici, et de loin. Cette préservation comme on l'entend aujourd'hui est un luxe que seuls les états industriels modernes peuvent se payer. Ses préceptes sont sujets aux changements, voire à la mode, et on peut constater des divergences d'une nation à l'autre.

Il n'est pas possible ici de résumer l'histoire et les évolutions de la préservation du patrimoine. Seules quelques tendances ayant trait directement aux problèmes de la restauration des orgues seront esquissées ici.

On peut demander déjà: quels sont les objets méritant une protection au titre du patrimoine? Certainement pas la création actuelle, cela fait partout l'unanimité. En général une limite de cinquante années a cours. En arrière plan se cache naturellement le problème des générations: ce que nos pères ont créé est incorrect et ne vaut pas d'être préservé; ce que les grands-pères ont fait, en revanche, est accepté et mis à l'honneur par les petits-fils. Cette limite suit, de façon continue ou par à-coups, la marche du temps. C'est ainsi que les orgues avec sommiers à cônes, voire des orgues à transmission pneumatique ou électrique avec des façades en zinc sans buffet, sont tout d'un coup considérés comme monument historiques, une abomination incompréhensible pour tous les vieux défenseurs de l'Orgelbewegung, incapables de s'y faire avec ces métamorphoses des valeurs. Le même sort nous est réservé pour un jour. Ainsi, de nouvelles strates, tenues jadis pour décadentes, se voient continuellement considérées comme dignes de préservation, et le facteur doit accompagner ce mouvement afin de ne pas se mettre à l'écart. Voilà pour le choix des objets.

Comment faut-il traiter l'objet reconnu comme digne de protection? Nous ne pouvons donner ici que quelques indices. Pendant un certain temps un traitement purificateur des monuments historiques dominait. On visait la pureté et l'unité du style, et tout apport, tout changement ultérieurs étaient à écarter lors d'une restauration. Après cette "évacuation", la restauration créative complétait le torse qui restait pour aboutir à une unité stylistique. Dans une telle démarche, on voit forcément s'introduire beaucoup d'éléments hypothétiques et de goût subjectif.

Aujourd'hui, au contraire, la mode est à la conservation d'un état évolué. Suite à un geste peu avisé, tout principe en soi valable peut, comme chacun sait, conduire à un non-sens. On ne doit donc pas classer comme Monument Historique tout ce qui appartient à la rubrique "erreurs et crimes", rien que pour suivre le mode actuel, même lorsque l'erreur a plus de cinquante ans. Par "état évolué" j'entends une métamorphose et une réinterprétation artistique, conçue consciencieusement et exécutée avec une qualité suffisante. Quand c'est le cas un tel "état évolué" peut servir de base pour une restauration.

Les différences nationales dans le travail de restitution sont particulièrement frappantes, par exemple dans l'adjonction d'un positif à dos à un grand corps existant (ou le contraire). Alors que la doctrine du Patrimoine suisse exige une adaptation stylistique exacte, le Patrimoine en Allemagne semble récuser toute adaptation ("on doit pouvoir distinguer ce qui est d'aujourd'hui"). D'ailleurs, des attitudes semblables régissent les rapports de l'orgue et de l'architecture (orgues neufs dans des édifices anciens).

Il existe des arguments pour les deux doctrines. Mais il ne s'agit en tout cas que de doctrines, de préceptes et "articles de foi", tous sujets aux métamorphoses au cours du temps.

9. Les compromis

La "restauration sans compromis" est un terme souvent entendu de nos jours, et représente sans doute aussi le but idéal de tout restaurateur. Toutefois, l'expérience montre que dans toute restauration, des compromis s'imposent pour un aspect ou l'autre.

D'après mon expérience il y a trois catégories, trois niveaux différents de compromis. Dans la première catégorie il s'agit de procédés qui sont nécessaires afin d'établir le fonctionnement régulier de l'orgue en tant qu' "appareil". Si lors de la restauration d'une fresque l'on peut se passer d'un pied d'ange ou de son aile manquante, il est toujours nécessaire de restaurer tout un orgue.

Une soufflerie ancienne qui manque ne peut simplement être omise. Ici il faut avoir recours aux méthodes, périmées sinon, de la restauration créative. Non seulement les éléments manquants, mais parfois ceux qui existent mais fonctionnent mal, exigent une re-création. Le maître d'œuvre ainsi que les responsables du Patrimoine attendent du facteur un instrument fonctionnant sans faille. Pour cette raison le restaurateur d'orgues est obligé d'effectuer davantage d'interventions et de travaux de rénovation que ses homologues par exemple dans la restauration des tableaux. Toute matière "à usure" comme le cuir, les feutrages, les ressorts, les axes et crapaudines etc. peut avoir besoin de rénovation, sans parler des grands travaux

qu'exigent les orgues historiques plus récents à transmission pneumatique ou électrique (membranes, aimants, contacts...).

Une seconde catégorie de compromis se présente à la suite de l'acceptation actuelle de l'état évolué. Du point de vue rigoureux, une restauration de l'état évolué signifie une contradiction, car l'état évolué est l'état présent, alors que restaurer signifie un retour en arrière. Regardée ainsi, la restauration d'un état évolué signifie un compromis entre la préservation "puriste" du patrimoine et "ne rien faire du tout". Ce compromis peut se produire à des degrés différents dans un même instrument, selon les aspects. Un exemple hypothétique: restaurer la transmission à l'état de 1740, la composition à celui de 1812, tout en créant une nouvelle soufflerie moderne parce que le local des soufflets doit retrouver sa fonction de chapelle latérale. Des questions de jugement font ainsi leur entrée, de sorte qu'il n'y a pas une seule solution correcte. On n'a souvent pas le droit de considérer l'orgue bêtement du point de vue isolé du spécialiste, mais on se trouve obligé de tenir compte de l'environnement architectural et de la destination fonctionnelle de l'instrument.

On rencontre une troisième catégorie de compromis lorsque surviennent les redoutables "exigences de la pratique", c'est-à-dire les désirs de l'organiste ou du maître de chapelle. On se dit d'accord sur le principe d'une restauration, on n'insiste pas pour obtenir un orgue neuf; mais on tient à avoir certaines adjonctions ou modifications. On peut même en dresser la liste:

- extension de l'étendue des claviers manuels jusqu'au ré, fa ou sol;
- extension de l'étendue de la pédale jusqu'au ré ou fa;
- suppression de l'octave courte (ut dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse) adjonction de registres;
- modifications de la composition (remplacement de registres existants par d'autres, soi-disant "plus utiles");
- adaptation de la console aux normes modernes;
- adjonction d'autres accessoires (combinaisons);
- modification du diapason (la normal en fonction de l'accompagnement des instruments);
- modification du tempérament (atténuation du mésotonique etc.);
- installation d'un pupitre, d'un projecteur des numéros de cantiques, d'un téléphone, d'un voyant lumineux...

Cette liste pourrait être étendue encore à d'autres choses importantes comme le recul de la façade de l'orgue (davantage de place pour le chœur!) et ainsi de suite.

Que faire devant de telles exigences? Il va de soi que la plus grande retenue sera de mise, mais le conseil qui consisterait à refuser en général toute réclamation serait insuffisant et, dans la pratique, peu utile. Une brusque attitude de refus sera souvent moins productive que des discussions sérieuses à partir d'une information

mutuelle à tous les niveaux. Il faut dans la mesure du possible, amener les gens à reconnaître eux-mêmes les contradictions de leurs exigences. Malheureusement, les experts sont souvent les complices des organistes au lieu d'être les garants de l'intégrité des instruments. Il s'agit donc de les convaincre les premiers et de les gagner à la cause.

Afin de déterminer avec soin si dans un cas donné on doit céder quelque part, il y a quelques règles de base:

- Les modifications qui entraînent une perte permanente de la substance d'origine sont sans nul doute très problématiques et sont à proscrire.
- Les modifications qui n'entraînent aucune perte permanente de la substance d'origine et qui sont réversibles peuvent être prises en considération.
- Avec les parties manquantes qui doivent de toute façon être fournies à l'instar de l'original, il existe une plus grande liberté. Exemple: lorsqu'un sommier à registres est à construire dans un buffet ancien (supposons que l'orgue avait été pneumatisé entre-temps), on pourrait ajouter un jeu ou une note «manquants», pourvu que cela ne détruise pas l'ordre interne de l'instrument.

C'est à chaque facteur de décider jusqu'où peuvent aller les suggestions dans chaque cas d'espèce. Personne, en fin de compte, ne peut lui enlever la responsabilité de ses actes, ni un expert, ni un bureau du Patrimoine, ni un maître d'œuvre.

Friedrich Jakob

Traduction française par Kurt Lueders

Epilogue

Cet article a pour point de départ l'expérience glanée au cours des travaux de restauration sur de nombreux instruments. Les principes qui découlent de cette expérience sont valables à tous moments, parce qu'indépendants des divers systèmes techniques et styles sonores.

Manufacture d'orgues Kuhn SA

Seestrasse 141

CH-8708 Männedorf