NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

65 N° 9 1938

L'orgue en France du XIIIème au XVIIIème siècle

Pascal INDEKEU

p. 1074 - 1082

https://www.nrt.be/en/articles/l-orgue-en-france-du-xiiieme-au-xviiieme-siecle-3629

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

L'orgue en France du XIII^e^ au XVIII^e^ siècle.

« De plus en plus souverainement l'orgue partage avec la voix humaine le domaine de la musique sacrée ». « Comment s'est formée en France cette sorte de polyphonie qu'il incarne, depuis le temps de la féodalité jusqu'à la fin des guerres de religion, comment il s'est équilibré et parfaitement défini durant les règnes d'Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV, comment il a maintenu son type en **perfectionnant certains organes au cours du XVIII^e^ siècle », telles sont**

les trois parties de la vaste enquête à laquelle se livre M. Norbert Dufourcq dans l'« Esquisse d'une histoire de l'orgue en France » (1).

Cette oeuvre constitue la plus importante contribution française à l'histoire de l'orgue. C'est une « somme » de documentation historique, poussée jusqu'aux extrêmes limites de l'information exacte. La mise en oeuvre de mille détails conduit, en de judicieuses synthèses, à de lumineux et vigoureux raccourcis.

Nos lecteurs n'ignorent pas que M. Norbert Dufourcq, savant, lettré et organiste, est le militant français le plus averti de l'histoire de l'orgue et le plus dévoué à la cause de l'instrument classique. Il mène le bon combat par sa science qui se prodigue en de remarquables articles et par son infatigable dévouement au service des « Amis de l'Orgue », la brillante association dont il est le secrétaire général.

Nous voudrions ici esquisser, en nous servant de préférence des termes mêmes de l'auteur, les traits essentiels de l'histoire de l'orgue en France, tels qu'ils se dégagent de ce magistral ouvrage.

L'orgue gothique.

Du XIII[e] au XV[e] siècle, la France a connu trois types d'orgues : le portatif, le positif, le grand orgue. Des trois, celui qui a eu la plus longue existence semble être l'orgue *portatif*. On l'a construit jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Si le *portatif* et le *positif* ont coexisté dès les temps les plus reculés, ce dernier, le plus ancien peut-être, a été remplacé définitivement par le *grand orgue* aux XIV[e] et XV[e] siècles.

Les caractéristiques du portatif sont les suivantes : de proportion réduite, il est, comme son nom l'indique, *porté* par celui qui le touche. L'artiste qui le tient en bandoulière joue avec la main droite, tandis qu'il souffle de la main gauche à l'aide d'un petit soufflet.

Le *positif* composé d'un nombre de tuyaux plus grand que le portatif comporte un buffet plus important. Les tuyaux répondent à une échelle sonore plus étendue que celle du portatif, et à une tonalité plus grave. Son poids, la place qu'il occupe n'ont pas permis de le porter en bandoulière comme l'autre ; force fut de le *poser* ; d'où son nom de positif. L'organiste qui touche cet instrument en joue des *deux* mains, tandis qu'un autre personnage, actionnant les soufflets, lui administre le vent.

Pour remplir les cathédrales que bâtissaient nos architectes au XIII[e] et au XIV[e] siècles, portatives et positives étaient insuffisantes. Il fallait transposer sur un autre plan les proportions, harmonieuses

(1) N. Dufourcq, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII[e] au XVIII[e] siècle*. Paris, Larousse et Droz, 1935, 28 × 23 cm., XVI-510 p., 80 planches, 3 tableaux, 3 cartes.

sans doute, mais par trop réduites des « orgues » primitives. On ne pouvait sans grandes difficultés, et sans l'alourdir considérablement, ajouter des tuyaux nouveaux à un positif, ou à un portatif. Si le besoin d'un instrument aux sonorités puissantes et variées se faisait sentir dès la fin du XIII[e] siècle, pour alterner avec le choeur, ou accompagner la foule de nos vastes édifices, il fallait le créer. C'est le positif à pieds qui semble avoir servi de point de départ à ce grand orgue.

Comme le positif, le grand orgue comporte essentiellement quelques principaux (les jeux de fond, base même de l'instrument) et une étendue de trois octaves ; au XIV[e] siècle, tandis qu'il tient à l'église un rôle de plus en plus important, cet instrument se développe de deux manières : d'une part on étend son clavier, le dotant de quelques notes supplémentaires dans les basses ou dans les dessus ; d'autre part, on multiplie ses rangs de principaux et d'octaves ; on leur adjoint des quintes et superquintes, premiers harmoniques du son fondamental. Ainsi, le grand orgue se transforme peu à peu en une riche « fourniture », un plein jeu à reprises nombreuses (La fourniture, loin de rendre l'orgue plus acide, devait l'*enrichir*. Elle avait pour but, dès le début, d'éclairer, de faire briller les principaux).

Entre 1370 et 1430, l'instrument recevra de nombreux perfectionnements ; l'adjonction de quelques notes au clavier a rompu l'équilibre de l'ensemble. Ces touches viennent-elles enrichir les dessus ? il faudra veiller à ce qu'elles n'affaiblissent pas les basses ; prolongent-elles vers le grave l'étendue du clavier ? il faudra s'assurer qu'elles ne diminuent pas l'intensité des dessus. Si deux ou trois tuyaux des principaux par note suffisent pour la partie inférieure du clavier, on devra en multiplier les rangs dans la partie supérieure.

Mais un autre problème se posera : comment construire un clavier de 60 notes ou plus ? On ne connaît encore que le sommier en une seule partie ; réduire les 41 touches de « l'abrégé » (mécanisme qui fait communiquer chaque touche du clavier aux soupapes du sommier) à la longueur du sommier comporte déjà de grandes difficultés. On ne peut songer à adjoindre une vingtaine de gravures à la laye, une vingtaine de rouleaux et vergettes à l'abrégé déjà existant... La solution pratique revient donc à construire un second clavier qui fera parler les 10, 15 ou 20 touches supplémentaires. Ce second clavier, origine du clavier de teneure, puis du pédalier d'une part, de l'autre du positif de dos, pourra s'accoupler au premier. Ainsi prend corps définitivement, au début du XV[e] siècle, l'instrument qui, de positif à pieds, était devenu grand orgue à deux plans sonores différents, mais se complétant l'un l'autre.

L'orgue de la Renaissance (1480-1580).

Les organiers du moyen âge concevaient un orgue comme une grande mixture, un plein jeu fourni, dont les dernières notes comptaient chacune vingt, trente ou quarante tuyaux. Leurs fils virent plus grand : ils conçurent des instruments aux proportions plus vastes, aux pleins jeux plus éclatants, et ils dotèrent les dernières notes de ceux-ci de 70 ou 80 rangs. Mais pour « asseoir » ces fournitures, il avait paru nécessaire de doubler la teneure, de son octave grave. Ainsi, l'« octave grave » était née. Pourquoi ne pas pousser son principe jusqu'au bout ? pensèrent les organiers de 1480, et pourquoi ne pas la doubler elle-même ? Puisqu'on ajoutait des rangs multiples aux pleins jeux des grands instruments, il fallait équilibrer cette « mitraille » par de bons bourdons de 24, voire de 32 pieds... Ces graves tuyaux, qui portent le nom de « *trompes* », seront une des caractéristiques de l'orgue de la Renaissance.

Mais ceux-ci ne donnent pas, seuls, à l'instrument du XVI^e siècle, sa physionomie si particulière.

Le principe du « registre », né dès la fin du XIV^e siècle, avait été souvent en application au cours du XV^e siècle. Par là, il était possible à l'organiste de faire entendre en solo un des nombreux rangs de la fourniture, un rang particulièrement bien traité, comme une quinte, un trois pieds, ou son octave. Le registre permettait également de mettre en valeur un principal, d'isoler une anche sur le sommier du grand orgue. Cette facilité donnée au facteur lui fit découvrir des « registres » nouveaux.

Une des raisons de cette innovation se trouve dans le style même de la musique d'orgue de cette époque. Jusqu'au XV^e siècle, le sens de l'harmonie a prévalu, d'où la nécessité d'avoir des pleins jeux. Le style a changé avec les tablatures d'Attaingnant de 1531. Mme Rokseth l'a démontré (*La Musique d'Orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e*, Paris, 1930) : « Le sens de l'harmonie et des accords est à peine né que déjà le sens mélodique prend sur lui une revanche précoce ». Les organistes préfèreront dorénavant l'écriture horizontale à l'écriture verticale qu'ils laissent à l'épinette ; ils aimeront à « déployer l'accord, le remplaçant par son équivalent mélodique ». Dès lors, et puisque la mélodie prenait le pas sur l'harmonie, il était souhaitable qu'elle se développât sur un jeu égal, équilibré, chantant et de timbre unique. Dorénavant et dans les devis postérieurs à 1510-1520, on énumérera les différents registres qui entreront dans la composition des instruments.

Au XVI^e siècle la famille des *flûtes* vient prendre rang, dans les jeux de fond, à côté des principaux.

Les origines de ces flûtes doivent être cherchées dans les nombreux

rangs de fournitures, placés derrière la montre sur le sommier, et que, par économie, certains facteurs ont construits en plomb. Une ou plusieurs rangées de tuyaux de plomb, sonnant séparément, faisaient bon effet. Au début du XVI[e] siècle, on fit d'une de ces rangées un jeu de solo, consonant avec le principal. Puis ce jeu de flûte fut si goûté qu'on lui en adjoignit d'autres de même tonalité, ou d'une octave supérieure...

De même qu'on avait pu isoler de la fourniture une rangée de tuyaux de plomb sonnant à l'octave du principal, de même on pensa à faire parler « tout seulet » une rangée de tuyaux de plomb sonnant à la quinte ou à la superquinte. On donnait alors à la quinte de 6 pieds, à sa douzième et à sa dix-neuvième, les noms de *papegay*, de *nasard* ou de petit *nasard* : ces jeux de flûte à la quinte, c'est-à-dire, sonnant l'*ut* sur le *fa*, devaient se mélanger à une ou plusieurs flûtes de 6 pieds, 3 pieds ou 1 pied 1/2. Ces dernières servaient de soutien aux nasards.

Les facteurs furent amenés de bonne heure à considérer que la douzième (nasard de 2 p. 2/3) ne pouvait se passer elle-même de sa quarte, c'est-à-dire la quinzième, flûte de 2 pieds, de plus grosse taille que le principal de 2. Dans ce dernier cas, le nasard, augmenté de la quinzième, ne constituait déjà plus un jeu de mutation simple ; triplé et soutenu par la sonorité fondamentale du 6 pieds, il formait un « mélange » qui est à l'origine du cornet, jeu de cinq rangs si cher aux facteurs français à partir du XVII[e] siècle.

A côté de la flûte, ou du nasard, rien de préférable à un jeu d'*anches*, pour souligner une mélodie. La *saqueboute*, jeu à anche et à corps conique, qui est le plus ordinaire et aussi le plus timbré, porte aussi bien le nom de trompette.

A côté de ce jeu à corps long, les familles des jeux d'anches à corps court portent le nom de *régales*, de *voix humaines*, de jeux de *chantres*.

L'unique clavier ne permettait guère à l'organiste de varier son jeu. Un second clavier lui était nécessaire pour faire valoir son talent. Ce clavier de *positif* servira à merveille le nouvel engouement des artistes pour les jeux de concert. Les sonorités de « solo », on les placera sur ce clavier, quitte à les accompagner au grand orgue ou à les faire dialoguer avec les jeux de ce clavier primitif. Le clavier de positif va constituer — et c'est dans ce dessein qu'il avait vu le jour — un plan sonore nouveau. Le principal du grand orgue correspond-il à un 6 pieds en montre ? celui du positif donnera le 3 pieds. Le plein jeu du grand orgue comporte-t-il une fourniture à 8 ou 10 rangs ? celui du positif comprendra une cymbale très aiguë, de 2 ou 3 rangs.

Si l'on peut parler de *pédalier* en France entre 1430 et 1560, ce

n'est pas en donnant à ce mot l'acception qu'il a aujourd'hui. En fait, ce clavier tendait uniquement à remplacer le clavier de teneure et n'avait pour rôle éventuel que d'appuyer la partie de la basse. Le pédalier classique, qui naîtra vers 1580, ne comportera jamais de 16 pieds : les jeux qu'on y faisait parler au XVII^e siècle étaient des 8 ou 6 pieds, des 4 et 3 pieds. Ceux-ci ne permettront pas à l'organiste de soutenir une cadence, de doubler une basse, mais l'engageront à confier une véritable partie à ce clavier de pédale. La tradition du pédalier de 8 et 4 pieds se maintiendra jusqu'au XVIII^e siècle et c'est seulement à cette époque qu'on songera à enrichir quelques claviers de pédale de principaux, de bourdons de 16. Et encore, le pédalier classique français (1640-1715) n'a-t-il que rarement connu ce jeu. Le principal de 32, inutilisé au XVII^e siècle, sera repris par les facteurs du XVIII^e siècle et restera toujours au premier clavier manuel de l'orgue.

L'apogée du grand orgue en France (1580-1715).

A la suite des guerres de religion, durant lesquelles une grande partie du mobilier des églises — et les orgues en premier lieu — avait été détruite, il fallut relever les ruines amoncelées. L'orgue était pour le culte un instrument de toute nécessité ; avant de reconstruire des jubés, des chaires à prêcher, de restaurer des vitraux, on pensa à faire parler à nouveau la grande voix qui servait à accompagner la foule et dont la disparition donnait à la longue, aux cérémonies, un caractère de sévérité dont s'accommodait mal la liturgie romaine. La diffusion de l'orgue en France est générale : pas une paroisse qui n'ait son instrument, pas une communauté qui n'en monte un dans sa chapelle. On reconstruit en séries, et pour ce faire, on est contraint de « fixer » un type d'orgue, d'arrêter une *composition* qu'on reproduit avec plus ou moins de variantes, suivant les dimensions de l'église à pourvoir.

Autant l'instrument de la Renaissance nous apparaît quelque chose d'imprécis, un terrain sur lequel facteurs et organistes s'employèrent à des essais, souvent fructueux d'ailleurs, autant l'orgue qui prend corps en France entre 1580 et 1640 nous semble construit d'après des règles déterminées, des principes longuement étudiés.

Une juste proportion est assurée entre les différentes familles de jeux ; la composition des fournitures et des cymbales est arrêtée ; le nombre des jeux de fond, fixé ; autant que possible chaque principal sera doublé de son bourdon, de sa flûte. Un choix judicieux s'opère parmi les anches ; les trompettes coniques et ouvertes de 8 et 4 pieds passent au premier plan, les régales ne perdant pas la place qu'elles avaient toujours eue...

L'orgue du XVII^e siècle doit encore beaucoup aux instruments qui

l'ont précédé : mais il a su prendre à chacun ce qu'il avait de caractéristique ; il a demandé à l'orgue gothique des leçons d'unité, d'équilibre ; il a emprunté à l'orgue de la Renaissance quelques-unes de ses multiples innovations. L'organier du XV^e^ siècle n'avait vu que le détail, celui du XVII^e^ conçevra d'abord l'ensemble d'un instrument ; s'ingéniant à discipliner les élans, les nouveautés de l'orgue de la Renaissance, par les exemples de *raison* et de logique que lui donnait l'orgue du moyen âge, il a créé *l'orgue classique*, type parfait, qui a régné en France pendant plus de deux siècles et qui a eu son apogée sous Louis XIV, entre 1640 et 1715.

L'orgue français est alors définitivement constitué de la façon suivante :

1° Un grand *plein jeu* englobant les fonds d'étain à bouche, ouverts, de 16, 8, 4, 2 pieds, doublés par des bourdons bouchés, de plomb de même tonalité, et illuminés par cinq, six ou neuf rangs de fournitures-cymbales, jeux à plusieurs séries de tuyaux reprenant d'octave en octave ou de quinte en quinte, dont le plus gros mesure 2 pieds de haut.

2° Des jeux de *concert* en plomb, ouverts, ou mieux bouchés, à cheminée, les uns donnant le son fondamental — ce sont les séries de flûte —, les autres sonnant à la tierce, à la quinte, à la superquinte, mutations simples qui permettront à l'organiste de composer à sa guise un *cornet*. Ce jeu existe néanmoins *composé*, c'est-à-dire avec cinq rangées de tuyaux parlant sur un même registre. Il est même si goûté, qu'on a jugé nécessaire de lui faire répondre en « *écho* » un second cornet, de taille plus menue et un troisième, le cornet de *récit*, de caractère encore différent.

3° *Des jeux d'anches*. Ceux-ci se ramènent à deux types. Les uns, comme la voix humaine ou le cromorne, seront uniquement des jeux de concert ; les autres, coniques (la famille des trompettes et clairons) serviront tout autant pour le détail que pour l'ensemble.

Ces jeux sont répartis sur différents claviers ayant chacun leur rôle :

Au *grand orgue*, la puissance, le grand jeu avec ses anches, le plein jeu avec ses fournitures, les jeux concertants de grosse taille.

Au *positif*, l'écho du grand jeu, et du plein jeu précédents, l'écho des jeux concertants de grosse taille ; de fines cymbales, d'agrestes flûtes, de délicats nasards, et surtout de « poussiéreux » cromornes !

Au *récit*, à l'*écho*, les jeux les plus fins, les plus doux, les trompettes de petite taille, les petits carillons.

Au *pédalier* enfin, les fonds moelleux en bois de 8 et 4, pour soutenir quelques parties aux manuels ; les anches éclatantes et tranchantes, qui serviront au chant de la teneure ou qui interviendront dans le « *grand jeu* ».

Dans l'orgue français, à son apogée, tout est calculé, tout est méthodique, et c'est bien ainsi que le comprendront les organistes du Grand Siècle qui, une fois préparée leur « *registration* » sur chacun des 4 claviers, ne penseront pas à la modifier au cours d'un prélude ou d'un verset : les « grands jeux », les « pleins jeux », les « dialogues de flûtes », les « récits de nasard », les « récits de tierce en taille », les « dialogues de cornet et cromorne », les « récits de cromorne en taille », les « fonds » d'orgue témoignent de l'*unité* que leur a imprimée l'instrument arrivé à son apogée.

Cet apogée du grand orgue français doit se placer entre 1640 et 1715.

Est-ce à dire que le déclin de l'instrument commence dès la disparition du grand Roi ? Est-ce à dire que le XVIII^e siècle représente un siècle de décadence pour la facture ? Non pas, certes. Les facteurs du XVIII^e siècle n'ont changé en rien les règles qui présidaient à l'établissement d'un orgue : ils ont suivi la tradition du XVII^e siècle en la perfectionnant dans la mesure du possible, et c'est déjà un de leurs mérites. Mais, en quoi ont-ils enrichi cet instrument ?... Un art dont on peut constater sans arrêt les progrès pendant quatre siècles, un art dont la courbe a toujours été ascendante, à quelle date faut-il en placer l'apogée, sinon au moment précis où cette ligne cesse de croître, où celle-ci s'arrête pour former palier ? Pour l'orgue, cette dernière époque si riche en perfectionnements de tout genre s'inscrit entre 1640 et 1715. Après 1715, commence une période « étale », durant laquelle on ne constatera que des modifications de détail, des adjonctions qui paraîtront peut-être des nouveautés, mais qui, en fait, étaient en germe dans l'orgue de 1680-1715.

Cette conclusion étonnera sans doute un peu...

En France, pendant tout le XIX^e siècle, la tradition de l'orgue classique avait été vite oubliée ; un autre instrument, de conception romantique discutable, avait pris la place de l'*organum plenum* que nos facteurs avaient mis quatre ou cinq siècles à créer...

Sous des influences diverses, depuis les premières années du XX^e siècle, on est revenu fort heureusement à l'orgue dit « ancien », et depuis la dernière guerre cet instrument aux mutations nombreuses, aux différents plans sonores bien équilibrés, sert de modèle à certains facteurs qui n'ont pas craint d'amalgamer orgue classique et orgue romantique.

Nous n'avons résumé que la partie technique du bel ouvrage de M. N. Dufourcq. Signalons, pour être complet, que l'évolution de l'orgue français y est, au terme de chaque étape, mise en relief par **une analyse comparée des caractéristiques de l'orgue flamand, germanique et italien. L'orgue français du début du XVII^e siècle, en**

bien des points aussi séduisant et aussi poétique que l'orgue de Buxtehude, lui est néanmoins inférieur... L'orgue allemand de la fin du XVII[e] siècle, par l'étude extrêmement poussée de sa composition — claviers équilibrés, nombreux jeux de fond, ensembles cohérents, timbres variés à l'infini, riche pédalier considéré non point comme un hors-d'oeuvre, mais comme un plan sonore indispensable — et par les différentes tailles données aux séries de tuyaux de chaque clavier, représente l'art le plus raffiné qu'on puisse rencontrer : c'est lui qui a inspiré à J.-S. Bach les poèmes les plus achevés qui aient été écrits pour l'orgue...

Ce qu'on sait moins, c'est que le grand orgue français, ainsi que nous le dit M. Dufourcq dans sa conclusion, apparenté à l'origine aux instruments des autres pays, est sorti comme eux d'un type ancien dont nous entrevoyons l'existence en Flandre au XIII[e] siècle.

Dès la fin du XIII[e] siècle, organistes et organiers flamands ont été fréquemment appelés à exercer leur art dans un pays éloigné : chez eux un instrument-type a pris forme, qu'ils réussissaient, sans doute, mieux que d'autres, qu'ils touchaient avec plus d'art et plus de science que leurs confrères : la Flandre nous apparaît ainsi comme le foyer lumineux et bienfaisant d'un art qui allait surtout se développer au XV[e] siècle. De Flandre partent aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles, des facteurs, des organistes pour la France, l'Espagne, l'empire germanique et l'Italie. En Flandre vont apprendre et travailler les musiciens, les facteurs italiens, anglais ou allemands. Cette « région cellule » si favorisée sous le rapport des arts a vu l'orgue se répandre dès le début avec une soudaineté que la France n'avait pas connue (2).

Nous ne pouvons que signaler l'intérêt particulier qu'offre une autre partie de la brillante étude de M. Dufourcq : la *description archéologique* très touffue, mais ramenée elle aussi à ses traits généraux, de l'orgue-*buffet*, dont l'architecture et la décoration subissent une évolution parallèle à celle de l'orgue-instrument.

Quatre-vingts belles planches hors-texte en héliogravure éclairent cet aspect de l'orgue qui est la consécration extérieure de son prestige.

Pascal INDEKEU, S. I.

---

(2) Il faut lire le suggestif chapitre sur l'orgue flamand de la Renaissance et repérer, au cours de toute l'histoire de l'orgue en France, les contributions d'organiers flamands que signale M. Dufourcq, depuis le fameux Godefroy de Furnes, qui reconstruit l'orgue de la cathédrale de Rouen en 1386, jusqu'au non moins célèbre Mathieu Langhedul qui se faisait remarquer en 1604 par des travaux de facture à saint-Eustache de Paris.