

La facture d'orgues liégeoise au XVIIIe siècle :

la dynastie des Picard et Robustelly.

Introduction

La facture d'orgues liégeoise au XVIIIe siècle est un sujet qui a déjà fasciné beaucoup de chercheurs. Déjà Antoine Auda reconnaissait la grande qualité artistique de ces instruments et regrettait le manque d'intérêt accordé à la valeur historique et culturelle de ces orgues. Actuellement, nous assistons fort heureusement à un regain d'intérêt pour ces témoins d'un grand passé musical.

Depuis la fin du XVIIe siècle, la région liégeoise connaît toutes les splendeurs de la facture d'orgues par les magnifiques instruments de Saint-Denis (1589) et de Saint-Jacques (1600) attribués à Nicolas Niehoff et dont les splendides buffets sont encore conservés aujourd'hui. Le XVIIe siècle, non moins riche, voit se développer un style personnel, que nous pouvons qualifier de type liégeois, caractérisé par des instruments dont le dessus du buffet se termine en gradins les orgues de Sainte-Croix (1619), de la basilique Notre-Dame à Maastricht (1652), de Saint-Martin à Cuyck et de l'église de Jehanster en sont des exemples particulièrement intéressants. Un personnage s'impose par son activité vers le milieu du siècle : André Séverin, enterré à l'église Saint-Jacques à Liège en 1673. La fin du siècle est marquée par des troubles d'ordre politique peu favorables à l'évolution artistique.

Le XVIIIe siècle ouvre une longue période de paix pour la Principauté de Liège sous les règnes successifs des prince-évêques Joseph-Clément de Bavière (1694-1723), Georges-Louis de Berghes (1724-1743), Jean-Théodore de Bavière (1744-1763), François-Charles de Velbrück (1772-1784) et finalement Constantin-François de Hoensbroeck jusqu'à la Révolution. "Ce siècle profondément paisible, écrit Jean Lejeune, est également l'âge d'or de la bourgeoisie... C'est la domination de l'aristocratie cléricale, noble et plus encore de la bourgeoisie qui est aussi patente dans le domaine économique". Les transformations de la vie sociale font suivre des modifications de genre de vie ; on recherche de nouveaux plaisirs qui s'affinent, comme les mœurs. La position envers l'église change : les guerres et les menaces du XVIIe siècle s'oublie, la religion paraît moins nécessaire, l'église devient de plus en plus mondaine et est ornée de nouvelles décorations dans le goût moderne. Cette aisance économique contribue largement au développement artistique qui fait du XVIIIe siècle aussi un âge d'or des arts et peut-être plus particulièrement de la musique.

Nous avons porté notre choix sur une petite partie de cette floraison musicale : la facture d'orgues liégeoise de ce siècle qui, elle aussi, y atteint une apogée. Elle est le fruit d'une évolution qui a ses racines en France, mais qui se développe dans la Principauté de Liège. Venant de Picardie, la famille des Picard, facteurs d'orgues français, s'installe à Liège où nous allons tenter de suivre leurs activités ainsi que celles de leur élève Robustelly.

Pourquoi avoir choisi précisément ceux-là ? Les raisons en sont simples : la première est l'importance et le rôle dominant joué par leurs ateliers, rôle connu et confirmé par des documents d'archives et qui fait les Picard et Robustelly les facteurs d'orgues les plus représentatifs de cette période. Ensuite, nous avons été poussé à ce choix par la quantité étonnante d'instruments partiellement conservés, ce qui permet de faire une analyse approfondie de cette école de facture d'orgues sur base des témoins encore existants.

Il y a une dizaine d'années qu'une première synthèse a été proposée par T.J.Gerits, mais de multiples découvertes faites depuis lors ont augmenté à un tel point le nombre de renseignements que la confusion qui règne actuellement à de nombreux points de vue, doit décourager tout amateur non initié au fouillis des diverses publications, mais néanmoins désireux de s'informer sur ces merveilles qui, hélas!, "gisent" bien souvent dans nos églises en attendant un sort indéfini. Nous n'avons nullement la prétention d'avoir clarifié tous les problèmes pour aboutir à des résultats définitifs; beaucoup de questions sont d'ailleurs impossibles à résoudre actuellement. Mais après une première étape dans la connaissance de notre passé musical en matière d'organologie - un pas franchi depuis des années - il convient dès maintenant d'orienter les recherches dans de nouvelles directions, parfois timidement annoncées par d'autres chercheurs, pour essayer d'arriver à une connaissance plus complète de nos orgues historiques en vue de leur conservation. A un savoir essentiellement théorique, basé sur l'unique étude des sources anciennes - combien importante mais insuffisante - doit se joindre une connaissance pratique des instruments anciens, qu'on doit acquérir par un travail conscient "sur le chantier". Une prospection et analyse du matériel historique, principalement de la tuyauterie, est indispensable. Arrivé à ce point, le travail préparatoire est terminé. Seules toutes ces opérations préliminaires permettront de passer au stade suivant : une analyse comparative des instruments d'une même époque, la comparaison avec d'éventuelles sources théoriques, la comparaison plus étendue avec d'autres types d'orgues contemporains ou de périodes différentes. C'est à ce moment que l'on peut essayer de tirer des conclusions sur une évolution et sur le développement d'un type de facture d'orgues. Le champ de travail est immense et nous contraint à nous limiter à l'élaboration d'une formule encore bien incomplète de recherche en choisissant la facture d'orgues liégeoise du XVIIIe siècle pour contribuer au maximum à sa connaissance.

La famille Picard

Les Picard sont originaires de Noyon, dans le nord de la France. Le premier facteur d'orgues connu en est Philippe I Le Picard, né probablement entre 1620 et 1630 et mort en 1701. Ses trois fils : Antoine, Joseph et Philippe II furent eux-aussi des facteurs d'orgues. Leur activité professionnelle en France ne nous est connue que très fragmentairement, mais, à en juger par la valeur des commandes qui leur sont faites, leur atelier était important.

A l'extrême fin du XVII^e siècle, la cathédrale de Noyon commande un orgue monumental à quatre claviers et pédalier indépendant. Philippe I étant mort avant la fin des travaux, ce sont ses fils qui les achèvent. Ensuite, ils se séparent. Antoine continue l'atelier paternel; il travaille surtout dans le nord de la France. Toutefois, M. Richard Forgeur lui attribue les orgues de l'abbatiale de Saint-Hubert en Ardenne. Les travaux de Joseph Picard, qui s'est installé à Metz, sont connus par les études récentes de Pierre Brüssard. Philippe II Picard vient se fixer à Liège où il devient le fondateur d'une dynastie de facteurs d'orgues.

Les Picard de Liège

1- Philippe II Picard, fondateur de la dynastie

Nous ne connaissons pas les raisons qui ont conduit Philippe II Picard à s'installer à Liège. Peut-être a-t-il été attiré par la renommée de la capitale mosane et aussi par le fait qu'aucun facteur d'orgues ne résidait à Liège à cette époque.

Plusieurs auteurs lui attribuent un orgue qu'il aurait réalisé en 1705 pour la cathédrale Saint-Lambert et qui se trouverait actuellement à Elsauts. Personnellement, j'attribue plutôt cet instrument à son fils Jean-Baptiste dont il sera question plus loin.

En fait, l'orgue de Gronsveld est le seul instrument de Philippe II que nous ayons conservé. Il a été posé en 1744-1772 et comporte 2 claviers et un demi-pédalier en tirasse. Structure : buffet à 3 tourelles arrondies, tourelle centrale plus élevée. L'allure générale, assez majestueuse, et le décor sont encore caractéristiques du style Louis XIV. Le blason du comte de Gronsveld, représenté dans un cartouche couronné et soutenu par deux lions également couronnés, surmonte la tourelle centrale, ce qui renforce encore l'impression grandiose de l'ensemble. Le nom du sculpteur ne nous est pas connu.

Henri Hamal, dernier maître de chant de la cathédrale de Liège avant la Révolution, attribue à Philippe II Picard les orgues de quatre églises liégeoises : Sainte-Aldegonde, Saint-Martin-en-mont, Saint-Paul et Notre-Dame-aux-Fonts (1). De fait, Philippe II a principalement travaillé pour les églises

(1) R. LESUISSE, Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain in Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois, t. XIX, Liège, 1956, p. 244.

Voir aussi J. DEMARTEAU, l'église et le clergé de Notre-Dame-aux-Fonts in Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. VII (1892), p. 88 qui attribue l'orgue de cette église à un certain Bernard Picard, mais il s'agit sûrement d'une erreur de lecture comme le remarque R. FORGEUR, La fin de la carrière des facteurs d'orgues liégeois Picard in Le Vieux Liège, t. VIII, 1975, p. 486. Signalons encore un certain Picarts François qui a travaillé au grand orgue de Val-Dieu en 1715 (VAL DIEU, Journal des Abbés du Val Dieu, 1946, d'après la revue L'organiste

de la ville de Liège. Il n'a construit que rarement des instruments nouveaux : à Maaseik en 1703 et à Gronsveld en 1711. Ce sont ses fils qui construiront les grands instruments qui feront la renommée de la ville de Liège pendant un siècle.

Nous connaissons mal l'atelier de Philippe II; toutefois, nous supposons qu'il ne travaillait pas seul mais tout d'abord avec des ouvriers - comme l'indique le contrat de Maaseik, où le couvent s'engage à nourrir et à loger le Sr Picard et ses ouvriers durant toute la période des travaux - , ensuite avec ses fils.

Il est intéressant de savoir qu'à Gronsveld, un tuyau porte l'inscription : Nicolas Lambotte de St. Hubert 1711. Était-ce un ouvrier de Picard ? Ou cette mention indique-t-elle le nom d'un facteur de tuyaux qui aurait travaillé à Saint-Hubert ? (1) Malheureusement, nous ne sommes pas encore en mesure de répondre à la question de savoir si les facteurs d'orgues fabriquaient les tuyaux eux-mêmes ou s'ils s'adressaient plutôt à des entreprises ou corporations spécialisées dans le travail des métaux.

Philippe II peut être considéré comme le fondateur de l'école liégeoise de facture d'orgue du XVIIIe siècle. Bien que fortement influencé par l'orgue classique français, il a jeté les bases de ce style caractéristique qui sera porté à son apogée par ses fils Jean-Baptiste et Jean-François, et prolongé par Guillaume Robustelly. On trouvera à la fin de cet article (Annexe I) un tableau qui énumère les instruments réalisés par ces différents facteurs.

2- Jean-Baptiste Picard (Liège 1706-Metz 1779)

Le fils aîné de Philippe II Picard, Jean-Baptiste, né à Liège en 1706, prit la direction de l'atelier après la mort de son père. Comme lui, il entretient la plupart des orgues des églises liégeoises. C'est à partir de 1734 que l'on voit se succéder, à intervalle d'un ou deux ans, les commandes pour de nouveaux instruments. Résumons-les brièvement.

Liège - Couvent des Bénédictines

Structure à 3 tourelles - Buffet orné de motifs de palmettes et de têtes d'angelots - en cours de restauration - 2 claviers et demi-pédalier en tirasse - Très proche des orgues de Hodimont (Verviers) et de Beaufays-lez-Liège.

Liège - Eglise Saint-Pierre

Construit en deux étages :

1er étage: positif (en 1739); caisse par Heuvelmans (cf. article de Mme Colman).

2e étage : les trois autres claviers.

Au total : 7 tourelles

Bruges - attribution très critiquée.

Herkenrode - instrument transféré à Saint-Michel de Louvain, détruit en 1944. 4 claviers et positif de dos - construit sur le modèle de Saint-Pierre à Liège - 6 tourelles, positif de

(1) A. AUDA, La musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège; Liège, 1930(254) reproduit l'inscription suivante qui

de dos à 5 tourelles, dont 2 "rentrantes" aux extrémités.

Hodimont - Buffet par le sculpteur liégeois Louis Lejeune -
Structure typique à 3 tourelles

Tongres - qualification : sur le modèle de Herkenrode - 2 corps-
Buffet par Termonia, puis par Jean-Pierre Heuvelmans.

Saint-Trond - sur le modèle de Herkenrode (qui fournit donc
4 fois le même type d'instrument)

Elsaute - on manque de preuves au sujet de l'attribution de cet
instrument qui nous paraît douteuse.

En 1756, Jean-Baptiste Picard se retire à Metz où, grâce
à la démission de son frère, il reçoit un canonicat à la cathé-
drale Saint-Etienne. Il meurt à Metz en 1779.

3- Jean-François Le Picard

Né à Liège en 1711, Jean-François apprend la facture d'or-
gues dans l'atelier de son père et de son frère aîné. En 1740,
il signe un contrat pour la construction d'un orgue à Thorn.
Il est probable qu'il travaillait encore dans l'atelier de son
frère et que celui-ci lui ait confié cette commande qu'il n'
était pas en mesure d'exécuter lui-même, occupé qu'il était
à cette époque par la construction des orgues de la collégiale
Saint-Pierre à Liège.

Par après, Jean-François s'engage dans une tout autre voie.
Le 6 juin 1742, il devient chanoine à la cathédrale de Metz. (1)
Il est minoré le 8 décembre de la même année (2). En 1756, Jean-
François démissionne en faveur de son frère Jean-Baptiste.
Après avoir joué un rôle actif au sein du chapitre, il devint
jubilataire en 1782 et mourut le 21 avril 1784, âgé de soixante-
treize ans (2)

4- Quelques constatations à propos des travaux des Picard

L'importance et le nombre des commandes faites aux Picard
suggère un atelier assez grand. Le nombre d'ouvriers qui y ont
travaillé a sans doute été en croissant. En effet, la construc-
tion d'un grand instrument exigeait la collaboration étroite
d'hommes de métiers différents : le facteur d'orgues avec ses
ouvriers, le menuisier ou sculpteur à qui on confiait l'exéca-
tion du ou des buffets, parfois un sculpteur spécialisé et un
peintre chargés uniquement de la décoration des buffets (culs-
de-lampe, statues, pots à feu, armoiries), peut-être aussi des
fabricants de tuyaux. Néanmoins, l'ensemble des travaux était
toujours exécuté sous la responsabilité et la direction générale
du maître facteur d'orgues qui, bien souvent, dessinait lui-
même les plans du buffet.

figure sur le biseau d'un tuyau de l'orgue de Sainte-Catherine
à Liège : "Hubert Lambotte de Saint-Hubert en Ardenne, 1706".
Contrairement à Auda, nous ne croyons pas qu'il s'agisse ici
de l'auteur de cet instrument. Pour nous, cette indication
confirmerait l'hypothèse de l'existence d'une famille de fac-
teurs de tuyaux à Saint-Hubert. Dans ce cas, on peut supposer
que Nicolas et Hubert Lambotte sont des frères ou père et fils.

(1) R.FORGEUR, op. cit., p.485 et R.FORGEUR, Documents d'archives
concernant des orgues et facteurs d'orgues Rhéno-Mosans in
L'Organiste, 1977, n°2 (note 6, p.88)

Un autre élément est frappant : les frères Picard ont construit un nombre important d'instruments nouveaux (1) alors que leur père, Philippe II, avait surtout effectué des réparations et des restaurations et construit seulement un nombre limité de nouvelles orgues. A lui seul, ce fait suggère la grande renommée dont jouissait cette école liégeoise de facture d'orgues dès le deuxième tiers du XVIIIe siècle.

Mais les contrats nous livrent encore d'autres indications. Le facteur d'orgues s'engage fréquemment à reprendre l'ancien instrument lors de la construction d'un nouveau. Il semble normal qu'il ait pu revendre cet ancien orgue soit à son propre compte, soit au nom de l'église qui avait commandé les travaux. Ce fut le cas par exemple à la collégiale Saint-Pierre où le contrat passé entre le chapitre et Jean-Baptiste Le Picard lui imposait de revendre l'ancien orgue pour 2.500 florins brabants.

La récupération des matériaux anciens récupérables semble avoir été une pratique courante. Seul ce système de récupération - principalement des tuyaux anciens encore utilisables - donne une explication satisfaisante à propos de la différence de prix parfois importante entre plusieurs instruments d'un même type. En effet, l'orgue de la collégiale Saint-Pierre à Liège a coûté 6.500 fl. bbt. en 1739-1741. Quatre ans plus tard, celui de Herckenrode, achevé en 1747, coûte 8.000 fl.; en 1750, celui de Tongres vaut 10.000 fl., soit 25% de plus que le précédent. Enfin, le dernier orgue de ce même type, celui de Saint-Trond, commandé en 1753, sera payé 9.000 fl. Le prix des buffets et de leur décoration n'étant pas compris dans le contrat passé avec le facteur d'orgues, la seule explication de ces différences de prix réside dans la réutilisation du matériel ancien quand cela se peut.

La répartition géographique des travaux des Picard témoigne également de l'importance des activités de cet atelier. Alors que le champ d'activité de Philippe II ne dépassait que rarement les frontières de la principauté de Liège, sauf à Echternach et à Gronsveld, il en va tout autrement pour ses fils. Outre leurs travaux dans la "cité ardente" - Saint-Pierre, Bénédictines, etc) et sur le territoire de la principauté - Beaufays, Hodimont, Tongres, Saint-Trond), il sont appelés à travailler dans les régions voisines comme le comté de Namur - orgues de Saint-Loup et des Ursulines - , à Thorn et même à Bruges.

Jean-Baptiste Le Picard a été le dernier représentant de cette dynastie de facteurs d'orgues (2). Au moment de l'apogée de ce style, atteinte vers le milieu du XVIIIe siècle avec les magnifiques instruments de Herckenrode, Tongres et Saint-Trond, il se retire à Metz. Après le départ du dernier des Picard, c'est son élève Robustelly qui recueille sa succession et prend la direction de l'atelier.

(1) Rappelons que, dans cet article, nous nous préoccupons seulement des instruments construits à Liège et aux environs.

(2) L'abbé Pierre Schontz, organologue de Metz, signale un Joseph Picard facteur d'orgues à Metz pendant le deuxième quart du XVIIIe siècle (Cf. FORGEUR, op. cit., p. 485, note 12)

Guillaume Robustelly (v.1715-1793)

Né à Rolduc entre 1715 et 1725, Guillaume Robustelly est assez jeune encore, semble-t-il, quand il vient à Liège où il travaille dans l'atelier des Picard. Il succédera à son maître Jean-Baptiste Picard quand celui-ci partira à Metz en 1758. On doit à Robustelly, entre autres, les instruments suivants:

Stavelot - Buffet en "dos de chameau", comme à Elsaute - Le décor est fait d'ailerons, de courbes en C, de feuilles d'acanthes, de coquilles, de rocailles et de chutes de feuilles. Le blason qui le surmonte est cantonné de part et d'autre de deux consoles, le tout formant fronton.

Liège- Saint-Jean - structure à trois tourelles

Val-Saint-Lambert - attribution non encore confirmée - Formule réduite des grands modèles à 2 consoles et 6 tourelles ou grand corps.

Averbode - comparbale à Tongres

Bierbeek - buffet à 2 façades superposées - positif en bas.

Liège - Saint-Remacle - double montant - motif en pointillé - tourelles très étroites.

Attributions : Liège, en Volière: structure 3 tourelles.

Wakkerzeel : à 2 façades.(1)

Un contrat pour un orgue à deux claviers pour l'abbaye norbertine de Heilisseem est resté à l'état de projet (2). D'après le témoignage de Reiners, Robustelly aurait également fait un projet pour la construction d'un grand orgue à l'abbaye de Malmédy, mais on lui préféra Mathieu Graindorge (3) Après la mort de Robustelly, survenue en 1793, les matériaux et le stock de l'atelier sont donnés par sa veuve à un ami du défunt, le facteur d'orgues Joseph Colin.

L'oeuvre de Robustelly prolonge dignement la période d'apogée de la facture d'orgues liégeoise du XVIIIe siècle. Ses réalisations sont à mettre au même niveau que celles qui sont sorties de l'atelier de Jean-Baptiste Le Picard. Elles se situent d'ailleurs dans la même optique que celles de son maître, surtout du point de vue de la composition des instruments.

Nous ne connaissons qu'un seul instrument de très grandes dimensions de Robustelly, celui de l'abbaye d'Averbode, et un autre, assez important lui aussi, construit pour l'église paroissiale Saint-Nicolas à Eupen. Tous les autres orgues de Robustelly étaient de taille moyenne et comprenaient deux claviers. Peut-être le dernier quart du XVIIIe siècle était-il déjà défavorable à la facture d'orgues et ne permettait-il plus l'exécution de grands instruments. En outre, plusieurs projets n'ont jamais été réalisés, ce qui semble indiquer que

(1) Les diapositives projetées au cours de la communication faite par M. Schumacher le 11.XI.1979 ont permis d'explicitier ces brèves notices et d'admirer les anciens instruments cités ici.

(2) T.J.GERITS, Robustelly, pp.181-182 et 188, annexe II.

(3) H.REINERS, Die Kunstdenkmäler von Eupen-Malmédy, Düsseldorf, 1935, p.309 et T.J.GERITS, op.cit., p.183.

Robustelly ne jouait pas le rôle dominant des Picard quelques décennies auparavant et qu'il devait faire face à une réelle concurrence. Malgré cela, sa renommée devait être considérable.

On remarque également que le champ d'action de Robustelly se déplace vers le nord-ouest. La région de Louvain, qui faisait partie du duché de Brabant, montre une forte concentration d'orgues de Robustelly : Bierbeek, Langdorp, et probablement Wakkerzeel en portent témoignage.

L'activité de Robustelly diminue progressivement vers la fin de sa vie jusqu'à cesser totalement; son atelier n'aura pas de successeur direct. Aucun facteur d'orgues de la fin du XVIIIe siècle ou du début du XIXe ne se dit son élève. Certes, d'autres facteurs ont pris la relève, mais ils n'atteindront jamais le même éclat qu'au moment de l'apogée du XVIIIe siècle. N'importe, la famille des Graindorge par exemple, encore trop peu connue, semble avoir joué un rôle assez considérable.

La première raison de cette "dégradation" de la facture d'orgues liégeoise réside dans le cours de l'histoire : la Révolution de la fin du siècle avec, en 1797, la fermeture des églises, des couvents et abbayes a été très défavorable à l'orgue, essentiellement instrument d'église. De nombreux instruments furent vendus et peut-être démolis par manque d'emploi. Mais avant cela, le XVIIIe siècle, si souvent appelé le siècle d'or de la musique liégeoise, l'a été aussi pour la facture d'orgues, grâce à la dynastie des Picard et à Robustelly. N'oublions pas pour autant qu'à leurs côtés de petits ateliers mériteraient d'être tirés de l'oubli, nous pensons à ceux de Henri Muselaire, de Joseph Colin et des Graindorge, malheureusement encore trop peu connus.

Classification des orgues liégeoises d'après la structure des buffets

1- Buffets formés d'un seul corps, sans positif de dos.

a) Le modèle le plus fréquent est le buffet à trois tourelles avec la tourelle médiane surélevée. Exemples à Gronsveld, à l'abbaye Paix-Notre-Dame à Liège, à Hodimont, et à Liège: églises Saint-Jean l'Évangéliste, Saint-Remacle et à l'Hospice en Volière. Les tourelles sont toujours arrondies. C'est en quelque sorte la structure classique de l'orgue liégeois du XVIIIe siècle à un ou deux claviers, voire deux claviers et demi.

b) Parallèlement, Robustelly a élaboré un autre type de buffet qui a joui d'une grande vogue dans la région de Louvain. Il s'agit d'un buffet en un seul corps, mais avec deux façades, celle du grand orgue avec trois tourelles comme dans le type a) et, en bas, la façade du positif, avec une seule tourelle assez petite, flanquée de plates-faces. A ce moment, la console "en fenêtre" est située à l'arrière du buffet et le soubassement contient la tuyauterie du second clavier. La tourelle du positif forme le prolongement de la tourelle médiane du grand buffet. L'orgue est placé à l'extrême avant du jubé, de telle sorte que la façade du positif est insérée dans la balustrade. Exemples à Bierbeek et à Wakkerzeel.

c) Un dernier type, très différent des précédents, de buffet à un seul corps sans positif de dos est celui que l'on rencontre à Elsaute et à Louveigné, où le dessus du buffet forme une sorte de S horizontal.

2- Buffets formés de deux corps, avec positif de dos

De ces orgues de Jean-Baptiste Picard comprenant deux corps, donc avec un positif de dos accroché dans la balustrade, il ne subsiste que les orgues de Tongres. Toutefois, les instruments de la collégiale Saint-Pierre à Liège, de l'abbaye d'Averbode et du monastère bénédictin présentaient probablement, à l'origine, la même structure, avec 6 tourelles au grand corps et 3 tourelles pour le positif de dos. Robustelly a appliqué ce schéma à Averbode.

Un modèle plus réduit de ce type de buffet se trouve à Zonhoven, avec 5 tourelles seulement au grand corps.

On peut constater que la variété des types de buffets liégeois n'est pas grande et que, par conséquent, l'individualisation des instruments réside plus dans le détail de la décoration que dans la silhouette générale. Notons encore que Jean-Baptiste Le Picard s'est souvent adressé aux mêmes sculpteurs, Louis Lejeune, Martin-Benoît Termonia et différents membres de la famille Heuvelman.

La facture proprement dite

L'étude de la facture proprement dite devrait nous permettre d'établir les caractéristiques du style liégeois du XVIII^e siècle et de déterminer s'il s'agit d'un style particulier, avec ses caractères propres, ou d'une simple importation des modèles français, justifiée par les relations qui unissent le Pays de Liège à la France à cette époque. L'analyse approfondie des contrats permet de se faire une image des différents types et de la structure originale de ces instruments. C'est surtout la composition de la palette sonore qui retiendra notre attention.

1- Les types d'instruments

Nous classerons les types d'instruments d'après leur grandeur, c'est-à-dire d'après le nombre de claviers et de demi-claviers dont dépendait tout naturellement aussi l'étendue du buffet.

a) Un premier type nous est offert par l'orgue monumental à quatre claviers, dont deux à tessiture réduite et pédalier en tirasse. Jean-Baptiste Picard^{an} a construit quatre : Saint-Pierre à Liège, Herkenrode, Tongres et Saint-Trond, tous sur le modèle du premier nommé. Les deux premiers claviers, Grand Orgue et Positif sonnaient sur leur étendue complète, tandis que le troisième appelé Récit commençait au 2^e Do et le quatrième, l'Echo, était un demi-clavier proprement dit. L'orgue d'Averbode de Robustelly est également à classer dans cette catégorie.

b) Un deuxième type, assez rare, est celui de l'orgue à deux clavier et demi et pédalier en tirasse. On le trouve chez Philippe II à Gronsveld, chez Jean-Baptiste à Ruremonde et chez Robustelly à Eupen. Les deux premiers étaient entièrement fonctionnels, tandis que le demi-clavier ne commençait qu'au do

médiant, comme le clavier d'Echo du 1er type a)

c) Le troisième type comprend deux claviers et pédalier en tirasse. C'est un modèle assez fréquent chez Robustelly. D'habitude, les deux claviers étaient logés dans le même buffet et, dans certains cas, le positif était placé en bas de la caisse.

d) Enfin, un quatrième type est un orgue à un seul clavier, avec ou sans pédalier en tirasse.

Ces quatre modèles ont été construits indifféremment à toutes les époques d'activité de ces ateliers. Aucune période du XVIIIe siècle ne marque de préférence pour l'un ou l'autre type.

2- La composition des jeux

Il est possible de fonder une classification des orgues sur base des jeux de Principaux. On distingue alors des instruments de 16', de 8' ou de 4', basés sur une Montre de 16' ou de 8', ou bien sur un Prestant de 4'.

Le type le plus fréquent est l'orgue de 8', auquel appartiennent même les exemples les plus monumentaux à quatre claviers, les orgues à deux claviers et demi ainsi qu'un nombre important d'instruments plus petits, à deux, voire à un seul clavier.

Dans les instruments à plusieurs claviers, le Grand Orgue était généralement à base d'une Montre de 8' et le positif toujours à base d'un Prestant 4'. Le troisième clavier était aussi basé sur un Prestant 4'; le quatrième tantôt sur une Montre 8', tantôt sur un Prestant 4'.

Voyons d'un peu plus près comment se combinent les quatre types d'instruments que nous avons relevés et la composition des jeux.

a) Orgues monumentales à quatre claviers

Les orgues monumentales à quatre claviers étaient généralement basées sur une Montre 8' soutenue par un Bourdon de 16' ou de 8'.

1° Au Grand Orgue, la famille des Principaux est représentée par Prestant 8' (ou Montre 8'), Prestant 4', Doublette 2', Fourniture 4 rangs et Cymbale 4 rangs. Ceci s'applique aux orgues de Saint-Pierre à Liège, de l'abbaye de Herckenrode, de la basilique Notre-Dame à Tongres et de l'abbaye d'Averbode. A l'abbaye bénédictine de Saint-Trond, le nombre original de rangs de la Fourniture et de la Cymbale n'est pas connu, mais il était probablement semblable aux autres.

Parmi les jeux de mutations, la famille des Flûtes présente un nombre important d'individus différents : à côté du Bourdon 16', il y avait le Cornet décomposé, formé par Bourdon 8', Flûte 4', Nasard $2 \frac{2}{3}'$, Quarte de Nasard $2'$ et Tierce $1 \frac{3}{5}'$ chez Jean-Baptiste Le Picard, sauf à Saint-Trond où la Flûte 4' était remplacée par un Gros Nasard $5 \frac{1}{3}'$, exemplaire unique de ce jeu dans la facture liégeoise du XVIIIe siècle. De surcroît, ces instruments

comprenaient une Grosse Tierce $3 \frac{1}{5}$ ', un Cornet de 5 rangs (exceptionnellement de 6 rangs à Saint-Pierre, ce qui signifierait l'ajoute d'un $1 \frac{1}{3}$ ', donc du Larigot dans le Cornet composé) et un Sesquialtera de 2 rangs. Par contre, Robustelly abandonne l'emploi de la Grosse Tierce et de la Quarte de Nasard.

Un problème se pose pour les orgues de la collégiale Saint-Pierre. Le contrat retrouvé à Liège parle d'un "Bourdon de saize pied de corps et de sons de la première octave d'embas seront ouvet et auront leurs saize pied: en corps". Ceci indique la présence d'un 16' ouvert (Montre ou Flûte) dans cet instrument, ce qui est exceptionnel et unique dans la facture d'orgues liégeoise. Mais il est étonnant de constater l'absence d'un 16' bouché (Bourdon 16') qui, en France, accompagnait toujours le 16' ouvert. En outre, une copie du contrat conservée par T.J.Gerits parle d'un "Bourdon de saize pied, les deux octaves d'embas seront couverts et auront leur saize pied de raisonnace", c'est-à-dire un 16' bouché, ce qui est en contradiction avec l'autre texte...

Les anches témoignent du même esprit d'équilibre par leur présence dans les tessitures de 16', 8' et 4'. Tous ces instruments étaient pourvus de Bombarde 16', Trompette 8', Voix humaine 8' et Clairon, sauf à Saint-Trond où la Voix humaine a trouvé place sur le sommier du Positif.

2° Le Positif

Toujours sur base d'un Prestant 4', le Positif est presque identique dans les quatre grands instruments de Jean-Baptiste Le Picard. Prestant 4', Doublette 2' et une Fourniture de 4 rangs forment la famille des Principaux. Les Flûtes sont représentées surtout par le Cornet décomposé de 2 - 4 rangs qui sonnait parfois dans le dessus, comme à Saint-Pierre. A Saint-Trond, ce Cornet manquait.

Un Sesquialtera de 2 rangs et un Larigot de $1 \frac{1}{3}$ ' complètent cette famille.

Jusqu'ici, la composition de ce deuxième clavier ressemble fort à celui du premier et forme une sorte de réplique réduite du Grand Orgue. La différence essentielle entre les deux claviers réside dans les jeux d'anches : le Positif comprend habituellement une Trompette 8' et un Cromorne 8'. Comme déjà mentionné ci-dessus, il y avait à Saint-Trond une Voix humaine sur le Positif. Le Positif de l'orgue d'Averbode fait par Robustelly diffère légèrement : il n'y a pas de Larigot, mais une Cymbale de 3 rangs. La Trompette est dite "séparée à la basse" et le Cromorne est divisé en haut et bas.

3° Le clavier d'Echo

Le clavier d'Echo de la facture d'orgue liégeoise est différent de celui qu'on construit à la même époque chez nos voisins français (1). Les maîtres français y plaçaient

(1) Cf les collections de compositions historiques d'orgues françaises rassemblés par S.DIEDERICH, op.cit., pp.165-259 et par N.DUFOURCQ, Le livre de l'orgue français, t.III; vol.2. Paris, A.et J.Picard, pp.186-207.

de préférence un Cornet de 5 rangs - rarement décomposé - et parfois un Cromorne 8'. Les Liégeois semblent avoir conçu ce clavier comme un réel écho des grands claviers et ils veillaient donc à obtenir ce que l'on pourrait appeler "un plein jeu miniature", réduit à l'extrême sur quatre jeux, à savoir : Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2' et - ce qui, à notre avis, est caractéristique - une Mixture ou Cymbale de 2-4 rangs. En plus, il y a un Cornet et toujours un Cromorne 8'. Remarquons surtout l'étonnante prédominance des Principaux qui devaient donner à ce clavier un timbre d'une grand clarté.

4° Le Récit

Le quatrième clavier, appelé Récit, présente la même structure chez Jean-Baptiste Le Picard et chez Robustelly. Prestant 8' à Saint-Pierre à Liège, à la basilique de Tongrès et à Averbode ou Prestant 4' à Herckenrode et à Saint-Trond, Bourdon 8', Cornet composé généralement de 4 rangs et une Trompette 8'. Ici encore, le "modèle français" - qui prévoyait un Cornet 5 rangs et une Trompette 8' - n'est pas suivi exactement, mais adapté au goût liégeois.

b) Orgues à deux claviers et demi et pédalier en tirasse.

Les orgues à deux claviers et demi et pédalier en tirasse ne peuvent pas être groupées dans un type unique. Celles de Gronsveld, construites en 1711-1712 par Philippe II Le Picard, sont basées sur un Prestant 4'. Le Grand Orgue présente déjà la même structure que celui des instruments à quatre claviers, mais avec moins de jeux. Prestant 4', Doublette 2', Cornet décomposé - mais sans Quarte de Nasard - une Fourniture de 4 rangs et les anches de 8', Trompette et Cromorne, lui confèrent ce caractère typique. L'absence d'un 8' ouvert pour un instrument de cette taille peut surprendre. Les attaches encore très marquées avec la facture d'orgue française se manifestent également par le manque du "Sesquialtera liégeois obligatoire" dès la construction des orgues de Saint-Pierre. Le Positif, également sur base d'un Prestant 4', ressemble à celui des autres instruments, mais il est relativement pauvre : pas de Flûte 4', ni de Cornet composé, de Sesquialtera et de Trompette 8'. La Fourniture a fait place à une Cymbale. La composition de l'Écho est assez particulière : deux Flûtes (Bourdon 8' et Flûte 4'), un Cornet composé de trois rangs (Nasard 2 2/3', Quarte de Nasard 2' ou Doublette 2', Tierce 1 3/5') forment un Cornet complet de 5 rangs, mi-composé, mi-décomposé et le Hautbois 8'. Une fois de plus, Philippe II semble fortement tributaire des modèles français, où l'écho comprenait un Cornet de 5 rangs et un Cromorne (peut-être remplacé à Gronsveld à la fin du XVIIIe siècle par le Hautbois 8' actuel).

Les autres orgues de ce type construites pour la cathédrale de Ruremonde et pour l'église Saint-Nicolas à Eupen s'apparentent plutôt aux orgues monumentaux liégeois, mais sans clavier de Récit. Le sommier du Grand Orgue alimente les mêmes jeux que pour le type précédent ; les seules différences sont l'absence du Bourdon 16', de la Grosse Tierce et de la Bombarde 16'. En revanche, on a ajouté un petit

jeu de mutation, le Larigot 1 13' qui semble prendre la place du Principal 1' (ou Flageolet) des orgues français. De plus, Ruremonde disposait sur le Grand Orgue, pour le dessus, d'une seconde Trompette de 8', appelée Trompette de Récit, peut-être pour compenser partiellement l'absence du clavier de Récit.

Le Positif de ces instruments est de même type que ceux des précédents, mais sans Trompette 8' ni Sesquialtera. A Eupen, Robustelly remplace en outre le Larigot (qui est ici posé dans le Grand Orgue) par une Cymbale de 2 rangs. Le clavier d'Echo de Ruremonde est identique à celui de Tongres, mais il ne possède qu'un Cornet de 2 rangs, donc sans 2'. Il est surprenant que l'Echo d'Eupen, basé comme d'habitude sur le Prestant 4', ne comprenne pas un Cornet décomposé complet, à cause du manque de Tierce, ni même un petit plein jeu qui exigerait une Mixture ou Cymbale.

Ces trois représentants d'orgues à deux claviers et demi, construits par des facteurs appartenant à trois générations successives, ne donnent pas la même impression d'homogénéité pour un même type d'instrument que les précédents, mais nous ne connaissons que trop peu d'exemples que pour pouvoir montrer une évolution interne de ce type d'instrument.

c) Orgues à deux claviers et pédalier en tirasse

Quoique l'orgue à deux claviers et pédalier en tirasse ait été le type le plus répandu, nous ne connaissons aucun contrat de Jean-Baptiste Le Picard pour un tel instrument. De Robustelly par contre, six contrats ont été retrouvés. Les orgues à deux claviers réalisées par Philippe II Le Picard à Maaseik en 1703 seront classées dans cette analyse parmi les instruments à un clavier, parce que, en réalité, Philippe II ne construisit que le Grand Orgue, l'ancien instrument devant servir de Positif.

Ce type d'instrument était presque toujours basé sur une Montre 8' chez Robustelly, sauf à l'abbaye de Saint-Gilles à Liège. Parfois même un 16' venait ^{la} soutenir, comme aux Récollets de Saint-Trond et dans le projet proposé pour Heilisseem.

Jean-François Le Picard nous donne réellement ce qu'on pourrait appeler un modèle typique d'instrument à deux claviers en tirasse à l'église Saint-Michel à Thorn en 1740. Dans le Grand Orgue, nous trouvons la série complète des Principaux, avec Montre 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture et Cymbale. Les Flûtes sont représentées par le Cornet décomposé, sans la Quarte de Nasard, un Cornet composé de 4 ou 5 rangs et un Sesquialtera de 2 rangs. Les trois anches Trompette 8', Voix humaine 8' et Clairon 4' donnaient à cet ensemble à la fois force et brillant.

La composition du Positif est également caractéristique: les trois principaux Prestant 4', Doublette 2' et Fourniture, un Cornet décomposé sans Quarte, un Cornet composé de 3 ou 4 rangs, un Sesquialtera et un Cromorne 8'.

Tous les instruments de Robustelly de ce type, à savoir Herent, Heilisseem (projet), Bierbeek, les Récollets de Saint-Trond et Saint-Pierre à Langdorp, ont été conçus sur ce plan, avec seulement de légères modifications.

A Heilissen, le Grand Orgue ne devait pas recevoir de Nasard et la Voix humaine devait être placée dans le Positif. Fourniture et Sesquialtera manquaient au Positif qui, en revanche, obtenait une Cymbale de 4 rangs. Les orgues de Bierbeek (1774) et celles de Langdorp (1779) ne possédaient ni Cymbale, ni Clairon au Grand Orgue et le Sesquialtera manquait au Positif. Un exemple plus petit fut réalisé par Robustelly pour l'abbaye Saint-Gilles, à Liège, instrument sans Prestant 8'. Pour le Positif, le projet donne le choix entre une Flûte 4' et une Tierce. Les autres jeux sont les mêmes qu'à Bierbeek. Nous pouvons parler d'un agrandissement du modèle de Thorn pour l'orgue des Récollets à Saint-Trond qui disposait en plus d'un Bourdon 16' au Grand Orgue et d'une Trompette 8' au Positif.

Un autre instrument mérite quelques remarques; il s'agit du Positif réalisé par Jean-Baptiste Le Picard pour l'église Saint-Donat à Bruges où il fut mal accueilli, comme en témoigne l'expertise faite en 1742 par le maître de musique De Soye. Notre maître facteur d'orgues avait été chargé de raccomoder le Grand Orgue et d'ajouter un Positif dont la composition est connue grâce à l'expertise du travail réalisé. Curieusement, cette composition ressemble plus à celle d'un clavier de Grand Orgue qu'à celle d'un Positif. En effet, à côté des jeux habituels appartenant aux deux claviers (Prestant 4', Doublette 2', Fourniture, Cornet composé et Cornet décomposé sans la Quarte), nous voyons figurer les anches caractéristiques d'un clavier de Grand Orgue : Trompette 8' et Clairon 4', ainsi qu'un Larigot qui ne se trouvait d'habitude au Positif que dans les grands instruments à 3 ou 4 claviers. Mais à la même époque, Jean-Baptiste avait placé un tel Larigot dans l'orgue de Beaufays sur le premier clavier, car à l'origine un écho était prévu comme second clavier. Cette inversion du caractère des claviers est peut-être une explication supplémentaire pour la critique sévère qui fut faite de l'instrument de Bruges. Malheureusement, nous ne connaissons pas son état antérieurement à la restauration de Picard pour savoir si on peut lui reprocher un manque d'adaptation de ses conceptions en matière de restauration ou d'agrandissement d'instruments de style différent du sien. De toutes façons, deux tendances différentes de facture d'orgue réunies, ou plutôt opposées dans un même instrument ne sauraient pas donner un résultat heureux.

d) Orgues à un seul clavier manuel.

La composition des instruments à un seul clavier manuel ne diffère que très peu des claviers du Grand Orgue. Ils étaient généralement basés sur un Prestant 4', sauf à Wezemaal et dans un premier projet de Robustelly pour Herent, où il proposait un Prestant 8'. Comme pour les autres instruments, il y avait encore une Doublette 2', le Cornet décomposé sans Quarte, un Cornet composé (sauf à Herent), une Fourniture et une Cymbale. Celle-ci manquait à Beaufays, mais cette lacune fut comblée par un Sesquialtera et un Larigot qu'on trouvait également à la chapelle Notre-Dame à Hasselt. Comme dans un Grand Orgue, il y avait presque toujours une Trompette 8' et une Voix humaine 8', plus rarement un Clairon 4' (présent à Beaufays et à Hasselt). Il n'y avait qu'une Trompette 8' à Wezemaal et à Maaseik, Philippe II a préféré placer un Cromorne à la place de la trompette. Une

des raisons est peut-être la présence d'une Trompette sur le 2e clavier, qui était formé par l'ancien orgue, mais nous n'en avons aucune preuve.

Si nous considérons l'ensemble de ces compositions, la première impression qui se dégage est celle d'une grande similitude entre ces instruments à partir des réalisations de Jean-Baptiste Le Picard et de son frère Jean-François. Avec les orgues de la collégiale Saint-Pierre à Liège et de Saint-Michel à Thorn, un sommet est atteint et cette manière de construction se stabilise. Jean-Baptiste Le Picard applique ce type de facture à tous ses autres instruments et les orgues réalisées par Robustelly présentent les mêmes caractéristiques. De là la continuité de style entre l'oeuvre du maître et celle de son disciple.

Dès lors, nous pouvons parler d'une facture d'orgues liégeoise classique. Il est cependant difficile d'en fixer les limites dans le temps. Il n'y a pas eu de coupure brusque dans cette évolution, mais une progression continue et lente vers le sommet. Mais la période d'élaboration de ce style est encore très mal connue. Dès le dernier tiers du XVIIe siècle, la facture d'orgues française est parvenue à l'orgue français classique, qui coïncide avec le règne de Louis XIV. Venant de Picardie, Philippe II semble vouloir imposer ce style français dans nos régions. Les orgues construites au début du XVIIIe siècle à Maaseik (1703) et à Gronsveld (1711) témoignent encore d'une forte influence française. Malheureusement, nous n'avons aucun renseignement sur la période cruciale d'évolution qui suit. Aucun contrat détaillé ne nous donne de précisions sur l'activité de Philippe II Le Picard après Gronsveld, ni sur celle de ses fils jusqu'à la construction de l'orgue de Saint-Pierre, où l'orgue liégeois classique est établi avec un chef-d'oeuvre, modèle de tout ce qui suivra.

3- Registres accessoires - Etendue des claviers- Pédalier

Presque tous les instruments étaient munis de quelques "machineries" supplémentaires que nous pouvons qualifier de registres accessoires. Les orgues à 3 ou 4 claviers avaient généralement deux tremblants : un tremblant fort ou royal et un tremblant doux. Le rossignol ou double rossignol était également très fréquent. Mais c'est seulement pour les instruments de la collégiale Saint-Pierre à Liège et pour la basilique de Tongres que nous pouvons affirmer l'existence originale d'un tambour. La plupart des orgues possédaient également un sorte-vent. A Maaseik, le Cornet du Grand Orgue pouvait être actionné par le pied.

L'étendue des claviers du Grand Orgue et du Positif était toujours la même. Elle variait habituellement entre 48 touches - du Do 4 au Do 5 - et 50 touches - du Do 1 au Ré 5. Le do dièse manquait. A Eupen, l'étendue était de 50 notes; le contrat de l'abbaye d'Averbode précise que la tessiture devait s'étendre jusqu'au Fa 5 avec tous les demi-tons, ce qui fait au total 54 notes, chose assez rare à cette époque.

Le clavier d'Echo s'étendait habituellement du Do 2 au Ré 5, soit 37 notes, sauf à Gronsveld où il n'allait, comme le reste de l'orgue, que jusqu'au Do 5. Le clavier du Récit commençait seulement au Do 3 et s'étendait habituellement jusqu'au Ré 5.

La question du pédalier dans la facture d'orgues liégeoise classique est un "mystère" qui reste à élucider. Dès la construction de l'orgue destiné au couvent de Sainte-Agnès à Maaseik, il est précisé dans les contrats que le pédalier devait être en tirasse. Autrement dit, le pédalier ne commandait pas de jeux indépendants, mais faisait sonner les mêmes jeux qu'au Grand Orgue au clavier duquel était accroché par un ingénieux mécanisme. Dans les grands instruments, il était également possible de relier ce pédalier au Positif. L'étendue du pédalier était généralement d'un octave et d'une quarte ou quinte, allant donc du Do 1 jusqu'au Fa 2 ou Sol 2, sans le do dièse grave évidemment.

Les touches de ce type de pédalier, appelé "à la française", ressemblent à de petits rectangles assez étroits, mais relativement hauts. Ils nécessitaient une technique particulière du jeu de pédale, uniquement avec les pointes des pieds. L'alternance pointe-talon est donc impossible à exécuter sur ce pédalier (1)

Dans l'état actuel des recherches, l'absence d'un pédalier indépendant dans ces orgues, même dans les instruments monumentaux à quatre claviers, reste inexplicable. Presque toutes les orgues françaises, même de petite taille, étaient pourvues d'un pédalier indépendant à cette époque. C'est d'autant plus incompréhensible que l'on sait aujourd'hui que les orgues liégeoises de l'extrême début du XVIIIe siècle étaient munies d'un pédalier indépendant (2)

La Tuyauterie ancienne

A cette époque - et encore actuellement - chaque facteur d'orgues avait ses propres principes d'harmonisation dont dépendait la sonorité particulière de l'instrument. Cette harmonisation dépend de différents éléments qui permettent de modifier le timbre d'un tuyau, la taille ou le diamètre, la largeur et la hauteur de la bouche, l'alliage du métal.

Mais différents problèmes se posent. En premier lieu, la tuyauterie ancienne n'est que très rarement conservée intacte. Ensuite, il est parfois très difficile de déceler des modifications apportées à des époques plus récentes. Les mesures de la tuyauterie ancienne sont cependant nécessaires à l'expertise de nos instruments historiques et à la réalisation d'une restauration qui se rapproche le plus possible de la sonorité originale. Ne pouvant donner ici les séries de mesures que nous avons relevées, nous nous bornerons à signaler nos conclusions.

1° Les tailles d'un même jeu varient fortement d'un instrument à l'autre, indépendamment de la grandeur de l'instrument et aussi de son emplacement, que ce soit dans une cathédrale ou dans une modeste chapelle.

2° Il faut abandonner l'idée de ce qu'on pourrait appeler une "hiérarchie des claviers", c'est-à-dire que les jeux

(1) Nous possédons encore dans notre région trois exemples de ces pédaliers : celui de l'orgue de Tihange (Huy) - il se trouve actuellement chez M. De Vos, à Bas-Oha - , du petit orgue de la chapelle de l'Hôpital de Bavière et celui de l'hospice de la Volière, à Liège (ces deux derniers toujours en place).

(2) Réparation des grandes orgues de la cathédrale Saint-Lambert et de celles de la collégiale Saint-Pierre, à Liège, par Philippe II Le Picard.

du Positif devraient être de taille inférieure à celle des jeux correspondants du grand clavier, même si ce Positif forme une réplique réduite du Grand Orgue.

3° Il n'y a pas de décroissance régulière des diamètres à l'intérieur d'un même jeu.

4° Il est impossible d'établir un rapport constant entre diamètre et largeur ou hauteur de la bouche.

La base de l'harmonisation étant donnée par la série des Principaux de 8', 4' et 2', j'ai comparé leurs mesures à celles que donnent deux sources théoriques :

a) le fameux Traité de Dom BEDOS, qui donne les mesures idéales pour chaque jeu.

b) le traité de TOPFER, qui date du milieu du siècle dernier, où l'auteur établit, selon des principes mathématiques, une progression tout à fait régulière des tailles.

Comme il fallait s'y attendre, les mesures des orgues liégeoises ne coïncident jamais totalement avec les tailles proposées par Dom Bedos et par Töpfer. Généralement, les tailles indiquées dans les ouvrages théoriques sont plus larges dans le grave et plus étroites dans l'aigu que celles des instruments que nous connaissons. C'est seulement entre le DO 2 et le Do 4 que les tailles des tuyaux de Jean-Baptiste Le Picard coïncident approximativement avec celles indiquées par Dom Bedos. Mais elles sont nettement inférieures dans l'orgue de Gronsveld, de même que dans les instruments de Robustelly.

La constatation la plus étonnante est la fréquente superposition très serrée des tailles des différents jeux, chose considérée comme une "erreur grave et presque impardonnable" dans tous les traités anciens et modernes. Les grands instruments comme Herkenrode, Helmond et les instruments de comparaison de Herve et de Clermont en sont des exemples particulièrement frappants. On devrait donc s'attendre à un résultat médiocre du point de vue de la sonorité et de l'équilibre du mélange des jeux. Dès lors la question se pose : la valeur sonore de ces instruments historiques ne leur a-t-elle été attribuée que par tradition ? Ou est-ce que les théories sur la mesuration seraient peu valables ?

Le problème est difficile à résoudre. Nous constatons que ces instruments anciens sonnent très bien, mais il est bien connu que l'ancienneté d'un orgue joue un rôle important dans ce domaine, bien que nous ignorions encore pour quelles raisons l'âge semble favoriser la sonorité d'un instrument.

Peut-être est-il possible d'avancer une autre explication. Les fréquentes superpositions dans les octaves médianes confèrent au plein jeu beaucoup de fond dans la sonorité. N'était-ce pas là l'idéal recherché ? Comme le dit déjà Töpfer, les courbes "variables" des jeux - c'est-à-dire les recoupements, mais pas les superpositions - sont très favorables et même nécessaires pour rendre la clarté des lignes dans l'interprétation de la musique polyphonique au sens contrapuntique du terme. Mais la musique liégeoise du XVIIIe siècle est tout autre : les suites dans les différents tons composées par Lambert Chaumont et les pièces d'orgue de Thomas Babou n'utilisent que rarement le plein jeu. Ces maîtres préféraient des Récits de Tierce, de Cornet, des basses de Trompette et tout le choix

des mutations dont ils disposaient. Leur écriture est essentiellement harmonique et tout ce répertoire n'était pas joué sur le plein jeu. Les conseils de registration de l'organiste de la collégiale Saint-Pierre précisent que le plein jeu ne sert que pour l'introduction, le prélude et la fin.

De même, les pièces de caractère contrapuntique de la musique liégeoise, comme par exemple les fugues graves, ne s'exécutaient pas sur le plein jeu, mais sur les anches. Nous pouvons donc considérer que les principes des tailles des tuyaux étaient adaptés au style de la musique contemporaine. Les instruments liégeois du XVII^e siècle, comme celui de Herve, en portent déjà témoignage.

Cette explication n'est pourtant pas encore tout à fait satisfaisante. En effet, nous relevons les mêmes principes d'harmonisation à Lengefeld. Mais ici, l'hypothèse d'une adaptation de l'instrument à l'écriture musicale de l'époque est fortement ébranlée par le fait que Hildebrandt fut élève de Gottfried Silbermann et qu'il entretenait d'étroites relations avec Jean-Sébastien Bach, maître incontesté du style polyphonique contrapuntique à l'orgue. Force nous est donc de constater que nous ne sommes pas encore en mesure de répondre définitivement à cette question.

Conclusion

Les résultats de ces recherches et de ces analyses nous autorisent à considérer la facture d'orgues liégeoise du XVIII^e siècle comme ayant un style propre, émanant d'une école particulière. L'arrivée à Liège de Philippe II Le Picard tout au début du XVIII^e siècle comble un vide dû à l'absence d'un atelier important de facture d'orgues dans la région liégeoise. Dès lors, notre maître facteur d'orgues assumera ce rôle.

Les orgues construites par Philippe II montrent encore une très forte influence française, surtout du point de vue de la structure interne. Le premier tiers du XVIII^e siècle correspond à la période d'élaboration du style liégeois. C'est vraisemblablement une adaptation progressive de la facture au goût du public et aux exigences locales; en même temps, la renommée de l'atelier se constitue. Cette première phase n'est pas encore bien connue en raison du manque de renseignements que nous possédons.

Le classicisme de la facture d'orgues liégeoise commence dès le deuxième tiers du XVIII^e siècle, peut-être même déjà plus tôt. Il est caractérisé par une stabilité qui durera jusqu'à la fin du siècle et ne cessera qu'avec la mort de Robustelly (1793). Les troubles politiques et économiques de ce temps mettent définitivement fin à ce qui fut une grande école.

Comme dans tout classicisme, la recherche de l'équilibre comptent parmi les caractères dominants et se manifestent à plusieurs niveaux. L'aspect le plus extérieur de ces instruments, le buffet, en est une preuve remarquable. La composition de la palette sonore révèle le même souci d'équilibre entre les différentes familles de jeux. Principaux, flûtes

et anches sont également bien représentées. Pour tous ces instruments, le premier clavier ou Grand Orgue possède la même structure de base. Ce noyau de départ, formé par la série des principaux (8', 4', 2'), des Mixtures, le Cornet décomposé, le Cornet composé et deux anches peut être réduit ou augmenté selon les nécessités et les dimensions de l'instrument. S'y ajoute le deuxième clavier, le Positif ou Positif de dos dans les grands instruments, qui est une réplique réduite du grand clavier, mais seulement sur base d'un Arestant 4' et un choix différent de jeux de mutation. Le troisième clavier, à tessiture réduite, conserve un caractère de plein jeu, ce qui nous a incité à l'appeler "plein jeu miniature". Un quatrième clavier conserve la structure des orgues françaises classiques. Remarquons encore le nombre élevé d'anches sur le total des jeux et le nombre relativement restreint de principaux et de flûtes de 8' par rapport aux orgues allemandes de la même époque. La persistance d'un pédalier en tirasse paraît être une habitude locale qui étonne parce que ce type de pédalier ne répond pas nécessairement aux exigences des œuvres de cette époque.

La tuyauterie n'est jamais fondée sur des modèles théoriques ni sur des progressions mathématiques qui se traduiraient par une série de formules fixes que l'on pourrait constituer en un système logique. Les progressions dans les mesures sont arbitraires, à moins que leur structure ou leur logique interne nous soit cachée aujourd'hui. Mais il est plus probable que la partie décisive de l'harmonisation se faisait sans calculs préliminaires, en s'adaptant au moment même à l'endroit en question. La grande qualité de sonorité de ces instruments le prouve, en dépit de tous leurs "défauts théoriques". Ce sont précisément ces techniques de figelage utilisées sur place qui font le secret de ces maîtres facteurs d'orgues et que nous ignorons en grande partie. Enfin, ne perdons jamais de vue que cette harmonisation coïncide avec le style harmonique de la musique d'orgue liégeoise, en opposition avec l'écriture polyphonique et très contrapuntique des compositeurs germaniques de cette époque.

Il y a quelques années, M.J.-J. FELIX a lancé l'idée d'un début d'industrialisation dans la facture d'orgues liégeoise, notamment chez Robustelly qui, surtout en fin de carrière, construisit fréquemment le type d'orgue à deux claviers dans un buffet classique à deux façades superposées. Nous ne partageons pas cette opinion pour plusieurs raisons.

Déjà chez Jean-Baptiste Le Picard, nous trouvons très souvent le modèle classique à trois tourelles, allant de un à deux claviers et demi, où aussi bien le buffet que la composition des jeux offrent de fortes ressemblances entre les divers instruments de ce type : les orgues des Bénédictines de Liège, celles de Beaufays, de Hodimont, de Houtain-l'Evêque, sans tenir compte d'attributions non confirmées comme Glons. A côté de ces ressemblances, chaque instrument est individualisé et personnalisé par la décoration et l'harmonisation. Ce sont les détails qui confèrent à chacun son caractère propre et le rend différent des autres. En outre, la notion d'industrialisation - même énoncée avec toutes les précautions possibles et nécessaires - implique de manière sous-jacente un désir de rationalisation en vue d'un gain matériel par la multiplication d'un même type d'objet. Cette idée nous paraît totalement absente de la facture d'orgues

liégeoise où nous avons seulement affaire à un modèle classique. Cette persistance d'un même type d'instrument n'est pas une stagnation forcée dans un sens péjoratif; elle correspond plutôt à un besoin ou à un désir de la population. Le facteur d'orgues ne peut imposer un type déterminé d'instrument par sa seule volonté; il est dépendant de la mode parce que c'est le goût du client qui est décisif. La preuve en est dans le fait que tous les instruments étaient toujours expertisés minutieusement par des connaisseurs, organistes et maîtres de chapelle, d'autant plus qualifiés et sévères qu'ils en étaient les usagers. C'est donc réellement un goût, une préférence d'ordre esthétique qui décident du choix de ces instruments qui ont continué à plaire jusqu'à la fin du siècle. Cette persistance qui se maintient jusqu'à la mort de Robustelly (1793) - peut-être même au-delà grâce à d'autres élèves encore mal connus de cette époque - ne laisse pas de rendre perplexes. En effet, elle coïncide avec la Révolution française, c'est-à-dire avec une époque où les spécialistes parlent déjà de "Préromantisme" dans la facture d'orgues française, et ce dès le dernier tiers du XVIII^e siècle.

La restauration des anciennes orgues

L'analyse technique des orgues anciennes, même approfondie, n'embrasse pas la totalité du phénomène organistique. Les différences d'harmonisation par exemple ne ressortissent pas totalement à des principes théoriques fixes, mais correspondent à un idéal sonore qui varie avec le contexte culturel. Mais il est évident que les données fournies par l'analyse technique sont indispensables en vue de la conservation et de la restauration de nos merveilles historiques. Beaucoup d'orgues, très mal ou irrégulièrement entretenus, se trouvent dans un état lamentable et sont encore à sauver. Mais il est regrettable de constater que l'ancienne capitale de la Principauté de Liège est loin de donner le meilleur exemple à ce sujet.

Les difficultés soulevées par les restaurations et les reconstitutions historiques sont nombreuses et bien connues et l'on doit s'attaquer à ces problèmes avec prudence et délicatesse. Vouloir conserver un témoin de grande valeur de notre passé musical est sans doute une initiative excellente mais... nous vivons au XX^e siècle! Dans une certaine mesure, il est nécessaire d'adapter l'instrument à réviser aux exigences actuelles, tout en essayant d'en préserver le style et la conception originale.

La situation lamentable des orgues à Liège et aux environs soulève de nombreuses controverses. Une action rapide et bien organisée s'impose pour empêcher la destruction totale des instruments historiques dans notre région. Hélas! ce n'est pas tout à fait le cas! Sait-on par exemple que la restauration des orgues d'Eupen a finalement conduit à organiser l'exportation des sommiers et de 14 jeux Robustelly aux Pays-Bas, et ce malgré les mises en garde de Hubert Schoonbrodt? Que la récente restauration de l'orgue de Malmédy est la négation parfaite de l'orgue liégeois? L'adjonction du récit expressif - contraire à la facture liégeoise ancienne - y a entraîné de si importantes modifications du buffet historique resté intact jusqu'à ces dernières années que l'équilibre en est irrémédiablement détruit.

Et quelle est la situation à Liège même, patrie des Picard et de Robustelly, après Niehoff, Hocquet et Séverin ? Quels sont les orgues dignes de ce nom dans notre cité ? Pour découvrir des Picardset des Robustellys convenablement restaurés, nous devons bientôt nous rendre dans le Limbourg hollandais, à Heer par exemple. Vraiment, il est grand temps de repenser le problème de façon objective, en faisant appel à des personnes réellement compétentes, sinon il n'y aura bientôt plus de problème du tout ! C'est le devoir des édiles et de la Commission communale des orgues.

Guido SCHUMACHER

Annexe - Principaux travaux des Picard et de Robustelly

A- Les PICARD

I. Philippe I (v.1620-1630 - 1701)

1. NOYON, cathédrale, 1698. 4 claviers et pédalier indépendant.

II. Philippe II (v.1655-1668 - 1729)

1. MAASEIK, couvent Sainte-Agnès, 1703. Agrandissement.
2. GRONSVELD, Saint-Martin, 1711-1712. (Cliché 1: buffet)

III. Jean-Baptiste (1706-1779)

1. NAMUR, Saint-Loup, 1734.
 2. MAASTRICHT, Dominicains, 1734-1735.
2 claviers et demi, pédalier en tirasse
 3. LIEGE, abbaye Paix Notre-Dame, 1736-1737.
2 claviers et demi, pédalier en tirasse - 3 tourelles
(Cliché 2 : buffet)
 4. VLIERBEEK, abbaye, 1737-1738.
 5. LIEGE, Saint-Pierre, 1739-1741.
4 claviers, pédalier en tirasse - 7 tourelles.
Actuellement à Saint-François de Sales (Liège)
(Clichés 3 : buffet, et 4 : détail: culot d'une tourelle)
 6. BEAUFAYS-LEZ-LIEGE, monastère, 1741-1742
1 clavier, pédalier en tirasse - 3 tourelles.
 7. BRUGES, cathédrale Saint-Donat, 1742. Agrandissement.
 8. SPA, Saint-Remacle, 1743.
 9. HERKENRODE, abbaye, 1744-1747.
4 claviers, pédalier en tirasse.
Grand buffet 6 tourelles - Positif de dos 5 tourelles
(Cliché 5 : buffet)
 10. HODIMONT, Saint-Jean, 1747.
2 claviers, pédalier en tirasse - 3 tourelles
(Cliché 6 : buffet)
 11. RUREMONDE, cathédrale Saint-Michel, 1750.
2 claviers et demi, pédalier en tirasse, buffet en 2 corps.
 12. TONGRES, basilique Notre-Dame, 1751.
4 claviers, pédalier en tirasse
Grand buffet 6 tourelles, positif de dos 3 tourelles
(Cliché 7 : buffet)
 13. SAINT-TROND, monastère bénédictin, 1753.
4 claviers, pédalier en tirasse.
 14. HASSELT, chapelle Notre-Dame, 1754. 1 clavier
- Attributions :
- ELSAUTE, S.Roch. Proviendrait de l'ancienne cathédrale S.Lambert.
 - GLONS, S.Victor. Proviendrait de l'église S.Georges, à Liège
 - HOUTAIN-L'EVEQUE.

IV. Jean-François (1711-1784)

1. MAASTRICHT, Dominicains, 1734-1735.
2 claviers et demi, pédalier en tirasse.
2. THORN, cathédrale Saint-Michel, 1740
Deux claviers, pédalier en tirasse.

Guillaume ROBUSTELLY (v.1715-1793)

1. WEZEMAEL-ROTSELAER, abbaye du Parc des Dames, 1758. 1 clavier
2. STAVELOT, Saint-Sébastien, 1758-1759.
Un clavier, pédalier en tirasse- buffet en
Actuellement à Louveigné, Saint-Remacle. (Cliché 8:buffet)
3. EUPEN, Saint-Nicolas, 1760.
deux claviers et demi, pédalier en tirasse-3 tourelles
4. LIEGE, Saint-Jean l'Evangéliste, 1760. 3 tourelles
(cliché 9:buffet)
5. VAL SAINT-LAMBERT, abbaye cistercienne, 1761-1763
2 claviers et demi, pédalier en tirasse
Grand buffet 4 tourelles, positif de dos 3 tourelles
Actuellement à Zonhoven, Saint-Quitin (?)
(cliché 10:buffet)
6. LOUVAIN, couvent des Dominicains irlandais, v.1768
7. HERENT, église Notre-Dame, 1769
2 claviers, pédalier en tirasse.
8. AVERBODE, abbaye norbertine, 1770-1772
4 claviers, pédalier en tirasse
Grand buffet 5 tourelles, positif de dos 3 tourelles
(cliché 11:Buffet)
9. HASSELT, Ermites de Saint-Augustin, 1771.
10. BIERBEEK, Saint-Hilaire, 1774
2 claviers, pédalier en tirasse
Buffet à 3 tourelles en "deux façades superposées"
(cliché 12:buffet)
11. LIEGE, Saint-Gilles, 1775
2 claviers, pédalier en tirasse
12. SAINT-TROND, église des Récollets, 1776-1778.
2 claviers, pédalier en tirasse-Bufferet en 2 corps.
13. LANGDORP, Saint-Pierre, 1779-1781.
2 claviers, pédalier en tirasse
Buffet à 3 tourelles en "deux façades superposées"
14. LIEGE, Saint-Servais, 1781. Nouveau positif.
15. LIEGE, Saint-Remacle, 1783
1 clavier, pédalier en tirasse (cliché 12 bis)

Attributions:

- LIEGE, Hospice de la Volière. 1 clavier, pédalier en tirasse
(cliché: pédalier)
- WAKKERZEEL, Saint-Hubert
2 claviers, pédalier en tirasse
Buffet à 3 tourelles en "deux façades superposées"
(cliché. XIV)