

Actes du colloque

Les Micot
FACTEURS D'ORGUES DES LUMIÈRES



14 & 15 mai 2011
SAINT-PONS DE THOMIERES. Hérault

Actes du colloque



14 & 15 mai 2011
SAINT-PONS DE THOMIERES. Hérault

Ce colloque a été organisé par :

L'Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue de Saint-Pons

Hôtel de Ville – 34220 – Saint-Pons de Thomières

En partenariat avec :

La Commune de Saint-Pons

La Communauté de Communes du Pays Saint-Ponais

Le Département de l'Hérault

L'Office du Tourisme de Saint-Pons

Le Parc Naturel Régional du Haut-Languedoc

Le Pays Haut Languedoc et Vignobles

La Communauté Européenne

Somail Communication

La Société Marseillaise de Crédit



Contact :

contact@orgue-saint-pons.org

www.orgue-saint-pons.org

Sommaire

Préambule.....	4
Les intervenants.....	6
Programme du colloque.....	8
Ouverture <i>par Georges Guillard</i>	9
Les orgues, un patrimoine commun <i>par Loïc Métrope</i>	13
Découvertes biographiques <i>par Nicole Gros</i>	16
Micot inventeur : de l'orphéon organisé à l'orgue en table <i>par Peter Weinmann</i>	23
A propos de la régate <i>par Mauro Ferrante (traduction Michel Formentelli)</i>	26
Le facteur d'orgues et son environnement : 'El mundo es un pañuelo' <i>par Françoise Clastrier</i>	31
Le facteur d'orgues et son environnement : le microcosme des Micot <i>par Christian Marcenne et Loïc Métrope</i>	48
Des hommes, des gestes et des orgues : variations autour des Micot <i>par Thierry Semenoux et Jean Daldosso</i>	55
Table-Ronde : Les spécificités de la facture Micot <i>par Jean-Pierre Decavèle, Barthélemy Formentelli, Michel Formentelli, Loïc Métrope, Jean-François Muno, Pierre Perdigon, Thierry Semenoux, animation Georges Guillard</i>	66
Concert commenté <i>par Luc Antonini, Michel Bouvard et Frédéric Muñoz</i>	77
Discours de clôture <i>par Georges Guillard</i>	83
Pour en savoir plus	84

Préambule



L'orgue historique de Saint-Pons de Thomières a une grande réputation. Son état de conservation en fait une référence en matière d'orgue baroque français. Ses qualités musicales sont appréciées dans le monde entier.

Pourtant on savait bien peu de chose sur ses facteurs, Jean-Baptiste Micot père et fils. En 2005, notre association lançait donc une recherche historique pour découvrir leur vie et améliorer l'inventaire de leurs œuvres.

Les résultats obtenus ont dépassé les espérances. Il s'avère que J.B. Micot et ses fils ont été parmi les très grands facteurs d'orgues du XVIII^{ème} siècle, tant par leur renommée à leur époque que par le volume de leur production et par la qualité exceptionnelle de leurs instruments. On peut les considérer comme les égaux de leurs célèbres (et plus "médiatiques") contemporains : Isnard, Clicquot, L'Épine, Dom Bedos.

Ce colloque s'est tenu à l'occasion du tricentenaire de la naissance de J.B. Micot père. L'année 2012 aurait été plus juste, mais comme nous serons pris alors par notre devoir électoral, et que Micot est né au mois de janvier, nous dirons que c'est le tricentenaire de sa conception !

Les objectifs qui, de l'avis des participants, ont été atteints, étaient multiples.

- ❑ diffuser ces nouvelles connaissances auprès de la communauté scientifique et musicale s'intéressant à l'orgue classique français, et confronter à cette occasion les points de vue entre spécialistes de disciplines différentes,
- ❑ contribuer à la formation de la jeunesse, en donnant aux élèves de classes d'orgue ou de facture d'orgue des connaissances sur les conditions dans lesquelles la musique se faisait au siècle des Lumières,
- ❑ valoriser l'orgue et la région de Saint-Pons en offrant aux habitants une connaissance approfondie de leur patrimoine, en faisant découvrir aux visiteurs la richesse des lieux et qui sait, leur donner envie d'y revenir !

L'esprit de ce colloque, absolument sérieux dans le fond, absolument convivial dans l'organisation, a donné lieu à de beaux moments dont ces actes ne rendront pas compte, mais qui ont contribué à sa réussite :

- ❑ Les réceptions d'ouverture et de clôture, offertes par la ville et la communauté de communes, qui ont placé ces journées sous le signe de l'accueil et de l'engagement des collectivités locales envers leur patrimoine musical.
- ❑ La messe chantée, très beau moment de liturgie, avec Jean-Paul Lécot à l'orgue et le chœur *Ars Vocalis* de Montpellier, dirigé par Noëlle Thibon.
- ❑ L'exposition au musée de la ville, qui restera ouverte toute la saison d'été, présentant la cathédrale, son orgue, les Micot, la facture au XVIII^{ème} siècle, avec des pièces rares : outils anciens et matériel de facteurs, livre original de Dom Bedos, pièces d'archives sur les Micot.
- ❑ La visite de la ville, animée par une guide professionnelle qui a fait renaître, des anciens bâtiments soigneusement préservés, le Saint-Pons du temps des Micot.
- ❑ La possibilité d'entendre, nuit et jour, l'orgue de Micot : joué pendant la pause repas de midi par ses titulaires, il était en libre accès le soir pour tous les organistes désirant le jouer.
- ❑ La classe de maître a été donnée par deux éminents professeurs enseignant au Conservatoire National Supérieur de Paris et aux Conservatoires à Rayonnement Régional de Toulouse et Montpellier. Elle a réuni 7 élèves, âgés de 10 à 70 ans, et a été très appréciée.
- ❑ L'inoubliable *Nuit des Musées* qui a rassemblé visiteurs et congressistes autour d'une régate, copie de Dom Bedos apportée d'Italie par son facteur Barthélemy Formentelli, avec mini concert du maestro Mauro Ferrante suivi d'un « bœuf » des plus joyeux.
- ❑ Le repas du terroir, offert par le Parc Régional du Haut-Languedoc, qui a fait connaître aux congressistes les *bougnettes*, spécialité de charcuterie locale, leur confrérie, *los Bonhétaires dal Soumal* préparateurs du repas, et un ancien instrument à vent local, *le grailhe*, à anche double, de la famille du hautbois, joué au temps de Micot qui l'avait d'ailleurs fait reproduire sur la tribune de Vabres.
- ❑ Le concert du dimanche après-midi enfin, retransmis sur grand écran, nous a donné à voir et entendre deux parmi les plus grands, Luc Antonini et Michel Bouvard, à deux, trois et quatre mains, avec et sans rossignol, grand moment de bonheur et d'émotion.



Les intervenants



Les musicologues et chercheurs :

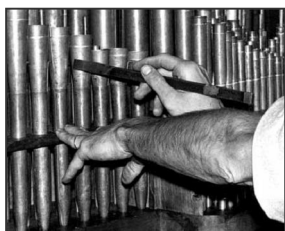
Françoise CLASTRIER, musicologue, organiste titulaire de Saint-Jean-de-Luz.

Nicole GROS, docteur en sciences humaines, Association des Amis de l'Orgue de Saint-Pons.

Christian MARCENNE, chercheur – universitaire de Bordeaux.

Loïc MÉTROPE, Ministère de la Culture et de la Communication, chargé du patrimoine instrumental protégé au titre des Monuments Historiques, organiste à Saint-Roch (Paris).

Peter WEINMANN, organiste titulaire de Saint-Guilhem-le-Désert, Université de Montpellier.



Les experts et facteurs :

Jean DALDOSSO, facteur d'orgues, a restauré l'orgue d'Arreau.

Jean-Pierre DECAVÈLE, technicien-conseil, expert-organier, a supervisé les restaurations de Vabres l'Abbaye, Saint-Pons et Saint-Chinian.

Mauro FERRANTE, expert pour les orgues de la région des Marches (Italie).

Barthélemy FORMENTELLI et Michel FORMENTELLI, facteurs d'orgues, ont restauré l'orgue de Saint-Pons et en assurent l'entretien.

Jean-François MUNO, facteur d'orgues, a restauré l'orgue de Saint-Chinian et en assure l'entretien.

Thierry SEMENOUX, technicien-conseil, expert-organier, supervise les restaurations d'Arreau, de Saint-Michel, de La Réole, de Saint-Seurin.



Les organistes et interprètes :

Luc ANTONINI, professeur au CRR de Montpellier, titulaire de la collégiale Saint-Agricol et de Notre-Dame des Doms à Avignon.

Michel BOUVARD, professeur au CNSM de Paris et au CRR de Toulouse, titulaire de Saint-Sernin de Toulouse et co-titulaire de la Chapelle Royale de Versailles, directeur artistique du Festival *Toulouse les Orgues*.

Georges GUILLARD, docteur en musicologie, enseignant en Sorbonne, directeur de rédaction de la revue *Orgues Nouvelles*, concertiste.

Jean-Paul LÉCOT, maître de chapelle et organiste des Basiliques de Lourdes et le chœur *Ars Vocalis* de Montpellier, dirigé par Noëlle Thibon

Frédéric MUÑOZ, professeur, concertiste, titulaire de Saint-Guilhem le Désert.

Pierre PERDIGON, professeur au CRR de Grenoble, enseignant, concertiste, organiste titulaire de Saint-Louis de Grenoble, rapporteur de la Commission Nationale des Monuments Historiques.

Et les trois titulaires de Saint-Pons : Gérard BOYÉ, Jean-Louis VIEILLE-GIRARDET, Sabine MÉRIT.



Programme du colloque

SAMEDI MATIN – Les Micot, leur vie

Ouverture. Georges GUILLARD, *Président du Colloque*

Les orgues, un patrimoine commun. Loïc MÉTROPE, *Invité d'honneur*

Les Micot : leur vie. Conférence de Nicole GROS

Micot inventeur. Conférences croisées de Peter WEINMANN et Mauro FERRANTE

Le facteur d'orgue et son environnement. Conférences croisées de Françoise CLASTRIER, Loïc MÉTROPE et Christian MARCENNE

SAMEDI APRES-MIDI – Les Micot, leur œuvre

Des hommes, des gestes et des orgues. Conférence de Thierry SEMENOUX

Les caractéristiques de la facture Micot. Table-ronde animée par Georges GUILLARD, avec :

- *experts*: Loïc MÉTROPE, Jean-Pierre DECAVÈLE, Thierry SEMENOUX
- *facteurs* : Barthélemy FORMENTELLI et Michel FORMENTELLI (Saint-Pons), Jean-François MUNO (Saint-Chinian), Jean DALDOSSO (Arreau)
- *organiste* : Pierre PERDIGON, professeur au CRR de Grenoble, concertiste, organiste titulaire de Saint-Louis de Grenoble, rapporteur de la Commission Nationale des Monuments Historiques

Présentation de l'orgue Micot de Saint-Pons

Explications techniques avec illustrations sonores à l'orgue / Visite de l'intérieur du grand orgue par retransmission vidéo en direct, commentée par un spécialiste. Jean-Pierre DECAVÈLE, Barthélemy FORMENTELLI, Michel FORMENTELLI, Frédéric MUÑOZ

DIMANCHE MATIN – Autour de l'orgue de St-Pons

Activités au choix :

- « **Classe de Maître** » sur l'orgue de Saint-Pons, retransmise en direct sur grand écran, par Luc ANTONINI, professeur au CRR de Montpellier et Michel BOUVARD, professeur au CNSM à Paris et au CRR de Toulouse
- **Ateliers** à la demande pour poursuivre les débats de la veille
- **Visite guidée** : Saint-Pons au temps des Micot

Orgue et liturgie : Messe accompagnée (Jean-Paul LÉCOT, maître de chapelle et organiste des Basiliques de Lourdes avec le chœur *Ars Vocalis*)

DIMANCHE APRES-MIDI – Musique au temps des Micot

Concert commenté construit autour de la vie des Micot, ouvert à tous

Concertistes : Luc ANTONINI (titulaire de la collégiale Saint-Agricol et de Notre-Dame des Doms à Avignon) et Michel BOUVARD (titulaire de Saint-Sernin de Toulouse et de la Chapelle Royale de Versailles)

Présentateur : Frédéric MUÑOZ, titulaire de Saint-Guilhem le Désert

Allocution de clôture. Georges GUILLARD, Président du colloque



Ouverture

Georges GUILLARD

L'une des pièces favorites des clavecinistes et organistes français de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, siècle qui nous occupe, était « *Le coucou* » : cf. Daquin, par exemple. Chacun connaît le fâcheux comportement de ce volatile – au langage de surcroît très restreint – d'occuper le nid d'un confrère ailé et de se l'approprier.

Or j'ai le sentiment d'être ce malfaiteur. Ne suis-je pas en train de squatter indûment un nid ? Qui a observé cette merveille d'ingéniosité, de patience, de ténacité, d'intelligence qu'est un nid, construit brindille après brindille, s'indignera qu'un insolent pirate – même pas beau – en chasse l'ingénieux architecte et légitime propriétaire. Donc, si vous vous indignez, je ne manquerai pas de faire chorus avec vous !

Cet exorde bucolique n'a pas d'autre ambition que d'établir solennellement la vérité et la justice. Celui qui vous parle n'est que ce honteux coucou, le haut parleur, le héraut d'une chanson de geste initiée, cultivée, mitonnée pendant de nombreuses années par Nicole Gros.

Ni chartiste, ni musicologue patentée, ni même organiste, telle se présente Nicole Gros. Mais ces trois « lacunes » peuvent – Dieu et Micot merci ! – être aussi la cause d'un regard neuf, frais, dénué de préjugés ou de connaissances mal digérées.

Il y fallait une curiosité insatiable, une honnêteté et une modestie scrupuleuses devant les documents, un flair de limier, une intelligence aiguë de textes et de personnages à replacer sans cesse dans leur contexte, un solide esprit de synthèse, et enfin, une plume alerte nous reposant des musicologues distingués mais besogneux ...et ennuyeux.

Ajoutez-y une passion contagieuse, une patience inusable, un zèle de néophyte, une redoutable force de persuasion, vous aurez sous les yeux toutes les raisons pour lesquelles Nicole Gros va se détester de m'avoir choisi pour Président. Tant pis pour elle ! Tout le mérite fondamental de ces journées lui revient.

Avant de m'effacer devant des personnes plus qualifiées que moi pour enrichir ce magnifique travail, j'aimerais emprunter à Jehan Alain – dont nous célébrons, vous le savez, le centenaire de la naissance – cette belle définition qu'il donnait de lui-même :

« *Catalogue de la maison Jehan Alain*
Entreprise générale de fumisterie sincère et de douloureuse gaudriole ».

C'est tout moi ! Musicien (sans doute, mais souvent avec doute), musicologue (à peine), universitaire (boiteux). En revanche, je n'ai hélas ! jamais inventé les *Variations sur un thème de Clément Janequin*, qui auraient mérité de naître à Saint-Pons et non pas aux Andelys.

Je ne risque pas d'oublier la garde rapprochée de Nicole Gros, cette « Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue » qui a soutenu et vivifié ce travail, par amour et fierté désintéressée du patrimoine de Saint-Pons. Elles ne sont pas rares, dans notre pays, ces associations. Nous, organistes et facteurs, nous les connaissons bien. Mais génération après génération elles restent si fragiles ! Cette association Jean Ribot s'honore, entre autres, d'une publication d'une rare qualité typographique. Riche de nombreux documents inédits, composé avec un goût parfait qui en rend la lecture très plaisante, cet ouvrage a sa place dans toutes les bibliothèques régionales, nationales, internationales ou universitaires.

Je ne suis pas avec assiduité l'actualité musicologique mais j'observe qu'un ouvrage aussi reconnu que celui de Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français*, en son tome III, *La facture*, n'a pas un mot pour Micot. En revanche, il fait une belle description du buffet de Saint-Pons en son tome II. C'est assez souligner l'intérêt de la recherche historique et inédite de Nicole Gros.

J'espère simplement apporter suffisamment de bon sens à la mission que j'ai imprudemment acceptée, pour que le beau sujet de ces journées en sorte enrichi de vos remarques, de vos suggestions, ou pourquoi pas ? de vos contradictions. Je pressens qu'il est gros de magnifiques espérances tant il est établi sur de solides piliers de connaissance.



Nicole Gros et moi-même avons souhaité rompre avec une certaine mécanique des colloques qui prévaut dans les échanges universitaires, où chaque intervenant – international, cela va de soi – vient délivrer son impromptu fait à loisir, son catéchisme soigneusement distillé, ses fines allusions pour initiés. Croyez-en un expert (*international of course*). Il nous a semblé qu'ici, dans ce cadre, lors de ce premier colloque consacré aux Micot et compte-tenu de la qualité des intervenants, nous pouvions proposer une feuille de route un peu différente.

Et je veux saluer ici la présence de l'invité d'honneur de ce colloque, Loïc MÉTROPE, chargé de mission pour le patrimoine instrumental protégé au Ministère de la Culture, et organiste à Saint-Roch.

Nous aurons l'avantage d'entendre, outre Nicole GROS elle-même, les communications de Françoise CLASTRIER, musicologue, organiste titulaire de Saint-Jean-de-Luz ; Peter WEINMANN, organiste titulaire de Saint-Guilhem-le-Désert, enseignant à l'Université de Montpellier, spécialiste en instruments de salon ; Christian MARCENNE, chercheur universitaire : le professeur Mauro FERRANTE, musicologue, expert ; Thierry SEMENOUX, technicien-conseil, expert-organier.

Nous pourrions bénéficier des lumières croisées de Jean-Pierre DECAVÈLE, technicien-conseil, expert-organier, qui a supervisé les restaurations de Vabres-l'Abbaye, Saint-Pons et Saint-Chinian, des facteurs Barthélemy et Michel FORMENTELLI (Saint-Pons), de Jean-François MUNO (Saint-Chinian), Jean DALDOSSO (Arreau), du concertiste et rapporteur de la Commission Nationale des Monuments Historiques, Pierre PERDIGON.

La fête ne serait pas complète sans les musiciens qui donneront à entendre le Micot de Saint-Pons : Luc ANTONINI, Michel BOUVARD, Jean-Paul LÉCOT accompagné du chœur *Ars Vocalis*, Frédéric MUÑOZ, et les trois (heureux) titulaires : Gérard BOYE, Sabine MERIT et Jean-Louis VIEILLE-GIRARDET.

Nul doute que les avis et lumières de tels experts (facteurs, musicologues, musiciens), ne donnent un lustre particulier à ces journées. Les interventions et débats sont enregistrés : nous veillerons à ce que les *Actes* de ce colloque reflètent fidèlement les diverses tonalités des propos afin que justice soit rendue aux Micot père et fils, et surtout – c'est un vœu personnel – que la passion, la science et le dévouement qui vous animent, mesdames et messieurs les conférenciers et experts, enflamment les musiciens, interprètes présents et à venir, afin qu'un public élargi soit l'heureux bénéficiaire des musiques conçues pour ces instruments.

Une famille, les Micot, aussi industrieuse, aussi prodigue en découvertes sur un siècle (en gros de 1725 à 1815), méritait plus qu'une succession de petites communications. D'autant qu'encore une fois l'ouvrage de Nicole Gros apporte de nombreux documents inédits et formule maintes hypothèses, plausibles, peut-être fragiles – nous comptons sur vous pour les valider ou les invalider – et en tout cas, toujours excitantes.

De même qu'il y a sur certaines consoles des jeux « baladeurs », la famille Micot s'est beaucoup « baladé », semant des ouvrages, attestant sa maîtrise, sur une belle route des orgues : Lyon, Paris, Toulouse, Bordeaux, Paris encore, Rouen. Cela atteste, à mes yeux, la reconnaissance d'un métier honnête et solide où que cette famille se présentât. Elle tranche aussi avec certains facteurs plus casaniers, ne quittant pas ou peu leur terre d'élection (les Parisiens Ducastel, Thierry, ou les méridionaux Eustache, Jean de Joyeuse). Des facteurs économiques expliquent certainement ces transhumances. En tout cas, la moisson est riche et glorieuse.

Oh ! Certes, les injures du temps et des hommes n'ont pas manqué depuis deux siècles, et les témoins n'en sont que plus précieux : ils vous seront bientôt dévoilés. Grâce soient rendues aux chercheurs, défricheurs d'archives, et surtout aux facteurs qui, en artistes-artisans (en un seul mot), savent mieux que quiconque le prix du chef d'œuvre, ce qu'il suppose de savoir-faire, d'ingéniosité, de ténacité, et – osons le mot pour Jean-Baptiste Micot – de « génie ».

Et c'est là que nous devons nous réjouir de la présence de participants essentiels, j'en ai nommé quelques-uns tout à l'heure. Pour le Toulousain Jean-Pierre DECAVÈLE, Micot n'est pas un quelconque facteur. C'est un cousin, tout proche. Il le connaît mieux que personne et depuis longtemps. Il l'a interrogé, aimé, joué passionnément. Quoi de plus revigorant pour un cousin ?

Les facteurs DALDOSSO, FORMENTELLI, MUNO ont animé, ranimé ces monuments : quoi de plus noble, de plus essentiel, pour les générations à venir ? Puissent-elles, ces générations, avoir conscience de leur infatigable travail de mémoire, de leur volonté de « passeur », d'allumeur de réverbère dans un monde abruti de néons...

En tout cas, et d'une façon que nous espérons pas trop arbitraire, nous avons dégagé plusieurs thèmes de réflexion qui seront engagés par les intervenants invités et ensuite débattus entre tous les participants. J'aurai l'ingrate mission d'encadrer les débats dans les limites raisonnables du planning établi. Dans ce pays, on ne plaisante pas avec les demi-pauses-café et avec les pauses-repas : je serai donc intraitable et incorruptible !



Mais, me direz-vous, un tel programme occupera une semaine entière ? Je n'en disconviens pas. Aussi bien, lorsque nos affaires ou nos vacances nous y inviteront, faisons le serment de ne plus jamais prendre l'autoroute, *presto-presto*, entre Toulouse et Béziers. Jurons de faire l'école buissonnière, *piano-piano*, en empruntant la Nationale 112, et faisons une halte musicale, *obbligato*, dans cette bonne ville de Saint-Pons si accueillante. Cette halte gagnera d'ailleurs à être arrosée d'un Saint-Chinian de derrière les fagots comme il se doit, *ma moderato*, n'est-ce pas ?

Alexandre Vialatte concluait joliment chacune de ses chroniques par : *Et c'est ainsi qu'Allah est grand*. En ce temps de printemps révolutionnaire, je vais peut-être lui emprunter une autre formule :

Seul l'éléphant – et Micot ! – sont irréfutables



Les orgues, un patrimoine commun

Loïc MÉTROPE

Je viens parmi vous avec deux casquettes. L'une est officielle et je suis autorisé à représenter le Ministère de la Culture pour célébrer la facture des Micot mais aussi soutenir « la cause des orgues », et j'en suis très heureux. Cette « cause » que l'on voudrait pérenne est actuellement menacée en raison des conditions économiques du moment. Chacun le sait !

Je suis aussi présent parmi vous à titre personnel et en qualité de chercheur, associant mes efforts à ceux de Christian Marcenne et Françoise Clastrier. Nous formons une « cymbale de trois rangs » dans notre quête d'informations sur l'environnement des Micot.



Le chargé de Mission pour les orgues protégés à la Direction Générale du Patrimoine veut témoigner avoir vu passer beaucoup de dossiers de restauration d'orgues (près de 300), trop souvent contentieux et empreints d'esprit polémiste aux effets dévastateurs pour l'objet orgue, lorsque s'exercent de manière exacerbée les appétits passionnés des uns et des autres.

J'ai vécu et vis encore cette mission à l'intersection de tous ces chemins de croisades et de croisés et je regrette parfois que les interlocuteurs concernés ne tirent pas suffisamment leçon pour sortir de manière excellente des imbroglios et des malentendus, alors que le microcosme de l'orgue aurait tout à gagner à s'apaiser.

En région Languedoc-Roussillon, on dénombre 227 instruments et dans le département de l'Hérault, quelques 90 orgues sont recensés. Sur les 8.000 instruments en France, quelques 1.000 orgues sont protégés au titre des Monuments Historiques en application de la loi de 1913. Cette loi se veut garante du témoignage de tel ou tel orgue au titre de l'intérêt public, de l'évolution de l'Art et de l'Histoire dans la pratique de la facture instrumentale et dans sa richesse d'interprétation musicale. Aujourd'hui, les attendus de cette loi sont traduits dans le Code du Patrimoine. Rappelons que la protection juridique d'un orgue impose envers tous les acteurs (propriétaires, affectataires, utilisateurs, restaurateurs) des droits et des devoirs.

A l'heure où l'Europe s'élargit, à l'heure où les frontières s'abattent, le patrimoine français des orgues répond à la spécificité même de notre Culture. Dans la mise en conformité des textes administratifs préconisée par la « Directive services européenne », le modèle français des orgues se fraye un chemin. Nous disons familièrement « nos orgues », alors qu'ils n'appartiennent à aucun individu mais sont un bien collectif, et c'est à cette collectivité propriétaire que les uns et les autres

doivent rendre compte avec le plus d'objectivité et d'impartialité possibles. Nous pouvons espérer sauvegarder au mieux la singularité de notre patrimoine et traduire dans un langage administratif compréhensible toutes les obligations imposées par le grand marché de l'espace économique européen. Quel regard porterons-nous sur ces trente dernières années si fécondes au service d'un patrimoine bien identifié ? Un orgue restera toujours un orgue, un grand instrument de musique et plus encore une mécanique incompréhensible par les non initiés. Ce qui rend son approche hautement difficile. Pourtant chaque génération croit bon d'identifier par des critères nouveaux un monde à sa relecture alors qu'il s'agit modestement de passer le flambeau avec le moins de dégâts possibles.



A quelques mois de faire valoir mes droits à la retraite, je souhaite qu'une bonne politique des orgues se poursuive et affirme les acquis obtenus. Parmi nous sont des anciens – je veux citer Jean-Pierre Decavèle, expert honoraire qui se passionne toujours pour les orgues – il peut témoigner de cette bonne évolution qui a permis de préciser et de différencier la construction des orgues neufs de celle de la conservation des instruments historiques.

Dans les années 1970, au moment de la création de la Direction de la Musique, on recensait seulement 70 instruments protégés au titre des Monuments Historiques. En 1980 (année du Patrimoine), sans négliger l'intérêt porté aux instruments de facture d'Ancien Régime, un regard nouveau se portait vers des instruments de facture XIX^{ème} siècle qu'il convenait de protéger. Nous fêtons cette année le bicentenaire de la naissance d'Aristide Cavaillé-Coll et nous savons que les orgues d'esthétique post-classique, romantique, symphonique sont venues gonfler la statistique des orgues protégées. Mais déjà un autre regard se porte vers d'autres esthétiques et d'autres factures.



Je souhaite revenir un instant sur le distinguo qui se fait entre la partie visible de l'instrument (son ou ses buffets) et la partie dite « instrumentale » qui, en 1933, lors de la création de la Commission des orgues à la Direction des Beaux-Arts, était appelée « partie musicale ».

Les actes juridiques de protection au titre des Monuments Historiques sont au nombre de deux pour ce qui concerne l'orgue de Saint-Pons. Ils témoignent d'un passé révolu. En effet, le buffet est classé en 1972 et quatre ans plus tard est classé le contenu. Pourquoi ici deux arrêtés distincts et non pas un seul ? Il faudra attendre la réforme de la V^{ème} section de la Commission Nationale des Monuments Historiques en 1994 pour lui reconnaître, désormais, une compétence d'avis sur l'ensemble de l'instrument, sans distinction de la partie visible ou invisible, et donc d'émettre un avis favorable (ou défavorable) pour une protection juridique totale ou partielle en application du code du patrimoine. Cette simplification administrative n'avait que trop tardé ! Désormais, on porterait un regard nouveau sur un instrument de musique dans son unité, pour favoriser des décisions plus cohérentes au moment de sa restauration, allant jusqu'à préciser de manière plus adéquate l'aide financière

accordée au propriétaire de l'orgue au moment des travaux, au moyen d'une subvention appropriée.

Jusqu'en 2005 la maîtrise d'ouvrage, la maîtrise d'œuvre et la conduite des travaux sur un orgue protégé étaient du ressort des services de la Direction Régionale des Affaires Culturelles – Conservation Régionale des Monuments Historiques. A partir de 2005, si l'exercice de la maîtrise d'ouvrage est transféré au propriétaire, les services précités conservent la maîtrise d'œuvre qui est confiée à un professionnel qualifié. Ces services sont habilités à autoriser ou non les travaux qui seraient souhaités par le propriétaire, travaux qui en tout état de cause et en raison de la protection juridique au titre des Monuments Historiques, sont soumis au contrôle scientifique et technique sur la totalité de l'opération par les services de l'Etat. Ces dispositions actuelles méritent d'être expliquées et appellent de la part des intervenants un dialogue et un respect constants dans l'intérêt de l'objet mobilier juridiquement protégé, car un orgue est « un objet mobilier » au titre du code du patrimoine.

Il y a donc urgence à promouvoir l'idée de l'orgue dans son caractère unique de conception, d'architecture mécanique et phonique, de son buffet et ses décors... s'il le mérite, bien entendu. Ainsi pourra-t-on parler « d'orgues historiques » à transmettre aux générations futures, en les altérant le moins possible.



Les Micot : leur vie

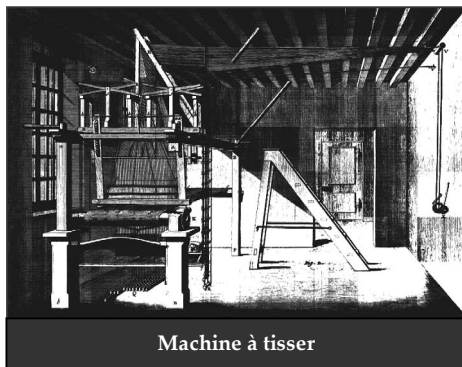
Découvertes biographiques

Nicole GROS

Cinq années de recherches faites par Nicole Gros à travers bibliothèques, archives et internet, viennent de faire l'objet d'une publication, pleine de découvertes, avec références et transcription des documents d'archives : « Les sieurs Micot, facteurs des Lumières », St-Pons, 2011. Cette intervention constitue un résumé des principaux épisodes » !

Micot lyonnais

De ce Jean-Baptiste Micot on ne savait pas grand-chose. Jusqu'à son nom, qu'on écorche souvent. On était entre autres persuadé qu'il était Parisien, ou Toulousain. En fait – première découverte ! – il était Lyonnais : Ses parents habitent dans la paroisse de Saint-Nizier. J.B. Micot naît là, se marie là et a là 13 enfants, ce qui nous permet d'avoir une vue très précise sur son évolution professionnelle, tout à fait passionnante. De ces enfants, il n'est resté que quatre, conformément aux statistiques de l'époque, deux filles et deux garçons qui deviendront tous deux facteurs d'orgues.



Machine à tisser

L'univers technologique de J.B. Micot, c'est celui des machines à tisser la soie (qui ne manquent pas d'une certaine parenté avec l'orgue). Il apprend auprès de son père à fabriquer des peignes pour ces métiers. Le peigne, qui lie la trame à la chaîne, est la partie la plus importante du métier : de sa qualité dépend absolument la qualité du tissu de soie. Quant il se marie, à 22 ans, J.B. Micot est lui-même *peignier*, fabricant de peignes pour les métiers à tisser. Il a appris là à travailler le bois, bien sûr (de plus son grand-père maternel était charpentier, une bonne école aussi pour les orgues...). Mais il a aussi travaillé toutes sortes de matériaux, une connaissance bien utile plus tard : l'os, l'ivoire, le cuivre, le laiton, le bronze... Il y a acquis la maîtrise de la mécanique, des plus grandes aux plus petites, le sens de la rigueur et du geste parfait, caractéristiques de sa facture comme nous le verrons au cours de ces journées.

Il devient ensuite *marchand*, vendant ces peignes aux fabricants de soie : négoce, devis, contrats, commandite de fournisseurs. A trente ans, changement de cap. Toujours la soie, mais côté art : il devient dessinateur, un métier d'importance dans la chaîne de la soie, *l'âme de la fabrique*, dit-on. Sur les dessinateurs repose la réussite des collections : on investit dans leur formation, on leur offre des appointements considérables, on les envoie à Paris connaître les goûts et les tendances de la Cour... Il a appris là le fonctionnement et les attentes des plus riches du royaume, et tout ce qu'on appelait alors « dessin » : l'art de la décoration et des formes stylisées, les croquis et les plans, l'architecture, les agencements, la perspective... Les buffets Micot ont cette patte de dessinateur.

Ce métier lui permet de devenir *marchand*, lui ouvrant ainsi la porte de la grande bourgeoisie lyonnaise, dont il devient lui-même membre. Il a du bien, mobilier et immobilier. Sa maison est située rue du Bois, en plein cœur de ville, et sa notoriété assez grande pour qu'il puisse devenir membre de l'Académie des Sciences de Lyon. Ses clients, acheteurs de soie, sont ses interlocuteurs et commanditaires de demain : grande bourgeoisie, haut clergé, noblesse.

Et voilà qu'apparaît l'orgue, pour ne plus disparaître. Pourtant, facteur d'instruments, ça ne s'improvise pas ! Parallèlement à ces activités professionnelles, il s'est donc formé à la facture, violon d'Ingres devenu son métier. Pourtant, à Lyon, on entend alors l'orgue moins que dans les autres villes : le rite liturgique lyonnais l'interdit dans les églises. Mon hypothèse : c'est le goût de la musique (il est aussi organiste) associé à l'attrait – bien lyonnais – pour l'horlogerie, la mécanique, les machines savantes, les automates, qui l'ont fait passer des *machines faire la soie* aux *machines à faire la musique* que sont les orgues.

C'est probablement à travers ses rencontres qu'il a appris la facture, puisqu'il ne semble pas avoir de musiciens dans sa parenté. La toute première, peut-être quand il était très jeune, c'est celle des facteurs d'instruments. Même si l'orgue n'y est guère représenté, Lyon est une ville musicale et une importante communauté de facteurs d'instruments y est présente, tout à côté de l'église Saint-Nizier. Parmi eux une grande figure, de quarante ans son aîné, Pierre Donzelague, très célèbre facteur, inventeur d'un clavecin à grande étendue : J.B. Micot inventera le clavier à 50 touches. Je fais l'hypothèse que Donzelague a été un modèle (un maître ?) pour le tout jeune Micot.

Deuxième grand nom : Christophe Mouchérel. Auteur de nombreuses orgues dans le nord de la France, il a vécu à Lyon quelque temps dans les années 1730, avant de partir dans la région de Toulouse, région où Micot s'installera plus tard lui aussi. Ce Mouchérel est un personnage original, homme aux multiples métiers et inventeur d'instruments. Je fais l'hypothèse que J.B. Micot, alors âgé d'une vingtaine d'années, a eu Mouchérel comme maître et qu'il a peut-être participé à ce titre à la construction des deux orgues Mouchérel de Thoisy en 1731.

Jean-Esprit Isnard, autre facteur fameux, à peine de cinq ans son aîné, est sans doute trop jeune pour être un maître, mais pas pour être un ami ou un conseiller. Bien que n'ayant pas encore la célébrité qu'il obtiendra bientôt, il a déjà plusieurs orgues à son actif. Dans ces mêmes années 1730, il est à Lyon, sur l'orgue des Pénitents Blancs. Tous deux se connaissent : Micot interviendra sur son territoire, le Sud méditerranéen, probablement sur sa recommandation, et Isnard effectuera la visite finale de ses travaux de Marseille. Ils se retrouveront plus tard à Toulouse, où Isnard vivra quelques temps.

Christophe Baley enfin, facteur auvergnat bien connu à Lyon, a construit, pour l'hôpital de la Charité, le seul orgue lyonnais de la période. Mon hypothèse est que le jeune Micot y a travaillé auprès de lui. C'est d'ailleurs à Micot qu'on confiera sa succession à l'entretien de l'orgue des Jacobins.

Nous avons trouvé peu de chantiers d'orgues Micot sur cette période. Seulement des entretiens ou des réparations à Lyon, à Marseille, à Arles. C'est que – autre grande découverte ! – son activité de facteur avait une dimension rare et passionnante : l'invention de petits instruments. Il connaît Jacques de Vaucanson, le très célèbre créateur d'automates. Tous deux se rencontrent à Lyon en 1744, quand Vaucanson va y étudier l'automatisation des métiers à tisser. Quelques années plus tard, Vaucanson présentera Micot à l'Académie des Sciences de Paris. Il rencontre aussi Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, compositeur, violoniste, organiste. Lui aussi est séduit par les inventions de Micot et en parle dans les journaux parisiens et à la Cour, où il est très influent auprès de la Reine. Quelques années plus tard, Micot travaillera auprès d'elle.

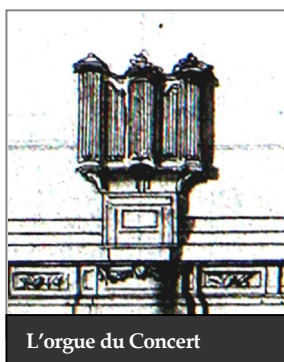


Micot parisien

En 1750, il est à Paris, officier chez le Roi, une fonction qui marque l'aisance financière et l'intégration dans la très bonne société. Il s'installe dans le Marais, non sans avoir dû régulariser sa situation vis-à-vis de la corporation des *luthiers et faiseurs d'instruments* de Paris, passage indispensable si l'on voulait tenir boutique. Une découverte de dernière minute¹ nous apprend qu'il s'était installé indûment et que la corporation avait saisi chez lui ses outils et un orgue en cours de construction pour Madame de Pompadour ! Il s'est alors acquitté des importants droits exigés pour une maîtrise dite « sans qualité » (sans formation auprès d'un maître parisien), et ce grâce au règlement par le Roi d'une livraison qu'il avait faite à la Reine.

Il est installé tout près de Saint-Gervais, l'église des Couperin, tout près de Saint-Merry, tenue par les Forqueray, de l'orgue des Jésuites joué par Corrette... Nul doute qu'il aura eu l'occasion d'aller accorder ou jouer ces orgues. A Paris, le marché de la facture est tenu par les ateliers Clicquot. Louis-Alexandre (1684-1760), fils de Robert, est déjà âgé. Avec son fils François-Henri, 20 ans, ils construisent, justement pendant le séjour de Micot, l'orgue de Saint-Roch. Ils se sont rencontrés autour de cet orgue, c'est sûr.

J.B. Micot a aussi obtenu une fonction à l'Académie Royale – l'Opéra – le lieu où se faisait la musique par privilège royal. De l'Opéra dépendait alors un deuxième lieu, le



L'orgue du Concert

Concert Spirituel. A l'Opéra aucune trace d'orgue. Au Concert Spirituel par contre – qui était dirigé par Pancrace Royer avec, à la direction artistique, Mondonville – j'ai trouvé, dans cette période, la construction d'un orgue dont on ne connaît pas le facteur. Mon hypothèse, forte, est qu'il s'agit d'un orgue Micot : la date, les appuis dont il disposait, la fonction qu'il exerçait, tout concorde, et même le côté novateur du projet : c'est le premier orgue laïc, de la même inspiration, pourrait-on dire, que sa spécialité : les orgues de salon. Cet orgue à trois claviers, jeux d'anches, jeux de fond, était un bel instrument, joué

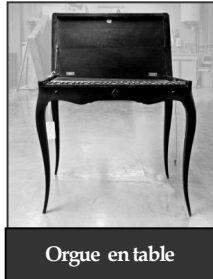
par Chéron, Daquin et surtout Balbastre qui l'appréciait beaucoup et a beaucoup composé pour lui.

¹ AN O¹ 2988⁸. Information généreusement transmise, la veille du colloque, par M. Dominique Lauvergnier, qui a croisé ce document lors de ses recherches universitaires. Qu'il en soit remercié !

Et enfin, il porte titre de facteur de la Reine. La Reine, c'est Marie Leszczinska, l'épouse du Roi Louis XV. Elle aime la musique, en fait jouer à ses enfants, en joue elle-même. Pour elle, il aurait construit un orgue de salon, un orgue enfermé dans une armoire. Il est aujourd'hui dans l'église de Lammerville, inscrit aux Monuments Historiques, sans nom d'auteur.



L'orgue de la Reine



Orgue en table

Mais ce qu'il fournit surtout à la Reine et à la Cour ce sont des orgues en table et autres petits instruments, alors fort à la mode. On adorait les inventions musicales. Pas une maison bourgeoise sans sa serinette pour apprendre des airs aux oiseaux en cage, et pas non plus un salon digne de ce nom sans son orgue en table Micot : il en aurait alors construit dans les 200 ! Peter Weinmann et Mauro Ferrante nous révéleront l'histoire de ces petits instruments dont Jean-Baptiste Micot avait le secret.



Micot languedocien

Après la jeunesse lyonnaise et l'expérience parisienne, J.B. Micot part pour le Sud-Ouest, en commençant par le Pays Basque. Le marché parisien, saturé au siècle précédent et bien en main des Clicquot, ne laissait guère la place à de nouveaux facteurs. A Saint-Jean-de-Luz il répare l'orgue de l'église, dont le buffet est toujours là, et en tient la tribune. A Bayonne, il fait une grande réparation à la cathédrale... et s'y se marie en secondes noces, en 1756, son épouse étant décédée. Cette seconde Mme Micot est fille d'un commerçant en lien avec Saint-Domingue. Ils auront deux fils, qui tous deux mourront jeunes.

Arrive l'heure de l'installation et là, nouvelle découverte ! Le vieux facteur François L'Épine, de Toulouse, cède son affaire à Jean-Baptiste Micot. L'immeuble est situé Place Saint-Sernin, juste au chevet de la grande église. C'est une grande maison en plein Toulouse, disposant d'un atelier, *le laboratoire du Sieur Micot* dit l'acte de vente. Il installe là sa famille, deux ouvriers, une servante. Tout cela a disparu aujourd'hui, emporté par les grands alignements du XIX^{ème} siècle. Pourtant, si l'on regarde bien, dans les arrière-cours du 2bis, restent quelques traces de ce lieu où, en cette année 1758, les trois Micot, le père 46 ans, l'aîné, Pierre 23 ans, le cadet Jean-Baptiste 18 ans, sont prêts pour leurs grands chantiers du Sud-Ouest.

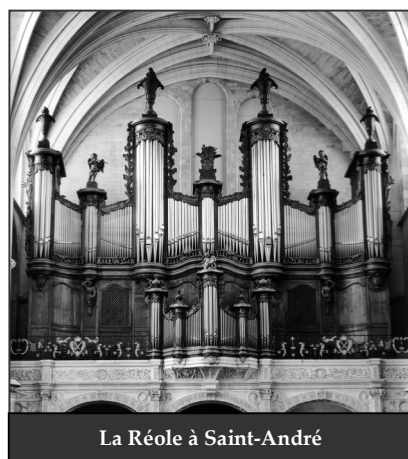
Ils commencent à Toulouse, dès 1758, avec la reconstruction de l'orgue de Notre-Dame de la Dalbade, deuxième paroisse de la ville, un orgue du XVII^{ème} siècle. Dès ce premier chantier, Micot innove et fait école en montant à 50 le nombre de touches du clavier. Cet orgue existe toujours. Bien malmené par la Révolution, il a fini par être transféré à Castres, où on l'a fait tenir en force, trophées enlevés, dans l'église Saint-Jacques de Villegoudou. Il n'y reste quasiment rien des Micot. Leur deuxième chantier toulousain se fera en 1767, presque dix ans plus tard. Il s'agit de reconstruire l'orgue de la cathédrale, orgue du début du XVII^{ème} siècle, orgue à problèmes, plusieurs fois repris, toujours à reprendre. Le buffet est toujours visible, mais de Micot, là aussi il ne reste que des bribes. Les Micot interviendront aussi pour une

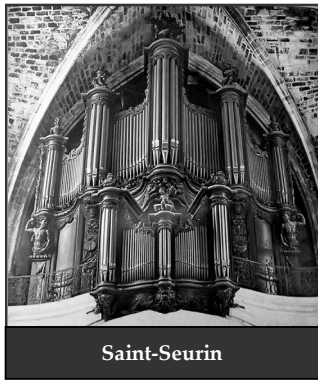
reconstruction à Notre-Dame du Taur dont on ne sait rien sinon qu'elle a existé. Et l'orgue a disparu, démoli à la fin du XIX^{ème} siècle.

A ces instruments de Toulouse s'ajoutent, dans cette période et pour la région du Languedoc, quatre grandes orgues. La moins connue, c'est une construction à Rodez, certaine mais jusqu'à maintenant non trouvée... Avis aux amateurs de recherche! Il ne peut pas s'agir de la cathédrale, où l'orgue a été construit en 1750 par Jean-François L'Épine. Mon hypothèse est qu'il s'agit de Saint-Amans, alors en pleine rénovation... L'orgue de l'abbaye du Mas Grenier, tout près de Montauban, dont l'existence vient aussi d'être découverte, n'est guère mieux connu. On sait quand même qu'il avait un *buffet remarquable*, et qu'il avait été commandé en 1770. Deux constructions par contre nous sont restées. L'orgue de Vabres-l'Abbaye, dans l'Aveyron, est daté de 1760 et signé des trois Micot, le père et les deux fils. Il est toujours aussi beau à voir et à entendre. Et celui de Saint-Pons, bien sûr, daté de 1771, lui aussi entièrement conservé et dont nous pourrions profiter tout le week-end.



En même temps que ces chantiers languedociens, les Micot interviennent en Aquitaine. Le premier chantier, en 1760, n'est pas des moindres : la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Là les Micot reconstruisent, dans des buffets existants, le grand orgue qui datait de 1630, et l'orgue de chœur. Les deux ont disparu à la Révolution. En même temps, on les demande à Saint-Michel pour une construction entière. Ne reste des Micot que le buffet, classé au titre des Monuments Historiques, qui vient d'être restauré et dont Thierry Semenoux nous reparlera. Pour mener tous ces chantiers, deux à trois de front, le père a installé son fils Pierre à Bordeaux. Il vit dans les paroisses où se construisent les orgues et épouse, à Saint-Michel, la fille d'une grande famille bordelaise en lien, elle aussi avec Saint-Domingue et la capitainerie. Mort très jeune, il n'a pas donné de descendance à la facture Micot. Les constructions d'orgues s'enchaînent. L'abbatiale Saint-Pierre de La Réole, qui a vu l'orgue en cours à Saint-Michel, veut le même. Après la Révolution, il sera déménagé dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux, qui avait perdu le sien. Il y sera transformé, retransformé jusqu'à, pour finir, être remplacé. Le buffet est resté, agrandi aux cours des ans. De cet orgue aussi, Thierry Semenoux nous parlera cet après-midi : le matériel déposé est en effet toujours là et des projets de reconstruction sont en cours, dans un buffet neuf bien sûr.





Saint-Seurin

Le dernier des orgues Micot d'Aquitaine c'est celui de Saint-Seurin. Son buffet classé au titre des Monuments Historiques, va lui aussi être restauré. De l'instrument Micot, il ne reste rien. Pourtant, les textes de l'époque disaient *qu'il faisait l'admiration du public, qu'on venait l'entendre de toute la ville, et qu'on se plaignait de tous côtés de ne pas l'entendre assez*. Son titulaire était la référence musicale bordelaise, compositeur très remarqué alors et aujourd'hui bien oublié : Franz Beck, qui sera au programme du concert de demain.

Jusque là, père et fils ont travaillé ensemble; à trois d'abord, à deux ensuite, menant pendant ces vingt années, la vie des facteurs d'orgues : construire, modifier, réparer, accorder, relever, expertiser... Ils échangent avec leurs collègues facteurs, rencontrent les hommes influents susceptibles de leur ouvrir les marchés, les fournisseurs de leurs matières premières... Ils sillonnent les routes d'Aquitaine et de Languedoc, traversent même l'océan. Tout un univers dont nous parleront Françoise Clastrier, Christian Marcenne et Loïc Métrope.



Jean-Baptiste Micot-fils

En 1776, J.B. Micot, grand maître dans son art, retourne à Paris vendre à nouveau ses petits instruments de salon. Sa passion ne l'a pas quitté pendant toutes ces années toulousaines : il en fait maintenant avec des perfectionnements modernes, comme la possibilité de *forte-piano*. Cette période parisienne est brève : très vite, il est appelé à Rouen où l'église Saint-Godard doit refaire son orgue. Un devis bien intéressant, où le commanditaire explique ce qu'il souhaite et où, point à point, Micot démonte la demande pour faire une contre-proposition. Il obtiendra le marché, alors que Rouen ne manque pas de facteurs, ni Paris non plus, tout proche. La grande classe !

Sa famille est venue le rejoindre sauf son fils Jean-Baptiste resté à Toulouse s'occuper des chantiers en cours. L'atmosphère entre le père et le fils est un peu tendue : il faut dire que ce fils approche de la quarantaine, qu'il est maître facteur et mène les chantiers, mais que pour autant il est toujours (comme cela se faisait) sous l'autorité de son père, patron de la maison. Dans une lettre que Mme Micot envoie à un ami toulousain, elle nous raconte le voyage, fait *très gracieusement*, l'étape touristique à Paris, Micot père tout heureux de les revoir et en très bonne santé... Pas pour longtemps. Ce chantier de Saint-Godard, il a dû en laisser les derniers réglages à un facteur local, Godefroy : il ne pouvait plus travailler, la main atteinte de paralysie.



Saint-Chinian

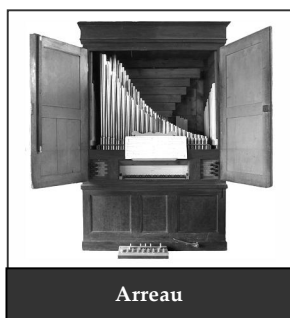
Et c'est peut-être là une explication au mystère de Saint-Chinian. Car cet orgue, tout proche d'ici, lui aussi merveilleusement conservé et restauré, est mystérieux. Non signé, il a été construit, dans un buffet déjà existant, par Louis Peyssi, plusieurs documents l'attestent. Et pourtant, les spécialistes s'accordent à dire que tout est « Micot » dans

cet orgue. Or il se trouve que la décision de construire l'orgue de Saint-Chinian se prend en 1780, date à laquelle vient s'installer un nouveau prieur à l'abbaye de Saint-Chinian, Dom Favier, deux fois déjà client de Micot. Mon hypothèse : Micot, sollicité quand il était à Rouen par Saint-Chinian sur la recommandation de Dom Favier, a accepté le chantier. Devenu invalide et ne pouvant pas faire tenir son engagement par son fils – charge trop importante de l'atelier de Toulouse, tensions entre les deux hommes ? – il s'est tourné vers Peyssi, ouvrier de confiance. Le devis précise que Peyssi promet *de se conformer et d'exécuter le plan qui lui sera remis* : inacceptable pour un maître facteur, sauf si le plan vient de son ancien patron et résulte d'un accord. Micot a même pu lui-même suivre le chantier : il est en effet redescendu dans la région pendant la période de la construction. Saint-Chinian : dernier chantier de J.B. Micot père ? Reparti à Lyon, il meurt en 1784 à Fontaines sur Saône, un petit village tout proche où un de ses frères, Pierre, son cadet de deux ans, avait acheté une maison en 1777². Il est enterré là, dans l'ancien cimetière du village.

Dans les ateliers de Toulouse, J.B. Micot-fils a pris la relève. Il y restera trente ans encore, jusqu'à sa mort, en 1815. Mais pour le moment, les affaires continuent et il travaille à l'orgue des Jacobins, un ancien orgue qui a besoin d'importantes réparations. Il le gardera toute sa vie à l'entretien et en assurera le transfert à Saint-Pierre des Chartreux, après la Révolution. Cet orgue était vraiment l'orgue de J.B. Micot-fils. Il est toujours là et on peut encore y entendre quelques jeux de lui. Il enchaîne avec une construction nouvelle, à Sainte-Marie de Dax, dont il ne reste que le buffet, réalisé dans la pure tradition Micot. Cet orgue marque la fin des grandes constructions Micot : la Révolution arrive. Et les orgues vont entrer dans une longue période sombre. Eglises et couvent ferment leurs portes : mauvais temps pour les organistes et les facteurs ! Dans les églises, on prend, on casse, on s'installe. Micot fils reste cependant à Toulouse et se fait connaître auprès des nouvelles autorités comme expert. Il faut bien en effet déterminer la valeur des orgues devenues



Sainte-Marie de Dax



Arreau

propriété de la Nation. Et c'est à lui qu'en 1796 on confie, avec l'architecte Cammas et le menuisier Bellin, l'expertise et estimation des orgues de la commune de Toulouse, onze en tout, dont plusieurs ont ainsi été sauvées. Nous voilà en 1801. J.B. Micot fils a 60 ans. L'atelier de Toulouse, où il est toujours, construit un dernier orgue, un petit orgue de salon qui sera plus tard acquis par l'église d'Arreau dans les Hautes-Pyrénées. D'après Jean Daldosso, qui vient de le restaurer, c'est une merveille de précision et d'habileté.



² Information, de dernière minute aussi, transmise par un habitant de la commune, M. Marc Pittiou. Un grand merci à lui ! C'était une très grande demeure, avec parc et dépendances, connue encore aujourd'hui comme le « Domaine Micot ».

Micot inventeur

De l'orphéon organisé à l'orgue en table³

Peter WEINMANN

'Zoom' sur la régale

Mauro FERRANTE, traduction Michel FORMENTELLI

Une conférence alternée : D'un côté Peter Weinmann qui a présenté, expliqué et fait entendre de nombreux instruments. Ces Actes ne rendent compte que d'une partie de l'exposé. Les personnes intéressées trouveront des compléments d'informations dans son ouvrage, en cours d'impression : « Jean-Baptiste Micot inventeur », Montpellier, 2011.

De l'autre le Professeur Mauro Ferrante, venu d'Italie pour nous présenter ses découvertes. La régale a été en effet un instrument très connu de l'Italie, bien avant la France. Ces Actes transcrivent la traduction donnée en séance par Michel Formentelli, très fidèle et validée par le professeur.

LES INVENTIONS MICOT (P. Weinmann)

Micot était un passionné d'inventions. Il a passé des mois et des années à ces découvertes. On voit le résultat final, mais il ne faut pas oublier les nuits passées en atelier pour le mettre au point ! Ce chapitre de la vie de Micot, se place entre 1745 et 1755, dix ans de sa vie, à Lyon et à Paris. C'est grâce à ces inventions qu'il a fait le grand saut des ateliers lyonnais à Paris : il ne s'agissait pas d'amusement mais bien de promotion sociale. Au XVIII^{ème} siècle, une invention proposée et acceptée pouvait faire votre fortune.

Micot alors se cherche. Il ne sait pas encore quelle est l'invention qui va le porter (ce sera l'orgue en table) et ses productions apparaissent un peu disparates. Pourtant elles ont un point commun : l'orgue. Micot vient de l'orgue, mais il a envie de faire plus : d'étonner, de miniaturiser, de sortir l'orgue des églises pour le mettre dans les salons, de combiner des instruments...

L'orphéon organisé

L'orphéon est un instrument inventé par François Cuisinié, peu connu en dehors de ses inventions autour de l'orphéon, dont une première version sort en 1708 puis une version améliorée en 1729. C'est une espèce de vielle ou petite épinette à jeu de viole, un instrument à mécanisme de vielle mais avec un clavier non pas de vielle, mais de clavecin (pour faciliter son utilisation



Orphéon dans un livre

³ Mes remerciements à Jean-Claude Battault, de la Cité de la Musique, à Jean Pallier, pour les nombreuses photos qui ont permis d'enrichir cette conférence, et à Nicole Gros.

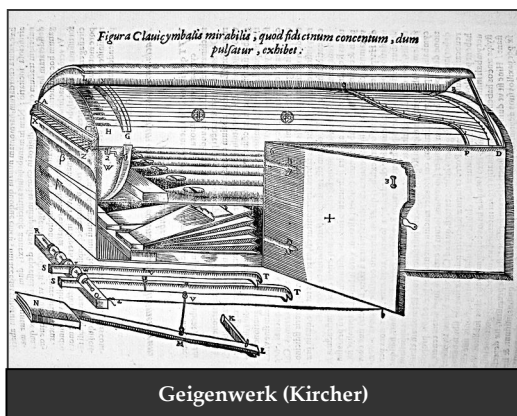
par les clavecinistes et donc étendre la clientèle), un son amélioré, des possibilités plus nombreuses (bourdons variés, modulations...).

C'est en 1734 qu'il lui donne son nom, sur celui d'Orphée, une référence mythologique : alors que la vielle est l'instrument des mendiants, l'orphéon est proposé à la Cour, aux riches. Il obtient alors un *brevet royal exclusif* de six ans, avec interdiction à tous les autres facteurs d'en produire et de le copier, ce qui se faisait fréquemment à l'époque. Un seul orphéon est visible aujourd'hui, et il est un peu atypique. Il est à la Cité de la Musique, miniaturisé sous forme de livre, avec son clavier, sa manivelle, sa roue. Il est attribué aujourd'hui officiellement par les experts à Cuisinié, en tant qu'inventeur de l'orphéon, mais cette miniaturisation fait penser à Micot et à ses doigts de faiseur de peignes pour la soie. Cet orphéon servait je pense, comme les serinettes, à dresser les serins : que pouvait-on en effet jouer avec une octave et quelques notes, de plus très aiguës vu la taille de l'instrument ?

Ce brevet de Cuisinié était valable jusqu'en 1746. Or Micot présente son orphéon organisé en 1745 : soit il n'a pas respecté le brevet, ce qui semble peu probable, soit la transformation effectuée en « organisant » l'instrument était suffisante pour rendre le brevet inapplicable. Sa sortie est annoncée par une lettre de Mondonville au *Mercure de France*. Il a été accepté par l'Académie des Sciences de Lyon (malheureusement sans traces), et appelé par Micot *orphéon organisé*. Il s'agit de la combinaison d'un instrument à corde et à vent qu'on peut entendre ensemble ou séparément, facilement transportable. Donc un élargissement des possibilités et un enrichissement des sonorités. C'est une bonne publicité pour Micot que cette lettre de Mondonville, et qui aura des suites. (*Audition d'une œuvre de Joseph Haydn, composée pour la vielle organisée, appelée aussi lyra organizzata ou Orgel-Leier, enregistrée par l'ensemble de Limoges sous la direction de Christophe Coin, avec une vielle organisée de Weichselbaumer, facteur luthier de Vienne*).

Le violon organisé

Présenté en 1748, cet instrument, un peu mystérieux, reprend la tradition du *Geigenwerk*, en français « *ouvrage de violon* ». C'est un rêve ancien : jouer du violon sans savoir en jouer, en appuyant sur les touches d'un clavier. L'instrument, inventé par Hans Hayden, de Nuremberg (où habitaient au XVI^{ème} siècle les artisans les plus pointus), sur une idée de Léonard de Vinci, a été décrit par Praetorius. Il a, paraît-il, très bien marché, mais on n'en a qu'une gravure.



Kircher, un esprit encyclopédique qui avait une prédilection pour les choses compliquées, a décrit dans un ouvrage présentant toutes sortes d'instruments impossibles et insolites un autre *Geigenwerk*, de grande taille, avec tuyaux de montre et soufflet : c'est un *Geigenwerk organisé*. Il est décrit dans un chapitre consacré à des instruments « magiques », qui font ouvrir grand les yeux !

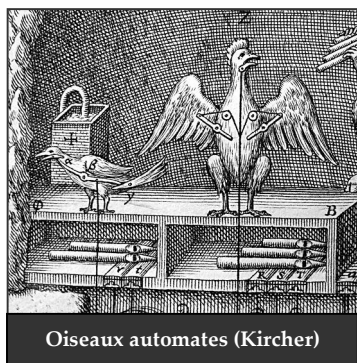
Kircher est important aussi parce que, jésuite, il voyage, va à Rome, transporte les savoirs et en particulier tout ce qu'il

trouve d'insolite en Italie pour le diffuser ensuite au niveau européen. Son livre *Musurgia Universalis* (1650) est présent à Lyon, à la bibliothèque des Beaux-Arts. Micot aurait pu le lire, mais sans doute ne lisait-il pas le latin. Le violon organisé de Micot s'inspire aussi de travaux plus récents, notamment de Levoir (1742), inventeur dont on sait peu de choses, sinon qu'il a inventé un clavecin à cordes et un Geigenwerk, un peu moins monstrueux que le précédent mais très compliqué, avec des crins (en peau de chat !) pour frotter les cordes, un balancier pour l'aller-retour, ce qui en faisait un instrument assez difficile à jouer malgré la présence du clavier.

Micot présente son instrument à l'Académie des Sciences de Paris, devant les sommités de l'époque, y compris Vaucanson. C'est un petit buffet d'orgue, avec un jeu de flûte et un violon à quatre cordes, horizontal. L'archet, en crin, est une corde sans fin, habilement nouée pour éviter les heurts sur les cordes et qui supprime le problème des aller-retour. Mais ces Messieurs de Paris certes trouvent l'instrument ingénieux, mais pas tout à fait parfait. Peut-être ont-ils encore à l'oreille l'instrument de Levoir qui, lui, était couvert d'éloges. Les sons paraissent trop aigres, et l'on ne peut pas faire *enfler et diminuer* les sons, ce qui était une grande obsession : un violon doit sonner comme un violon ! Donc Micot est « recalé », et un peu dépité peut-être ! (*Audition d'un Geigenwerk de Akio Obuchi, facteur contemporain assez fou pour se lancer dans cette entreprise : l'instrument se joue à deux*).

Le serin artificiel

Le serin, c'est un canari. La serinette la plus ancienne connue, de Bennard, date de 1753, mais l'invention est plus ancienne, des années 1730-1740 (*Audition d'une serinette*). La serinette servait à apprendre à chanter au serin, obligé de chanter les mélodies qu'on lui imposait.



Le serin artificiel inventé par Micot en 1750 (mais qu'on n'a pas retrouvé), est tout autre chose. C'est un petit automate, de taille naturelle, qui siffle plusieurs airs. Le bec s'ouvre et fait des articulations. Il a seulement cinq notes, donc un peu moins que d'habitude, mais c'est que les tuyaux sont logés dans le serin. C'est une innovation : il existait des oiseaux automates, mais leurs tuyaux étaient cachés dans une boîte. Micot s'inscrit dans une longue tradition : Salomon de Caus, Kircher, Vaucanson. Plus tard les Jaquet-Droz feront des oiseaux miniaturisés qui gazouillent comme les vrais : on ne peut pas concurrencer les Suisses !

La machine organisée

Il s'agit encore d'une sorte de violon organisé, avec un « archet » qui tourne, mais, pour faire tourner agréablement cet archet, Micot a trouvé un moyen, par un balancement de la jambe qui imprime une rotation. Il faut imaginer ça un peu comme une machine à coudre.

L'orgue en table

On dit aussi *régale* et Micot parle de *jeu de régale*. Cette expression « orgue en table » est celle qui s'est établie en France pour parler de cet instrument particulier que Micot a inventé. (*Audition d'une régale*).



'ZOOM' SUR LA REGALE (M. Ferrante – M. Formentelli)

Si Micot dans l'époque des Lumières en France va construire des centaines d'orgues régales, il faut savoir, et le professeur Mauro Ferrante nous le rappelle, qu'il n'en existe que deux en Italie : un au Musée National des Instruments de Musique à Rome, malheureusement abandonné par toutes les institutions – on n'a pas la chance d'avoir une sensibilité particulière à ce propos – et un deuxième, très important instrument conservé au couvent de San Giuseppe da Copertino à Osimo (province d'Ancône, chef-lieu de la région des Marches).

Le *Syntagma musicum*, l'ouvrage de Praetorius, présente un dessin fort bien fait qui explique comment pouvait être construit un orgue régale de type allemand. Ce que le professeur veut souligner tout de suite, c'est l'étendue du clavier. Il est construit dans une caisse en bois en deux parties : le coffre avec le sommier et le clavier, et la partie soufflerie. Mais l'étendue du clavier est très intéressante : elle est de 45 touches, du Do1 au Do5 (comme la plupart – 90% ! – des instruments en Italie), avec une première octave courte, quatre dièses manquant dans la basse. Les tuyaux sont placés horizontalement, comme toujours dans les régales, derrière le clavier, ils sont recouverts d'une petite règle de bois pour mieux faire parler les petits tuyaux. Deux soufflets, avec leurs poids, sont positionnés à l'arrière, avec un petit manche en bois pour lever à la main alternativement les deux soufflets.

Cette question de l'étendue du clavier mérite d'être développée : cela va servir aussi pour comprendre ce que va faire Micot avec ses orgues régale. Dans l'instrument dont nous a parlé tout à l'heure Peter, le célèbre *orgue bible* conservé au Conservatoire Royal de la musique à Bruxelles, l'étendue de clavier est déjà plus grande, un peu à la française et à l'allemande, avec une étendue chromatique du Do1 au Do5 sans premier Do dièse.

La régale de Rome



Régale fermée (Musée National de Rome)

L'instrument conservé à Rome au Musée National présente une nette ressemblance avec le dessin de l'orgue régale de type allemand. L'extension du clavier correspond à celle de l'image de Praetorius, 45 touches avec première octave courte. Les tuyaux, positionnés et branchés sur le sommier en position horizontale, sont dans les deux cas recouverts par une table semi-ouverte en bois.

A l'emplacement des ogives, on mettait un tissu ou même un grillage en bois pour laisser sortir le son de l'orgue, mais on bouchait l'autre partie. La ressemblance est grande, et surtout il s'agit, à proprement parler, d'orgues régale transportables. Ce type d'instrument est en effet pliable, dans la même lignée que les clavecins pliables, dont l'Italie est le plus grand producteur : les rares exemplaires



Régale ouverte (Rome)

restant sont tous italiens. L'instrument fermé se présente dans une boîte avec des compartiments creusés qui permettent de placer les soufflets et le système « orgue », c'est-à-dire le clavier et le sommier.

La régale de San Giuseppe da Copertino

Le petit orgue régale conservé à Osimo au couvent de San Giuseppe da Copertino a été parfaitement restauré en 1985 par l'atelier de restauration d'orgues de Florence, dirigé par Pier Paolo Donati. Il ressemble vraiment à l'instrument de type allemand à octave courte. On le date généralement de la première décennie du XVII^{ème} siècle, mais le professeur, en le comparant au dessin de Praetorius, pense que l'instrument est datable de la fin du XVI^{ème} et appartient donc encore à la Renaissance. De plus la tradition veut que Saint Giuseppe jouait cet orgue régale quand il vivait au couvent. Or Giuseppe da Copertino naît en 1603 et meurt en 1663.



Régale (San Giuseppe da Copertino)

Le clavier, en os, a toujours une étendue de 45 touches à première octave courte. Un petit détail dans la décoration des touches, leur façade trilobée, est très significative pour l'attribution et la datation. C'est un style de décoration plutôt de goût flamand, voire même allemand qu'en fait, on ne trouve jamais en Italie.

Pour conclure, l'instrument conservé à Osimo peut être attribué avec une quasi-certitude à Sebastiano Hay, grand facteur de clavecins et

d'orgues flamands, installé dans la ville de Recanati, à quelques kilomètres d'Osimo et à 5 km de Loreto. Sebastiano Hay habite et a son atelier à Recanati. Il mène une activité intense dans cette région pendant au moins une trentaine d'années. Il a construit en particulier un orgue de sept jeux à octaves courtes pour la basilique de Loreto (Notre-Dame de Lorette), la plus grande après Saint-Pierre de Rome. Il est donc probable que c'est lui aussi qui a réalisé cet orgue régale pour le même couvent.

Si ce n'est pas Sebastiano Hay, c'est un atelier voisin, celui de Fulgenzi, son élève, toujours d'origine flamande, qui collabora avec lui et se mettra en société avec le célèbre Luca Blasi, constructeur de l'orgue du jubilé à Saint-Jean de Latran à Rome.

La technique mise en œuvre pour la construction des tuyaux dans cet instrument n'est pas une pratique italienne : un seul corps en bois creusé, la languette appliquée, le coin formé par un petit bloc de bois collé sur le corps sonore et la rasette noyée dans ce petit bloc. C'est très intéressant car cela va nous permettre de passer à l'orgue régale des Micot. Le facteur et organologue Pier Paolo Donati nous a laissé, très aimablement, un schéma où l'on voit – c'est très important – que la manipulation des deux soufflets manuels oblige à être deux pour jouer de cet instrument. Ça c'est intéressant car Micot va résoudre ce gros problème.

Conclusion

Je conclus sur l'intérêt de prêter attention à l'orgue régale. A commencer par l'étymologie, la provenance de ce mot « régale » : avant le Moyen-Age, c'était effectivement un instrument qu'on offrait à des princes, à des seigneurs. Je peux vous affirmer qu'en Italie pendant la Renaissance, et bien qu'il n'en reste aujourd'hui que

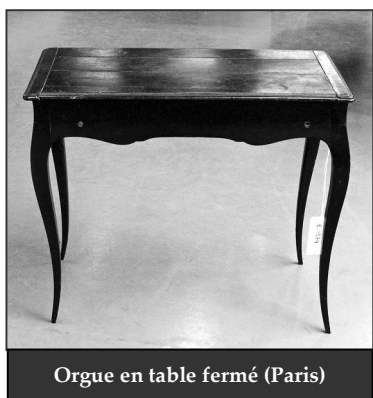
deux, il y avait des centaines de régales. On commence à perdre ses traces au XVII^{ème} siècle, époque où la musique d'orgue a pris de l'importance au détriment de la régale, dont la présence devient mineure. En Italie, l'orgue régale est signalé dans les documents d'archives et les documents personnels de toutes les familles nobles, bourgeoises, aristocratiques. Dans les petites collections il y a toujours un orgue régale. Si vous vérifiez aussi le catalogue des instruments des Médicis, vous en verrez au moins dix ou douze en compagnie des clavecins, virginaux et épinettes. Enfin on a découvert récemment que les régales étaient aussi très présentes dans les couvents : dans les Marches, où il y a 440 couvents, il y en avait au moins 320 ! C'était un instrument très apprécié par les sœurs et les moines et très utilisé pour accompagner, en basse continue et pourquoi pas pour accompagner aussi le chant. Ce serait intéressant d'approfondir le sujet.

Au XVII^{ème}, on arrête donc de parler de régales en Italie, mais on en parle par contre beaucoup en France.



LES ORGUES EN TABLE DE MICOT (P. Weinmann)

Le rapport de l'Académie de Lyon – texte inconnu découvert lors de ces recherches – est une clé pour la compréhension non seulement de Micot, mais aussi de l'orgue en table. On utilisera, pour illustrer ce texte qui ne comporte aucun schéma, les photos de la régale de la Cité de la Musique (référence E1374).



Orgue en table fermé (Paris)

A première vue, ce n'est pas un instrument mais une table. On est là tout à fait dans ce qu'a évoqué M. Métrope, la fusion instrument-meuble. C'est l'idée principale : on s'amuse à fabriquer un instrument qui n'est pas visible. Quand on l'ouvre, apparaît *un jeu d'orgue du nom de régale*, proche de la facture flamande dont on a parlé, mais à 53 touches, donc plus grand. Le soufflet, allongé, est placé en biais ce qui laisse beaucoup plus de place pour le clavier. Le porte-vent est au milieu, entre les deux soufflets. Une sécurité protège les soufflets du sur-gonflement. La façon discrète dont Micot l'a placée montre son amour de la propreté de l'exécution, son soin à faire les choses.



Orgue en table fermé (Paris)

La partie phonique est très légère. Normalement, pour que le vent soit bon, on met un poids sur le soufflet. Micot, lui, met le poids à l'intérieur. Il faut que l'instrument soit beau : dans un salon, un poids n'a pas sa place sur un meuble ! La poulie, démultipliante, est constituée de deux cordes. La pédale du soufflet (celle d'origine s'est perdue, comme souvent) s'utilise dans la cadence du morceau, un battement par seconde.

Une spécialité de Micot, c'est qu'il fait ses résonateurs bicolores, à l'inverse de la couleur des touches (les dièses en noir et les naturelles en blanc), ce qui permet de ne pas les confondre : ils ont en effet à peu près tous la même taille. Les rasettes pour accorder les anches n'ont pas d'encoches : on ne peut pas utiliser d'accordoir, mais il faut les tirer avec des pinces. Un troisième encaissement, l'endroit où sont enfermés les tuyaux, sert de caisse d'harmonie, avec, dans les aigus, un dispositif d'encoches qui sert à les renforcer et à tempérer les basses. Et là encore, les encoches sont placées de façon à être invisibles : entre les feintes. La manière de langueter est nouvelle aussi, avec de la peau d'agneau pour adoucir le ton un peu acide de la régale.

Sur cet instrument, sous la poussière, se cachait effectivement une signature : *Jean-Baptiste Micot de Lyon, à Paris 1751*. Voilà l'instrument identifié et daté. Il ne correspond déjà plus entièrement avec la description de 1750 : en un an l'instrument a déjà évolué, et entre autres a pris 5 touches de plus. D'ailleurs, aucun des instruments Micot trouvés ne ressemble à l'autre.

Micot ne se donne point pour le premier inventeur de ce petit orgue, un petit hommage aux prédécesseurs italiens, flamands ! Mais il y a apporté beaucoup de détails nouveaux. Quant aux maîtres possibles, on en a déjà parlé : Balley, Isnard, Mouchereel... J'ai un petit faible pour Mouchereel, qui s'intéressait aux choses insolites. A Lyon, il a notamment construit, dans les années 1730, un grand clavecin au grand ravalement : *on n'en avait pas encore vu de pareil, se vante-t-il. Il a quatre harmonies différentes : clavecin ordinaire, orgue, jeu de flûte, tympanon*. Mouchereel a aussi construit des serinettes, des orgues à cylindres et des combinaisons d'instruments. Donc ce peut être une influence considérable... et il habitait à trois rues de Micot.

Selon Bricqueville, Pierre de Montbrun, natif de Pézenas, aurait lui aussi fait un orgue en table, de cinq octaves, à Toulouse en 1740. Avant Micot donc, ce qui est un peu étonnant. Et on n'a que l'information, pas l'instrument.

La description du *Mercure de France*, en 1751, est encore différente. L'étendue devient plus grande, et bientôt, Micot se mettra à en faire à deux claviers. En 1777, une annonce de Paris décrit un de ses instruments « *que l'on peut démonter pour aller à la campagne* », idée qui a plu à un certain Monsieur Clicquot, qui cherche à en acheter un.



Orgue en table (Toulouse)

Combien d'instruments sont conservés ? Onze sont localisés, cinq sont connus par des photos, une trentaine sont cités dans les annonces de l'époque. Combien sont de Micot ? Deux sont sûrs : celui de la Cité de la Musique à Paris et celui du Musée Paul Dupuy à Toulouse, qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau (sans tenir compte de l'affreux pédalier d'harmonium rajouté !).

Deux autres sont quasi certains : un instrument de la collection Meyer, qui se trouve quelque part chez quelqu'un (si vous connaissez quelqu'un qui a un orgue en table dans son grenier, vous m'envoyez un mail !) et un de la collection Salomon, que j'aimerais bien retrouver, avec des touches au fronton

trilobé (influence flamande), splendide, avec un médaillon représentant Apollon et les Neuf Muses.

Celui du musée Sainte-Croix de Poitiers, dont les pieds se démontent, très différent aussi du Micot de 1751, mais, sachant la capacité de renouvellement de Micot, pourquoi pas ? Celui du musée d'Arles, plus primitif mais très beau aussi et très bien travaillé, dans un meuble provençal, avec un étouffoir en deux parties scindées permettant d'ouvrir les aigus en couvrant les graves. Sachant de plus que Micot a travaillé à Arles et à Marseille, cet instrument est une hypothèse possible.

Il existe aussi deux orgues en table à deux claviers. L'un est chez un collectionneur inconnu, l'autre est aux Etats-Unis, au Frick Art & Historical Center (Pittsburgh). C'est un instrument d'exception. Les meubles précédents étaient de menuiserie. Celui-ci est d'ébénisterie, haut de gamme, marqueterie bois de rose – bois de violette, fleurs, chutes en or moulu, fait par Jean-Pierre Latz, ébéniste privilégié du Roi, un allemand de Cologne. Restauré en 1975 par John Brombaugh, c'est un instrument à deux claviers, dont les touches portent les quatre rainures caractéristiques de Micot. A l'extérieur du couvercle, une décoration de cornemuse permet d'affirmer que le meuble a bien été fait pour contenir un instrument de musique. La régale se joue sur le clavier du haut et la flûte sur celui du bas, et on peut glisser ce clavier pour accoupler les deux jeux. On dit cet instrument fait pour une fille de Louis XV. Mais on sait que Micot a fourni en 1752 un orgue à deux claviers à la Reine et à la Dauphine (pour lequel on la facture). Il est vrai qu'il a aussi fourni de tels instruments à bien d'autres personnes de la Cour.

Je n'ai pas parlé de Dom Bedos, alors que j'aurais dû commencer et finir par lui ! Eh bien, la meilleure description de Micot se trouve dans Dom Bedos qui, dans son chapitre sur les orgues en table, reprend précisément l'invention de Micot.



Le facteur d'orgues et son environnement

‘El mundo es un pañuelo’⁴

Françoise CLASTRIER

A Saint-Jean-de-Luz, le souvenir de Micot plane sur l'église où il fut organiste, tout comme l'est aujourd'hui Françoise Clastrier, qui a fait des recherches sur les facteurs d'orgues méridionaux et consacré un ouvrage à l'histoire des orgues luziens : « Les orgues de Saint-Jean-de-Luz des années 1630 à nos jours ».

A l'automne 1755 les fabriciens de l'église de Saint-Jean-de-Luz profitent de ce *qu'un facteur d'orgues de réputation est sur le lieu* pour lui demander un devis de réparation de leur instrument luzien. Jean-Baptiste Micot (père) leur propose un devis de 2000 livres. On s'abouche, on négocie, si bien que le 18 octobre *le même facteur s'offre non seulement de faire ladite réparation [...], moyennant la somme de mille cinq cents livres, mais encore d'être organiste de ladite église et de s'engager en cette qualité pour un temps raisonnable*. Est-ce poussé par une nécessité financière que Micot consent ce rabais de vingt cinq pour cent sur sa première offre⁵ ?... Lui qui avait déjà (dans les années 1740) tenu l'orgue des Dominicains de Lyon, retrouve une tribune au Pays Basque.



L'église de Saint-Jean-de-Luz

Les espoirs des fabriciens luziens seront rapidement déçus : le temps de se remarier (en octobre 1756 à Bayonne), Micot et sa nouvelle épouse s'envolent dès le printemps 1757, pour s'établir à Toulouse. Un prêtre toulousain⁶ s'offre immédiatement aux fabriciens pour prendre sa suite : Micot a probablement fait connaître la vacance du poste dès son arrivée dans la ville rose.

Bien que ce séjour luzien n'ait duré qu'un an et demi, il s'agit d'une étape cruciale : elle signe le début d'une implantation durable dans cette région que nous appelons aujourd'hui le Sud-Ouest (la Gascogne et le Languedoc de l'époque). Implantation qui débouchera sur les premières grandes réalisations des Micot père et fils en matière d'orgues d'église.

⁴ « Le monde est un mouchoir de poche », proverbe espagnol.

⁵ Une nécessité qui l'aurait également contraint à accepter un salaire non négocié : « *ledit facteur demeure accepté pour organiste aux gages et émoluments que lesdits sieurs jurats trouveront à propos* ».

⁶ Le 26 juin 1757 (pour cet épisode cf. Arch. mun. de St-Jean-de-Luz, BB2 n°5 fol. 218 et 241 et Arch Par. de St-Jean-de-Luz vol 1 -1er janvier 1755/1815- fol. 7). Sa candidature sera écartée.



Micot père et fils ?

Mais de quelle famille Micot s'agit-il ? Lorsqu'il s'installe à Saint-Jean-de-Luz, voilà trois ans que Jean-Baptiste Micot est devenu veuf⁷. Ses filles Marie-Louise et Françoise sont respectivement âgées de quatorze et six ans. L'aîné, Pierre, a déjà vingt ans, son cadet Jean-Baptiste en a quinze⁸. Ces garçons vivent-ils encore avec leur père⁹ ? Ou bien ont-ils été placés en apprentissage chez un autre facteur d'orgue ? A l'époque, cette formation débutait généralement entre douze et quinze ans. Les règlements parisiens prévoyaient qu'un *maître sans qualité*, comme l'était Micot, n'avait pas le droit d'exercer les fonctions de maître d'apprentissage. Par ailleurs, étant fils de maître facteur d'orgue, les deux garçons avaient chacun droit au titre de compagnon, en étant dispensés d'apprentissage¹⁰. Toutefois, il leur fallut bien apprendre le métier : soit auprès de leur père (bien qu'il n'y ait aucune trace de l'existence d'un atelier Micot à Saint-Jean-de-Luz ou à Bayonne), soit chez un autre facteur (pourquoi pas parisien?). S'ils y ont été placés dès leur arrivée à la capitale (l'un, l'autre, ou même les deux), ils termineront cette étape de leur formation au moment de l'installation toulousaine de leur père.

En effet il était d'usage de passer devant notaire des sortes de contrats types, d'une durée de *six années consécutives* (il était interdit de dépasser ce temps) par lesquels le maître s'engageait envers l'apprenti à lui *montrer son art et son métier et tout ce dont il se mesle, sans rien luy en cacher*, et aussi le loger, blanchir son gros et menu linge et le traiter doucement et humainement comme il convient. Tandis que l'apprenti s'engageait en retour à *apprendre la profession du mieux qu'il lui sera possible et obéir à son maître en tout ce qu'il lui commandera de licite et d'honnête, sans pouvoir s'absenter ni travailler ailleurs* (les parents s'engageant à faire rechercher activement leur fils, s'il lui prenait l'envie de quitter son maître). Les règles de la corporation des faiseurs d'instruments parisiens étaient strictes : *Pour être apprenti, il fallait passer un contrat par devant notaire et le faire enregistrer au greffe de la communauté, en payant les droits d'enregistrement, de cire, de chapelle, de bienvenue, du garde juré, du clerc, et une imposition annuelle pendant toute la durée de l'apprentissage. Des formalités analogues étaient obligatoires pour passer compagnon ; elles étaient encore plus complexes pour accéder à la maîtrise*¹¹. Les frères Micot suivirent-ils ce cheminement progressif ? Nous n'avons aucune indication sur leur formation. Quelques indices peuvent toutefois laisser supposer que l'aîné (et peut être son second) ait appris son métier dans un atelier parisien.



⁷ Pour ce qui concerne les Micot, ce texte s'appuie en grande partie sur l'ouvrage de référence de Nicole Gros, *Les sieurs Micot, facteurs d'orgues des Lumières*, Saint-Pons, 2011.

⁸ On ne sait si certains de ses cinq autres enfants, tous décédés avant 1766, sont encore vivants à cette date (ils auraient été âgés de 9 à 13 ans).

⁹ Ils sont effectivement présents lors de son remariage à Bayonne en octobre 1756... occasionnellement ...?

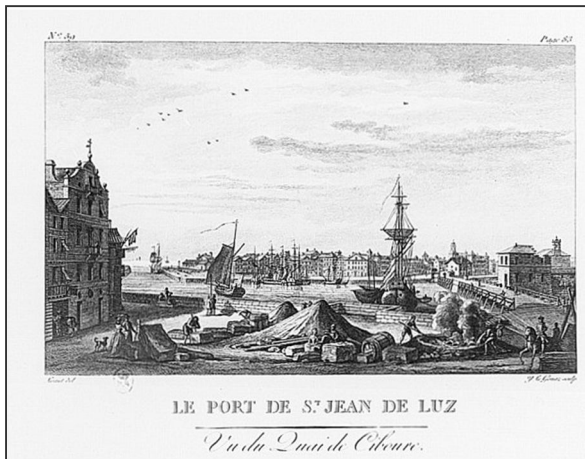
¹⁰ A ce sujet voir « *Les facteurs d'instruments de musique* » de Constant Pierre (Paris 1893).

¹¹ « *Les aspirants à la maîtrise avaient en sus à acquitter les droits de réception, le droit royal, l'enregistrement de la lettre de maîtrise, les honoraires du doyen, des jurés, du syndic, des maîtres anciens et modernes, de l'huissier, du clerc, procédant à leur réception ; puis le droit d'ouverture de boutique. Parvenu à la maîtrise, l'artisan n'était pas encore l'égal de ses collègues : il lui fallait franchir les grades de maître moderne, puis d'ancien* ». Cf. « *Les facteurs d'instruments de musique* » de Constant Pierre (Paris 1893).

La vie au bord des quais

On imagine aisément le total dépaysement des Micot s'installant à Saint-Jean-de-Luz. Ici, tout le monde parle une langue sans aucun rapport avec le français : le basque. Les seuls Luziens qui dominent aussi la langue française sont les membres les plus instruits du clergé, ainsi que les notables de la commune : armateurs et négociants, capitaines de navire, quelques hommes de loi. C'est tout naturellement avec eux que les Micot vont pouvoir échanger.

Saint-Jean-de-Luz est essentiellement un port de pêche hauturière (comme Ciboure



qui lui fait face). En revanche Bayonne (située 25 kms plus au nord) est un port de commerce : 10% du commerce colonial français y transite. Les armateurs luziens, dont les belles demeures dominent le port, les officiers de marine, commercent avec les ports français, espagnols, mais aussi les îles des Antilles et l'Amérique du Nord : on y exporte des chaussures, des étoffes de laine, du linge basque, de la farine d'Orthez, des eaux de vie d'Armagnac, des

salaisons et des confits, de la ferblanterie... On importe du sucre, du café, de l'indigo. Des esclaves aussi, parfois. Certains notables ont ainsi à leur service des *négresses* ou *mulâtresses* ramenées de Saint-Domingue, de Martinique ou de Louisbourg. On commerce même, au gré des périodes de paix, avec les ports hollandais et anglais. Mais le négoce de l'étain d'Angleterre, qui intéresse directement les facteurs d'orgues, transite essentiellement par San Sebastián, Bilbao surtout, et Bordeaux. Par leurs récits, ces commerçants voyageurs au long cours ouvrent sans doute à la famille Micot de vastes horizons.

A Bayonne, les relations commerciales prédominantes se font avec l'île de Saint-Domingue. Est-ce par le biais de ses relations luziennes que Jean-Baptiste Micot entre en contact avec la famille Dejoye, dont en 1756 il épousera une fille, pensionnaire au couvent des Ursulines¹² ? Les Dejoye sont des commerçants bayonnais ayant ouvert un comptoir à Saint-Domingue, ils sont donc liés au milieu des capitaines de navires. Neuf ans plus tard, Pierre Micot (fils aîné de Jean-Baptiste) épousera à Bordeaux Marie Elisabeth François, fille d'une grande famille de capitainerie bordelaise¹³ commerçant avec Saint-Domingue. Cette demoiselle était native de la même paroisse que Jacques Dejoye, le frère de la jeune épouse de Jean-Baptiste Micot père. Il y a là une intéressante connexion entre le milieu des facteurs d'orgues (père et fils), et celui des capitaines de navires et des négociants de la *Grande Isle*.

En cette année 1755, les ports basques bruissent de bien mauvaises nouvelles : les perfides Anglais ont capturé cinquante navires français en pêche à Terre-Neuve. La

¹² Un établissement qui accueillait alors les jeunes filles de bonnes familles basques.

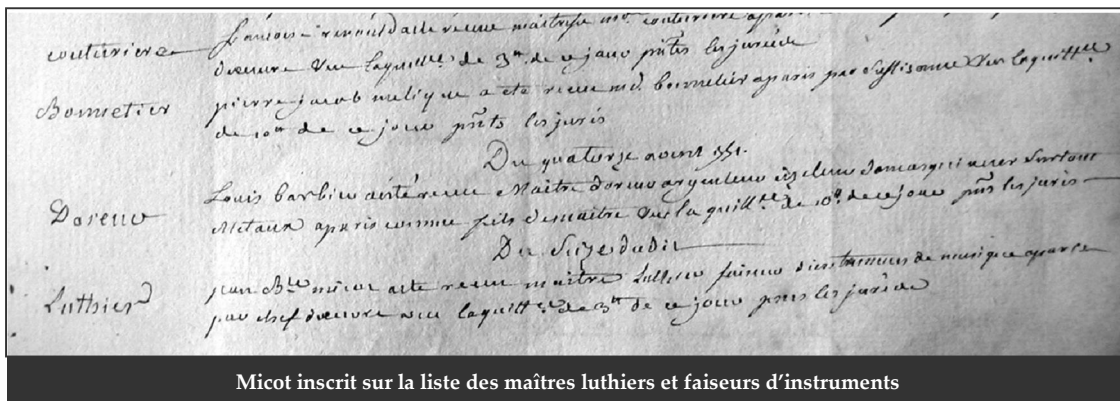
¹³ Une partie de cette famille s'opposera d'ailleurs à cette mésalliance.

même année les Acadiens sont chassés de leurs terres et remplacés par des colons britanniques. C'est ce que les Canadiens appellent « le Grand Dérangement » (déportation des Acadiens). Les représailles ne se font pas attendre : à peine installée au Pays Basque, la famille Micot sera aux premières loges pour assister aux préparatifs de la guerre de Sept-Ans¹⁴. Les ports de Bayonne et Saint-Jean-de-Luz reprennent la *course*, c'est-à-dire l'armement de navires corsaires chargés de capturer les bâtiments ennemis (dont les précieuses cargaisons étaient ensuite réparties entre le roi, l'armateur, le capitaine et les marins). Ainsi Micot a-t-il vu ces corsaires préparer leurs campagnes, armer des bateaux de pêche ou de commerce avec des canons à boulets ou à pierraille, et recruter entre quinze, vingt et parfois jusqu'à quatre cents marins sur un même bâtiment. On imagine la famille Micot suivant avec curiosité et sans doute une admiration mêlée d'angoisse, les préparatifs de ces départs en mer, puis l'attente des familles et les retours triomphaux (...ou l'absence angoissante de retour).



Un surprenant exil

La première question qui vient à l'esprit concernant le court séjour luzien de Jean-Baptiste Micot est évidemment celle des raisons de son départ de Paris, cinq années seulement après s'y être établi. Pourquoi Micot a-t-il quitté la capitale en 1755? Quel intérêt y avait-il, pour un *facteur d'orgue de la Reyne*, à venir travailler en province, et plus particulièrement à l'autre bout de la France, au Pays Basque?



Micot inscrit sur la liste des maîtres luthiers et faiseurs d'instruments

A-t-il rencontré de telles difficultés à s'intégrer dans la corporation parisienne des *maîtres faiseurs d'instruments* qu'il aurait été contraint à l'éloignement ? C'est possible : on sait combien les corporations étaient fortement hiérarchisées et féroceement protectionnistes. On peut légitimement supposer que Vaucanson, rencontré à Lyon, favorisa l'obtention du brevet de maîtrise de Jean-Baptiste Micot à Paris. Le fait que ce dernier se soit acquitté de 650 livres, le 16 août 1751, pour obtenir le titre de *maître faiseur d'instruments de musique de la ville de Paris*¹⁵, puis l'obtention rapide du titre de *Facteur d'orgues de la Reyne* valurent sans doute au lyonnais de sérieuses inimitiés dans ce milieu très fermé. Précisément à cette époque, certains artisans dénonçaient vivement le *trafic de brevet de maîtrise* qui servait davantage à remplir les caisses de l'Etat qu'à garantir le niveau d'excellence de l'artisanat¹⁶ !

¹⁴ Qui se déroulera de mai 1756 à février 1763.

¹⁵ Au stade actuel de nos recherches nous ignorons tout du chef d'œuvre qui aurait été présenté.

¹⁶ Cf. par exemple la *Notice historique sur la manufacture d'étoffes de laine de Lisieux* d'Henri de Formeville (1837).

La seconde interrogation concerne la destination choisie : pourquoi le Pays Basque ? Et dans quelle paroisse est-il venu en premier ? Les archives de Saint-Jean-de-Luz le disent *sur le lieu* en octobre 1755 : cela signifie-t-il qu'il est déjà dans cette ville ? Ou plutôt à Bayonne ? Nous avons trouvé des traces de son intervention à la cathédrale de Bayonne, sans pouvoir la dater précisément¹⁷. On peut penser que ces travaux avaient débuté dès l'automne 1755. Dans ce cas, le chantier de rénovation de l'orgue François L'Épine de la cathédrale de Bayonne pourrait avoir déclenché la venue *sur le lieu* de Micot, dont Saint-Jean-de-Luz aurait ensuite tiré parti pour faire réparer son instrument et recruter un organiste. A moins qu'il n'ait tout simplement été appelé par les luziens pour succéder à leur organiste Jean Durocher, décédé en mai 1755.

Par quel réseau de relations les Micot sont-ils introduits au Pays Basque ? Le clergé ? Les musiciens ? Un réseau professionnel ou de relations personnelles ? Notons que Saint-Jean-de-Luz et Bayonne sont des ports : les Micot étaient-ils déjà en contact, à Paris, avec les familles d'armateurs basques et de commerçants au long cours ? Si Bayonne était la destination de Micot lorsqu'il quitta Paris, il convient de noter que ce port fut une des premières villes de France (après Bordeaux en 1732) à fonder une loge maçonnique, en 1743, la *Saint Jean de l'Union cordiale*, issue de *La Française* de Bordeaux. Bayonne compta rapidement plusieurs loges qui étaient étroitement liées au milieu des capitaines de navires, des armateurs, des commerçants (en particulier protestants et juifs). Micot gravitait-il autour de ce cercle de relations ? Christian Marcenne a découvert les liens, à Bordeaux, entre Pierre Micot et Martines de Pasqually, fondateur des « Elus coëns ».

Pour mieux comprendre ces relations sociales, il est aussi intéressant de rappeler comment avait été recruté Jean Durocher, le prédécesseur de Micot à la tribune de l'orgue luzien. Le sieur Durocher avait été embauché en 1730, sur recommandation de l'abbé parisien Pierre Dandrieu¹⁸. Un autre prêtre parisien, originaire d'une famille d'armateurs luziens, les Larralde, avait alors servi d'intermédiaire pour attirer au Pays Basque ce musicien nantais, établi dans la capitale. C'est peut-être par le même canal des ecclésiastiques basques fixés à Paris que l'on chercha un successeur à Jean Durocher. Faut-il y voir un rapport avec Jean de Simonin, ce prêtre qui sera témoin au mariage bayonnais de Micot ? Il était non seulement chanoine de la cathédrale de Bayonne, mais aussi docteur de la Sorbonne : peut-être avait-il gardé des attaches parisiennes ? Ce Simonin appartenait à la troisième génération d'une dynastie de professeurs exerçant à l'école d'hydrographie de Bayonne (ils enseignaient aux capitaines de navires l'art de la navigation en haute mer) : une corrélation supplémentaire entre Jean-Baptiste Micot et ce milieu maritime.

Signalons également que le sieur Delvaux, qui fut engagé le 3 février 1758 pour succéder à Micot, était natif de Dinand-sur-Meuse, diocèse de Liège en Belgique : voilà qui montre, une nouvelle fois, que les fabriciens luziens mettaient en branle des relations leur permettant de rechercher leurs organistes bien loin du Pays Basque et même de l'Aquitaine.

¹⁷ Un récapitulatif des travaux d'embellissement de la cathédrale les situe en 1755, tandis que les comptes détaillés indiquent un seul paiement, le 15 septembre 1756. La somme, identique dans les deux relevés, se monte à 1180 livres, ce qui représente quelques mois de labeur.

¹⁸ Oncle du célèbre Jean-François Dandrieu, qui lui succédera à la tribune de Saint-Barthélemy, sur l'île de la Cité.



François Picard de L'Épine

Est-ce une coïncidence ? Plusieurs orgues sur lesquels Jean-Baptiste Micot intervient, au début de cette époque, avaient été construits ou réparés quelques décennies plus tôt par François L'Épine : ceux de la cathédrale de Bayonne¹⁹, de Saint-Jean-de-Luz²⁰, puis viendront ceux de la cathédrale de Bordeaux²¹ et de Saint-Michel de Bordeaux²². Cela peut inciter à penser qu'il existait des liens entre la dynastie des L'Épine et celle des Micot, avant même que Jean-Baptiste ne rachète la maison de François L'Épine, place Saint-Sernin, pour y établir son atelier toulousain.

Revenons quelques années en arrière, pour nous arrêter sur la personnalité de François L'Épine, personnage clef de la facture méridionale.

Au gré des actes, son nom varie : François Picard de Lepine, François Picart Lespine, deviendra pour la postérité François Lépine ou L'Épine²³. La tradition familiale veut qu'il soit né en 1681 à Abbeville²⁴ et qu'il ait été formé à son art en Hollande, après que sa famille ait fui son pays à la révocation de l'Edit de Nantes (1685), comme une bonne partie de la communauté protestante d'Abbeville. Il pourrait être apparenté à la dynastie des Le Picard, facteurs d'orgues fort actifs dès la fin du XVII^{ème} siècle en Picardie, puis en Wallonie, en Flandres et en Lorraine. Consulté en 1721 par la fabrique de Bagnères de Bigorre, François L'Épine déclare avoir fait *un voyage aux Indes*²⁵, ce qui pourrait constituer un indice de ses contacts avec la Hollande, dont le royaume s'étendait alors jusqu'aux Indes orientales. Mais à l'époque, cette expression pouvait aussi signifier qu'il était allé en Amérique (Indes occidentales)²⁶ : quoi qu'il en soit, c'est peut-être à son retour qu'il aurait débarqué à Bordeaux où l'on retrouve sa trace en 1711...

En 1735 les fabriciens de l'église Saint-Martin de Pau s'interrogent : à qui s'adresser pour faire établir un devis de reconstruction de leur orgue ? Ils délibèrent qu'il est inutile de procéder à une adjudication, *n'y ayant point de facteurs d'orgues à Bordeaux, Bayonne, Auch, d'Aix, ny a Toulouze autre que le Sieur Lépine et qu'il falloit donc nécessairement se borner à luy*²⁷. En ce début de XVIII^{ème} siècle François L'Épine est donc un acteur central de la facture d'orgue dans le Sud-Ouest de la France, en situation de quasi monopole. Il est connu jusque dans le nord de la France, puisque le facteur lorrain Claude Legros place son neveu chez lui en apprentissage.

¹⁹ François Lépine 1725-1726 / Jean-Baptiste Micot 1755.

²⁰ Adrien Lépine 1722 et François Lépine 1727 / Jean-Baptiste Micot 1755-1757.

²¹ François Lépine y avait travaillé (avec son frère ?) en 1711 / Micot père et fils en 1760.

²² Adrien Lépine 1732 / Micot père et fils 1760-1765.

²³ Y a-t-il un rapport avec la petite commune picarde de Lépine-aux-bois ? (Aisne)... ou avec celle de Lépine, dans l'actuel Pas de Calais ?...

²⁴ Une très grande partie des registres paroissiaux d'Abbeville concernant cette période ont malheureusement disparu lors des guerres de religion, ce qui nous prive de son acte de naissance.

²⁵ Fuyant sans doute la guerre de succession d'Espagne qui ravagea la Picardie et les Flandres (1701-1714). Tentant peut-être aussi d'échapper à la famine de ce funeste hiver 1709...

²⁶ Cf. par exemple « *l'histoire des deux Indes* » compilée par l'abbé Guillaume-Thomas Raynal paru en 1770 à Amsterdam, qui distingue les Indes orientales et les Indes occidentales.

²⁷ Archives Communales de Pau (Pyrénées Atlantiques), Registre des délibérations BB13, 27 avril 1735. Le contrat fut signé le 29 avril 1735, l'instrument de deux claviers et dix-huit jeux fut reçu le 7 juin 1736.

A l'orée du Siècle des Lumières, François L'Épine incarne le passage d'une facture d'orgues jusqu'alors exercée majoritairement par des moines, à un artisanat pratiqué essentiellement par des laïcs. Évolution qui aboutira à ce que les ordres religieux eux-mêmes en viennent à employer des artisans laïcs à leur service. Ainsi à la fin du XVIII^{ème} siècle, un facteur d'orgue comme Jean Baissac Labruguière travaillera principalement pour l'ordre des Bénédictins, étant logé avec sa famille au sein des bâtiments abbatiaux, que ce soit à Bordeaux ou à Saint-Jean de la Castelle, dans les Landes.

François L'Épine est aussi précurseur au sens où il semble spécialisé dans la facture d'orgue : à notre connaissance, il ne déclare nulle part une autre profession (par exemple celle d'*organiste*, comme on le voit encore souvent à l'époque). Les fils Micot le suivront dans cette voie, allant même jusqu'à se définir comme *artistes*²⁸, conception très novatrice de l'artisanat d'art.



L'arc Bordeaux-Toulouse-Montpellier

François L'Épine est le premier facteur d'orgues à inscrire sa trajectoire professionnelle dans un arc Bordeaux-Toulouse-Montpellier, trajectoire qui sera aussi celle de Dom Bedos (en sens inverse) et, dans une certaine mesure, de plusieurs autres artisans ou musiciens.

Lorsqu'il arrive à Bordeaux en 1711, on le dit déjà *maître facteur d'orgues*. Il construit en 1712 l'orgue de l'abbatiale de Saint-Sever *cap de Gascogne* (dans les Landes), puis celui de la cathédrale de Cahors (1713). Il travaille ensuite à l'orgue de Notre-Dame des Tables à Montpellier, entre 1713 et 1716. Là, il se lie d'amitié avec un *faiseur de clavecin*, Pierre Requirand, apparenté au facteur d'orgue Jean Requirand, originaire de Fréjus²⁹. Ce facteur de clavecin enseigne son métier à son fils, lui aussi prénommé **Jean Requirand**, né en 1705 au village de Saint-Félix de Lodève (dans l'Hérault), berceau de cette famille³⁰. En 1722 lorsque François et son frère Adrien L'Épine viennent agrandir l'orgue de Saint-Jean-de-Luz, ils sont accompagnés du jeune Jean Requirand, leur *garçon* (c'est-à-dire leur apprenti). Le jeune homme (il n'a que dix-sept ans) épouse cette même année à Bayonne une montpelliéraine. Il travaille encore en 1725 avec François L'Épine à la réfection de l'orgue de la cathédrale de Bayonne. Jean Requirand fit souche dans cette ville : dans les années 1730 il y est établi comme *faiseur de clavessins*. Sa fille Marie épousera en 1743 un maître cartier bayonnais³¹. Son fils Charles épousera en 1755 la fille d'un capitaine de navires biarrot. Charles Requirand sera tantôt fabricant de cartes (à Bayonne, puis *maître cartier* à San Sebastián de l'autre côté de la frontière³²), tantôt fabricant de papier (installant des

²⁸ Dans l'acte de baptême de deux filles de Pierre Micot, à la Réole

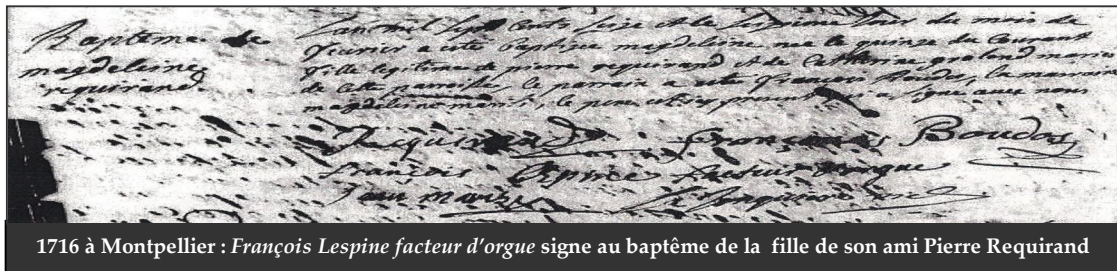
²⁹ Décédé en 1728 à Thoissey (Ain), où Christophe Mouchereau achèvera l'orgue qu'il avait commencé.

³⁰ Saint Félix de Lodève est situé à une vingtaine de kilomètres du village de Caux, où naîtra Dom Bedos quatre ans après Jean Requirand.

³¹ C'est-à-dire un fabricant de cartes à jouer. C'était alors une industrie très répandue à Bayonne (les marins étant, en particulier, friands de jeux de cartes).

³² Précisément à l'époque où Jean-Baptiste Micot s'installe au Pays Basque. Ce dernier fréquenta peut-être Jean Requirand, toujours facteur de clavecins à Bayonne.

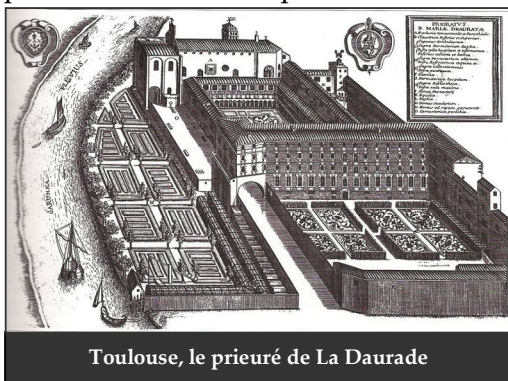
moulins en Périgord)... Dans les années 1780 il s'établit à Bordeaux comme professeur de clavecin et de piano-forte, mais aussi facteur d'orgues, dans l'entourage de Simon Baissac-Labruguière et de Joseph Isnard. Il meurt à Bordeaux en 1807.



1716 à Montpellier : François L'Épine facteur d'orgue signe au baptême de la fille de son ami Pierre Requirand

Lorsque François L'Épine installa son atelier à Bordeaux, vers 1711, il connut certainement le maître de chapelle **Charles Levens** : c'est à cette époque que ce musicien d'origine marseillaise se marie à Bordeaux. Un peu plus tard, ils se côtoyèrent de nouveau à Toulouse : Charles Levens y fut maître de chapelle à la cathédrale de 1724 à 1738, avant d'occuper un poste similaire à la cathédrale de Bordeaux, où il restera en fonction jusqu'à sa mort, en 1764. On peut imaginer qu'il fut consulté, en 1760, lors de la signature du contrat avec Micot pour la réparation du grand-orgue de la cathédrale où il officiait : peut-être intervint-il en faveur du successeur de François L'Épine. Il est certain que l'implantation des Micot à Bordeaux a été préparée : on ne signe pas, à quinze jours d'intervalle, deux importants contrats dans les principales églises de la ville (la cathédrale et Saint-Michel) par le simple fruit du hasard. Les Micot ont été introduits à Bordeaux : possiblement par Charles Levens et/ou par d'autres encore...

Retrouvons François L'Épine récemment implanté à Toulouse, une ville idéalement située puisque, grâce au canal des deux mers, elle lui offre la possibilité de s'approvisionner en matières premières aussi bien depuis Bordeaux que de Sète, et d'exporter sa production par cette voie navigable, tant vers l'Aquitaine que le Languedoc. Le premier marché qui lui est apparemment attribué concerne l'orgue du couvent toulousain des Cordeliers. Lorsque l'organiste de Saint-Sernin refuse la réception de ses travaux, c'est **Jacques Lion**, organiste de la cathédrale de Montpellier qui est appelé pour effectuer, en 1730, une sorte de contre-expertise. Jacques Lion était un familier de Pierre Requirand, le facteur de clavecin montpelliérain, ami de François L'Épine : on peut penser que c'est ce dernier qui le fit chercher à Montpellier pour réfuter les critiques du toulousain Bégué, qui était à la fois organiste et facteur d'orgue³³, donc concurrent direct de L'Épine. Jacques Lion rendit pourtant une expertise défavorable.



Toulouse, le prieuré de La Daurade

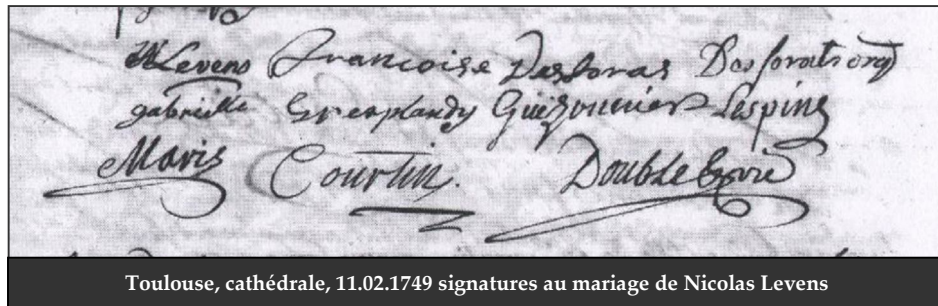
Ce chantier des Cordeliers provoqua un interminable procès, qui affaiblit considérablement le facteur toulousain. Après une ultime réparation en 1746, ce n'est que grâce à l'intervention de Dom Bedos que François L'Épine obtiendra

³³ On lui doit par exemple des travaux à l'orgue de Saint-Bertrand-de-Comminges, longtemps attribués à Jean-François L'Épine.

finallement gain de cause, en 1747. C'est très probablement à Toulouse que L'Épine avait fait la connaissance du jeune Dom Bedos de Celles, une vingtaine d'année plus tôt : le mauriste avait fait sa profession de foi en 1726 chez les Bénédictins de la Daurade. Il est possible qu'il ait été initié à la facture d'orgues par François L'Épine, qui était de 28 ans son aîné.

Continuons à dénouer le fil des relations. A l'époque où François L'Épine s'installe à Toulouse, il y côtoie aussi l'organiste de la cathédrale. **Desforats** (originaire de Bagnères de Bigorre) venait de succéder en 1725 à son oncle Mathieu Lanes à cette prestigieuse tribune toulousaine. Son fils Jean-Charles Desforats prit sa suite en 1747 ; il devint un familier de Jean-François L'Épine puis des Micot. Jean-Charles Desforats fut une aide précieuse au début de la carrière de Jean-François L'Épine : il établit pour lui des devis, réalisa des expertises favorables de ses premiers travaux. Desforats joua également un rôle clef dans l'installation des Micot à Toulouse puisqu'il leur procura leur premier chantier, à La Dalbade, après un simple *devis verbal* qui témoigne d'une confiance accordée d'emblée. Puis il fit accepter l'idée d'augmentations (probablement proposées par le facteur) et réceptionna favorablement l'instrument, ouvrant ainsi la voie à nombre d'autres chantiers toulousains.

Cette famille Desforats était alliée à la famille Levens. En 1749 Nicolas Levens (qui avait repris la charge de maître de chapelle de la cathédrale de Toulouse, un temps occupée par son père Charles Levens), épousa la fille de l'organiste Jean-Charles



Toulouse, cathédrale, 11.02.1749 signatures au mariage de Nicolas Levens

Desforats³⁴ : un certain Jean Lespine, organiste habitant Toulouse, est témoin à ce mariage³⁵. A ses côtés signe un autre organiste toulousain : **Joseph Courtin**. Originaire de Saint-Sever, il avait appris la musique avec son propre père, titulaire de l'instrument construit par François L'Épine dans l'abbatiale landaise. Quelques années plus tard Joseph Courtin deviendra titulaire de l'orgue Dom Bedos de Sainte-Croix de Bordeaux. Mais le premier janvier 1764, il obtient sa nomination à la tribune de Saint-Michel, délaissant ainsi les claviers du célèbre instrument de Dom Bedos au profit d'un instrument Micot... qui ne sera achevé que quinze mois plus tard ! Ce geste nous incite à nous demander si Joseph Courtin joua un rôle dans l'attribution des chantiers bordelais aux Micot.



³⁴ Nicolas-Vincent Levens participe, l'année de son mariage, à la fondation de la loge maçonnique « *La Française Saint Joseph des Arts* » de Toulouse.

³⁵ On ignore où il se situe dans l'arbre généalogique de la famille Lépine. Sa signature est différente de celle du parrain de Jean-François Lépine, qui s'appelait lui-même... Jean-François Lépine (peut-être un frère de François Lépine, père du nouveau né...).

La succession L'Épine

François L'Épine eut deux fils auxquels il transmet son savoir : Jean François et Adrien. Le premier effectua à l'âge de 20 ans une visite à Paris, en 1752, au cours de laquelle il dit avoir rencontré plusieurs facteurs d'orgues : il est possible que Jean-Baptiste Micot ait figuré parmi eux. L'installation de ce dernier à Toulouse coïncide avec le départ de Jean-François L'Épine qui se fixe à Pézenas. On connaît les raisons de la brouille entre l'ambitieux jeune homme et son vieux père (qui a 50 ans de plus que lui), brouille en partie provoquée par Dom Bedos, qui passa contrat avec le chapitre de la cathédrale de Lodève au nom de François L'Épine, mais en incluant une clause secrète en faveur de son fils Jean-François (étrange procédé de la part du Bénédictin). L'année où Jean-François quitte définitivement Toulouse, son jeune frère Adrien, monte à Paris puis s'y marie, le 30 mai 1758, avec une fille de son maître, Louis-Alexandre Clicquot.

Dès lors, on peut resituer l'arrivée de Micot à Toulouse dans cette perspective : François L'Épine est âgé de 76 ans en 1757, ses deux fils sont partis chercher fortune ailleurs : il n'a plus de successeur. Micot prend sans doute connaissance de cette opportunité, depuis Saint-Jean-de-Luz ou par les relations qu'il a pu garder à Paris, (peut-être aussi – simple hypothèse – par l'intermédiaire d'un de ses fils, qui pourrait travailler dans un atelier parisien : pourquoi pas celui des Clicquot ? A moins qu'il n'ait œuvré directement dans l'atelier toulousain de François L'Épine ?). Jean-Baptiste Micot saisit cette opportunité qui va changer le cours de sa vie. Signe de réussite sociale, un quart de siècle plus tard il sera, dans la ville de Toulouse, *de tous ceux qui exercent une profession musicale [...], le personnage le plus aisé : il verse, en 1784 pour le Vingtième Industriel, 6 livres, soit environ deux fois plus que les organistes et les maîtres à danser*³⁶.

Point de départ de cette réussite : en 1758, Jean-Baptiste Micot réalise sans nul doute une très bonne affaire en rachetant la maison des L'Épine. Elle est pourtant vétuste et mal entretenue. La petite taille des ouvertures, leur faible nombre, semblent indiquer qu'il s'agit d'une demeure fort ancienne. Les carrelages sont très usés, brisés et à refaire, une partie d'un mur menace de s'écrouler, de nombreux éléments en bois sont *fort vieux et vermoulus* : on devine que les affaires de François L'Épine n'étaient guère florissantes (il est vrai que le procès contre les Cordeliers avait quasiment ruiné l'infortuné facteur d'orgues). Le bâtiment mesure plus de 500m² répartis sur deux niveaux. Son prix est fixé à 4.000 livres versées à François L'Épine, plus 2.000 livres qui seront versées à ses enfants après son décès. Une somme à mettre en perspective avec le prix d'un orgue neuf sortant des ateliers Micot : 14.000 livres pour l'orgue de Saint-Michel de Bordeaux en 1760, 15.000 livres pour celui de la Réole en 1764... ou avec le salaire du successeur de Micot aux claviers de l'orgue luzien : 600 livres annuelles.

La façade principale de cette bâtisse rectangulaire, tout en hauteur, donne sur la place Saint-Sernin. Elle est en briques ; elle mesure 18m30 de haut sur 6m20 de large. A sa droite est accolée la maison des héritiers du chanoine Delthil. A sa gauche à angle droit, une façade toute en longueur (21m40) donne sur la rue de Cahours. Sur l'arrière, une impasse desservant quelques maisons la sépare du jardin du Collège du Périgord.

³⁶ Cf. « *Facteurs et marchands d'instruments de musique à Toulouse, du XVI^e au XVIII^e siècle* », Luc Charles-Dominique, *Pastel* (Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées), 1996, n° 28.

La description de cette bâtisse mentionne cinq chambres sur deux niveaux (dont l'une dite *petite* mesure tout de même 27m²), une cuisine, un petit salon, complétés par deux vestibules de taille respectable (22m² et 19m²), un *bouge* (pièce sans fenêtres) et un *galetas*, grand grenier couvrant la moitié du premier étage.

Le père L'Épine s'attribue en outre trois autres pièces au rez-de-chaussée. Tout d'abord une sorte de hall d'entrée donnant sur la place Saint-Sernin par une porte cochère. Cette *salle basse ou décharge*, de 35m² servait aussi de lieu de stockage : François L'Épine s'en réserve l'usage pour y entreposer son vin, bois (de chauffage) et autres effets de ménagerie. Puis *une espèce de salon* avec sa belle porte donnant sur la place Saint-Sernin (ainsi qu'une petite cave située sous ce salon). Et enfin une chambre à coucher de 26m², que le sieur Micot a aménagée *pour la satisfaction dudit Sieur L'Épine* afin que l'ancien propriétaire puisse y finir ses jours dans un minimum de confort.

Face à l'église Saint-Sernin, le hall d'entrée donne sur une *décharge ou chais* d'environ 60m², dans lequel Micot parle d'entreposer ses *provisions* : on peut comprendre qu'il y stockait lui aussi son bois de chauffage et ses victuailles... mais peut-être aussi des matières premières utiles à son métier ?

A la suite, nous pénétrons dans une *salle basse servant de laboratoire* audit Sieur Micot. Elle mesure 10m40 de longueur sur 3m88 de large et 4 mètre de hauteur, ce qui représente une surface de seulement 40m²35. Au fond, un porche prenant toute la largeur de la pièce ouvre sur l'impasse. A gauche, Micot a fait percer, dans un vieux mur en torchis, une porte de 3m35 de large sur seulement 1m67 de haut (étrange proportion!), pour accéder à la pièce voisine : *un local servant de grange*. Cette sorte d'entrepôt longe l'impasse. Il mesure 12m82 de long sur 4m80 de large, et toujours 4m de hauteur soit une surface de 61m²50. La pièce est traversée dans sa largeur par un *petit bouge ou corridor* : il s'agit d'un couloir reliant l'impasse à une petite cour intérieure, typiquement toulousaine. C'est aussi dans cette grange que se trouvent les *latrines*, avec siège bois sapin et leur caisse couverte d'un plancher en bois sapin. [...] le bois se trouvant vieux et pourri en entier.



Vue de St-Sernin, depuis la maison

L'examen de cet état des lieux, dressé par un maître charpentier et un maître maçon, peu après le rachat, dévoile l'exiguïté de l'atelier de François L'Épine (qui devient celui des Micot). Même si l'on tire une interprétation maximale de cette description (qui ne précise pas exactement la fonction de chaque pièce), l'atelier mesurait moins de 200m². Peut-être même seulement 100m², selon la manière dont on interprète ce document. A titre de comparaison, dans les ateliers actuels de facture d'orgue on compte habituellement – tout compris : zone de travail, zone de montage, zone de stockage – entre 60 à 80m² par personne active, parfois davantage. L'atelier toulousain se répartit en une zone de travail et quelques zones de stockage (un atelier de seulement 40m² sur 4 m de haut, une grange de 61m²50, peut-être un chais de 60m²

et une décharge de 35m² qui sert aussi de hall d'entrée). Pas question de monter un orgue d'église dans un si petit espace, ne serait-ce qu'en raison du manque de hauteur sous plafond. Certes, on sait que les buffets d'orgues étaient réalisés dans les ateliers de menuisiers et de sculpteurs. Et qu'une partie des travaux étaient souvent réalisés sur le lieu de destination de l'instrument. Mais il est étonnant de constater qu'on ne puisse pas monter la structure d'un orgue de huit pieds dans cet important atelier.

De plus, on remarque dans cette description une absence significative : celle de la *chaudière de fonte*, indispensable pour couler l'étain. Avec son fourneau de briques et sa cheminée, elle ne pouvait passer inaperçue³⁷. Faut-il en conclure que l'atelier ne disposait pas de tuyauterie ? Dans ce cas, où se fournissait-il ? On sait que Jean-François L'Épine, au début de sa carrière, à quelquefois sous-traité la confection de la tuyauterie à un collègue³⁸, ou celle de tuyaux de bois, buffets, sommiers, à des menuisiers locaux.

Y eut-il d'autres contrats perdus montrant une sous-traitance généralisée de la tuyauterie ? Ne faut-il pas plutôt envisager que les L'Épine et les Micot aient utilisé un atelier de tuyauterie situé en dehors de leur habitation³⁹ ? Par exemple dans le couvent des Jacobins de Toulouse, où œuvraient les frères Cavaillé et Isnard, et qui aurait pu accueillir d'autres facteurs d'orgues, au gré de leurs besoins ? Il est évident que ce genre de chaudière pouvait être utilisé également par d'autres d'artisans, comme les potiers d'étain, les fondeurs, etc., et l'on sait que dans les abbayes, la même chaudière pouvait servir à plusieurs artisans. De même, il est possible qu'une partie des stocks de bois aient été entreposés dans les couvents où se trouvaient aussi des ateliers de charpentiers et de menuisiers. Quoi qu'il en soit, ces questions d'organisation du travail dans les ateliers de facteurs d'orgues mériteraient d'être mieux documentées.

Toujours est-il que les Micot ont fait un choix judicieux en prenant en quelque sorte la succession de l'atelier L'Épine. En rachetant cette demeure, ce n'est pas seulement une habitation qu'ils acquièrent, mais aussi tout un atelier avec son outillage, ses stocks, et encore sa clientèle, son réseau de relations... et peut-être aussi un ou deux compagnons facteurs d'orgue, ouvriers de L'Épine, dont on imagine qu'ils vont désormais mettre tout leur savoir-faire au service du nouveau propriétaire. Très vite viendra l'heure des grandes réalisations pour la famille Micot (alors qu'aucune construction d'orgue d'église ne leur est attribuable avec certitude avant cette prise de relais)... On ne peut s'empêcher de penser que cette nouvelle orientation est une conséquence directe de cette succession de François L'Épine, coïncidant avec l'entrée dans la carrière des fils Micot, nantis d'un nouveau savoir-faire dans le domaine des grandes orgues.

³⁷ Le document mentionne l'emplacement et la taille de six cheminées et deux fourneaux de cuisine.

³⁸ Lorsqu'il doit construire l'orgue de la cathédrale de Sarlat, Jean-François L'Épine sous-traite la confection de la tuyauterie au facteur d'origine arrageoise Antoine Guilain Dupont : il lui confie le soin de *fondre* et confectionner les montres. Pour les autres jeux il fournit les feuilles de métal *prêt à arrondir, c'est-à-dire tailler et raboter* (contrat signé à Paris le 23 mai 1752 : cet instrument de 34 jeux sera reçu seulement 5 mois plus tard par Dom Bedos). Pour la cathédrale de Clermont Ferrand, il lui commande une vingtaine de jeux neufs.

³⁹ Au moins au début de leur installation. On connaît la brouille entre le vieux Jean-Baptiste Micot, parti à Rouen, qui n'arrivait pas à se faire envoyer ses moules à noyau par son fils (1779). Ces moules servaient-ils dans un autre atelier toulousain, ou bien les Micot avaient-ils installé une chaudière place Saint-Sernin ?



Les concurrents, les collègues des Micot



L'église du couvent des Jacobins

Pendant plus d'une décennie les Micot vont avoir largement le temps d'utiliser ces circonstances favorables pour s'implanter dans le paysage toulousain et méridional, où les concurrents potentiels sont alors peu nombreux, après que les frères Mouchérel⁴⁰ et Pierre de Montbrun⁴¹ aient cessé leurs activités depuis une dizaine d'années.

Dans la ville rose, il n'existe qu'un seul autre atelier de facture d'orgues : celui du couvent des Jacobins, où œuvre le frère Joseph Cavaillé (~1725-~1767), parfois rejoint dans les années 1755-1765 par son coreligionnaire Jean-Esprit Isnard (1707-1781), qui dépendait du couvent de Tarascon. Dans les années 1750-1760, tous deux, accompagnés de leurs neveux respectifs Jean-Baptiste Isnard et Jean-Pierre Cavaillé

(né en 1743) reconstruisent le grand orgue Delaunay de ce couvent⁴².

Ce n'est que dans les années 1770 que la concurrence va se renforcer en région toulousaine, avec l'apparition de nouveaux artisans appréciés. A la mort de Joseph Cavaillé, son neveu Jean-Pierre s'installe brièvement à Toulouse en 1770 (mais dès 1772 il part reconstruire l'orgue de Carcassonne, puis ceux de Castelnaudary et Montréal). Peu avant, en 1766, un nouveau venu s'est fixé à Toulouse : le jeune facteur allemand Grégoire Rabiny (Augsbourg 1740-Toulouse 27/01/1821), neveu du célèbre Carl Riepp : il sera un concurrent direct, mais aussi un collègue estimé...

Quand à Bordeaux, aucun facteur d'importance n'y est installé à cette époque. On peut d'ailleurs penser que Pierre Micot, après son mariage, ait songé à s'établir dans cette région lorsque la mort le surprit en mer (1768).

Lorsque les Micot étaient arrivés en Aquitaine, en 1755, Dom Bedos avait déjà quitté depuis quelques années l'abbaye Sainte-Croix (dont il a achevé le nouvel orgue vers 1748-1750). Il s'est installé en 1751 à l'abbaye de Saint Thibéry dans l'Hérault. Il s'établit ensuite en 1760 en région parisienne, d'abord dans la Sarthe, puis dans l'abbaye mère des mauristes à Saint-Germain-des-Près. Il meurt en 1779 et est inhumé dans le cloître. Entre 1751 et 1760 nous le voyons souvent en contact avec son protégé Jean-François L'Épine, mais nous n'avons pas trouvé trace de relation avec les Micot : ce n'est pas lui que Jean-Baptiste Micot appelle pour réceptionner l'orgue de la Dalbade en 1760, ni ses autres orgues toulousaines. Et bien qu'il ait été invité par les

⁴⁰ A notre connaissance les derniers travaux de Christophe Mouchérel se déroulent à la cathédrale de Perpignan en 1743, chantier qui sera achevé par son frère Claude en 1744 (décédé la même année).

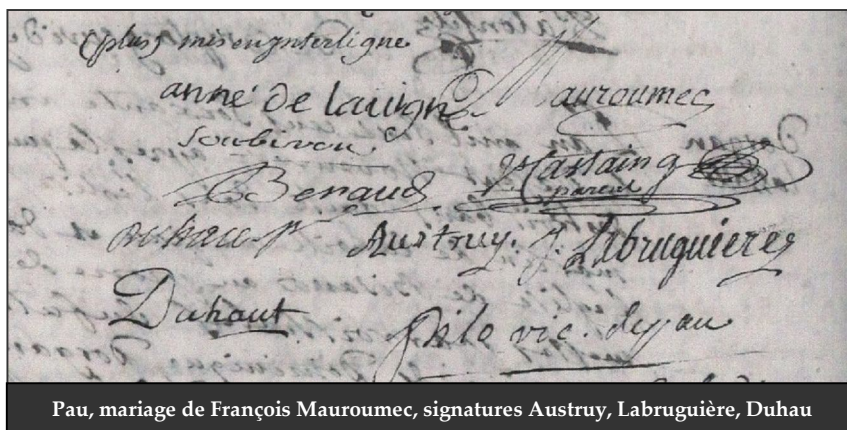
⁴¹ Décédé en 1748.

⁴² Ce même orgue que J.B. Micot-fils modifiera en 1783, puis transférera en 1792 dans l'église Saint-Pierre des Chartreux, où il est conservé de nos jours, y compris avec quelques jeux Micot.

fabriciens bordelais, il ne recevra finalement ni l'orgue de Saint-Michel, ni aucun autre ouvrage des Micot.

Quant aux artisans qui ont œuvré au côté de Dom Bedos à l'édification de l'orgue de l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux, ils sont toujours actifs dans la région. Jean Baissac dit Labruguière (parfois improprement appelé «Labruyère»), François Austruy, François Mauroumec, (dont le nom de naissance est en fait Marroumé) : sans doute considérés à tort comme des facteurs d'orgues mineurs, ils font partie des principaux concurrents de Jean-Baptiste Micot pendant sa période toulousaine. Mais avant le retour de Jean Baissac Labruguière à Bordeaux, en 1771, c'est dans le sud de l'Aquitaine qu'ils s'emploient.

A partir de 1761 un atelier de facture d'orgues est établi durablement à Lescar (tout près de Pau) autour des figures de Jean Baissac Labruguière et François Austruy, accompagnés de leurs cadets les bordelais Jean Duhau et François Mauroumec (ainsi que son frère Jean-Baptiste). Autour de cet atelier gravitent aussi le maître menuisier Jean Perrodé, le maître sculpteur Jean Girardy (puis son fils), également le charpentier Jean Encastet dit Laussatte (qui est aussi maître peintre et doreur) ainsi que Pierre Monbacon, maître doreur. La forte implantation locale de ces artisans explique sans doute que les Micot n'aient pas été actifs en Béarn, en Pays Basque, en Bigorre et dans les Landes (excepté à la cathédrale de Dax, plus tardivement).



Pau, mariage de François Mauroumec, signatures Austruy, Labruguière, Duhau

Labruguière, Austruy, Mauroumec ont parfois été qualifiés d'élèves de Dom Bedos. L'analyse des pièces d'archives conservées laisse pourtant penser que les deux premiers n'ont pas été formés par le Bénédictin, mais par Christophe Mouchérel et Pierre de Montbrun, avant leur venue à Bordeaux. Il convient plutôt de les considérer comme des facteurs d'orgues à part entière, ayant passagèrement œuvré dans l'entourage du mauriste, au moment de l'édification de l'orgue de Sainte-Croix. Dom Bedos a pu, par la suite, venir réceptionner certains de leurs travaux, mais ils ont œuvré en Aquitaine indépendamment de lui, bien après son départ. On doit donc à la personnalité de Dom Bedos, nouvellement installé à l'abbaye de Sainte-Croix de Bordeaux, d'avoir permis de cristalliser autour de lui, au milieu des années 1740, les compétences et les énergies de ces artisans méridionaux : l'albigeois François Austruy, son gendre Jean Baissac (né dans le village tarnais de Labruguière), les jeunes bordelais François et Jean-Baptiste Mauroumec ainsi que Jean Duhau (tous trois baptisés à l'église Sainte-Croix). Entre eux, les échanges de savoir-faire et de conceptions musicales furent sans doute intenses. Et si certains ont décrit ces artisans comme des *disciples* de Dom Bedos, on pourrait tout aussi bien imaginer que c'est en

grande partie le fruit de leur savoir-faire, ainsi que celui d'autres artisans, que Dom Bedos a recueilli et transcrit, à la manière des encyclopédistes, dans son célèbre traité, dont il commence la rédaction en 1763.

Si aucun écrit de Austruy, Labruguière, Duhau ou Maurouméc n'atteste d'un compagnonnage particulier avec Dom Bedos, **Guillaume Monturus** est apparemment le seul à se réclamer de cette filiation, dans un témoignage recueilli en 1796. Cette année-là, un moine bernardin du monastère de la Oliva (Navarre), chargé de donner son avis sur les ouvrages que Guillaume et son fils Jean Monturus viennent d'achever à l'église de San Pedro de Viana (Navarre), les dépeint de la sorte : *J'ai discuté avec eux de facture d'orgues et je les ai trouvés très instruits en sciences mathématiques, comme en géométrie pratique, arithmétique, mécanique et musique, qui sont nécessaires en bien des occasions pour ce métier, et celui qui n'est pas versé dans ces disciplines s'expose à commettre beaucoup d'erreurs. Et de plus j'ai trouvé que le maître Don Guillermo avait été disciple et*



L'orgue des Monturus à Bañares

*compagnon du célèbre Dom Bedos pendant la durée de dix années, voyageant largement en Allemagne et en France, acquérant de nouvelles connaissances et des progrès dans l'art de construire les orgues, alors que les écrits de son célèbre maître lui servaient de règle. Pour tout cela je certifie que ces artisans sont dignes de la plus grande estime et que leur habileté dans la conception [des orgues] est très avantageuse. Et que personne ne croie que s'exprime ici la passion, la flatterie, la corruption ou l'intérêt, qui ne font pas partie de leur caractère*⁴³.

Guillaume Monturus (Sarlat 1737- Rioja 1798) avait été l'apprenti de Jean-François L'Épine, à partir de 1752. Il fit peut-être partie des ouvriers que Micot reprit à Toulouse dans l'atelier de François L'Épine, à moins qu'il n'ait suivi son ancien maître Jean-François L'Épine à Pézenas... ou encore qu'il soit passé sous l'autorité d'un autre artisan. A partir de 1768 il travaille à son compte. Il œuvre non loin de Toulouse, à Auterive, en 1770. En janvier 1771 Guillaume Monturus écrit à la paroisse d'Auterive que *tout le fruit de son travail est terminé, qu'il est prêt à estre mis en place, à l'exception de quelques anches pour l'apresiation de laquelle [il] va partir à Toulouse pour revenir incessamment* : à cette époque cette appréciation des jeux d'anches peut le mettre en relation soit avec l'atelier des Micot, soit avec celui de Rabiny, ou encore avec Jean-Pierre Cavaillé. Cette année-là, il part poursuivre sa carrière en Provence. Il construisit son chef d'œuvre en l'église Saint-Ferréol de Marseille : un instrument de cinq claviers de 54 notes et pas moins de 59 jeux.

Il est possible qu'il ait rencontré les Micot lors de ses passages par Toulouse, quoiqu'aucun écrit n'atteste d'un contact entre eux. Mais lorsqu'en 1781 Monturus est de retour en région toulousaine (pour reconstruire l'orgue de Lombez et réparer celui d'Auterive), on le voit faire étape chez l'organiste de la Dalbade, le sieur Franc. Ce dernier est titulaire de l'orgue reconstruit par Micot entre 1758 et 1760 (donc pendant la période d'apprentissage de Monturus) : ce dernier avait-il participé à ces travaux pour le compte des Micot, ce qui lui aurait donné l'occasion de faire la connaissance du musicien ?...

⁴³ Cf. « *La música en la Parroquia de San Pedro de Viana* » Juan Cruz Labeaga Mendiola, San Sebastián 1985.



Les réseaux sociaux

Guillaume Monturus eut le malheur d'entrer en conflit direct avec son ancien formateur, Jean-François L'Épine. Il semble que ce dernier se soit alors chargé de le discréditer, ruinant sa réputation dans un domaine devenu, en cette fin de XVIII^{ème} siècle, nettement plus concurrentiel. Lorsque, poussés par le vent de la Révolution, Guillaume Monturus et son fils Jean trouvent refuge de l'autre côté de la frontière pyrénéenne, dans la région de la Rioja (pourtant dotée elle aussi de nombreux ateliers de facteurs d'orgue, pratiquant un style de facture très différent du sien), ils parviennent rapidement à s'y faire une place et leur atelier devient rapidement un des plus appréciés du Centre Nord de l'Espagne. Cet exemple prouve très nettement l'influence des réseaux sociaux dans la carrière des artisans du Midi de la France.

Les Micot l'ont parfaitement compris. Dès son arrivée à Toulouse, on sent Jean-Baptiste Micot soucieux de s'intégrer sans heurt dans son nouveau milieu. Il expertise en mars 1761 les travaux réalisés par Jean-François L'Épine au grand orgue de la cathédrale de Toulouse, dont la réception était attendue depuis plus de quatre ans. Le nouveau venu se montre très compréhensif face aux difficultés rencontrées par son collègue pour faire parler les tuyaux anciens de la montre de 16', dont certains sont muets, ou face aux problèmes d'accord des fournitures et des cymbales (*qui ne peuvent prendre un parfait accord par la faute du mauvais diapason utilisé par leur constructeur, bien avant l'intervention de L'Épine*). Ce qui ne l'empêche pas de se contredire en affirmant en conclusion que l'orgue est *bien d'accord et très recevable*. Nous sommes entre amis : l'organiste Desforats, qui assiste à cette expertise, est celui qui a procuré le chantier de La Dalbade au nouveau venu ; il réceptionnera lui-même, quelques jours plus tard, les travaux de Micot en cette église. Bien qu'à cette époque Jean-François L'Épine ne se consacre plus qu'occasionnellement à la facture d'orgue, on sent la volonté de Micot de rester en bons termes avec lui⁴⁴. Car même s'il est plutôt rare que les réceptions d'orgues soient menées par les facteurs d'orgue⁴⁵, Jean-François L'Épine est bien une personnalité influente, qu'il convient de ne pas froisser. Ainsi la transition s'effectue en douceur : Micot reprend l'atelier du père L'Épine sans se fâcher avec les fils... et c'est Jean-Baptiste qui effectuera la réparation suivante à la cathédrale de Toulouse (par la suite il semble d'ailleurs n'avoir été que très rarement en concurrence directe avec Jean-François L'Épine⁴⁶).

Les facteurs d'orgues méridionaux de l'époque sont très dépendants des organistes, en particulier de ceux qui occupent des postes éminents dans les cathédrales ou les églises importantes. Pour leur diocèse, et même en dehors, ces musiciens établissent

⁴⁴ Souci partagé par d'autres collègues : on pense à la lettre que Jean-Baptiste Isnard prit la peine d'écrire en 1780 à ce même Jean-François L'Épine – qu'il ne connaissait que *de réputation* – : *Vous me faisiez des reproches de certains propos que j'avais tenus sur votre compte. Je suis très persuadé monsieur que vous n'y avez pas ajouté foi, vous ayant été rapportés de la part d'un mauvais ouvrier que j'avais chez moi et que j'ai mis à la porte comme un très mauvais sujet qu'il était.* (cf. « Les Isnard, une révolution dans la facture d'orgues », Jean-Robert Caïn, Robert Martin et Jean-Michel Sanchez, Edisud, 1991.)

⁴⁵ C'est d'ailleurs la seule fois, à notre connaissance, que Jean-Baptiste Micot eut à accomplir une démarche de ce type.

⁴⁶ Citons toutefois la reconstruction de l'orgue de la Cathédrale de Narbonne, à laquelle Micot postula, ainsi que François-Henri Cliquot et Joseph Rabiny... chantier que Jean-François L'Épine emporta en 1766.

certaines devis. Souvent, ils guident le choix des fabriciens qui attribuent les marchés. Ce sont généralement eux qui réceptionnent ensuite les travaux : de leur bon vouloir dépend une bonne partie du paiement des ouvrages. On le voit bien avec ces familles L'Épine-Desforats-Levens-Micot-Courtin : entre facteurs, organistes, maîtres de chapelle, des liens professionnels se créent, des réseaux se tissent, souvent renforcés d'attaches familiales (par les mariages, par le choix des parrains lors des baptêmes). Des amitiés se nouent... et parfois aussi des inimitiés.

Il reste beaucoup à apprendre sur la sociologie des facteurs d'orgues et des organistes de cette époque. Que ce soit en ce qui concerne la formation des artisans, la transmission des savoirs, celle des ateliers, l'organisation du travail entre les différents corps de métiers, les attributions de chantiers, les nominations aux postes d'organistes, nous en sommes seulement au stade où nous pressentons certains types de fonctionnement, propres à cette société d'Ancien Régime, parfois bien éloignée de nos schémas actuels de pensée.

Pour continuer cette réflexion, je cède la parole à Loïc Métrope et Christian Marcenne, avec lesquels j'ai la chance de pouvoir mener des travaux d'investigations dans les archives d'Aquitaine et du Languedoc, dans une ambiance de saine émulation et de franche collaboration⁴⁷.



⁴⁷ Le contenu de cette présente communication est en partie le fruit de ces recherches croisées.

Le facteur d'orgues et son environnement

Le microcosme des Micot

Christian MARCENNE

Loïc METROPE

Loïc Métrope avait présenté une intervention en mars 2009 au colloque international "Dom Bedos de Celles, un moine et un facteur d'orgue de son temps". Il a publié un extrait de cette communication dans "Orgues Nouvelles" n°6, sous le titre "L'Art du Facteur d'orgues : Dom Bedos et son traité". Il y aborde la question des sociétés savantes et de leur sociabilité à l'époque des Lumières. A ce travail s'était joint Christian Marcenne, chercheur universitaire particulièrement documenté sur Bordeaux et sa région au XVIII^{ème} siècle. Cette enquête ouvrira demain la porte à une publication élargie, en participation avec Françoise Clastrier.

L. Métrope

Françoise Clastrier a presque tout dit. Nous nous étions entendus pour qu'elle évoque la multitude de personnages qui ont environné la vie des Micot. Nous allons maintenant, avec Christian Marcenne, tenter d'harmoniser le tout.

Ce qui nous a intéressé, c'est de définir – comme je l'avais avancé dans le colloque consacré à Dom Bedos à Bordeaux – la société et la sociabilité qui entourent tous ces prestigieux personnages, artisans visibles ou artisans de l'ombre. Nous avons constaté à l'énoncé de tous ces noms une sorte d'endogamie au sein des familles. Parmi eux, nous avons rencontré quelques personnalités extrêmement importantes qui touchent à la vie politique, intellectuelle et artistique de la France dans cette seconde moitié du XVIII^{ème} siècle et qui appartiennent pour la plupart aux loges maçonniques, aux réseaux d'intimes influences.

Christian Marcenne, souhaite revenir sur l'origine de cette trilogie Micot, avec Jean-Baptiste et ses deux fils, Pierre et Jean-Baptiste. Le cas de Pierre nous intéresse en premier lieu car il décède en mer dans des circonstances inexplicables : n'aurait-il pas « glissé sur la planche » sur le navire *Le Maréchal de Bellefond* au retour de Saint-Domingue ? On constate avec étonnement que son capitaine, de Belleville Dumarais, épouse la veuve du facteur d'orgues !... Le délai de viduité n'est pas précisé, pas respecté ?!

Alors, que voulez-vous dire sur les Micot ?

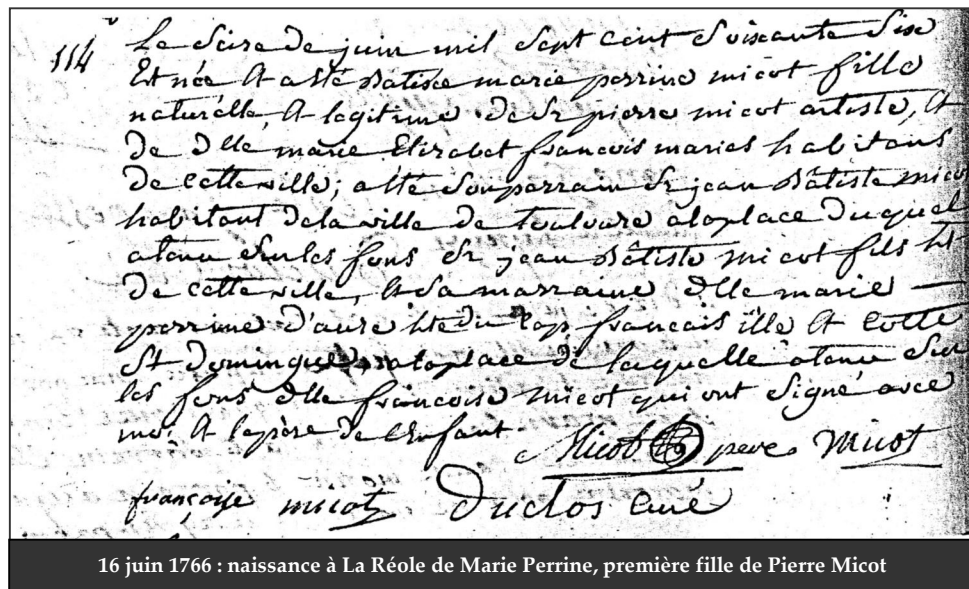
Ch. Marcenne

Je voulais commencer par une explication concernant Jean-Baptiste Micot-père. Quand celui-ci quitte Lyon pour aller à Paris, c'est parce qu'il achète un office, je veux dire par là un « office de commensal de la maison du Roi et de la Reine », ce qui a plusieurs conséquences. Tout d'abord, il est exempté d'un ensemble de droits : tutelle, curatelle, logement des gens de guerre... Ensuite – et surtout – ça veut dire que Jean-Baptiste

Micot va consacrer un quart, voire la moitié de l'année à travailler pour la Cour et notamment pour la Reine. Pendant cette période, les instruments qu'il fabrique sont destinés à la Cour, pendant le restant de l'année, il peut travailler où il veut, quand il veut et à son profit, quel que soit le lieu de France où cela se produit, sans avoir à justifier d'un apprentissage, d'une maîtrise, d'un compagnonage quelconque. Ce qui quand même l'oblige un jour à demander d'être reçu maître sans qualité (comme commensal) pour pouvoir simplement travailler à Paris, y tenir boutique et y vendre les produits qu'il fabrique⁴⁸. Jean-Baptiste Micot est autorisé, avec ses enfants, à se promener dans l'intégralité de la France, sauf les trois mois où il travaille pour la Cour.



La famille Micot « se tient », c'est-à-dire que là où il y a un Micot, tous les autres suivent. Ses deux fils vont devenir tous deux facteurs d'orgues. On les retrouve ainsi à La Réole où ils élèvent l'orgue du prieuré conventuel Saint-Pierre de l'ordre de Saint-Benoît, congrégation de Saint-Maur et qui est en filiation avec l'Abbaye royale Sainte-Croix à Bordeaux. On voit, au fil des enfants qui naissent chez Pierre Micot, que la famille signe au baptême : le père ; le frère, Jean-Baptiste Micot-fils, parrain de tous les enfants de son frère ; sa sœur Françoise (aussi à La Réole, qui va peut-être se retrouver avec lui à Bordeaux un certain temps), elle aussi marraine des enfants de son frère aîné. Tout le monde vit ensemble à La Réole et habiterait dans le prieuré-même, dans l'enclos du couvent. L'orgue qu'ils fabriquent, c'est un orgue pour la liturgie mauriste et donc pas un orgue pour les cérémonies particulières et grandioses d'une cathédrale. L'orgue de ce prieuré de La Réole, ils le construisent dans un grand déploiement de talents, que ce soit au niveau des sculptures, de la ferronnerie...



Pierre Micot épouse à cette époque une mineure de dix-sept ans, Elisabeth François, une créole, née en décembre 1744 au Trou, à côté du Cap Saint-Domingue et de Fort Dauphin. A la mort de son père, en 1753, elle a été rapatriée à Bordeaux chez des capitaines de navire, qui l'ont prise en pension avec son frère. Le contrat de mariage est d'avril 1765. Les parents de la future mariée ont fait opposition au mariage, car le parti proposé n'est pas jugé « convenable », opposition levée par le Sénéchal. Deux mois

⁴⁸ Nous en avons vu les conditions grâce à la découverte de Dominique Lauvernier citée par Nicole Gros en note ¹.

plus tard, le 6 juillet 1765, le curé de Saint-Michel de Bordeaux est appelé à impartir la bénédiction nuptiale à Pierre Micot et Elisabeth François.

Le premier enfant issu de cette union est baptisé à La Réole le 16 juin 1766. C'est une fille, prénommée Marie-Perrine, du nom de sa grand'mère maternelle résidant à Saint-Domingue au moment du baptême. L'histoire révélera qu'elle décède à Paris en 1837, alors veuve et mère de quatre enfants. Nous l'apprenons lorsque sa famille fait valoir ses droits à une indemnisation en tant qu'anciens colons de Saint-Domingue. Mais que se passe-t-il au juste au sein des familles Micot et François ? En effet, toujours à La Réole est enregistré, le 9 novembre 1768, le baptême de Jeanne-Françoise Micot... sans que soit fait mention du décès de son père (« née de feu Pierre Micot »). L'imprécision de cet acte nous interroge, comme l'absence de précisions concernant ces enfants, non mentionnées dans le contrat du second mariage (pas de curatelle ni de tutelle dévoilées, pourtant !!!).



Un autre point important, c'est Toulouse. A Toulouse vit l'organiste et maître de musique Nicolas-Vincent Levens, fils de Charles Levens, compositeur de musique qui a été l'organiste de la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Ce Nicolas-Vincent Levens est l'un des fondateurs de la loge maçonnique de Toulouse, et il fait aussi partie d'une organisation particulière de Toulouse, la confrérie des Pénitents Bleus, l'une des quatre confréries de Pénitents, dont la chapelle, celle de l'Assomption, est à l'intérieur de Saint-Étienne. La philosophie qui règne là n'est pas du tout celle des Bénédictins. Micot va s'y intégrer, forcément, pour avoir des commandes d'orgues sur Toulouse.

A Toulouse vit aussi le facteur d'orgues Joseph Isnard. Il fait partie d'une loge maçonnique particulière. Ce Joseph Isnard est l'un des adeptes du « théurge » Joachim Martines de Pasqually (décédé à Saint-Domingue en 1774). C'est un militaire qui a roulé sa bosse avec le duc de Richelieu (Gênes, Bastia...), et qui essaie de s'intégrer aux loges maçonniques. Mais, que ce soit à Toulouse ou à Bordeaux, son rite n'est pas accepté. Chassé, il est obligé de partir... à Saint-Domingue ! Son système s'appelle les « Elus Coëns », une philosophie « ultramontaine » du catholicisme, pourrait-on dire.

Quelle relation avec Micot ? Précisons que le « théurge », venant de Toulouse d'où il est chassé en 1762, arrive à Bordeaux et ne peut que faire connaissance avec les Micot. En effet, deux ans plus tard, un acte notarié affirme que Pierre Micot prend bail de location d'une maison qui vient d'être construite rue Carpenteyre, en dessous de Saint-Michel. Le contrat est signé avec un certain Jacques Carvallo ex-mardochee qui a passé, lui aussi, toute une partie de sa vie à Saint-Domingue (comme d'ailleurs son fils, qui est signalé le 2 mars 1768 dans les *Affiches américaines*, procureur à Jacmel, quittant Saint-Domingue pour la France). Ce propriétaire est un juif converti, très intégré non pas auprès de l'archevêque mais auprès d'une certaine catégorie de prêtres et d'ecclésiastiques girondins de pensée ultramontaine.

Pierre Micot n'habite pas dans cet appartement puisqu'il est à La Réole, en pleine construction de l'orgue. Celui qui demeure dans cette maison de la rue Carpenteyre, c'est Martines de Pasqually. A la disparition de Pierre Micot (mort en mer pendant la traversée du *Maréchal de Bellefond* faisant route vers Bordeaux, qui a duré du 9 juillet au 30 août 1768), c'est lui qui signera le nouveau bail avec Jacques Carvallo. Il avait installé là sa loge d'« Elus Coëns » et son temple non pas maçonnique, mais para-maçonnique, temple où les initiations sont mixtes. Il est possible que Françoise Micot en ait été adepte !

Bordeaux rejoint Toulouse, Toulouse La Dalbade, Toulouse Saint-Etienne, Toulouse ultramontaine, au moins pour une certaine catégorie de la population, celle des Pénitents Bleus qui ont la main-mise : 40% des Pénitents Bleus de Toulouse sont franc-maçons, contre 18% chez les Pénitents Gris, 25% chez les Pénitents Blancs et 7,5% seulement chez les Pénitents Bruns. C'est que cette dernière concerne essentiellement les artisans, ceux qui travaillent avec leurs mains et qui ne sont pas reçus en loge maçonnique parce que leurs travaux ne sont pas de spéculation. Pour échapper à cet interdit, il n'y a qu'un moyen : c'est devenir un « *artiste* » et on devient artiste... en devenant commensal de la Maison du Roi ou de la Reine !

La boucle est bouclée. Ainsi Micot peut-il travailler et peut-il faire travailler ses enfants : en tant que fils de maître détenteur d'une maîtrise, ils ne payent rien et peuvent accompagner leur père exercer leur art sur l'intégralité de la France, voire des Iles. Ainsi les Micot détiennent-ils un statut qui leur permet au besoin d'intégrer soit la maçonnerie, soit les hautes sphères d'une certaine élite, celle par exemple qui fréquente l'Académie de Musique.



Il est vraisemblable que Pierre Micot, quand il est parti à Saint-Domingue pour ne pas revenir, avait au moins deux raisons.

Il avait à récupérer, en tout ou en partie, les biens de sa jeune femme qui avait hérité de ses parents et de son oncle, décédé aussi à Saint-Domingue alors qu'elle était mineure. Des biens importants : pour une seule des deux habitations, la somme s'élevait à 660.000 livres, largement de quoi justifier son départ !

Par ailleurs, rien n'interdit de supposer que le facteur d'orgues Pierre Micot ait emporté avec lui divers outillages, voire des matières premières (étain, etc.) pour la construction là-bas d'instruments de musique. L'intérêt particulier que les Micot portaient aux petits instruments (orgue régale ...), permet d'avancer que la salle de spectacle de Port-au-Prince, ait pu en disposer.



Françoise Clastrier vient de citer de nombreux acteurs dans le domaine de l'orgue à l'époque des Micot. J'attirerai particulièrement l'attention sur les Requirand, famille de



Carte à jouer

musiciens, de facteurs de clavecins et d'orgues... surtout lorsque l'un d'entre eux, Charles, bifurquera vers 1755 de la facture instrumentale vers la fabrication des cartes à jouer, dans un but pur et simple de profit financier. Particulièrement compétent dans le domaine des *arts mécaniques*, il devait s'intéresser par la suite à l'amélioration des broyeurs utilisés par les moulins à papier (notamment à Creysse, dans le Lot, dont l'arbre à came avait 18 mètres de longueur !). En effet,

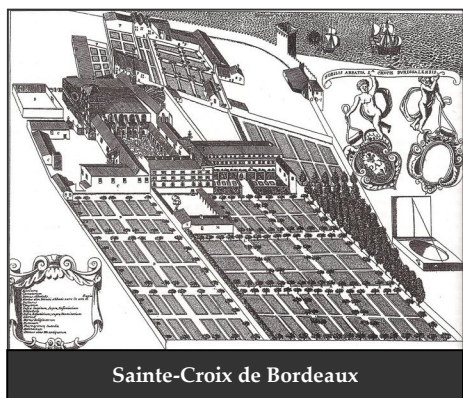
installé à San-Sebastián en Espagne il y établira une papeterie et fournira en cartes à jouer nombre d'établissements qui en faisaient commerce. A la période révolutionnaire, Charles Requirand « patauge », comme tous ou comme tout le monde ! Inquiété, on le sait, il en est revenu à ses premières amours et professe la musique, couramment chez des particuliers.

Dans son environnement et celui des Micot on trouve Jean Baissac, dit « Labruguière » (dont Françoise Clastrier vient de nous entretenir). Les artistes et artisans ont en effet des pseudonymes mais, à la différence des militaires qui pouvaient en changer en changeant de régiment (« dit La Douceur » devenant « dit La Terreur »), l'artisan garde son pseudonyme sa vie durant.

Les facteurs d'orgues n'avaient pas de corporation. Il existait bien à Paris une corporation, mais c'était celle des *faiseurs d'instruments de musique*, et elle ne concernait que la ville de Paris. Il n'y a pas non plus de confréries de facteurs d'orgues, seulement des confréries de faiseurs d'instruments de musique, qu'on trouve partout, y compris à Toulouse où elle se réunit, comme par hasard, à Saint-Etienne dans la chapelle de l'Assomption : celle des Pénitents Bleus. D'autres métiers n'ont ni corporation, ni confrérie. Les papetiers, par exemple. On devient maître-papetier parce qu'on sait faire et qu'on est reconnu maître par les collègues, c'est tout. Ça n'empêche pas le compagnonage d'exister et ces gens-là font leur tour de France, voire leur tour d'Europe, avec des étapes imposées : Toulouse, Bordeaux, La Rochelle ou Rochefort, Poitiers, Paris, Nantes, Toul, Lyon. Ils ont donc calqué leur métier sur celui des corporations, sans en avoir les inconvénients puisqu'ils n'ont pas à payer. Certes, tout n'est pas facile, en particulier dans les relations qu'ils ont entre eux ou avec certains d'entre eux.



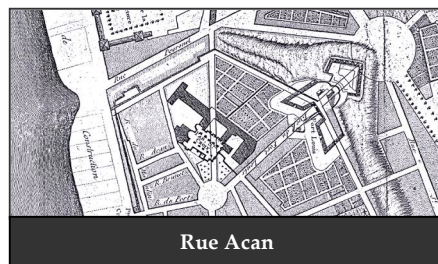
Une autre question intéressante est celle des matériaux : le plomb, l'étain... Pour un bon orgue, il faut, comme le préconise Dom Bedos, que l'étain vienne de la Cornouaille anglaise. Seulement c'est difficile : l'étain se transporte en bateau et on est en guerre avec les Anglais. Plus tard, on recourra plus facilement à l'étain des mines de *Pellaouen* (Pellawen) en Bretagne. Ce dernier, de bien moindre qualité sera commercialement employé après la Révolution sous l'égide de Jean-Baptiste Lynch (1749-1835), comte d'Empire, maire de Bordeaux en 1808 et l'un des gestionnaires de ces mines.



destiné à une autre abbaye bénédictine, installée à Toulouse.

Dans l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux était donc installée toute une série d'ateliers qui appartenaient aux moines : forges, charbonneries, fonte des matériaux. Dans cet enclos, Jean Baissac-La Bruguière, le père, possède son atelier et sa

Un véritable commerce s'établit avec ces bateaux, qui arrivent à San Sebastián, à Bilbao, puis remontent à Saint-Jean-de-Luz, à Bordeaux, et partout où on a besoin d'étain. Or une population est dispensée de tous les droits, de douane et autres, sur les matériaux : les moines. Et non seulement ils en sont dispensés, mais si un ballot d'étain arrive au débarcadère de Sainte-Croix de Bordeaux et qu'il repart par le Canal du Midi jusqu'à Toulouse, il est dispensé aussi de tous les droits de péage, dès l'instant qu'il est



maison. Il y est logé avec son fils, sa femme et sa fille. Il travaille intégralement pour les moines, à l'intérieur de leurs bâtiments : il peut expédier son étain en franchise de port n'importe où par voie maritime, et jusqu'à Agde par le canal du Midi. Ces ateliers jouxtant le chevet de Sainte-Croix seront intégrés demain à la rue Acan (aujourd'hui lieu du Conservatoire de Musique de Bordeaux).



Je voudrais aussi attirer l'attention sur la place de la musique dans la liturgie bénédictine. Dans une certaine mesure en effet, les Bénédictins ne destinent pas leurs orgues aux fidèles, mais à eux-mêmes, à leurs cérémonies : ils demandent donc moins de « pompe » dans la construction des instruments tout en recherchant une œuvre d'art aboutie. C'est par exemple le cas pour l'orgue de Dom Bedos à Sainte-Croix, pour celui de Lescar dont le buffet est la copie conforme de Sainte-Croix... Ces orgues sont en tribune au fond de l'église et n'intéressent en fait que le chœur de l'église, c'est-à-dire l'endroit où se déroulent les cérémonies monastiques de la journée (matines, etc.). Auparavant, comme à Saint-Germain des Prés par exemple vers 1600, il n'y avait pour ainsi dire pas de fidèles et l'orgue était sur un jubé. Par la suite, on détruira les jubés et on installera différemment les instruments.

Pour revenir à Sainte-Croix de Bordeaux, il faut savoir qu'à cette époque un moine languedocien de Montpellier, Joseph Goudar, en devient le prieur titulaire. Il amène dans ses bagages un moine savant, Dom Bedos de Celles. Goudar est reçu en février 1745, Dom Bedos arrive en octobre 1745 et l'orgue de Sainte-Croix commence à être construit aussitôt. Dans la famille des Goudar, les enfants sont nombreux. L'un d'entre eux, Pierre-Ange n'a rien d'un ange : c'est un libertin (jeu, espionnage, prostituées...) au point de nuire à la réputation de sa famille. Est-ce que les gasconnades de l'un et les languedocinades de l'autre vont de pair, on ne sait pas. Toujours est-il que Dom Joseph Goudar est nommé prieur titulaire de Saint-Germain des Prés, la maison-mère des mauristes. Comme il se doit, il y fait venir l'érudit Dom Bedos, car dès l'instant où un mauriste avait un talent, on lui demandait de venir à Paris y réaliser un ouvrage qui, financièrement, ne pouvait être édité que dans la capitale. Des mauristes érudits ont ainsi fait l'histoire de Bordeaux, de la Picardie... Dom Bedos, lui, est chargé de faire un traité sur l'orgue, un traité à diffusion générale. Goudar mourra à Nîmes plusieurs années plus tard, après Dom Bedos, après aussi la diffusion de son *Art du facteur d'orgues*.

Pour moi, tout en respectant l'œuvre savante de Dom Bedos, comme celle de Dom Devienne (bibliothécaire et historiographe) pour l'histoire de Bordeaux, nous sommes en présence d'une compilation de données techniques recueillies et mises en forme, avec talent, en parfaite connaissance d'un métier. On peut voir déjà chez Salomon de Caus, contemporain de Léonard de Vinci, toutes sortes d'inventions qui inspirèrent ses successeurs dans la connaissance des arts : les serinettes, les mécanismes hydrauliques qui pouvaient suppléer aux soufflets, tout y est ! De religion protestante, il est allé en Angleterre et s'est intéressé aux orgues anglicanes. C'est là le point de départ, à mon avis, du traité de Dom Bedos, développé ensuite à partir de la littérature et des travaux des artistes facteurs d'orgues et de ses savoirs propres bien sûr : il ne faut rien lui enlever ! Ce travail des mauristes s'inscrit dans un esprit de culture universelle et encyclopédique en direction du monde chrétien.



Dans la capitale de Guyenne, trois lieux majeurs inspirent la vie au quotidien notamment en matière de pratiques religieuses : la cathédrale Saint-André, l'église Saint-Seurin et l'abbatiale Sainte-Croix. A Sainte-Croix, des fonds baptismaux sont installés à l'entrée de l'église, à gauche, avec une entrée particulière réservée à ces cérémonies conduites par un curé extérieur à l'abbaye. En revanche, à la paroisse voisine de Saint-Michel, paroisse maritime proche du chantier naval, les cérémonies des baptêmes sont réservées aux navires. Comme une autre paroisse, elle tient un registre, déposé, lui, à l'amirauté de Bordeaux : *aujourd'hui j'ai baptisé tel navire, de x tonnes du nom de...* Cela lui interdit d'avoir des fonds baptismaux : c'est Sainte-Croix qui dessert donc ce quartier.

L. Métrope

Merci beaucoup, Christian Marcenne, d'apporter votre savoir sur l'histoire des populations autour de Bordeaux, des savoir-faire et du « cosmopolite » de cette capitale de Guyenne. Vous avez fait de fortes allusions sur l'influence des loges maçonniques dans la réunion des savoir-faire et des lieux de réflexions. Avec Françoise Clastrier, en partenariat, nous avons peut-être ici esquissé ce que sera demain un second colloque consacré aux Micot, lorsque l'église abbatiale de La Réole aura retrouvé la magnificence de ses orgues. Un tel lieu si prestigieux n'a-t-il pas vocation à promouvoir un séminaire de rencontre pour approfondir nos connaissances, en écho à cette première avancée à Saint-Pons de Thomières ?!



Des Hommes, des Gestes et des Orgues

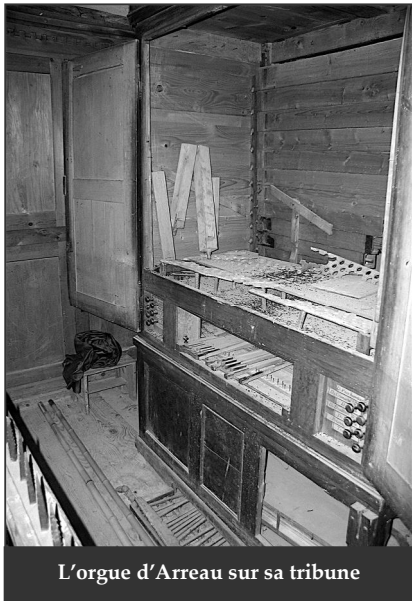
Variations autour des Micot

Thierry SEMENOUX
Jean DALDOSSO

L'orgue d'Arreau (présentation avec Jean Daldosso, son restaurateur)

Le premier instrument dont je voudrais vous parler est celui d'Arreau, une petite commune des Hautes-Pyrénées, de près de 900 habitants, au patrimoine ancien mis en valeur depuis des années par la municipalité.

Parmi ce patrimoine on remarque en particulier l'église Saint-Exupère, riche d'un beau mobilier baroque construit et installé au XVII^{ème} siècle par des sculpteurs de



L'orgue d'Arreau sur sa tribune

Bagnères de Bigorre. Bien avant la mise en valeur de ce patrimoine local, des organologues locaux, Loïc Berranger et Gilbert Verger-Borderolle, avaient repéré dans un buffet relégué au fond d'une sur-tribune dans le fond de l'église cet instrument. Il va ainsi, et grâce à Jean-Pierre Decavèle, être protégé par classement au titre des Monuments Historiques le 4 Octobre 1977.

Sur cette tribune dont l'accès par la rambarde est défendu par des piques en fer forgé, – une tribune sur une tribune – se trouvent un placard à bannières et ce buffet fermé par deux vantaux. Nul doute que le fait que l'ensemble ait été caché aux yeux des plus curieux et aux mains des plus téméraires n'ait assuré une certaine protection.

Les travaux de restauration, après appel d'offres, ont été confiés à Jean Daldosso qui a réalisé le démontage de l'instrument avec l'aide de Patrice Bellet le 11 février 2008. Ce démontage, très précautionneux, a entamé une longue période d'étude de l'instrument afin de pouvoir déterminer de la manière la plus précise possible les principaux choix à faire pour cette restauration hautement patrimoniale.

Le meuble se sépare en deux parties. La partie inférieure contient l'alimentation en vent et le mécanisme de tirasse. La partie supérieure contient la quasi-totalité de l'instrument : sommier, clavier, mécanique, tirage de jeux, tuyauterie. Elle est munie de poignées en fer forgé devant sans doute aider au déplacement de l'instrument. N'aurait-il pas pu servir également d'orgue de procession (Arreau compte trois lieux de culte) ? Les deux poignées de l'arrière subsistaient, mais pas celles de l'avant,

qu'on a donc reconstituées. Mais une fois mises en place, on a constaté qu'elles empêchaient la fermeture des portes de l'orgue : c'est un premier mystère de cet orgue !

L'ensemble du meuble, en sapin, est peint en faux bois. Son toit est sur charnières : il s'ouvre, avec un deuxième mystère. Cette ouverture se faisant par deux baguettes accessibles depuis la console, la possibilité d'une petite boîte expressive a été envisagée. Impossible : l'accès au clavier suppose les portes grandes ouvertes, donc une expression par ouverture du toit n'a plus de sens !

Pour poursuivre dans les mystères, sur le côté gauche du meuble, on note la date 1869. Les archives sont désespérément muettes pour l'instant sur la signification de cette date : installation de l'orgue dans l'église, restauration et installation ?

Cette armoire s'ouvre donc sur un orgue, un cabinet d'orgues. En façade, le clavier (ce qu'il en reste), le pédalier (ce qu'il en reste), le sommier, les frontons de tirage de jeux, etc. En fait, il reste toute la partie instrumentale de l'orgue et quasiment plus de tuyaux. C'est donc un orgue qui est à la fois très mal et extrêmement bien conservé !

Le clavier manuel commence au Do1, sans premier Do#. C'est un clavier à bascule qui compte 50 touches dont 22 subsistaient (22+1 pour J.P. Decavèle). Avant démontage du sommier, on ne pouvait que supposer la position de la coupure du clavier entre basses et dessus: il est apparu après coup qu'elle était bien, comme traditionnellement, entre le deuxième Si et le troisième Do.

De part et d'autre, les frontons de tirage de jeux nous donnent la composition de l'instrument : Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3 en basses et dessus, Doublette en basses et dessus, Tierce 1 3/5 en basses et dessus, Plein-Jeu, Cromorne 8 en basses et dessus, Basse de Clairon 4 et dessus de Voix Humaine 8. Le tout pouvait être « animé » par un tremblant, mais dont l'usage n'est pas évident : c'est un tremblant à vent perdu – un tremblant fort – qui fait un bruit de mitraille, et qui d'ailleurs, avait été condamné. Il faudrait voir avec les musiciens comment on l'utilisait, mais en tout cas pas avec le bourdon !

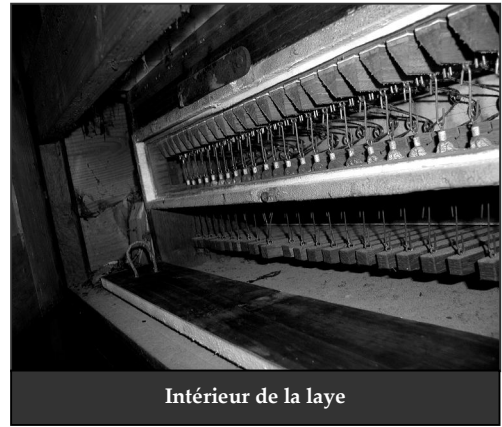
Le pédalier compte 14 notes. Il agit en tirasse permanente sur le clavier manuel. Autre pièce importante pour l'avenir de la restauration : sommier et faux-sommier nous sont parvenus quasi intégralement, même pour les jeux d'anches (cassé mais sans morceaux perdus). Le sommier, unique, s'ouvre à l'arrière par un tampon maintenu par des crochets en fer.

Avant de s'engager dans la restauration, une fois démonté et transporté dans les ateliers de Gimont, il s'agissait de bien connaître l'orgue et donc d'en faire un relevé précis et détaillé, permettant de produire les plans de l'existant, les mises en situation, etc., pour documenter cet objet rarissime. Ainsi pour le clavier et sa mécanique de notes, qui n'est plus une mécanique suspendue, mais « en direct sous le doigt ». Ainsi pour la division de la grille et du sommier, pour la mécanique...



Clavier et balanciers, restaurés

La laye s'ouvre par un tampon, dont la surface est étanchéifiée, comme souvent, par un parchemin, ici des pages d'antiphonaire. Les joints sont en peau. A l'intérieur, bien caché, tout était en place, le train de soupapes et ses accessoires, également relativement en bon état. Et au fond de la laye, la signature : *J.B.Micot, facteur d'orgues - 1801.*



Intérieur de la laye

Il s'agit donc bien d'un instrument de Jean-Baptiste Micot fils. En 1801, le facteur a 59 ans. Il est toujours installé Place Saint-Sernin où il mourra 14 ans plus tard. Il semble bien que ce soit là le dernier orgue construit par les Micot.

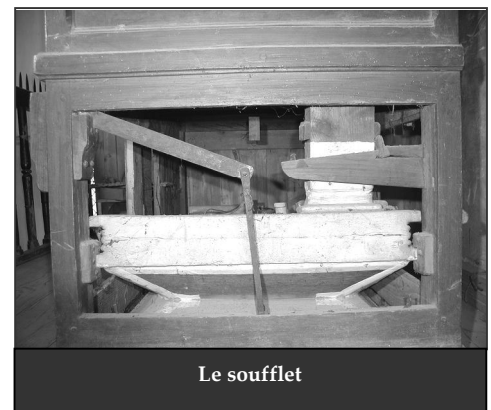


Les tuyaux restants !

Dans un méchant carton sur la tribune à côté de l'orgue avaient été regroupés les restes de la tuyauterie en métal. On trouvera essentiellement deux tuyaux bouchés en plomb, dont un à cheminée, des tuyaux d'anches (2 tuyaux de cromorne, 2 tuyaux de voix humaine), et des tuyaux de principaux (corps en étain, pied en étoffes). Mais finalement ces quelques restes donnaient des exemplaires de tous les jeux de l'orgue et – chose remarquable – les paramètres de l'harmonie étaient

bien préservés : ouvertures de pied, biseaux, un tuyau de voix humaine complet... Avec les perces des faux-sommiers et ces éléments existants, on a pu retrouver les progressions des noyaux (4 diamètres), et de là refaire des modèles en bois pour refaire les moules à noyaux. Les tuyaux de métal ont été refaits, avec des pointes assez grosses conformément au modèle. Est-ce là une caractéristique des pieds de tuyaux Micot ? Les tuyaux de bois qui restaient, complètement vermoulus, ne parlaient plus. On les a complètement étanchéifiés et on a refait ceux qui manquaient. Avec les faux sommiers, on avait bien tout ce qui était nécessaire pour reconstituer précisément l'original. Notons qu'ici, contrairement aux autres tuyaux Micot, il s'agit de tuyaux « en bon état », sans traces d'oxydation.

L'alimentation en vent nous est également parvenue. Elle est composée d'un soufflet cunéiforme à un pli, mis en mouvement par un bras de pompe qui remplit un soufflet cunéiforme accolé en tête bêche et comptant trois plis. La restauration montrera un autre moyen de mise en mouvement, au pied. Ces soufflets sont extrêmement bien construits, avec un très grand soin dans la fabrication. On voit en particulier à l'intérieur un système de lanières évitant (problème récurrent !) que les plis ne s'écartent de la charnière.



Le soufflet



Sommier

Le sommier aussi était remarquable, par la qualité des matériaux et du travail : du rarement vu ! Les bois sont parfaits, en très beau chêne léger, serré, la réalisation est d'une précision extraordinaire, à tel point qu'on n'a pas eu à donner un seul coup de varlope sur la table ou sur les registres : c'est l'enchapage d'origine !

Pour le clavier, on a choisi d'en refaire un neuf en copie et de conserver les restes comme témoins.

Au pédalier, il restait davantage d'éléments, mais en-dessous. Au-dessus ne restaient que des bribes de la planche. On a donc refait les touches, et on les a posées sur les anciennes du dessous, sans les coller, comme à l'origine d'ailleurs.

Le buffet de cet orgue, en sapin, était très vermoulu, avec beaucoup de parties abîmées. Il nous est parvenu peint en faux acajou. Ont été retrouvées, sous cette peinture, les traces d'une autre peinture : bleu roi. Mais, en l'absence de certitude, on a préféré laisser l'état présent. Cet orgue, certainement fait pour un salon, a pu être repeint à son arrivée dans l'église. Il sera inauguré le 17 septembre 2011, à l'occasion des journées du Patrimoine, par Michel Bouvard.



L'orgue restauré



L'orgue de Saint-Michel

Les Micot arrivent à Bordeaux en 1760 pour des travaux sur les orgues de la cathédrale Saint-André. La capitale de l'Aquitaine vient de vivre des décennies d'un intense développement. Bordeaux est le second port européen par le trafic, juste derrière Londres. La ville prend l'aspect monumental qu'elle garde aujourd'hui grâce à un essor remarquable des constructions en tous genres, rendu indispensable par le doublement de la population et rendu possible par les richesses accumulées par des

commerces divers et variés. Tout cela sera encouragé d'abord par des intendants du roi : Claude Boucher qui fait travailler Gabriel pour la place de la Bourse, Tourny qui établit la façade des quais mais qui, surtout, fait œuvre d'urbanisme par la construction de grandes allées ou de cours. Après 1770 ce sera au tour de l'archevêque et du gouverneur, le maréchal de Richelieu, de prendre le relais avec l'édification du Grand-Théâtre et du Palais Rohan.

Conjointement aux travaux que les Micot mènent à la Cathédrale, ils travaillent sur un projet qui leur est demandé pour l'église Saint-Michel. Saint-Michel est un des édifices religieux majeurs de la ville mais aussi une des Paroisses les plus prospères. Sur son territoire se rencontrent les métiers du négoce, des constructions navales et de tant d'autres activités utiles à cette ruche qu'est alors Bordeaux. La Fabrique, qui gère les biens de la Paroisse, peut compter sur les revenus fonciers de ses maisons, qu'elle loue à des artisans aisés. À ces revenus s'ajoutent les ressources des fruits de la dévotion des paroissiens et de leur volonté d'ostentation.

Le projet est important : un orgue neuf sur une tribune neuve. La Fabrique fait appel aux meilleurs du moment : pour la tribune l'architecte Alary (qui a édifié de nombreuses maisons particulières sur les quais), pour les sculptures du buffet le sculpteur Cessy (il a réalisé sept ans auparavant la chaire en acajou et marbre), pour le buffet le menuisier Audebert.

Il s'agit pour Micot de construire un buffet qui occupe toute la largeur de la nef, très haute mais d'une largeur assez réduite de 7m50. La nouvelle tribune va être adossée

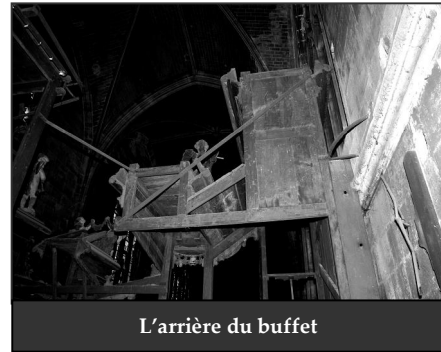


Saint-Michel

au revers de la façade ouest, en avant de l'ancienne tribune. Lors de la restauration, on a retrouvé des traces de peinture qui correspondent à l'ancien orgue. Saint-Michel est en effet pour l'orgue un lieu un peu « mythique » : le premier où l'on ait connaissance d'un orgue, au XV^{ème} siècle. La nouvelle tribune est plus basse que l'ancienne mais surtout nettement plus profonde : elle va occuper pratiquement les 2/3 de la première travée de la nef. La hauteur est idéale : 1/3 de la hauteur sous voûte, permettant de laisser libre la plus grande partie de la rosace tout en favorisant une bonne diffusion du son dans cet immense vaisseau.

L'instrument prévu par Micot est un grand huit pieds avec Bourdon 16. La hauteur totale est exactement celle du devis : 31 pieds du pavement de la tribune au haut de l'ornement. Afin de gagner de la place pour loger les tuyaux de façade, le grand buffet est concave sur les côtés et les deux plates-faces du positif sont cintrées. Il est toujours tentant de chercher un tracé régulateur dans un tel buffet. Ici, il n'a pas été utile d'aller bien loin pour trouver des coïncidences intéressantes : la partie supérieure du grand buffet (celle qui correspond à la façade des tuyaux) s'inscrit parfaitement dans un rectangle d'or, le rapport longueur/largeur (A/B) étant égal au nombre d'or (circa 1,618) ; le cercle définissant le positif de dos donne les proportions des sous-ensembles du grand buffet ; ce cercle correspond à la grande rosace du mur ouest à l'arrière et au-dessus de l'orgue...

Ce buffet de ligne très classique pour cette période de la facture d'orgue française est d'une remarquable qualité de conception et de fabrication. La structure et les panneautages ont été établis par le menuisier Audebert : choix de bois de très grande qualité (chêne), assemblages particulièrement soignés. Nous voyons bien que nous sommes ici dans un quartier de Bordeaux où la charpente de marine est omniprésente et assure une main d'œuvre hautement qualifiée. En 1789, Bordeaux compte de dix à quinze chantiers privés d'où sortent annuellement vingt à trente navires et qui emploient de mille à douze cents ouvriers. Ce buffet n'a pas bougé depuis 250 ans, malgré les diverses mutilations subies au long des ans, et ses nombreuses parties disparues : l'essentiel des côtés (parties basses et panneaux et liaisons des parties hautes) et l'arrière dans son entier. De plus, dans la reconstruction du XIX^{ème} siècle, le buffet du positif a été non seulement vidé, mais réduit de près de 20 cm sur sa profondeur. Nous trouvons quand même la profondeur originelle du grand buffet de Micot qui est – mesure traditionnelle s'il en est dans l'orgue français ! – approximativement de 4 pieds.



L'arrière du buffet

On retrouve aujourd'hui, tout en notant les changements intervenus avant la grande reconstruction de Merklin, des traces de « l'orgue instrument » de Micot en particulier au revers du grand buffet : les implantations des sommiers, les axes pour le tirage des jeux du positif de dos enchâssés dans le pavement...



Les angelots du positif

Buffet de très grande tenue, dans tous les sens du terme et buffet décoré, comme il se doit, pas des motifs sculptés. Les sculptures sont dues aux ciseaux de Cessy et de son atelier. Martial Cessy était un sculpteur statuaire bordelais extrêmement réputé sur Bordeaux. Né vers 1723, il fut reçu académicien à l'Académie des Arts en 1770, et y exposa à quatre reprises (1772, 1774, 1776, 1787). Il était l'un des douze professeurs de l'école académique et travaillait dans tous les domaines faisant appel à la décoration. Ainsi, durant la période où il travaille pour l'orgue de Saint-Michel, il signe aussi les décorations de la Frégate *La Belle Poule* (première du nom) qui sera lancée en 1765 du quai de la Paludate, derrière Saint-Michel.

Le vocabulaire décoratif employé à Saint-Michel est courant pour l'époque : angelots, guirlandes de fleurs, trophées, pots à feu, atlantes, etc. Vues de près les proportions de certains angelots sont un peu grotesques, mais elles deviennent parfaites lorsqu'ils sont perchés sur leur piédestal en haut des tourelles.

La réintégration picturale s'inspire des restes de polychromie des sculptures. On a retrouvé en effet quelques motifs que leur complexité avait protégés du décapage énergique pratiqué dans les années 1960. Cela nous a permis de retrouver la teinte d'origine du buffet : c'était ce qu'on appelle le faux acajou.



Traces de peinture

Cette époque voit en effet, dans les classes aisées, la naissance d'un ameublement domestique faisant largement appel aux bois exotiques, qui arrivent par bateau. L'acajou, bois exotique s'il en est, est donc un signe de raffinement. Pas question évidemment de faire un grand buffet d'orgue en acajou, pour des raisons économiques bien sûr, mais aussi techniques. On va donc donner à un très beau chêne une « couleur », mieux vaut dire une « teinte », rappelant l'acajou.

Cette décision de remise en teinte du buffet a été prise après une étude approfondie, faite par une spécialiste du domaine. Mon « scrupule » était le risque de dissimuler la qualité du bois et son magnifique veinage. C'était sans compter sur le talent du restaurateur du buffet (Mme Quoirin) qui a véritablement fait «vivre» le bois sous une teinte d'une transparence extraordinaire. Il est important que la peinture utilisée soit suffisamment opaque pour que la couleur rouge couvre le brun soutenu du bois ancien, et suffisamment transparente pour que les veines et les irrégularités de couleur de ce chêne restent en partie apparentes. Pour cela on reprend la recette d'une peinture en usage au moment de la construction de ce buffet, à base de colle animale (peau de lapin), d'eau, de pigments naturels et de blanc de Meudon. Divers essais ont permis de trouver le dosage des différents éléments : la proportion de colle pour la texture adéquate et la bonne adhérence au support, le blanc de Meudon étant ajouté progressivement pour trouver le bon équilibre opacité/transparence de la peinture, les pigments (rouge de Venise et jaune indien). sont mélangés pour obtenir la bonne couleur finale une fois appliquée sur le fond brun bois.

Il y a eu deux passages de peinture sur l'ensemble du buffet avec protection de la polychromie par vernis paraloïd dilué à 15%. La plupart des sculptures ont été redorées à la feuille, en privilégiant les parties « saillantes », les creux restant plus mats, ce qui a l'avantage d'accentuer le relief et de rendre plus lisible le dessin des sculptures. Lors du décapage du buffet en 1960, les restaurateurs n'avaient pas décapé la feuille d'or.

Même si cela dépasse le cadre de notre rencontre, je voudrais dire un mot sur la restauration de la partie instrumentale en cours d'achèvement (pour la petite histoire, on a retrouvé les carnets du compagnon de Gloton, Wolf, qui notait tout, bien sûr : une grande aide pour la restauration !). Micot est ré-intervenu sur son orgue une dizaine d'années après la construction pour lui donner *plus d'harmonie*, en clair pour le faire sonner plus. Il semble que ce soit là – je vais oser le mot ! – une des « faiblesses » parfois reprochées à Micot : on a eu la même chose à Saint-Seurin. L'orgue de St-Michel a ensuite traversé la Révolution, contrairement à bien d'autres orgues de Bordeaux.

Il été entièrement reconstruit par Merklin en 1865-1869, puis y est ré-intervenu une dizaine d'années après sa construction. Il paraît qu'il voulait garder le positif de dos et qu'il avait commencé à préparer un sommier à cet usage. Mais la Fabrique s'y est opposée : elle voulait un orgue « moderne », c'est-à-dire avec une console séparée, sans positif de dos. Le sommier du positif a donc été déplacé à l'intérieur, mais il a exactement l'envergure du positif.

L'orgue a subi plusieurs modifications depuis cette date, et en particulier :

- ❑ l'ajout de 3 jeux au Positif et la transformation de 2 jeux au Grand-Orgue et à la Pédale par Gloton (de la maison Debierre, de Nantes) dans les années 1930. Ces modifications ont donné à l'orgue un nouvel équilibre, pas très éloigné de celui de Merklin mais particulièrement approprié aux musiques d'orgues de la première moitié du XX^{ème} siècle (Messian, Duruflé...)
- ❑ l'électrification des transmissions de notes par Schwenkedel au début des années 1960. Suite aux bombardements sur la place Saint-Michel, les vitraux étaient tombés et l'orgue, resté « à ciel ouvert », était après la guerre en bien mauvais état. Le manque de moyen a fait choisir cette solution d'électrification, mais heureusement, le tirage de jeux a été laissé.

L'objet de la présente restauration était donc :

- ❑ restituer une mécanique de notes dans l'esprit Merklin, mais fiable et agréable à jouer. Il ne s'agissait en aucun cas de faire une copie stricte : on sait que cette mécanique a toujours eu des problèmes
- ❑ redonner une logique à la distribution du vent, point faible aussi des orgues Merklin, et qui était, selon les témoignages, déficitaire depuis au moins l'ajout d'un premier moteur électrique dans les années 1920.
- ❑ restituer les jeux enlevés par un bricoleur local dans les années 70 et 80 : deux jeux d'anches (Positif et Récit).



Méchénique des frères Robert

Le travail a été confié, après appel d'offres, aux facteurs d'orgues nantais Robert frères et Bernard Hurvy, avec comme sous-traitant Alain Léon. La restauration du buffet, comme je l'ai déjà dit, a été réalisée par l'entreprise Pascal Quoirin sous la direction de Madame Quoirin. C'est aujourd'hui un orgue de trois claviers, 40 jeux, avec une mécanique neuve et trois machines Barker, neuves aussi.



Le buffet de Saint-Michel, restauré



L'orgue de Saint-Seurin

La Basilique Saint-Seurin est un autre lieu particulier de Bordeaux, le lieu fondateur du christianisme dans le bordelais. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la basilique est pratiquement hors les murs de la ville. Elle est alors administrée par un chapitre de chanoines puissant, riche (grâce à sa florissante activité viticole) et très jaloux de ses prérogatives. Ainsi, lorsqu'un évêque prend possession de son siège épiscopal, la coutume veut qu'il aille d'abord rendre hommage à Saint-Seurin avant de rejoindre la Cathédrale.



L'orgue, sous la voûte

C'est dans cette Basilique que Micot va construire un orgue en 1772. La Basilique est dépourvue d'orgue depuis près d'un siècle, à la suite de l'effondrement de la voûte. Cet effondrement va d'ailleurs entraîner un important changement dans l'édifice : les chanoines (peut-être pour des raisons d'économie), décident de ne pas faire déblayer les restes de la voûte ancienne lors de la reconstruction, d'où une surélévation du sol de la nef et des chapelles latérales de près d'un mètre. Cela aura aussi des conséquences sur le nouvel orgue, puisqu'il va se trouver ainsi littéralement collé à la voûte.

Une tribune sur voûte en anse de panier est construite pour recevoir le nouvel instrument dessiné par Micot. Elle est due aux architectes

Laclotte : les chanoines ne s'adressent pas à n'importe qui. Les Laclotte, bordelais très réputés, sont à l'origine de nombreux «châteaux» bordelais ou d'hôtels dans la ville.

Micot va développer une silhouette générale suivant parfaitement le dessin imposé par la voûte et l'extrême exigüité de la tribune. La construction du buffet ainsi que sa décoration sont sous-traitées, comme à Saint-Michel. On retrouve l'incontournable Cessy pour les sculptures auquel est adjoint Cabirol, autre célèbre sculpteur bordelais. La structure et les panneautages sont confiés au menuisier Boyé et au charpentier Burguet.

Malgré la poussière, on peut voir la beauté de ce buffet, probablement rouge lui aussi, la finesse des sculptures, beaucoup plus raffinées qu'à Saint-Michel. Là en effet, pour qu'elles soient bien visibles de loin, le coup de ciseau devait rester rude. Ici, la proximité demande plus de subtilité.



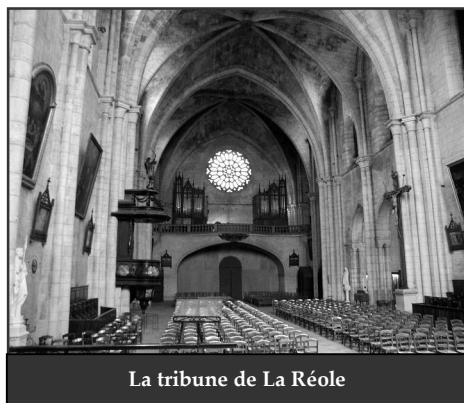
Angelot et coquille



L'orgue de La Réole

C'est en 1764 qu'un marché de 15.000 livres est signé entre le Prieur de l'abbaye de La Réole et J.B. Micot *de Paris* pour la construction d'un orgue, 1.000 livres de plus que Saint-Michel. Une tribune est construite pour l'occasion, également à anse de panier comme à Saint-Seurin, mais à cinq cercles.

En 1803 l'orgue est «réquisitionné» par l'archevêque de Bordeaux pour être installé dans la cathédrale Saint-André qui vient d'être ré-ouverte au culte. Le seul problème est que l'orgue se trouve placé dans un édifice plus de deux fois plus grand que l'église abbatiale de La Réole. Très rapidement, l'instrument fut jugé insuffisant pour le vaste vaisseau de la cathédrale dont l'acoustique, beaucoup moins généreuse et flatteuse que celle de l'église Saint Pierre de La Réole, réclame un tout autre instrument que celui de J.B. Micot, aux harmonies délicates et fines.



La tribune de La Réole



L'orgue de Sainte-Croix

Dès le début de l'année 1811, l'archevêque sollicita la réquisition de l'orgue Dom Bedos de Sainte Croix pour sa cathédrale et proposa l'échange des deux instruments : le Dom Bedos à la cathédrale et le Micot à Sainte-Croix. Les organistes et artistes de la ville signèrent une pétition pour appuyer la demande de l'archevêque, en invoquant un *motif touchant à la conception même de l'instrument de Dom Bedos, à savoir un vice qui tient à la disproportion qui existe entre la force de ses jeux et le petitesse de l'église Sainte Croix... vice que le vaste bâtiment de la cathédrale peut seul faire disparaître en rendant aux jeux de cet orgue tout l'effet dont ils sont susceptibles... grâce à la grande nef de la cathédrale* (On voit comme, déjà à l'époque, tous les arguments sont bons, y compris les plus fallacieux !). La

Fabrique de Sainte-Croix essaya de résister, invoquant même que la restauration de 1804, effectuée par J. Isnard avait été payée par les paroissiens. La décision fut ramenée à une question d'argent : la Fabrique de Sainte-Croix touchera une somme de 2.730 F. correspondant aux travaux en question.

Les travaux furent effectués par les soins des facteurs Labruguière et Isnard, mais il se limita à l'échange des mécanismes, soufflerie comprise, et de la tuyauterie intérieure. En effet, il fut décidé de laisser à Sainte-Croix le buffet et les tuyaux de façade de Dom Bedos, et à la cathédrale le buffet et les tuyaux de façade du Micot ainsi qu'une partie du tirage de jeux.

Au cours du XIX^{ème} siècle, la plus importante intervention fut effectuée par Wenner et Gotty en 1856. Le 16 Août 1855, ceux-ci établirent un devis de reconstruction de 18.000 F., somme importante qui fut approuvé par la Fabrique de la Paroisse. Le 16 Octobre 1856, un devis supplémentaire de 1.200 F., lui aussi accepté, portait le récit de 42 à 54 notes par l'ajout de la 1^{ère} octave à tous les jeux.

Cet instrument a donc été ainsi conservé jusqu'en 1985, date où il a été démonté pour



Anciens tuyaux

permettre la reconstruction de l'orgue de Sainte-Croix, dont s'est occupé J.P. Decavèle. Tuyauterie et sommiers sont alors restés stockés à Sainte-Croix jusqu'à fin 2010, date à laquelle la ville de Bordeaux, après délibérations du Conseil Municipal, en a fait cession de propriété, à titre gratuit évidemment, à la ville de La Réole. Le cas de cet orgue a été examiné en Commission Nationale qui a choisi non pas de reconstituer l'orgue Micot mais d'en reconstruire un autour

de l'état Micot-Wenner. Il ne reste pas de tuyauterie de bois de Micot, mais Wenner avait réutilisé beaucoup de tuyauteries de métal, en les modifiant et ré-harmonisant, bien sûr. Les tuyaux en plomb de Micot sont en bon état, ceux en étain sont très détériorés. Ils sont restaurables, mais avec le risque de ce qui se passe à Sainte-Croix : le phénomène d'oxydation, continu, oblige à de constantes ré-interventions. L'orgue est déposé dans la salle du tribunal de La Réole, une magnifique salle voûtée de l'ancienne abbaye, où sont installés les locaux de la mairie.

Les offres des facteurs d'orgues candidats sont en cours d'analyse. Les travaux devraient commencer durant le dernier trimestre 2011.



Le matériel de La Réole, en attente...



Table-Ronde : la facture Micot

Jean Daldasso
Jean-Pierre Decavèle
Barthélemy Formentelli
Michel Formentelli
Loïc Métrope
Jean-François Muno
Pierre Perdigon
Thierry Semenoux
Georges Guillard

Les points à traiter dans cette discussion étaient nombreux : tout n'a pas été abordé et la décision prise de poursuivre les échanges le lendemain. Cette deuxième partie du débat s'est appuyée sur des macro-photos faites par Jean-Jacques Soin pour Michel Formentelli pour parler des spécificités de facture des Micot. Elle n'a pas été enregistrée, donc non retranscrite, mais est représentée ici par les illustrations.

G. Guillard

J'ai été frappé par la réflexion de Loïc Métrope soulignant combien nous – musiciens, facteurs et tous ceux qui gravitent autour de l'orgue – sommes en butte à des interlocuteurs qui trop souvent sont « sourds », ne sachant pas distinguer le visible et l'invisible. Certains se contentent d'admirer un beau décor, pour d'autres seule la partie phonique est importante et enfin les meilleurs (!) pensent que l'unicité est l'essentiel.

Nous en avons tous rencontré de ces personnes qui ne s'intéressent à l'orgue que dans son enveloppe nous, organistes, souvent perçus comme des saltimbanques par nos employeurs, nous facteurs, souvent perçus comme des employés de maison par les fonctionnaires. Pourtant nous sommes tous des artistes. Et j'en veux pour preuve cette table-ronde de techniciens-conseils, experts, rapporteurs qui, tous, jouent. C'est là une conjugaison merveilleuse qui, à nous organistes, donne beaucoup d'espoir pour l'avenir de l'orgue.

Je termine cet exorde et pour démarrer nos travaux, me tourne vers Pierre Perdigon qui a quelques points intéressants à débattre, à illustrer, à contrecarrer...

P. Perdigon

On m'a demandé de venir ici en tant que musicien. Les musiciens, parfois, ont tendance à porter des jugements sur les instruments : n'oublions pas que nous ne serions rien sans les facteurs d'orgues et les experts !

Georges Guillard disait que l'orgue doit chanter. Hier soir, je suis allé essayer l'orgue de Saint-Pons. Je m'installe sur le banc, je tire la montre, je joue trois notes. Tout de

suite je me trouve transporté dans une dimension que je qualifierai de « spirituelle » (ce qui ne veut pas forcément dire « religieuse », j'insiste là-dessus). Ça chante sans arrêt à Saint-Pons : on joue cette montre, elle chante. On essaye avec un dessus, par exemple le cornet ou le jeu de tierce, et tout de suite on a la même impression. On passe dans le registre de la haute-contre avec une tierce en taille ou un cromorne en taille, éventuellement dans le registre de basse avec une basse de trompette, surtout ces trompettes magnifiques de Saint-Pons, on joue le plein jeu avec sa noblesse, on joue le grand jeu avec son fruité : on est tout à fait dans l'orgue français, c'est absolument évident. Mais évidemment tout ça n'existerait pas et nous n'éprouverions pas ces sensations s'il n'y avait pas eu Micot et ensuite les gens qui ont participé à la restauration : Paul Manuel, Barthélemy et Michel Formentelli et évidemment l'expert Jean-Pierre Decavèle.

Cette première remarque pourrait nous amener vers une discussion plus technique sur le chant. Pourquoi un orgue comme celui de Saint-Pons chante-t-il autant ? Quelles sont les particularités de la facture de Micot (que, en tant que musicien, j'ignore) qui l'expliqueraient ?

Cette question du « chant » pourrait ouvrir sur une autre piste de discussion. Qui dit « chant » dit « tessiture ». L'orgue classique français s'arrête au Do5 et l'on attribue à Micot le fait d'avoir porté les claviers au Ré. Vous avez vu ce matin que déjà en 1751, il avait construit une régale qui allait jusqu'au Mi. Mais, sans vouloir être provocateur et sans rien vouloir enlever à son mérite, Micot est-il vraiment l'auteur de cette découverte ? N'y en a-t-il pas eu d'autres, avant lui ou en dehors de lui ? Il me semble par exemple me souvenir qu'à Saint-Gervais dans les années 1760, François-Henri Clicquot a aussi porté les claviers (sauf le positif) au Ré5.



Voix humaine

En tant que musicien, j'ai aussi interrogé la littérature. Chez Grigny (avec quelques inconnues), Couperin, Lebègue, Boyvin et toute la musique qui suit (Dagincourt, Dornel, Gilles Jullien), on ne va que jusqu'au Do5. Par contre chez Charpentier, chez Armand-Louis Couperin, dans le livre de Toulouse, on va jusqu'au Ré. Cela peut parfois poser question. Ainsi Pierre Hardouin, dans sa préface à la réédition en fac-simile des œuvres de Nicolas de Grigny, dit que chez Lebègue on trouve parfois des Ré dans l'aigu : je n'en ai pas trouvé ! Il existe bien, chez Gilles Jullien, une pièce avec un tremblement sur le Do aigu, à faire avec le Ré. Mais à mon sens, vu le contexte musical, il s'agit là d'une erreur : dans une ligne mélodique montante, c'est un pincé qui convient, pas un tremblement. C'est là une question qui a, je crois, son importance.

Une troisième piste pourrait concerner les tempéraments. Si l'on regarde le livre que vient de faire paraître Nicole Gros, on s'aperçoit que les tempéraments de Saint-Pons, de Vabres ou même de Saint-Chinian ne sont pas exactement les mêmes, encore qu'ils relèvent de la même philosophie, de la même esthétique sonore. Pourquoi cela ? A-t-on pu trouver des restes plausibles, sur lesquels se fonder, du tempérament utilisé par Micot ?

J.P. Decavèle

A propos des claviers, Lefèvre allait beaucoup plus loin, bien avant Micot : il a proposé des 54 notes avant la fin du XVIII^{ème}. Par contre Micot a connu les clavecins à Lyon où l'étendue jusqu'à Mi était très courante. Par exemple, Donzelague faisait déjà des clavecins à Mi en 1730 et est même monté jusqu'au Fa. Ce contexte dans lequel était Micot concernait l'étendue mais aussi l'harmonie.

P. Weinmann

Je ne parlerai que de l'orgue en table, le domaine que j'ai étudié, qui est justement un instrument un peu hybride entre clavecin et orgue. Les premières productions de Micot ont la taille habituelle des orgues d'église, mais très vite il étend son clavier comme on l'a vu avec l'instrument de 1751 qui va du Sol grave jusqu'au Mi, donc 58 notes. Après, très vite, il rajoute encore deux tons puis les autres tables iront de Fa en Fa, cinq octaves, ce qui est considérable. Mais on n'est plus là dans une esthétique d'orgue d'église.

J.P. Decavèle

A Bordeaux, à l'époque où Micot travaille, un autre facteur, Godefroy Schmidt, fait un orgue de 61 notes qui montait au Mi et descendait au contre-La.

Salle (Loïc Berranger)

Je crois qu'un des maîtres-mots, c'est le chant. Et justement, concernant les trois instruments Micot conservés dans leur quasi intégrité, Vabres, Saint-Chinian, Saint-Pons, n'y a-t-il pas des différences dans le chant ? Pour ce que je connais, il me semble que Vabres chante beaucoup moins. Peut-on expliquer ces différences ? Existe-t-il des spécificités ou des différences entre ces trois instruments ?

Th. Semenoux

Précisons, à propos de Vabres-l'Abbaye, qu'il chante beaucoup mieux depuis que, avec le facteur d'orgue Claude Berger, nous avons retravaillé entièrement l'alimentation. En rapprochant le réservoir de l'orgue, on l'a totalement transformé : c'est maintenant un orgue qui chante.

Salle (x)

L'alliage des métaux utilisés pour la confection des tuyaux n'a-t-il pas aussi une incidence sur le timbre ?

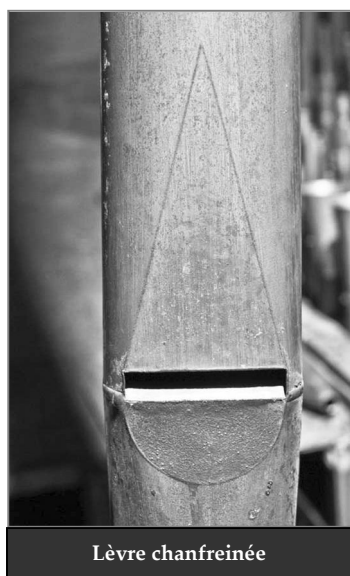
B. Formentelli

L'art dépasse la matière : une fresque n'est jamais qu'un assemblage de couleurs de terre ! Le tuyau d'orgue est l'objet le plus délicat, le plus facile à *traviare*, dit-on en italien, à « dévoyer », à fausser, à dévier de son état d'harmonie d'origine : il suffit de le toucher d'une manière maladroite. Mais on peut aussi, inversement, agir de manière intentionnelle sur lui. Tout d'abord le tuyau d'orgue peut récupérer son harmonie si le vent qui arrive à son pied est bon, c'est-à-dire si le sommier qui reçoit

le vent des soufflets est restauré d'une manière absolument parfaite, sans aucune perte de vent, aucune perte de communication (ce qu'on appelle « emprunt »), sans qu'il n'y ait de décharge dans les gravures. Ensuite, il faut, dès le départ de la restauration, distinguer les tuyaux anciens que l'on considère non altérés et étudier les tuyaux altérés par rapport à ceux-là. C'est le meilleur moyen d'arriver à faire les corrections qui, sur les tuyaux d'orgue, sont très délicates. C'est pour le restaurateur un jugement difficile mais obligé, qui nécessite une très bonne préparation dans le métier, des outils appropriés et un goût sûr.

Dom Bedos, lorsqu'il parle d'harmonie, dit qu'on reconnaît un facteur d'orgue à sa qualité, à son métier, et qu'il doit avoir « *un goût très décidé pour l'harmonie instrumentale* ». Le restaurateur d'aujourd'hui comment peut-il, s'il n'a pas lui-même un goût décidé pour l'harmonie instrumentale, arriver à récupérer un goût décidé ? La difficulté c'est que, tout en ayant un goût décidé pour cette harmonie instrumentale, il doit aussi se soumettre et chercher, comprendre, sentir, pour récupérer une harmonie qui peut être différente de la sienne dans le goût. Je pense que c'est dans cette délicate et indispensable discipline qu'est notre métier.

Parlons matière maintenant. Les tuyaux d'orgue, on en parle dans la Rome Antique, étaient à l'origine en bronze, mais on a vite employé l'étain, le plomb et toutes sortes de bois. Il existe même des orgues tout de bois, quelques-uns au nord de l'Europe, mais beaucoup en Italie. Monteverdi d'ailleurs demande pour ses opéras de disposer de deux orgues de métal, qui ont la voix plus sonore et plus claire, et d'orgues de bois plus suaves, plus douces.



Lèvre chanfreinée

Le métal est ce qui, dans un tuyau d'orgue, donne l'harmonie. Il doit donc, évidemment, être soigneusement distingué, choisi, discerné. Ainsi en France et en Allemagne, on mettait beaucoup d'étain dans les tuyaux, parce que les églises étaient très grandes. En Italie par contre, où les églises sont plus petites, on emploie davantage de plomb, ce qui donne une harmonie différente, un peu plus « chaude », alors que l'étain donne une voix plus claire, plus sonore. Mais cela ne suffit pas. Il faut aussi travailler le métal à la main, il faut veiller à la construction du tuyau, à sa bouche, au biseau surtout. Dom Bedos recommande des biseaux en plomb pur, très martelé, alors qu'aujourd'hui on y met beaucoup d'étain, plus facile à travailler. Ces tuyaux d'orgue, quand ils sont bien ouvragés, donnent plus de voix.

D'ailleurs il suffit de comparer avec le travail du luthier : aujourd'hui on connaît toutes les mesures du Stradivarius ou de l'Amati, et à les voir, ils semblent tous semblables. Pourtant, seuls à peine un ou deux sur cent sont très bons : les autres sont presque tous médiocres, voire même à peine acceptables. Ainsi peut-on facilement voir comment l'art dépasse la matière.

M. Formentelli

Je voulais revenir aux Micot et à cette question de l'étendue de leurs claviers, un point très important sur le plan musical et musicologique. Pour nous, facteurs, l'étendue des claviers est la première chose qu'on regarde dans un instrument, même dans le monde du *forte-piano*. On ne demande pas le nom du constructeur, mais l'étendue, qui nous permet tout de suite de comprendre l'époque. Pour moi Micot, vu les dates que l'on nous a présentées ce matin, pourrait être le premier en France à avoir fait, avec des intuitions d'homme pratique, une synthèse entre le clavecin et l'orgue.

Mais surtout il est novateur dans l'esprit de la musique. Quand nous parlons tempérament, accord, étendue de clavier, c'est toujours sur les orgues d'églises que nous nous focalisons. Par contre, on avance peu d'arguments à propos des orgues français extérieurs aux églises. C'est pour moi autour de la figure de Micot qu'on peut commencer à parler d'orgue au-delà de l'église, d'orgue de salon avec des étendues de clavecin, d'orgue régale, un sujet très intéressant, qui mériterait d'être développé, surtout quand on pense à l'importance de l'orgue de salon en France.

Micot est pour moi l'inventeur. Son activité en matière d'orgues de salon se déroule en 1745-1750, c'est-à-dire bien avant les descriptions faites par Dom Bedos dans *L'Art du Facteur d'Orgues* (1765-1766). Autre point : Dom Bedos, qui allait souvent à Paris, a sûrement connu Micot alors. Il est possible que Micot lui ait fait des suggestions (et vice versa : Dom Bedos résume l'expérience de plusieurs facteurs français), et en particulier à propos de la régale. Je crois que Micot est le premier à avoir abordé ce sujet, et surtout à orienter ces instruments vers une nouvelle destination, les salons. Dom Bedos parle de ce nouveau goût qui s'installe, il parle de l'orgue de salon comme quelque chose que lui ne maîtrisait pas encore. De la même façon, il ne comprend pas pourquoi on élimine les rangs des pleins jeux et pourquoi on s'intéresse beaucoup à un jeu comme le hautbois. C'est que le goût changeait, et c'est Micot qui fait changer le goût à Paris. Il construit 220 orgues-régale : c'est absolument énorme ! Pour un facteur, une trentaine, une cinquantaine, de grandes orgues c'est l'activité de quarante à cinquante ans : 220 orgues-régale à Paris, voilà une grande découverte !



Embouchure

Sur la question de l'étendue des claviers, je suis d'accord avec l'expert Decavèle : ayant vu des orgues-régale, je pense également que le clavecin est la référence, que c'est le clavecin qui a influencé Micot.

Un autre sujet intéressant, c'est la question de l'accord, de la qualité des jeux, du choix des matériels pour chaque jeu, de la différence de timbre dans les orgues. C'est d'abord un choix de métaux mais c'est aussi, comme l'a dit mon père, l'art de savoir manipuler ce métal.

J'ai revu dans l'orgue de Saint-Pons un peu de Christophe Moucherel. Une façade aussi étendue fait songer à celle de l'orgue d'Albi par exemple.

Pour ce qui me concerne, dans l'orgue Micot de Saint-Pons, je vois parfaitement le traité de Dom Bedos : dans la menuiserie, les choix des matériaux, et surtout les mesures, les diapasons, l'aspect musical des jeux et en particulier l'harmonie instrumentale.

J.F. Muno

Barthélemy Formentelli parle de l'art qui dépasse la matière. Tout à l'heure je parlais de l'étain : pour simplifier, l'étain donne plus de brillance, et le plomb est davantage favorable aux sons flûtés. Mais on peut aussi s'amuser entre facteurs à faire sonner une flûte plus claire qu'un principal ! C'est la capacité du facteur d'orgue qui fait la différence entre des orgues « sourds » et des orgues « clairs ». Dans mes débuts, quand je travaillais pour Barthélemy Formentelli, je lui disais : « Voilà un tuyau d'étain, voilà un tuyau de plomb ». Et lui de me répondre : « Moi, ton tuyau de plomb, je le fais sonner comme un principal si je veux ! ». Le travail du facteur d'orgue est déterminant même si la matière, en principe, est soit de l'étain, soit du plomb.

J. P. Decavèle

Micot, au niveau de la matière, a des idées très précises. Ainsi, à Saint-Pons et à Vabres, il a placé un bourdon de 16 qui est un faux-bourdon, c'est-à-dire que le dessus est une montre. D'autre part la flûte de 8, qui est une 4/8 au positif, est aussi un principal, en façade. J'en déduis que Micot a une notion du *plenum* très principalisante. A la limite, quand on joue le plein jeu, il ne faut même pas mettre les bourdons, sauf le 16 puisque le dessus est ouvert : il y a une telle clarté, une telle luminosité ! C'est spécifique à Micot : les plein-jeux de Micot sont extrêmement beaux, extrêmement scintillants. On a parfois dit que les orgues de Micot n'étaient pas assez puissantes, mais nos oreilles sont affaiblies : au XVIII^{ème} siècle, on avait plus d'oreille, et on la tendait pour entendre le son.

Je voudrais revenir à la différence entre les trois Micot et aborder ainsi un sujet qui intéresse forcément tous les musiciens : le choix du tempérament. Comment voulez-vous que l'on retrouve un tempérament ? Pour les petites orgues de table peut-être, mais pour les trois grands Micot de la région, Saint-Pons, Vabres-l'Abbaye et Saint-Chinian, on peut encore s'interroger. Je citerai pour exemple Aristide Cavaillé-Coll, confronté vers 1850 à une demande délicate à propos de l'orgue de Saint Roch à Paris : mettre au même diapason le grand orgue et l'orgue de chœur. Pour satisfaire les demandes, il sera amené à couper les tuyaux pour rattraper une différence d'un quart de ton entre les deux instruments, et ce faisant, à altérer profondément l'harmonie initiale.

A Saint-Pons heureusement, par manque d'argent, le facteur Puget n'a pu réaliser les transformations souhaitées et a conservé la composition de l'instrument. Je l'ai enregistré en 1969 : l'orgue était alors au ton moderne, avec des entailles de timbre, les pleins jeux n'avaient pas ce scintillement qu'on aurait souhaité entendre, il manquait des rangs, et nombre de tuyaux étaient lépreux. Il faudra attendre sa restauration pour retrouver la magnificence du plein jeu par la remise au ton d'origine. Mais on n'a pas pu retrouver son tempérament exact. A Vabres-l'Abbaye, c'est encore pire. Lui aussi a été mis au ton moderne, mais sur des tuyaux tellement

lépreux que nous avons dû faire une nouvelle restauration quinze ans après. C'est que la lèpre ne s'arrête pas, comme Monsieur Muno le constate sur l'orgue de Saint-Chinian.

Je voudrais ajouter un point qui a aussi son importance : nous avons rencontré un problème de lèpre sur plusieurs orgues. Ainsi à Saint-Nazaire de Carcassonne, devant l'état de la tuyauterie ancienne très lépreuse, l'idée avancée fut de déposer le hautbois, la montre, les pleins jeux pour retrouver un orgue qui parle. Je m'y suis opposé et j'ai préconisé de soigner cette lèpre et de restaurer au mieux cette tuyauterie en la conservant. Barthélemy Formentelli a su répondre à la question, et la vieille façade, dont une partie est de 1637, est toujours là. Combien d'orgues ont été restaurées et de vieilles façades lépreuses enlevées ? Combien de pleins jeux, soit disant lépreux, ont été enlevés ? Carcassonne a été un point de départ : on s'est alors vraiment penché sur cette question de la lèpre pour restaurer le plus possible les tuyaux.

Un autre exemple, c'est le Clicquot de Poitiers, un grand seize pieds conservé au ton d'origine. Pour cet instrument, Jean-Loup Boisseau était parvenu, après plusieurs essais et en mettant les tuyaux dans leur architecture d'origine, à identifier un tempérament. Mais il ne convint pas à certains organistes qui suggérèrent des modifications. Après avoir vérifié, il apparut qu'à chaque note modifiée correspondaient des dizaines de tuyaux à rallonger. Alors, de façon pragmatique, il fut convenu, avec le titulaire Jean-Albert Villard, de donner raison aux proposition du facteur. La question posée fut la suivante : « Quel tempérament nous permet de ne rien rallonger, de ne rien modifier, puisque les tuyaux seraient à la bonne longueur ? ». C'était celui qu'il avait préconisé bien sûr. Ainsi le tempérament de Poitiers, même s'il n'est pas tout à fait celui d'origine, est tout de même celui qui est le plus proche.

Sur nos trois orgues Micot, nous ne pouvions pas retrouver de tempérament précis. Par contre, dans les Micot, il n'y a pas ni premier Do dièse, ni ravalement au La sur le premier Do dièse : cela suppose forcément un tempérament plutôt inégal, à savoir un tempérament issu du mésotonique.

J.F. Muno

Dans des instruments comme Saint-Pons et Saint-Chinian, toute la tuyauterie est rallongée d'un demi-ton. Sur une rallonge, on peut faire n'importe quel tempérament, on peut même, avec un tempérament un ton en-dessous, faire l'expérience d'accorder égal, et après décider d'introduire trois dièses... Pour faire tout cela, il n'est pas nécessaire de raccourcir ou de rallonger le tuyau. Il suffit d'à peine l'évaser ou d'à peine le refermer. Avec l'accordoir, vous changez le tempérament, imperceptiblement : vous ajoutez une tierce en plus, deux tierces, sans rien déformer. C'est donc totalement illusoire de vouloir donner le tempérament par la longueur des



Noyau

tuyaux, sauf s'ils sont parfaitement intacts. Et encore ! Je défie quiconque de trouver le véritable tempérament d'origine, même sur des tuyaux intacts.

M. Formentelli

Nous avons évoqué la question de la **lèpre**, présente sur les orgues Micot à un niveau invraisemblable. Or, autant il est difficile, lors d'une restauration, de retrouver le



tempérament en rallongeant les tuyaux, autant il est difficile de comprendre la clarté d'un plein-jeu si plus de la moitié des tuyaux ont la lèvre supérieure mangée, la lèvre inférieure à moitié dévastée, le pied en miettes. Là aussi, même dans une restauration exceptionnelle et avec d'excellents outils, on aura beaucoup de mal à retrouver les paramètres d'origine du tuyau. Il va donc falloir trouver une médiation. Lors du dernier relevage de Saint-Pons, j'ai remarqué que par rapport à 1982, la

lèpre avait encore fait des dégâts, surtout pour les jeux d'anches, qui avaient aussi de l'oxyde de plomb sur leurs noyaux. Cette lèpre de l'étain est un phénomène très complexe auquel quelques pays se sont intéressés, surtout dans l'industrie automobile. En Italie, l'université de Trento, qui étudie les métaux, a fait une observation intéressante, présentée il y a cinq ans lors d'un colloque. Se basant sur l'étude de 400 types d'échantillons de façades en étain « pur », très fin (c'est-à-dire à 99,2% : il reste obligatoirement des traces de cuivre, de fer...), les ingénieurs pensent possible que le phénomène de la lèpre soit lié justement au fait que l'étain pur soit plus vulnérable. Certains facteurs ajoutent systématiquement dans leur montre 4 à 8% de plomb qui, selon l'étude faite à Trento, agirait en inhibiteur d'oxyde. Sur toutes les façades étudiées, datables entre 1650 et 1780, celles qui sont composées à 85% d'alliage n'ont jamais présenté aucune trace de lèpre. Par contre un facteur comme Micot fait un choix extrêmement « engagé » : il veut, comme Dom Bedos le dit, le plus possible d'étain dans l'orgue, et de fait sa quantité d'étain est magnifique. En Italie aussi, dans la Renaissance et au XVII^{ème} on disait qu'il fallait toujours ajouter de l'étain dans l'orgue (autant que les finances le permettaient bien sûr). On préférerait de loin le parler des tuyaux en étain à ceux au plomb. Pour Dom Bedos, la facture française est exceptionnelle quand il y a beaucoup d'étain : Micot utilise l'étain pur.

Une autre information à caractère technique : il semble que l'excursion thermique dans les églises, avec des chutes importantes, constitue un facteur favorable à la lèpre, qui agit de façon rapide en dessous de 12°.

J.F. Muno

Saint-Chinian présente une particularité curieuse sur les tuyaux intérieurs : les corps sont intacts et c'est au niveau du biseau, tout en bas, près de la soudure, que le tuyau est rongé au point d'être percé. D'où provient ce phénomène ? Est-ce le contact du plomb ? Je n'ai trouvé ça que chez Micot.

J.P. Decavèle

Nous avons une fois, avec Patrice Bellet, comparé les tuyaux de plein-jeu des quatre orgues Micot, y compris celui de Saint-Pierre des Chartreux : ils sont de même taille. Micot était un facteur très au point, qui avait défini un procédé de fabrication et l'appliquait à tous ses tuyaux. Mais si Micot fait toutes ses orgues sur les mêmes tailles, cela veut dire qu'il s'adapte à l'acoustique au moment de l'harmonie, contrairement, par exemple, à un Cavaillé qui déterminait ses tailles en fonction de l'acoustique.

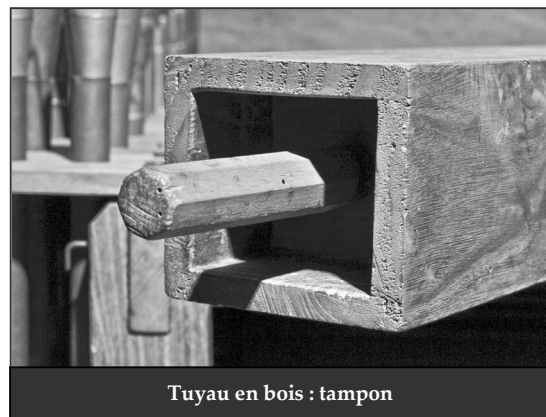
Pour ce qui est de la lèpre, cette comparaison a montré que les tuyaux Micot du plein-jeu de Saint-Pierre des Chartreux, qui étaient vernis à l'extérieur et à l'intérieur, n'étaient pas du tout atteints, contrairement à ceux des autres orgues Micot qu'on avait « nettoyé » et qui n'étaient plus vernis...

Patrice Bellet

Je voudrais revenir sur cette histoire des façades lépreuses « restaurées ». La lèpre est un phénomène irréversible. Les tuyaux, je veux bien admettre qu'on puisse les restaurer, mais seulement au début, quand ils ont quelques cloques et qu'il suffit de quelques points de soudure. Mais quand le métal se délite et devient pulvérulent, les rafistoler et leur donner une certaine solidité ne leur donnera pas d'harmonie. Ils sont perdus parce que la structure du métal est complètement transformée.

Jean Daldosso

Et de plus, du point de vue de l'éthique de restauration, restaurer un tuyau extrêmement lépreux revient à la perte d'un témoin : on est tellement obligé d'intervenir finalement que la valeur de témoin du tuyau ancien n'existe plus. Ne vaut-il pas mieux faire des copies, fabriquer des tuyaux qui vont parler, qui vont sonner, et conserver le témoin ancien que tous les facteurs pourront voir, mesurer, examiner, etc.



Tuyau en bois : tampon

Frédéric Muñoz

Je voudrais juste expliquer, pour ceux d'entre vous qui ne le sauraient pas, ce qu'est la lèpre de l'étain. C'est tout simplement la transformation de l'étain solide en étain pulvérulent, ce qui occasionne des désordres au tuyau et des trous de plus en plus gros. C'est le même phénomène que le graphite et le diamant, des molécules semblables mais disposées différemment. L'étain poudre est un état allotropique de l'étain métal, un état différent de la configuration moléculaire. Cela se fait, comme l'a en partie expliqué Michel Formentelli, par des questions de température, d'humidité...

Th. Semenoux

L'hypothèse présentée par Michel Formentelli est intéressante, mais il ne s'agit que d'une hypothèse. En fait, on a tout évoqué à propos de la lèpre, y compris, dans une étude japonaise, la vitesse de refroidissement de la feuille. En fait, on ne sait pas trop.

Pour rebondir sur ce qu'a dit Jean Daldosso et la question des choix de restauration, il restait, dans l'orgue de Saint-Michel, environ 150 tuyaux de plein-jeu de Micot, donc des petits tuyaux, réutilisés par Merklin. Dans un premier temps, on avait décidé de les réutiliser dans l'orgue, mais il est apparu après nettoyage qu'ils étaient assez lépreux et ne donneraient pas dans l'état un bon résultat pour la tenue de l'accord. Au lieu de les restaurer, on a donc décidé de les laisser tels quels. On est en train de faire des copies que l'on mettra en place dans l'orgue et les tuyaux de Micot seront installés en vitrine sur un présentoir, à la disposition des facteurs qui voudraient les copier. C'est maintenant la politique qui nous semble la plus patrimoniale : savoir jusqu'où il ne faut pas aller pour la restauration.

L. Métrope

Je vais vous donner une version administrative au regard des moyens financiers mis en présence dans le cadre de la restauration d'un orgue historique. Lorsque j'ai pris mes fonctions, on restaurait l'orgue de Sainte-Croix de Bordeaux, et la question était de savoir si l'on conserverait ou pas la montre de l'époque de Dom Bedos (elle était fort lépreuse). Les débats ont duré longtemps (visibles et invisibles). Mais la question primordiale était de savoir qui paierait la facture. Devant les divergences d'avis et le constat que le maintien en état de fonctionnement des anciens tuyaux était impossible, le Service des Monuments Historiques a pris la décision d'abonder financièrement à hauteur de 1.600.000F la construction d'une montre neuve. Le chantier fut confié au facteur Pascal Quoirin en 1987 et désormais, on peut regarder les tuyaux de Dom Bedos présentés sur un rack à l'arrière de l'orgue, au premier étage. Cela a donné lieu à des débats « conservatoires », éternel débat entre les anciens et les modernes, comme les Viollet-le-Duc et Arcisse de Caumont pour l'architecture. Pour la lèpre de l'étain à Sainte-Croix de Bordeaux le Service des Monuments Historiques avait commandé à Monsieur Eric Brottier une étude en sa qualité d'ingénieur des Arts et Métiers. Les conclusions de cette étude ont favorisé par la suite d'autres approfondissements de cette question récurrente. N'oublions pas que nous-mêmes nous vieillissons !

Th. Semenoux

Je peux témoigner qu'à Sainte-Croix le phénomène de la lèpre, observé lors de la grande restauration en 1989, continue sur les tuyaux Dom Bedos. On va être obligé de réintervenir sur certains tuyaux, mais il y aura un moment où on décidera de sortir ces tuyaux pour les mettre sur présentoir. Un jour ou l'autre, c'est fatal, peut-être dans un siècle, peut-être dans trois, il n'y aura plus de tuyaux d'étain d'origine en fonctionnement. J'ai été surpris d'apprendre, mais ça vient d'une personne autorisée, que le nombre de pierres de surface d'origine à Notre-Dame de Paris est inférieur à 10%. A force de changer !

Salle (y)

Est-ce que cela veut dire qu'il faut changer tous les tuyaux anciens détériorés ?

Th. Semenoux

Non, non pas du tout. Mais je voudrais juste faire une petite parenthèse pour parler d'argent et d'administration. Sachez que nous fonctionnons et que nous avons à fonctionner avec les facteurs d'orgues dans le cadre de marchés publics, avec des procédures très lourdes mais qui se veulent légitimement respectueuses de l'argent public. Vis-à-vis de maîtres d'ouvrage, quand on annonce qu'il faut faire les choses progressivement, c'est souvent très compliqué. Ils ne comprennent pas : « Comment ? On est intervenu, on a fait, et il faut continuer ? ». Je crois qu'il y a des élus parmi vous : je pense que vous me comprenez.

L. Métrope

Je veux quand même vous dire que j'ai été témoin d'environ 350 restaurations, soutenues financièrement pas des crédits d'administration centrale et de collectivités propriétaires. Aujourd'hui, selon l'usure du temps, il faut revenir sur ces instruments, soit en les relevant, soit en les restaurant à nouveau. En moyenne, une dépose totale se fait tous les trente ans. Un cas particulier cependant : Notre-Dame de Paris, restauré il y a vingt ans. Chaque année, 14 millions de visiteurs pénètrent dans la cathédrale, 350 offices y sont célébrés. Depuis 1967, date du lancement des concerts à l'initiative de Pierre Cochereau, cet orgue a été joué par 2300 solistes. Le constat aujourd'hui est la nécessaire intervention. Sans arrêt nous remettons sur le métier notre ouvrage et c'est notre rôle.

Et je souhaite, je l'ai dit en introduction, que les responsables des collectivités, les propriétaires, prennent conscience de l'intérêt qu'il y a d'investir pour sauvegarder un patrimoine insigne. A Saint-Pons de Thomières aujourd'hui, grâce à des artisans de l'ombre qui se sont penchés sur le devenir de cet instrument, nous pouvons bénéficier de cet excellent moment. Je forme vœu que cette prise de conscience perdure et que ce beau patrimoine soit transmis de génération en génération.



Concert commenté

A l'orgue : Luc Antonini et Michel Bouvard

Au micro : Frédéric Muñoz

Nous voilà réunis autour de ce grand orgue de la cathédrale de Saint-Pons de Thomières, chef d'œuvre de Jean-Baptiste Micot. Ce concert a été construit pour donner une image des musiciens que les Micot ont côtoyés, collègues de leur vie professionnelle, ou simples rencontres sur leurs lieux de vie. Nous entendrons un ensemble de pièces de compositeurs célèbres, qui ont marqué cette époque – Jean-Philippe Rameau, Louis Marchand, Nicolas de Grigny, Wolfgang Amadeus Mozart – et de compositeurs plus modestes mais proches des Micot et qui ont toute leur place dans ce paysage musical.

Nous sommes très heureux d'avoir ici réunis ces deux grands interprètes, qui sont aussi les deux professeurs des conservatoires de notre région : Luc Antonini au Conservatoire à Rayonnement Régional de Languedoc-Roussillon, à Montpellier, et Michel Bouvard, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Midi-Pyrénées à Toulouse, ainsi qu'au Conservatoire National Supérieur de Musique à Paris. Ils représentent ainsi, à travers leurs élèves et toute cette jeunesse, l'avenir de l'orgue.

MARCHAND, *Dialogue en ut* (M. Bouvard)

A la naissance de Micot père, Louis Marchand était déjà installé dans la célébrité. En débutant le concert par ce compositeur, nous évoquons la musique jouée à la naissance de Micot, et aussi nous rendons hommage à Lyon, leur ville d'origine commune.

Louis Marchand, né en 1669 et mort en 1732, fut l'un des plus grands virtuoses français pour le clavecin et l'orgue. A Paris, il « collectionnait » les tribunes : Saint-Jacques, les Cordeliers, Saint-Benoît, jusqu'à la Chapelle Royale de Versailles, dont cet orgue en gloire de Saint-Pons sur sa magnifique tribune en marbre est une belle évocation. Il y joue par « quartier » avec entre autres François Couperin. Il avait réputation d'avoir mauvais caractère et se fâchera avec beaucoup de monde... Daquin disait de lui qu'il était un homme de génie et son œuvre est des plus intéressantes : des livres de clavecin, des cantiques spirituels, un opéra (perdu) et un ensemble de 50 pièces d'orgue, rassemblées après sa mort.

Le *Dialogue en ut* (1696) constitue à lui seul le 3^{ème} livre. C'est un grand offertoire en trois parties, de même structure que les grands offertoires français (Couperin, Grigny). A une ouverture lulliste succède un mouvement rapide avec des échos sur différents claviers. Vient ensuite un adagio, en ut mineur, monumental, douloureux,

où l'on entendra le tempérament inégal de l'orgue et ses harmonies accidentées. Enfin un trio terminera cet offertoire suivi d'une gigue fuguée, comme c'était souvent le cas. Michel Chapuis fait remarquer que cette gigue finale se retrouve également dans le dernier verset de l'hymne de Noël *A Solis Ortus* de Nicolas de Grigny, son fameux *Point d'orgue sur les Grands Jeux*, qui évoque de manière très imagée le texte qui s'y rapporte : « *Les chœurs célestes sont dans la joie, les anges chantent la gloire de Dieu, et le souverain pasteur, le créateur de l'univers, se montre à de pauvres bergers* ».

RAMEAU, *Les Indes Galantes*, Menuets 1 et 2 (M. Bouvard)

De 1712 à 1750, Micot vit à Lyon, ville célèbre pour ses soieries, où se fait son évolution sociale : fabricant de peignes, marchand, dessinateur, bourgeois de Lyon et enfin facteur d'instruments de musique : il fabrique de petites orgues..

En 1714, Jean-Philippe Rameau est à Lyon. Il est maître de musique et titulaire de l'orgue des Jacobins. Plusieurs motets dateraient de ce temps-là. Micot n'a que deux ans, mais le lien existe : plus tard, c'est lui qui entretiendra cet orgue des Jacobins !

Jean-Philippe Rameau a été organiste toute sa vie, mais malheureusement aucun livre d'orgue ne nous est parvenu de lui : ses compositions musicales l'ont semble-t-il mené ailleurs. Par contre sa musique s'adapte bien à l'orgue et beaucoup de ses œuvres peuvent être transcrites avec bonheur. C'était déjà à l'époque une pratique courante et toujours d'actualité au XXI^{ème} siècle. Notre ami Jean-Paul Lécot, qui est parmi nous ce soir et à qui nous devons la transcription de ces deux pièces, a véritablement ouvert une nouvelle voie à cette pratique.

MONDONVILLE, *Ouverture en sol mineur : grave, allegro* (L. Antonini)

Vers 1750, Micot part à Paris, grâce à Vaucanson, le génial inventeur. Il y connaissait beaucoup de monde, en particulier des musiciens dont certains avaient une place d'importance, comme Jean Joseph Cassanéa de Mondonville.

Mondonville, venu à Lyon apprécie Micot et son travail. Dans le *Mercure de France*, il en fait les louanges. C'est lui qui l'aide à faire sa transition vers Paris, qui le recommande auprès des milieux autorisés : la Reine dont il est le maître de musique, le Concert Spirituel qu'il dirige avec Pancrace Royer.

Mondonville est né à Narbonne, tout près d'ici en 1711, et mort en 1772. Il était violoniste, maître de musique de la Chapelle, compositeur... et organiste. Micot est en contact avec une musique de choix ! Nous avons conservé de lui 17 grands motets, mais pas d'œuvres pour orgue. Heureusement, là aussi, les transcriptions sont possibles. Cette *Ouverture en sol mineur*, en deux parties, grave et allegro, est due aussi à J.P. Lécot. Une musique colorée, chromatique, inventive, expressive.

CORRETTE, *Quatre Extraits du 5^{ème} ton* (M. Bouvard).

Restons encore à Paris avec un autre personnage rencontré par Micot, Michel Corrette. Né à Rouen en 1707 et décédé en 1795 à Paris où il s'était installé, c'est un génial « touche à tout », grand admirateur de Haendel. Organiste au Concert

Spirituel, organiste aussi des Jésuites de la rue Saint-Antoine, la rue même où vivait Micot qui l'a d'évidence, entendu jouer.

Son répertoire, inépuisable et irrésistible, est fait de vaudevilles pour les foires, de méthodes instrumentales (seize !), de concertos, de concerts comiques, de pièces pour vielle à roue... Tant ses œuvres musicales que ses écrits sont toujours d'un grand intérêt. Pour le clavier, il a écrit plusieurs livres de clavecin, trois livres d'orgue, deux livres de Noël, six concertos pour orgue et orchestre, de nombreuses pièces de genre, et douze offertoires, récemment découverts et dont l'édition est en cours.

Nous entendrons quatre pièces : plein jeu, duo, basse de trompette, rossignol. Pour cet extrait, comme Micot n'en a pas placé dans cet orgue de Saint-Pons, c'est un petit rossignol d'appoint, en terre cuite, avec son petit tuyau et de l'eau pour le faire gazouiller que nous utilisons.

COUPERIN, *Tierce en taille des couvents* (M. Bouvard)

Devenu officier chez le Roi, Micot est au service de la Cour pour qui il construit des instruments, entre autres un orgue pour la Reine, aujourd'hui à l'église de Lammerville, en Normandie. Il a probablement fait des entretiens ou des accords à l'orgue de la Chapelle Royale.

Cette évocation de Versailles s'appuiera sur François Couperin, immense compositeur, l'un des plus illustres organistes de la Chapelle Royale, un de ceux qui ont fait sa gloire. C'était quelques années auparavant et Micot ne l'a pas connu, mais il connaissait son petit cousin, Armand-Louis, qui avait pris sa succession à Saint-Gervais, Rue Saint-Antoine.

DAQUIN, Noël Six (M. Bouvard)

Né en 1694 à Paris, mort en 1772, toujours à Paris, Louis-Claude Daquin fut élève de la compositrice, claveciniste et organiste Elisabeth Jacquet de la Guerre, puis de Louis Marchand. Il avait joué à 5-6 ans devant Louis XIV ! Successeur de Dandrieu à la Chapelle Royale, organiste à Notre-Dame, c'était un virtuose doué, adulé. Hélas, ne nous est parvenu de lui qu'un livre d'orgue (sur trois composés semble-t-il) : un livre de douze Noël, à juste titre célèbres. Ce sont sans doute les plus beaux jamais composés, brillants, reflétant son talent d'improvisateur.

Le lien avec Micot, c'est le Concert Spirituel, une salle installée dans le Palais des Tuileries, qui pouvait jouer quand l'Opéra ne jouait pas. Selon toute vraisemblance, c'est Micot qui a construit l'orgue de cette salle, sur l'idée de son directeur Pancrace Royer. D'après une description de Clicquot, l'orgue, bien que plus petit que celui de Saint-Pons, était de même structure. Cet instrument constituait une révolution pour l'orgue : profane, il permettait de jouer toutes sortes de musiques. Daquin jouait cet instrument.

Le Noël entendu s'intitule « *Sur les jeux d'anches sans tremblant et en duo* » et reprend le thème de Noël « *Adam fut un pauvre homme* », avec de nombreux échos du meilleur effet.

AZAÏS, *Rondeau*, extrait du *Livre d'Or de Toulouse* (M. Bouvard)

1755 à 1776, nouvelle période dans la vie de Micot : il quitte Paris pour Bayonne et Saint-Jean de Luz, où il tiendra l'orgue. Ses fils ont grandi et travaillent avec lui. Il a dans ces périodes rencontré le fameux Dom Bedos (né tout près d'ici), auteur de *L'Art du facteur d'orgues*. De là il part à Toulouse où il achète l'atelier et la maison du vieux François L'Épine, place Saint-Sernin. L'Épine gardera deux pièces dans cette maison où il mourra en 1761. Ses fils étaient partis, mais sa fille, Marie, vivait tout près, et s'occupait de lui.

Nous écouterons une pièce, très pittoresque, du *Livre d'orgue de Toulouse*. Daté du XVIII^{ème} siècle, ce livre a été découvert à la tribune des Chartreux, une importante tribune de Toulouse, et un orgue fort connu de J.B. Micot fils qui en avait assuré l'entretien pendant de très nombreuses années. On trouve dans ce Livre six pièces de Hyacinthe Azaïs, maître de musique au Collège de Sorrèze : il était l'époux de Marie L'Épine, fille de François L'Épine !

BECK, *Deuxième sonate, allegro moderato, andantino* (L. Antonini)

Micot et ses fils travaillent aussi à Bordeaux et sa région. Pierre, l'aîné, mort jeune, s'y est installé. Le duc de Richelieu, gouverneur de Guyenne, veut faire de Bordeaux un deuxième Paris et y attire des personnages importants, dont certains artistes.

Parmi eux un musicien allemand, Franz Beck, né à Manheim en 1734. C'est un musicien accompli, formé par le célèbre compositeur Stamitz. Beck, compositeur et organiste, devient une figure importante du paysage musical de Bordeaux et prendra la direction de l'Académie de Musique. Ses chemins croisent partout ceux des Micot : il fait des expertises des orgues Micot, il postule sur ses orgues, il est nommé titulaire de son orgue de Saint-Seurin.

De Franz Beck, aujourd'hui certes peu connu, nous entendrons cette *Sonate*, au départ écrite pour piano-forte et adaptée à l'orgue. Elle a été restituée par Hubert Humeau et Christopher Hainsworth et aimablement prêtée par notre ami Peter Weinmann.

de GRIGNY, *Hymne « Veni Creator »* (L. Antonini)

Qui ne connaît ce nom prestigieux de l'orgue classique français ? Nicolas de Grigny est né en 1672 et mort – jeune – en 1703, donc avant que ne naisse Micot. Il a laissé un unique livre d'orgue : une *Messe* et cinq *Hymnes*, pour les principales fêtes de l'Eglise. C'est le plus beau livre d'orgue de la musique française. Une musique ensoleillée, que l'on a comparée à ce magnifique sourire de l'ange sur un des portiques de la cathédrale de Reims, où il était organiste.

Nicolas de Grigny, c'est le plus grand. Et Micot, aussi peut-être, et en tout cas, l'un des plus grands, aux côtés des Clicquot, L'Épine et Dom Bedos. On atteint là le sommet, l'apogée de l'orgue classique français. C'est pour des compositeurs comme lui que Micot construisait ses orgues et sur un orgue comme ce Micot de Saint-Pons, la musique de Grigny sonne évidemment merveilleusement bien et nous montre l'orgue classique français dans toute sa gloire.

L'Hymne « *Veni Creator* » est celui de la fête de Pentecôte, l'un des plus développés de Grigny, avec cinq versets. Il faut imaginer la pompe ecclésiastique, ces grandes fêtes où le clergé remontait lentement la nef sur fond de ce grand « plenum » et l'hymne entonné en valeurs longues au pédalier. Une œuvre grandiose, où le plain-chant alternait avec les versets de l'orgue.

Le premier verset est un grand plein-jeu en 16 pieds, très majestueux, une grande polyphonie à cinq voix avec l'hymne qu'on entend en taille à la pédale. Vient ensuite une fugue à cinq, caractéristique de Grigny, difficile, avec deux voix sur le cornet à la main droite, le cromorne et le ténor à la main gauche et la pédale. Ensuite un duo – une gigue – un hommage à Couperin, et on reconnaîtra dans le thème quelque chose du thème de l'*Offertoire* de la *Messe des Paroisses*. Puis un récit sur le cromorne, tendre comme les aimaient les Français, sur ce magnifique cromorne de Saint-Pons en solo. Enfin la fête se termine avec un dialogue sur les grands jeux, une ouverture à la française suivie d'un épisode fugué qui est une nouvelle fois une gigue, comme chez Couperin ou Marchand.

BALBASTRE, *La Marseillaise* (L. Antonini)

La période suivante est un peu troublée : c'est la période révolutionnaire. Pour l'évoquer nous irons chez Claude-Bénigne Balbastre, très connu des organistes, surtout pour ses Noëls. Né à Dijon en 1727 et mort à Paris en 1799, c'est un élève de Rameau. Il est organiste du Concert Spirituel mais aussi de l'église Saint-Roch et de Notre-Dame. Maître de clavecin de Marie-Antoinette, il écrit pour le clavecin et pour l'orgue, une musique qui plaît, profane souvent : des concertos pour orgue, dont certains sont connus, des transcriptions d'opéras de Mondonville, de Rameau...

En 1793 Balbastre, qui est aussi alors piano-fortiste, est nommé membre de la « Commission temporaire des arts », section « orgues » par le Gouvernement Révolutionnaire. J.B. Micot fils était lui expert pour les Comités Révolutionnaires et la municipalité. Micot le père est mort, depuis plusieurs années : le fils avait pris la relève à l'atelier de Saint-Sernin, construit l'orgue de Dax, transporté l'orgue des Jacobins aux Chartreux.

S'ils voulaient sauver leur tête, ces musiciens d'Ancien Régime devaient faire preuve d'opportunisme. Ainsi Balbastre va écrire ces variations sur *La Marseillaise* - au départ le *Chant de l'Armée du Rhin* – sur, dit-on, un texte et une mélodie de Rouget de Lisle. Le texte, oui, mais la mélodie, est-elle bien de lui, qui n'a jamais rien composé d'autre ? Certains parlent d'Ignace Pleyel...

Ces œuvres sur des chants révolutionnaires ont été largement jouées par les organistes au temps de la Révolution, ce qui permit de sauver bon nombre d'instruments. Cette *Marseillaise* est une pièce descriptive, écrite au départ pour le piano-forte, mais qui s'adapte merveilleusement à l'orgue. Après l'exposition du thème, on évoque le combat, la fuite des ennemis, le canon et enfin, l'air du *Ça ira*, gayement, pour célébrer la victoire. Elle s'intitule *Marche des Marseillois et l'air « Ça ira », arrangé pour le forte-piano par le citoyen Claude Balbastre, aux braves défenseurs de la République Française l'An 1792, Premier de la République*.

MOZART, *Sonate en fa majeur : allegro spiritoso, andante, menuetto, contredanse en rondo* (L. Antonini - M. Bouvard)

Ce concert évocation des Micot s'achèvera avec un très grand compositeur, Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart est passé à Paris, tout enfant, quelques années après le départ des Micot vers le Sud-Ouest. Invité par la Reine, il a peut-être joué sur les instruments de Micot. Il y reviendra plus tard à cette époque douloureuse où il a perdu sa mère. Il descend dans le Marais, dans la même rue que celle où vivait Micot peu avant. Il va écouter les organistes, c'est sûr (comme Beauvarlais-Charpentier, alors à Saint-Paul et à Notre-Dame, dont il reprendra certains thèmes). Il crée pour le Concert Spirituel sa Symphonie Parisienne. Autant de liens avec les Micot...

A quatre mains, les deux concertistes jouent une sonate en Fa majeur, transcription d'une sonate pour ensemble à vent, qui a donc un aspect « inédit ».

Que cette musique du divin Mozart
donne envie aux petits angelots du positif de revenir !⁴⁹



⁴⁹ Les angelots du positif, signature des orgues Micot, se sont envolés. Volés hélas, voilà plus de cinq ans. Les amoureux de l'orgue de Saint-Pons comptent bien pouvoir les remplacer un jour...

Discours de clôture

Georges GUILLARD

J'ai l'honneur de conclure l'un des plus beaux, des plus vivants colloques auxquels il m'ait été donné d'assister.

La réussite ne se commande pas, mais elle se prépare et s'en donne les moyens. Saint-Pons de Thomières peut être fière du résultat.

Ce fructueux résultat s'est construit pierre à pierre.

- ❑ D'abord, sur un ouvrage qui est déjà une référence « *Les Micot, facteurs d'Orgues des Lumières* » signé par Nicole Gros. Il est si riche qu'il nécessite de toute urgence un second colloque pour en épuiser seulement quelques virtualités !
- ❑ Ensuite, une constellation d'artistes-artisans qui ne se sont pas réunis ici par hasard, mais pour le bonheur de confronter un savoir-faire ancestral et des expériences diversifiées. Tous – humbles, mais décidés, dans le sillage du grand aîné Dom Bedos – ont attelé leur char à une étoile : perpétuer l'art des Micot et des facteurs des Lumières. J'ai nommé les facteurs Barthélemy et Michel Formentelli, Jean Daldosso, Jean-François Munot, Patrice Bellet ; les experts Jean-Pierre Decavèle, Thierry Semenoux, Peter Weinmann, Pierre Perdigon, Mauro Ferrante ; les musicologues et chercheurs Françoise Clastrier, Christian Marcenne.
- ❑ Enfin, les organistes donnent à entendre l'objet de la passion saint-ponaise, ce monument architectural éblouissant et ce trésor musical : Luc Antonini, Michel Bouvard, Jean-Paul Lécot, Frédéric Muñoz, Gérard Boyé, Sabine Mérit, Jean-Louis Vieille-Girardet.
- ❑ Je n'ai garde d'oublier la houlette vigilante de Loïc Métrope, représentant le Ministère de la Culture et de la Communication grâce auquel l'orgue est l'objet patrimonial à défendre avec les dents en ce temps de crise économique.

Mais pour ma part – et c'est ce qui a rendu ma tâche si légère – je n'ai rencontré en définitive ici, que des musiciens, des Justes de la Musique.

Et si je les cite à la fin, c'est que grâce à eux, ces journées se sont déroulées dans une parfaite harmonie. Je veux parler naturellement des représentants municipaux et élus, Monsieur le Député-Maire, Mesdames et Messieurs les maires-adjoints, les équipes municipales ; de Monsieur le curé de St-Pons ; des partenaires de ce colloque ; des membres de l'Association Jean Ribot – tous les membres, d'un dévouement discret et enjoué, et de Nicole Gros. Je vous invite à les applaudir.



Pour en savoir plus...



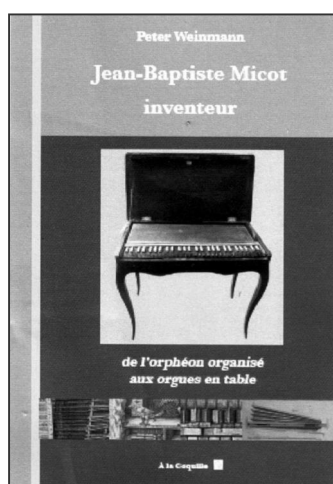
Les Sieurs Micot, facteurs d'orgues des Lumières par Nicole Gros

Ouvrage de 224 pages, format 16x24 cm
prix unitaire : 30 € + 5 € de port

Livre à commander à :

Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue
10 place du Foirail
34220 Saint-Pons de Thomières

Joindre un chèque à l'ordre de :
« Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue »



Jean-Baptiste Micot, inventeur. *De l'orphéon organisé aux orgues en table* par Peter Weinmann

Ouvrage de 104 pages, format 21x28
prix unitaire : 25€ + 6,30€ de port

Livre à commander à :

Peter Weinmann, 6 rue du Palais des Guilhem, 34000 Montpellier
peter.weinmann@orange.fr

Joindre un chèque à l'ordre de « Peter Weinmann »

St-Pons de Thomières, le 5 juin 2011

Nicole Gros, Association Jean Ribot des Amis de l'Orgue de Saint-Pons
Marc Soullignac, Somail Communication
