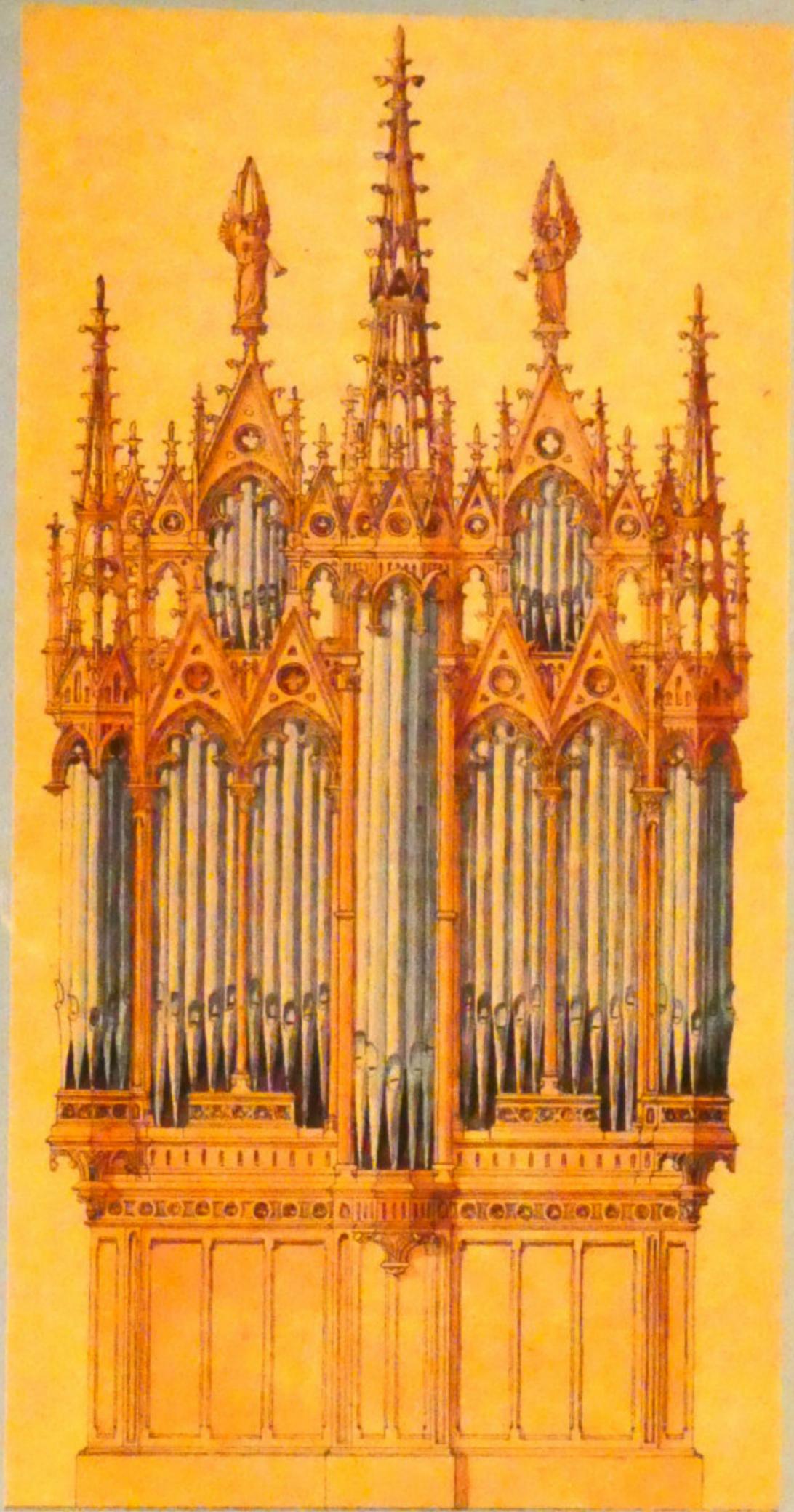


A 3560

A3560

*Th
Pugnet*

*Une famille de
facteurs d'orgues
à Toulouse
(1834 - 1960)*



Bibliothèque Municipale de Toulouse

Th. PUGET
une famille de facteurs d'orgues
à Toulouse
1834-1960

Abréviations :

[AMT] : Archives Municipales de Toulouse

[BMT] : Bibliothèque Municipale de Toulouse.

Couverture :

Aquarelle de Jean-Baptiste PUGET

Graphisme et mise en page : Bernard DEMICHELI

I.S.B.N. 2-85322-029-X

A3560

CATALOGUE

par

Henri de ROHAN



EXPOSITION

BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE TOULOUSE

1-31 octobre 1987

Dans notre Midi, la présence tout au long des siècles des facteurs d'orgues manifeste le goût des Languedociens pour la musique, pour le faste des cérémonies liturgiques et atteste de la richesse économique de cette région.

Quand on évoque tous ces organiers, on ne peut pas ne pas être frappé par l'extrême diversité des noms et des origines : de Joyeuse, Delaunay, Mouche-rel, Schmidt, les Lépine, Isnard, Rabiny, Micot, les Cavaillé, Moitessier, Daublaine, Callinet, Maucourt, Stolz, Poirier et bien sûr les Puget. Le Languedoc est vraiment terre d'accueil.

Les Puget à Toulouse ont évidemment trouvé une ville favorable à l'épanouissement de leur génie : une société mélomane, un Conservatoire, une Ecole des Beaux-Arts. Les Puget ont donc été des musiciens, des esthètes. Ils ont aimé la société comme de vrais Toulousains, et ils ont compris les goûts des musiciens qui les entouraient et ils écoutèrent (peut-être trop) les conseils et les souhaits de leurs commanditaires : curés, organistes, «ces messieurs des Fabriques». Peu exigeants, fiers, ils ont réalisé pour l'honneur des instruments splendides à des prix modestes. Bien sûr Théodore et Eugène sont les plus admirables de la famille, à nos yeux d'aujourd'hui.

Cette exposition de la bibliothèque municipale de Toulouse arrive en son temps et, par son caractère exhaustif, permettra à notre admiration et à notre respect pour cette famille toulousaine de grandir encore.

A notre hommage s'ajoute celui de tous les organistes qui hier, aujourd'hui et demain ont fait, font et feront chanter sous leurs doigts — et leurs pieds — ces belles machines; beau privilège de ces instruments musicaux de prolonger ainsi le souvenir du travail des artistes-artisans qui les ont conçus.

Xavier Darmon

REMERCIEMENTS

Nous tenons tout d'abord à remercier Monsieur et Madame Jean PUGET qui ont prêté pour l'occasion l'ensemble des pièces qu'ils avaient en leur possession avec un empressement et une simplicité remarquables. Nos remerciements vont également à tous ceux qui ont apporté leur concours à la réalisation de cette exposition :

Le Père Philippe BACHET, directeur de l'Institut de Musique Sacrée de Toulouse.

Mme BAYLE, conseillère municipale, déléguée à la presse et aux relations publiques.

M. Patrice BEGHAIN, directeur régional des affaires culturelles de Midi-Pyrénées.

M. Christian CAU, conservateur des archives municipales de Toulouse.

M. Xavier DARASSE, professeur de la classe d'orgue du conservatoire national supérieur de Lyon décentralisé à Toulouse.

M. Pierre-Jean DUPUY, attaché à la direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées.

M. Marcel GARRIGOU, président de l'association des amis de la bibliothèque municipale de Toulouse.

Mme GUILLEVIC, conservateur du musée Paul Dupuy, Toulouse.

M. Jean-Paul HIELARD, conseiller municipal, délégué aux bibliothèques et archives.

M. Jean-Louis LAFFONT, chef de l'atelier de restauration des musées de Toulouse.

Mme MOOR, chef de l'atelier de restauration de la B.M.T.

M. Bernard PELLEFIGUE, attaché au service technique de communication de la ville de Toulouse.

M. l'abbé PONTHER, archiprêtre de la métropole d'Albi.

Mme PRAT-MOLINIER, organiste titulaire du grand orgue de la cathédrale d'Albi.

M. Didier RIVALS, de Lavour.

M. Jean-Pierre ROMEU, amateur d'orgues.

M. Jean-Paul SICARD, chef du service de l'imprimerie municipale.

M. François TORTOUIN, architecte des bâtiments de France.

M. Pierre VIDAL, chef du service technique de communication de la ville de Toulouse.

Que soient enfin vivement remerciés les employés des différents services municipaux qui ont collaboré efficacement à la réalisation matérielle de l'exposition :

- l'atelier de restauration de la bibliothèque,
- l'atelier de restauration des musées,
- la bibliothèque municipale,
- l'imprimerie municipale,
- le service municipal des techniques de communication.

Préface

L'Art musical est en honneur à Toulouse et il nous a paru légitime qu'un hommage particulier soit rendu à la dynastie des Puget qui a produit plusieurs centaines d'orgues à Toulouse, dans la région et bien au-delà dans le monde durant la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle.

A l'exposition proprement dite se joignent des concerts et des démonstrations. L'inauguration elle-même sera précédée d'un bref récital à Notre-Dame du Taur. Des rencontres avec des facteurs d'orgues, un montage vidéo rendront plus accessible la technique de la facture des orgues — technique peu connue du public, — de même d'ailleurs que la technique d'exécution elle-même.

Ce sujet inédit a été abordé de manière très heureuse par Anne-Marie Duffau conservateur à la Bibliothèque qui, à son goût personnel pour la musique d'orgue a joint les talents d'une excellente organisatrice et coordonnatrice de la manifestation. On retrouve dans le thème de cette exposition organisée à l'initiative du service du fonds régional de la Bibliothèque un des soucis constants de notre maison : mettre en lumière des personnalités de la région injustement oubliées ou méconnues. C'est là une fonction importante de la Bibliothèque Municipale.

Nous remercions toutes les personnes et organismes cités en tête du catalogue, mais plus particulièrement :

- la famille Puget qui a prêté de nombreux documents et objets lui appartenant ;*
- les élèves de la classe d'orgue du Conservatoire National Supérieur de Lyon et leur professeur Xavier Darasse, pour leur contribution ;*
- l'Association des Amis de la Bibliothèque Municipale de Toulouse, son Président, M. Marcel Garrigou et sa Secrétaire Générale Mme M.-Th. Blanc Rouquette qui nous ont apporté leur soutien ;*
- les organistes Gérard Bancells et Jean-Pierre Lecaudey ;*
- Mlle Kaori Takemata qui nous a prêté son concours pour le récital inaugural.*

Enfin, le niveau général de la manifestation bénéficie du concours de deux éminents spécialistes :

- le Père Philippe Bachet, auteur de la nomenclature des orgues de Midi-Pyrénées, rédacteur en chef de la revue **Orgues Méridionales**, Directeur de l'I.M.S. (Institut de Musique Sacrée de Toulouse) ;*
- Henri de Rohan, jeune et brillant musicologue qui vient de soutenir à la Sorbonne un mémoire remarqué sur la famille Puget et à qui nous devons la rédaction du catalogue.*

Je remercie donc tous ceux qui ont permis à Bibliothèque de réaliser un projet qui s'annonçait difficile mais qui se trouve ainsi entouré de toutes les garanties de qualité et, espérons-le, de succès, auprès du public toulousain.

*Philippe DUPONT
Conservateur en Chef de la
Bibliothèque Municipale de TOULOUSE*

CATALOGUE

Les quelques notices qui ne sont pas rédigées par H. de Rohan sont signées :
A.M.D. (Anne-Marie DUFFAU)
Ph. B. (Philippe BACHET)

Les documents exposés ne faisant pas partie des collections PUGET sont suivis d'une mention de provenance :
[AMT], [BMT], Coll. particulière.

INTRODUCTION

Toulouse se chérit elle-même, qui mire l'un dans l'autre avec complaisance ses merveilleux et uniques alliages de pierre et de brique. Est-ce conscience de cette identité picturale — qu'elle ne partage qu'avec un petit nombre d'autres « évêchés de brique » ? N'est-ce pas plutôt sentiment d'être une capitale, injustement ilotisée par la nordique Paris ?... dans cet émerveillement devant elle-même, la Ville Rose aime à inclure la fierté d'avoir donné naissance à d'illustres enfants, auxquels elle consacre places, rues et monuments, et qu'elle thésaurise en des dictionnaires. A la trop célèbre Académie Française, elle oppose son antique Académie des Jeux Floraux, au Louvre son Capitole, et à la Seine la Garonne. Et comme elle est aussi la Ville des Orgues, elle ne se console du parisianisme de Cavaillé-Coll que par son passage à Toulouse de 1827 à 1833.

Or, les Toulousains le savent-ils assez ? Toulouse a vu s'épanouir pendant cent vingt-six ans, de 1834 à 1960, une dynastie de facteurs d'orgues et une manufacture qui, rivaux de la maison Cavaillé, furent éclipsés par sa gloire. Si un certain manque de traditions, d'audace, de moyens empêcha pour un temps les Puget de donner toute leur mesure, faut-il méconnaître pour autant la valeur et la beauté des plus achevés de leurs chefs d'œuvre ? Il serait dommage que l'ombre du gigantesque orgue de Saint-Sernin cachât celui qu'on peut apercevoir au fond de la toute proche église du Taur, une fois l'œil du visiteur accoutumé à l'obscurité de l'édifice.

L'orgue a quelque chose de terrifiant et d'hermétique pour le profane ; l'orchestre n'effarouche pas autant, qui dispose ses instruments à la vue de tous. A l'intérieur de ces boiseries qui dans la pénombre dominant l'ensemble de l'église de leur masse sombre, derrière ces fanons d'étain que sont les tuyaux de montre, il y a toute une vie qui palpite obscurément : l'orgue est un mastodonte qui respire de ses gros poumons, qui tonne lorsque ses tuyaux parlent, et qui tombe malade, de la peste, de la lèpre, ou de l'usure de ses peaux... Quant à la tribune, c'est un monde où règne en démiurge l'organiste, personne inaccessible qui ne s'exprime qu'en un langage barbare et impénétrable.

Notre ambition est par conséquent double : d'une part, dévoiler aux Toulousains la vie d'une famille d'artisans solidement implantée dans la vie de leur cité, leur faire découvrir une dynastie et ses différentes personnalités, une manufacture et ses productions, un parcours artistique divers, qui ne se laisse guère étiqueter, touchant à la décoration et aux arts plastiques autant qu'à la stricte facture instrumentale, et où l'amour du Beau, non content de servir l'art des sons, prend pour objet « id quod visum placet », selon la définition scholastique. Donner l'occasion de faire un voyage dans la Toulouse du siècle dernier, lorsqu'était Archevêque Jules-Florian-Félix, Cardinal Desprez, et que les organistes charmaient leurs auditeurs d'airs de ballet ou d'opéra ; au temps des Expositions Industrielles et des crinolines, du Gothique Troubadour et des redingotes.

D'autre part, à travers une étape de l'organologie, introduire le visiteur dans le Cénacle et, si possible, lui faire entrevoir enfin l'animal Orgue tel qu'en lui-même, sans fard et dans les organes les plus dissimulés de son obscure existence; l'initier à son fonctionnement en lui montrant toutes sortes de témoins de sa conception, de sa création, de sa naissance, en lui faisant connaître les idées, les plans, les outils de ceux qui élaborent et réalisent un par un chaque spécimen de l'espèce. Enfin, faire écouter d'une oreille neuve une musique qui, écrite pour une voix aussi exceptionnelle, s'efforce d'atteindre à l'exception. Car, si fascinante que soit l'alchimie d'un tel instrument, et si passionnante son histoire, c'est la Musique qui demeure son but... et le nôtre.

Henri de ROHAN

1. Les Puget en leur temps

Jeu*di* Procha*in* 17 Juin 1880

A 8 HEURES ET DEMIE DU SOIR

BENEDICTION SOLENNELLE

ET

INAUGURATION

DU

GRAND ORGUE

DE NOTRE-DAME DU TAUR

A TOULOUSE

Construit par M^r. Théodore PUGET père et fils

Maitres-facteurs d'Orgues, rue Saint-Martin, 6, à Toulouse.

LE CLAVIER sera tenu par M^r.

Alex^{dre} GULLMANT

Organiste du grand Orgue de la Trinité, à Paris.

ON PEUT SE PROCURER des BILLETS D'ENTREE à la SACRISTIE DU TAUR

Et au bureau du MESSAGER, place Saint-Etienne.

Si complexe qu'il semble au premier abord un gigantesque bric-à-brac, le XIX^e siècle, honni, conquis, reste indéfinissable et par là même passionnant à nous qui sommes, bon gré mal gré, ses héritiers.

En dépit des sarcasmes de Léon Daudet qui le situe à mi-chemin entre l'abject et le ridicule, le XIX^e siècle témoigne d'une effervescence généreuse dont procédèrent, pêle-mêle et avec un bonheur très inégal, les découvertes d'un Pasteur, le nouveau Paris d'Hausmann, le libéralisme d'un Lamennais, les Expositions Universelles et même le réformisme d'un Dom Guéranger.

Les facteurs d'orgues furent des acteurs privilégiés de ce fiévreux concours vers la modernité. Il ne se pouvait, en effet, qu'en se servant de matériaux aussi divers que le bois, le fer, l'étain, l'ivoire, et à l'échelle quasi monumentale qui est la sienne, la facture des orgues, à l'instar de celle des pianos, ne se trouvât élevée par l'ère industrielle du niveau artisanal à celui des industries. En cela, Aristide Cavallé-Coll reste le premier facteur du siècle, peut-être même de tous les temps — on est tenté d'ajouter «hélas» comme Gide parlant de Victor Hugo, et pour les mêmes raisons... Cavallé-Coll atteint les cimes dès sa jeunesse et sut s'y maintenir par une attitude intellectuelle et des recherches qui sont d'un homme de science avant que d'un artiste, de même que le gigantisme de ses productions et la dimension de son succès, dès les années 1850, l'entraînent à devenir un patron d'entreprise autant qu'un facteur.

L'expérience de Théodore Puget n'est guère comparable à celle d'Aristide Cavallé. Celui-ci jouissait déjà du savoir-faire de plusieurs générations, et d'une certaine renommée familiale; ayant très tôt appris les bases de son métier, il put ainsi très vite faire fructifier cet acquis sans lequel son enthousiasme de découvreur n'aurait pu s'appliquer. A l'opposé, Théodore Puget est un autodidacte, et doit suppléer à son apprentissage sommaire par sa curiosité d'esprit.

Tout en se tenant au courant des plus récentes progressions de l'art du facteur qu'il a appris dans le traité de Dom Bedos, Puget n'est donc guère préparé à effectuer des expériences acoustiques ni même mécaniques comme celles du jeune Aristide; en revanche, il est musicien, et par conséquent plus à même de comprendre les besoins de l'organiste paroissial: il supprime dès ses premiers instruments les demi-claviers qu'Aristide Cavallé laisse subsister jusque dans l'orgue de Rabastens par exemple, et c'est tout de suite qu'il se fait le promoteur de l'orgue expressif. Aussi les organistes du Midi sont-ils souvent plus sensibles à ses propositions qu'aux devis plus prestigieux mais aussi plus chers et souvent moins moderniste du parisien Cavallé, et la manufacture Puget, où sont embauchés les fils de Théodore dès qu'ils en ont l'âge, devient-elle la réalisatrice de toutes les reconstructions et modernisations d'orgues des cathédrales du Midi, Nîmes, Narbonne, Alès, Perpignan, Béziers...

Par bien des côtés et en dépit d'un succès qui sera un tremplin pour ses fils, Théodore Puget, né en 1799, reste un provincial du XVIII^e siècle, artisan dans son métier et volontiers patriarche, à ce qu'on imagine, dans sa vie de famille, au milieu de ses sept enfants. Il ne se plaint certes pas de son renom grandissant, s'enorgueillit des certificats élogieux qu'il reçoit de ses clients, mais ne cherche pas à donner de l'envergure à son entreprise : il se satisfait de sa dimension familiale et régionale. Sa facture trahit un goût du travail bien fait, solide, fiable, qui l'emporte sur l'ambition artistique; son modernisme même ne sait pas se détacher des traditions, des structures sonores de l'orgue français baroque et classique. Cette difficulté à s'arracher au siècle précédent pour entrer de plain-pied dans l'ère contemporaine, ce désir d'aller de l'avant sans toujours y parvenir avec naturel, beaucoup l'ont éprouvé en même temps que notre facteur, c'est même sans doute un sentiment commun dans une époque qui a du mal à trouver son identité, au milieu des bouleversements politiques. Un sentiment particulièrement sensible dans la facture instrumentale, surtout celle de l'orgue, qui devient peu à peu un instrument complètement différent, et mérite tout à fait, au cours de cette mue, le nom qu'on lui donne d'«orgue de transition».

C'est donc seulement sous l'influence de ses fils que Théodore Puget basculera dans la facture vraiment de son temps, ouvertement symphonique : François d'abord jusqu'à sa disparition en 1855, Eugène par la suite prenant la place de son aîné et appuyant ses options artistiques d'un immense talent d'harmoniste. Jusqu'ici, la maison Puget s'était contentée de participer à l'évolution et l'atmosphère toulousaine de l'époque; avec Eugène Puget, elle affirme une personnalité propre, joignant à la continuité de ses traditions de fiabilité une nouvelle spécificité sonore. Théodore Puget avait lancé sa manufacture dans ces manifestations typiques de son siècle qu'étaient les grandes Expositions industrielles et, comme tant d'entreprises, avait eu la fierté d'afficher sur ses papiers à en-tête plusieurs médailles. Son fils, tout en poursuivant cette action, prestigieuse sur un plan local, ne s'en satisfait pas. Le XIX^e siècle est l'époque des virtuoses, il marque l'avènement d'une nouvelle puissance souveraine : celle du Génie. Eugène Puget s'en rend compte, réclame pour les inaugurations de grands organistes parisiens, Gigout, Guilmant, Widor... Mieux encore, à travers l'homogénéité sonore et la puissance de son harmonie, à travers l'ambition que reflètent ses plus importantes réalisations, il revendique en quelque sorte pour lui-même le statut extraordinaire que confère l'héritage du Romantisme à qui fait œuvre d'Art; aussi bien Guilmant pouvait-il écrire de lui, dans sa lettre de condoléance après son décès, en 1892 : «il était artiste».

Eugène Puget, relativement traditionnaliste dans les moyens qu'il emploie, ne prête donc guère le flanc aux sarcasmes de Léon Daudet. Ses essais de nouveaux modes de traction se limitent au pédalier électro-pneumatique de la Dalbade à Toulouse, et à une correspondance avec l'inventeur de ce système, Albert Peschard. Son art constitue plutôt une apogée qu'une expérience, et s'insère plus dans la vie intellectuelle et artistique de son temps que dans les courants scientifiques.

Il en ira tout autrement sous la direction du benjamin Jean-Baptiste, qui lance sans crainte la manufacture sur la voie du progressisme : le système pneumatique tubulaire remplace la mécanique, ses vergettes et ses abrégés ; le zinc prend la place de l'étain, de nouveaux jeux font leur apparition ; « Il n'y aura plus d'orgues, ce sera des orchestrions », s'écrie, un tantinet effaré, l'organiste de Montauban, Francis de la Tombelle. Les tuyaux de zinc sont, pour Jean-Baptiste, « meilleurs, plus pratiques et à bien meilleur compte que ceux en étain. Du point de vue de la solidité, il n'y aurait aucune comparaison possible » — ce qui est hélas vrai, mais pas dans le sens où le pauvre l'entendait.

En bon fils de son siècle, le nouveau directeur de la manufacture était d'une bonne foi inattaquable ; sa responsabilité est quelque peu diminuée, il faut le dire, du fait qu'il eut une éminence grise en la personne du Docteur Gabriel Bédart, professeur de médecine mais surtout passionné d'orgues et fasciné par la facture anglo-allemande et ses « progrès ». Car avec Bédart, il n'est question que de progrès ; quelle cible de choix eût-il constitué pour le député d'Action Française...

C'est à cette époque encore, dès les années 1895, que Jean-Baptiste se met en rapport avec ses confrères facteurs d'orgues et scientifiques français et étrangers, dans le but de promouvoir le système pneumatique, et de comparer sa propre manière d'en user avec celle des autres utilisateurs de ce mode de traction. Ainsi Puget correspond-il avec John Abbey, Henry Willis, l'Allemand Voigt, le Canadien Samuel Casavant, et ses compatriotes Charles Mutin, Maille, Delmotte, Vandeville, Debierre... Pour la plus grande joie de Bédart, la province « monte à Paris », et la maison Puget se fait une belle place au soleil dans le monde de l'orgue. Guilmant inaugure plusieurs orgues Puget, joue sa dernière sonate (la Cinquième) sur l'orgue de Saint-Amans de Rodez, l'on noue des relations avec Joseph Bonnet, Louis Vierne, Henri Mulet, Ermend Bonnal, puis Marcel Dupré, André Marchal, Norbert Dufourcq, qui correspondront assidûment avec Maurice Puget, le fils de Jean-Baptiste et son successeur.

La réputation de la manufacture ne se limite pas au club très fermé des organisateurs, et gagne les milieux scientifiques, où elle a en Bédart un vigoureux promoteur. Plusieurs hommes de science et inventeurs s'intéressent aux travaux de la maison, le physicien Fouché s'en sert... Plus tard, Maurice Puget, mobilisé en 1914, participe à l'invention du paraboloïde Baillaud, et les Baillaud deviennent d'excellents amis des Puget. C'est Emile Baillaud qui rédige en termes lyriques le compte rendu de l'inauguration par Alexandre Cellier de l'orgue de Narbonne. Dès 1899, Jean-Baptiste Puget a été membre du jury de l'Exposition Internationale Paris-Neuilly.

La vieille maison participe aussi à la civilisation salonnarde née de la nouvelle souveraineté bourgeoise. La consécration d'un salon a longtemps été la présence du piano, gage de la culture, et victime des talents présumés de la jeune fille de la maison. Une fois cet engouement passé, et chaque demeure pourvue de son Erard, l'orgue de salon devient la dernière coqueluche. Le décor outrageusement Napoléon III du palais des Bardou-Job (le papier à cigarettes), les salles plus gothiques que nature d'un château savoyard, le gigantesque appartement des Paulhac à Paris, ceux de Joseph Bonnet, Charles Quef, Léonce de Saint-Martin, organiste de Notre-Dame, la résidence d'été du comte Bérenger de Miramon Fitz-James... cela va de quelques jeux aux trois claviers et 45 jeux de l'orgue Paulhac, dans une salle à manger qui est une véritable cathédrale.

Du premier brevet déposé en 1844 par Théodore Puget aux systèmes tubulaires ou électro-pneumatiques importés d'Allemagne par Bédart, la manufacture Théodore Puget & Fils a bercé avec l'ensemble de ses contemporains la chimère progressiste. Des paroisses renaissantes des années 1840 aux riches bourgeois de la III^e République, puis aux églises désargentées par les deux guerres mondiales, elle a accompagné une civilisation en pleine évolution. Elle a suivi de près le grand renouveau de l'école d'orgue française. Médailles d'expositions, lettres, affiches, photographies, articles de presse... plusieurs témoins nous restent de cette insertion au cœur de leur temps. Bien des aspects de leur art sont également là pour nous rappeler souvent que c'est en croyant être le plus moderne qu'ils ont le plus vieilli, et que c'est en se voulant conservateurs qu'ils ont été le plus personnels. Mais le détail de leur facture est encore une autre histoire...

D'autre part, on ne peut se rappeler sans quelque pitié les derniers temps de la manufacture, marqués par la carence de matériaux et d'espèces trébuchantes, les églises contraintes à différer sans cesse les paiements ou à exiger de mauvais travaux de bricolage. Maurice Puget ne laissera pas de nom parmi ceux qui feront l'histoire de l'orgue néo-classique, puis néo-baroque, les Gonzalez ou les Kern. Mais là encore, grand collectionneur et connaisseur ès-organologie, il peut être considéré par bien des côtés comme un précurseur des courants que nous connaissons tout en en étant parfois une des bêtes noires.

Il ne nous appartient pas de juger les Puget en leur temps, ce serait faire le procès de ce sentiment même que d'aucuns nomment néolâtrie et d'autres esprit d'entreprise. Et c'est la sympathie que nous éprouvons pour cet enthousiasme que nous avons évoqué, en dépit de son ingénuité ou peut-être à cause d'elle, qui nous décourage de conclure sur l'aphorisme assassin de Cocteau :

«La mode, c'est ce qui se démode»...

1. Ville de Toulouse, exposition internationale, industrie, agriculture, sciences, beaux-arts, du 15 mai au 15 octobre 1887.

Affiche officielle annonçant l'exposition; 2 couleurs rouge et bleu sur fond bis. H. 192 cm, L. 95 cm.

2. Ville de Toulouse. Exposition de 1887. Projet de hall à établir sur l'allée Saint-Etienne.

Plan d'ensemble, aquarellé, indications et schéma de coupe au crayon. Ech. de 0,002 par mètre. H. 68,5 cm, L. 149,5 cm.

[AMT]

3. Exposition de 1887. Projet de hall à établir sur l'allée Saint-Etienne, élévation de la façade. Ech. de 0,01 par mètre.

Dessin aquarellé d'une porte monumentale qui devait se situer à l'emplacement de l'actuel monument aux morts. Dimensions réelles prévues pour l'édifice : 20 m de haut, 41,40 m de large.

[AMT]

4. L'orgue de MM. Puget Père et Fils à l'exposition de Toulouse en 1887

Article illustré d'une gravure pleine page, dans le *Moniteur de l'Exposition Internationale de Toulouse*, 1887.

L'exposition de 1887, la IX^e du genre à Toulouse, eut un éclat sans précédent. La dernière manifestation de ce type, beaux-arts et industrie, remontait à 1865 et s'était tenue dans les bâtiments du couvent des Jacobins. Vingt-deux ans après, la municipalité de Toulouse,

sous l'impulsion de son maire, Joseph Sirven, décide de réserver tout le secteur du Boulingrin et les allées attenantes pour l'exposition qui dépassera en dimension tout ce qui a existé jusque-là : de grands halls spécialement bâtis pour les sections industrielles représentent une surface de 20 000 m², les bâtiments de la Faculté des sciences étant réservés au seul salon des beaux-arts; quant aux jardins avoisinants, ils constituaient un décor parfait pour les sections d'horticulture et d'agriculture.

Inaugurée le 15 mai 1887 par Joseph Sirven en présence du préfet Rémusat et de nombreuses personnalités françaises et étrangères reçues ensuite au réfectoire des Jacobins pour un banquet de 250 couverts, l'exposition durera cinq mois, jusqu'au 15 octobre.

Mais, dès le mois d'octobre 1886, les organisateurs préparent l'opinion par la publication bimensuelle puis hebdomadaire d'un journal spécial *Le Moniteur de l'Exposition* qui contribue au franc succès obtenu par la manifestation tant auprès des exposants (plus de 2 500 !), qu'auprès des visiteurs.

Du 1^{er} mai au 10 novembre 1887, le journal paraît deux fois par semaine et remplit tout à fait son office d'historiographe fidèle de l'exposition :

«Le *Moniteur de l'Exposition* passera minutieusement en revue et décrira avec le plus grand soin les installations et les produits exposés; il s'attachera à les mettre en évidence pour le plus grand avantage de l'industrie privée et nationale; il s'appliquera enfin... à perpétuer le souvenir de la grande solennité industrielle et commerciale à laquelle notre ville va bientôt assister».

Chaque numéro consacre la double page centrale à une gravure représentant un produit particulièrement remarquable, ce fut le cas de l'orgue exposé par la maison Puget et la gravure dans le numéro que nous présentons ici s'accompagne d'un commentaire fort élogieux, voire dithyrambique...

«L'orgue a été et sera jusqu'au bout la grande attraction musicale de l'exposition... Dès qu'on en joue les visiteurs accourent, s'arrêtent et écoutent silencieux, attentifs... Nous constatons donc avec bonheur l'éclatant succès de ce délicieux instrument qui possède à un haut degré les meilleures qualités de la plus excellente facture... qui a été admiré de tous les artistes étrangers ou autres qui l'ont essayé à l'envi; enfin, qui fait toujours foule autour de lui, alors que les autres instruments, si bons qu'ils soient, attirent à peine quelques visiteurs».

C'est l'âge d'or de la maison Puget, dirigée par les frères Maurice et Eugène; les récentes réalisations de Notre-Dame du Taur à Toulouse et Saint-Amans de Rodez ont confirmé

leur savoir-faire et cette année-là ils ont en chantier la construction du plus grand instrument jamais réalisé à Toulouse : l'orgue de la Dalbade, 50 jeux, dont un «32 pieds» à la pédale.

L'orgue installé à l'exposition avait été construit pour les dames Bertrand, directrices de l'École Fénelon à Toulouse, il valut aux Puget la plus haute récompense : le diplôme d'honneur qui fut décerné par un jury présidé par Louis Deffès, directeur du conservatoire de musique de Toulouse.

En 1894, les dames Bertrand revendirent l'orgue à la paroisse de Saint-Antonin Nobleval d'où il n'a plus bougé.

A.M.D.

5. **Les médailles attribuées à la maison Puget lors des expositions de 1868 et 1887. Ø 32 cm.**

Ces quatre médailles, qui témoignent de récompenses reçues au cours d'expositions industrielles, et sont destinées à être accrochées, ne constituent en fait que deux médailles, dont elles représentent l'une le recto et l'autre le verso.

La première des deux manifestations commémorées par ces médailles est l'exposition de Toulouse en 1868. La manufacture Puget existait depuis trente-quatre ans, mais il y avait à peine deux ans que Théodore Puget y avait associé ses fils Maurice et Eugène ainsi que sa fille Marie, lui donnant sa raison sociale définitive de «Manufacture d'Orgues Th. Puget Père & Fils». La première face de la médaille montre le profil couronné de lauriers de Louis-Napoléon Bonaparte, entouré de l'inscription : *Napoléon III Empereur*. Au verso, les armes de Toulouse sont encadrées de deux rameaux de lauriers avec, des deux côtés, les mots *Beaux-Arts* et *Industrie*. Couronnant le tout, l'inscription : *Exposition de Toulouse 1868*.

La seconde médaille présente sur ses deux faces les armoiries toulousaines laurées, avec la même légende *Beaux-Arts - Industrie* que sur le verso de la première. Deux détails différents néanmoins : c'est sur une seule des faces de la médaille que l'on peut lire *Exposition de Toulouse 1887*, l'autre côté mettant à la place l'inscription *Diplôme d'Honneur*. D'autre part, cette médaille présente, sous le blason, un cartouche marqué du nom *T. Puget*.

Jusqu'à la fin du siècle, les Puget gardèrent la coutume de présenter leurs productions aux Expositions industrielles régionales. Peut-être par la suite estimèrent-ils n'avoir plus besoin de ce genre de publicité. D'ailleurs, ces manifestations sont tout à fait typiques du flamboiement industriel du XIX^e siècle et devinrent après 1900 plus exceptionnelles. Il est intéressant de remarquer la légende *Beaux-Arts - Industrie* qui, involontairement, définit tout à fait la position de la facture d'orgues, de cette époque, laquelle participe effectivement et des uns et de l'autre.



6. **Portrait du Cardinal Desprez, archevêque de Toulouse, lithographie de Desmaisons, 1863, 55 x 44 cm**

Jules Félix Florian, cardinal Desprez, naquit le 14 avril 1807 à Ostricourt, diocèse de Cambrai, fit ses études à Douai, puis au Petit Séminaire de Cambrai, fut ordonné en 1829, sacré évêque de Saint-Denis de la Réunion en 1851, transféré à Limoges en 1857. Il fut nommé au siège de Toulouse en 1859, et reçut le chapeau en 1879. Il mourut à la tête de son diocèse en 1895. «Il a été excellent administrateur du diocèse qu'il a parcouru en tous sens pendant plus d'un tiers de siècle. Il a eu depuis la Révolution, et aussi depuis les temps les plus reculés, le plus long ministère pastoral de ce siège : 37 ans. Il a été très lié avec successivement Pie X et Léon XIII et nos archives [celles de l'Archevêché] conservent nombre de lettres de ces Pontifes qui lui furent adressées» (Abbé Maurice Manière).

Au long règne du Cardinal Desprez correspond exactement l'âge d'or de la maison Puget. C'est le cardinal qui bénit les deux plus

grands chefs d'œuvre de la maison : Notre-Dame du Taur et Notre-Dame la Dalbade. L'on regrette de n'avoir pas les sermons qu'il prononça à ces deux occasions.

7.
Affiche pour l'inauguration des Grandes Orgues de l'église Notre-Dame du Taur de Toulouse par Alexandre Guilmant, le 17 juin 1880.

Quoique le devis des Grandes Orgues eût été dressé dès 1875, et que l'instrument eût été terminé en 1878, ce n'est que le 17 juin 1880 qu'eut lieu la cérémonie d'inauguration de l'orgue, sous la présidence du Cardinal Desprez, et cette affiche, fort abîmée, reste pour commémorer une date qui est l'une des plus importantes de l'histoire de la maison Puget. L'inauguration d'un orgue au XIX^e siècle n'était pas une mince affaire, et le fait musical se doublait d'un événement religieux et mondain. Aussi, pour consacrer l'achèvement d'une réalisation dont ils étaient particulièrement fiers, les Puget voulurent-ils, pour la première fois, faire «descendre» un grand organiste parisien — d'où une longue période de tractations avant le grand jour.

Leur choix se porta sur Alexandre Guilmant, qui était organiste de la Trinité, et auquel les auditions d'orgue du Trocadéro, commencées pour l'Exposition Universelle de 1878, avaient valu d'être considéré comme le plus grand virtuose de son temps, avec Charles-Marie Widor et Eugène Gigout. Cette réputation le faisait inviter pour de nombreuses tournées en Europe et en Amérique, et contribua pour beaucoup à asseoir l'immense prestige de l'école d'orgue française.

Guilmant devait par la suite inaugurer plusieurs autres orgues Puget, à commencer par celui de Saint-Amans de Rodez l'année suivante; la manufacture toulousaine devait aussi prendre l'habitude de collaborer avec les plus grands virtuoses de l'époque. Mais c'est véritablement le 17 juin 1880, date de l'inauguration du Taur, qui marque le commencement de cette volonté de prestige et de ce désir d'acquérir une dimension nationale qui caractérisent la trajectoire de la manufacture sous la direction d'Eugène Puget.

8.
Quatre affiches de concerts ou inaugurations

• **Concert d'Eugène Gigout** sur l'orgue de la salle Franklin à Bordeaux, le 4 mai 1912. Sur

cet orgue inauguré par Joseph Bonnet quelques mois plus tôt, Gigout joua plusieurs de ses œuvres et improvisa. Il exécuta également la Suite Gothique de Léon Boëllmann, qui avait été son élève, et une Cavatine de Saint-Saëns pour orgue et piano.

• **Inauguration par Joseph Bonnet** de l'orgue de la salle Franklin de Bordeaux, 30 janvier 1912. Joseph Bonnet consacre une partie entière de son programme à de la musique ancienne, rappelant qu'avec Guilmant il fut parmi les premiers à promouvoir la redécouverte des anciens maîtres, même sur des instruments qui leur convenaient peu. Il prépara d'ailleurs pour Salabert la première édition moderne des *Fiori Musicali*. La seconde partie de son concert comprenait plusieurs de ses œuvres, le III^e Choral de César Franck, et pour finir les Variations de la V^e Symphonie de Widor. L'orgue de la salle Franklin, augmenté et transformé en 1922, se trouve actuellement à la Cathédrale de Castres.

• **Inauguration par Adolphe Marty** de l'orgue du temple du Salin à Toulouse. Adolphe Marty, aveugle, était élève de César Franck, organiste de Saint-François-Xavier et professeur à l'Institut des Jeunes Aveugles. Il fut à Paris le maître de Maurice Puget. Le concert qu'il donna un 26 février et qu'annonce cette affiche (elle ne mentionne pas de date, il pourrait s'agir des années 1908), ne fut pas l'inauguration d'un orgue neuf, mais consacra son adaptation tubulaire et son augmentation (d'1 clavier à 2 claviers 9 jeux). Adolphe Marty, qui avait triomphé en 1903 à l'inauguration de Sainte-Cécile d'Albi avec sa Sonate Sainte-Cécile, joua au Salin de ses œuvres, mais aussi la Suite Gothique, la Pastorale et le Prélude, Fugue & Variation de son maître Franck, et la Toccata & Fugue en ré de Bach (ou attribuée à lui...).

• **Concert de Léonce Granier** à Saint-Denis de Montpellier, 16 novembre s.d.. Léonce Granier était organiste et maître de chapelle à Montpellier, et son concert ne fut ni d'un maître ni d'un virtuose, sans doute; un concert montpelliérain parmi d'autres, mais c'est justement le témoignage d'une vie culturelle autour d'un instrument, même de petite importance. Les anciens maîtres français semblaient revenus à la mode, à en juger par son programme, qui comprenait aussi des œuvres plus modernes comme Bonnet, Franck, Gigout. Remarquons qu'il exécuta une pièce de Boëly, ce qui a toujours eu, et encore aujourd'hui, quelque chose d'injustement exceptionnel.

9. Programme de la Bénédiction solennelle du Grand Orgue de Notre-Dame la Dalbade, à Toulouse, et inauguration de l'instrument par M. Charles Widor, le 22 novembre 1888; 1 feuillet recto-verso 262 × 193 mm.

Si l'inauguration d'un orgue se contente aujourd'hui d'un simple concert il n'en était pas de même, loin de là, au siècle dernier, où la durée et l'importance des cérémonies étaient à la mesure d'un événement à la fois culturel, mondain et religieux.

L'abbé Ply, curé de Méryign-le-Grand et auteur en 1878 d'un ouvrage sur *La facture moderne étudiée à l'Orgue de Saint-Eustache* donne un programme-type «pour cette solennité que l'on ne songe souvent à organiser qu'au dernier moment».

«La Cérémonie s'ouvre par le *Veni Creator*, au chœur (on pourrait le remplacer par un cantique en rapport avec l'objet de la fête). L'invocation à l'Esprit-Saint achevée, on procède à la bénédiction de l'instrument. Puis l'organiste fait entendre l'Orgue dans une Entrée solennelle. Vient un sermon en rapport avec la solennité, un nouveau morceau d'Orgue, ensuite le salut du T.S. Sacrement, pendant lequel on pourra faire alterner l'Orgue et le chœur dans un hymne et le Magnificat, et c'est alors que les artistes feront ressortir tous les mélanges et les jeux de détail. Immédiatement avant le *Tantum Ergo*; l'Orgue peut jouer un grand morceau d'Offertoire, ainsi qu'une Elévation pendant la Bénédiction, et enfin, pour finir, une Sortie».

Ce plan est celui qui fut adopté lors de l'inauguration de l'Orgue de Notre-Dame la Dalbade le 22 novembre 1888, quoiqu'un peu développé, puisque l'«Entrée Solennelle» devient ici un véritable concert, où Charles-Marie Widor, organiste de Saint-Sulpice, (qui n'était pas encore le doyen des musiciens français), put faire entendre «la» Toccata et fugue et le concerto en la mineur d'après Vivaldi, de Bach, ainsi que sa propre V^e Symphonie, qui n'avait pas encore son Scherzo. C'est le Cardinal Archevêque en personne, Jules-Florian-Félix Desprez, qui présidait la cérémonie.

Le programme exécuté par Widor, qui attira beaucoup de monde et lui valut un triomphe, présentait voici cent ans beaucoup plus d'originalité, voire d'audace qu'il ne semble aujourd'hui, non pas tant à cause de la toute neuve Symphonie, qui ne devait pas tarder à connaître un brillant avenir, qu'à cause des œuvres de Bach, qui sont pourtant de nos jours parmi les plus populaires du Cantor de Leipzig.

Si la presse s'extasia, en effet, sur les pages de Widor, sur leur «inspiration soutenue», si elle eut même du mal à trouver assez de métaphores pour exprimer son enthousiasme devant ce pur chef-d'œuvre, elle se contenta de faire remarquer que les pièces de Bach, «il y a trente ans à peine, paraissaient arides et inabornables». Les journalistes de 1888 n'en étaient donc plus à écrire, à l'instar de leurs confrères de 1863, à propos de la même fameuse Toccata : «L'assemblée ne paraissait pas trop comprendre ce que signifiait ce mouvement de notes qui ne parle pas au cœur et qui ressemble assez à un défi que se serait porté l'organiste».

10.

Programme d'inauguration du Grand Orgue de Saint-Pierre des Chartreux à Toulouse, le 21 novembre 1958, un feuillet double 21 × 27 cm + Carton d'invitation à l'inauguration.

La restauration de l'orgue de tribune de Saint-Pierre est l'un des derniers travaux réalisés par Maurice Puget. La plaquette éditée à l'occasion de l'inauguration ne se contente pas de donner le programme du concert, mais retrace sous la plume du regretté Joseph Darasse l'histoire de l'orgue. «Pour l'établissement du programme, dont la présentation doit être, de l'avis même de M. le Curé de Saint-Pierre, assez luxueuse», Monsieur Darasse demanda des renseignements à Maurice Puget dans deux lettres des 17 et 31 octobre 1958, disant : «Vous savez que mon fils Xavier doit inaugurer l'Orgue de St-Pierre que vous avez, comme toujours, magnifiquement restauré», et ajoutant : «il se prépare avec soin, car la cérémonie, présidée par l'Archevêque en personne (en ce temps-là Mgr Garronne), sera pour lui son 'baptême du virtuose' en même temps que la renaissance d'un instrument qui me paraît être l'un des plus beaux du Midi».

A propos du programme de Xavier Darasse, qui était encore élève de la classe de Marcel Dupré à Paris, programme qui comprenait une partie de musique ancienne (Bach, Krebs, Hanff, Clérambault) et une partie de musique du XX^e siècle (Dupré, Falcinelli, Langlais, Messiaen), Joseph Darasse remarquait qu'il «fera valoir certainement la richesse et la qualité des divers jeux; les jeunes organistes s'attachent d'ailleurs beaucoup à la recherche des timbres; ils s'emploient à faire ressortir la personnalité de chaque instrument».

Joseph Darasse voulait inclure «une note historique sur la maison Puget, à laquelle il est

juste qu'à cette occasion soit rendu un hommage public» : aussi écrivit-il dans le programme : «Notre sympathique et trop modeste compatriote doit être considéré comme l'un des meilleurs facteurs d'orgue de France. L'on doit à ses qualités exceptionnelles d'harmoniste la reconstitution des timbres et des tonalités à la fois claires et franches des jeux anciens, et notamment des mixtures et des mutations». Car le temps n'est pas si loin où la réintroduction que faisait Maurice Puget de Tierces, de Pleins-Jeux, de Cymbales, de Nasards, et qui paraît aujourd'hui bien timide, représentait le suprême de l'esthétique baroque enfin retrouvée.

11.

Billet autographe signé de Camille Saint-Saëns à Eugène Puget, 3 octobre 1891, un feuillet double in-12°.

Il ne s'agit ici que d'un bref certificat envoyé par Saint-Saëns sans doute entre deux voyages du plus cosmopolite des compositeurs français. «Je ne pense pas avoir le temps de visiter votre orgue mais je sais ce que vous valez et je vous donnerai avec grand plaisir toutes les attestations que vous désirez», lit-on, tracé d'une écriture rapide et très large. Saint-Saëns, plusieurs années plus tard, eut l'occasion de voir, au château de La Malle l'instrument de salon construit par les Puget pour Béranger de Miramon; celui-ci rapporte dans une lettre : «Nous avons eu la visite de Saint-Saëns qui a touché mon orgue et l'a déclaré «délicieux». Il a ajouté : «Si je ne voyageais pas tant, j'en voudrais un comme cela chez moi !» (15 mars 1912).

12.

Lettre autographe signée de Charles-Marie Widor à Eugène ou Jean-Baptiste Puget, du 16 novembre 1888, un feuillet double 1/2 in-8°.

Charles-Marie Widor eut l'occasion d'échanger plusieurs lettres avec la famille Puget à propos de l'orgue de Notre-Dame la Dalbade à Toulouse, qu'il inaugura le 22 novembre 1888. La lettre présentée ici est l'une des plus intéressantes puisque le grand organiste et compositeur donne son programme, un programme

qui allie Bach et Widor lui-même, avec des œuvres qui allaient bientôt devenir célèbrissimes : la Toccata & Fugue en ré mineur, le Concerto en la mineur d'après Vivaldi, et la 5^e Symphonie, laquelle n'avait pas encore son Scherzo, mais était déjà couronnée de sa grandiose Toccata, dont le titre n'était alors que «Final».

Pour l'anecdote, Widor devait aussi donner le lendemain un Concert au Capitole, dont Paul Vidal, Grand Prix de Rome, devait diriger l'orchestre. Widor renonça au concert, «pressé par un gros travail inattendu». mais pour inaugurer l'orgue de la Dalbade, il renonça à jouer au mariage de la fille de son ami Alphonse Daudet.

13.

Lettre autographe signée de Charles MUTIN, du 20 février 1895, 1 feuillet recto-verso in-4°.

C'est dès son avènement à la tête de la manufacture d'orgues en 1892 que Jean-Baptiste, dit Théodore Puget, entama une correspondance suivie avec plusieurs confrères français et étrangers à propos du système de traction pneumatique tubulaire. Ce système remplaçait les traditionnelles vergettes de bois, reliant la touche à la soupape par de l'air comprimé véhiculé dans de petits tubes. Jean-Baptiste Puget, convaincu des mérites d'un tel procédé, ne se contenta pas d'en être l'apporteur, mais s'en voulut l'apôtre.

Ainsi, parmi d'autres facteurs, fut-il en rapport avec Charles Mutin, qui devait prendre la succession en 1898 de son illustre maître Aristide Cavaillé-Coll. En 1895, Mutin s'est établi à son compte à Caen et semble quasiment décidé à faire ses premiers pas dans le système tubulaire qu'il n'a jusqu'ici jamais appliqué, ayant fait ses premières armes chez un Cavaillé-Coll indéfectiblement fidèle à la machine Barker. On voit dans cette lettre Mutin se renseigner dans le détail et prendre des précautions : «Je ne voudrais même parler de notre affaire avant d'être sûr et de savoir que vous garantissez la complète réussite, tant au point de vue du très bon fonctionnement que de la durée du travail». Dans une lettre postérieure, il avouera n'être «pas sûr du succès». Il ne songe pas d'ailleurs à construire tout lui-même et demandera aux Puget de lui fournir la console.

Alors que Cavaillé-Coll et Puget, les deux grands facteurs d'orgues toulousains, n'auront jamais aucun rapport sinon ceux,

indirects, que peuvent avoir deux concurrents, il est intéressant de voir se lier des relations cordiales entre Charles Mutin et Jean-Baptiste Puget. Ces bonnes relations dureront lorsque Mutin se trouvera à la tête d'une manufacture Cavaillé petit à petit acculée à la faillite finale, et sera amené à rencontrer le directeur d'une maison Puget en plein essor et empiétant sur ses parisiennes plates-bandes en obtenant des commandes comme l'Institut des Jeunes Aveugles, Saint-Etienne-du-Mont ou Saint-Charles de Monceau.

14.

Lettre autographe signée de Marcel Dupré à Madame Maurice Puget, du 11 septembre 1960, 2 feuillets in-8°.

Nous sommes ici en présence d'un document particulièrement émouvant, puisqu'il s'agit de la lettre de condoléances qu'écrivit Marcel Dupré lors du décès de Maurice Puget, à sa veuve. Il faudrait citer l'ensemble de ces deux pages manuscrites, qui sont fort belles. L'hommage de l'organiste de Saint-Sulpice devrait aujourd'hui suffire à garantir le dernier directeur de la vieille manufacture toulousaine de trop d'attaques successives et de jugements à l'emporte-pièce :

«J'avais pour lui, non seulement la plus haute estime pour sa valeur et son talent de facteur d'orgues, et la plus profonde admiration pour son courage et son dévouement à son Art, mais une profonde amitié pour lui. Chaque fois que nous nous rencontrions, nous parlions fraternellement de toutes les questions qui, tous deux, nous intéressaient passionnément».

15.

Lettre autographe signée de Xavier Darasse à Maurice Puget, 7 décembre 1958, deux feuillets 1/2 in 8°.

Cette brève lettre du jeune Xavier Darasse se rapporte à l'orgue de Villemur (Haute-Garonne), qui fut le dernier instrument construit par la maison Puget — encore fut-il laissé inachevé par le décès de Maurice Puget.

Il s'agit ici de la composition de l'orgue, élaborée en commun avec Rolande Falcinelli, qui

sera encore modifiée par l'adjonction d'un troisième clavier et d'une Cymbale au Grand Orgue. La composition proposée par X. Darasse est tout à fait dans la lignée dite «néo-classique», où l'instrument est censé concilier les acquis de l'orgue symphonique (Grand Récit, jeux gambés et ondulants) avec la renaissance des mutations et mixtures classiques, afin que l'organiste puisse, sur un même instrument, interpréter tout le répertoire organistique. Il est même question de sacrifier la sacro-sainte Voix Humaine (que Widor nommait «la bique») pour en faire une Régale — projet que Maurice Puget exécuta.

On remarque, à la fin de la lettre un touchant paragraphe, d'ailleurs souligné par Madame Maurice Puget, où l'organiste s'en remet au jugement de facteur : «Si vous avez quelques objections il est bien entendu que c'est vous qui avez raison car je n'ai aucunement la prétention de posséder seulement le 1/50 de vos connaissances». Xavier Darasse, qui fréquentait volontiers les ateliers Puget, fait aussi état de son «admiration» pour le vieux facteur d'orgues.

16.

Photographie de Georges Debat-Ponsan 22 × 18 cm (dans cadre 41 × 30).

Georges Debat-Ponsan, membre d'une grande famille de musiciens toulousains, était une des personnalités du monde artistique de la «ville rose». Laissons un de ses neveux, le docteur J.E. Emile Laffont, retracer sa carrière :

«Georges Debat-Ponsan fut un musicien né, dès l'époque où il commença ses études au Petit-Séminaire; vrai prodige à dix ans, en 1862 il prit part à un concert organisé au Capitole par le Conservatoire, en jouant déjà en virtuose (...).

Travailleur obstiné, plein du désir de devenir un musicien complet, il (...) fut admis au Conservatoire de Paris; là, il développa avec assiduité et un travail acharné le vrai talent qu'il possédait déjà; il eut pour maîtres Marmontel pour le piano, Benoît pour l'orgue et Ambroise Thomas pour la composition; si bien qu'après cinq années d'études il obtint le premier prix d'orgue et celui de composition. Il reprit le chemin de Toulouse et fut titularisé comme organiste du grand orgue de la Daurade (...).

Georges Debat-Ponsan fut nommé en 1883 professeur au Conservatoire de Toulouse, où il forma d'innombrables élèves; j'en connais

plusieurs qui, tous et toutes, sont unanimes à se souvenir du soin didactique qu'il apportait à développer dans sa classe les dispositions qu'il savait découvrir. (...).

Des maîtres de l'orgue tels que Ambroise Thomas, Widor le considéraient, je le sais de source sûre, comme un des premiers organistes de son temps, et j'ai entendu Saint-Saëns m'en faire à moi-même le même éloge».

En 1888, Georges Debat-Ponsan fit reconstruire l'orgue de la Basilique Notre-Dame de la Daurade par Eugène Puget, jugeant défectueux et archaïque l'instrument construit par Poirier & Lieberknecht en 1863, puis fit tubulariser son «récit» en 1897 par Jean-Baptiste Puget. Ajoutons qu'il fut au Conservatoire de Toulouse le maître de Maurice Puget qui obtint sa Médaille dans sa classe.



NOT. 16

17.
Photographie de Joseph BONNET, dédicacée,
28 x 34 cm

Joseph Bonnet (1834-1944) fut maintes fois décrit comme le plus grand virtuose de l'orgue de son siècle. Fils d'un organiste de Bordeaux, il eut son père pour premier professeur, et obtint sa première tribune à quatorze ans, et devint organiste de Saint-Eustache de Paris

alors même qu'il n'était pas encore sorti du Conservatoire où il était l'élève d'Alexandre Guilmant. Si ses compositions (trois recueils de pièces d'orgue, Poèmes d'Automne) sont aujourd'hui bien oubliés, sauf des dictionnaires, et si, comme la plupart des très grands virtuoses, il ne sut pas fonder d'école, il reste en revanche le témoignage unanime de ses contemporains sur sa maîtrise : «il a une telle possession de lui-même, il sait si bien ne jamais se laisser aller à sa facilité incroyable que toujours, nous avons la sensation d'unité rythmique, d'aisance, de tranquillité dans l'exécution, tout est ponctué, phrasé, en place, tout respire, se compose avec beauté et logique, tout est clair, net et lumineux, tout se comprend à merveille, il possède une science et un bon goût parfaits dans l'art de registrer. C'est un organiste complet» (Jean Huré).

La dédicace apposée par Bonnet sur la photographie offerte aux Puget mentionne : «...en cordial souvenir de Bagnères-de-Bigorre et de Saint-Pierre de Limoges», deux orgues refaites par la maison toulousaine et inaugurées par lui. C'est encore lui qui inaugura l'orgue de la salle Franklin, dans sa ville natale de Bordeaux, instrument qui, refait et agrandi, se trouve depuis 1922 à la cathédrale Saint-Benoît de Castres.



18.

Photographie de Marcel Dupré aux claviers de l'Orgue de Saint-Sulpice dédiée à Maurice Puget, 1934, 25 × 30 cm.

Les relations entre la famille Puget et le plus grand organiste du XX^e siècle commencèrent en 1921, à l'occasion de deux concerts à Toulouse et Perpignan, et ne prirent fin qu'à la mort de Maurice Puget en 1960. Les simples liens d'organiste à organier lors des inaugurations laissèrent bientôt la place à des relations plus amicales, le «Cher Monsieur» des lettres remplacé par «Mon cher ami», puis tout bonnement par «Cher Maurice».

C'est en 1934 que Marcel Dupré fut nommé à la tribune, prestigieuse entre toutes, de Saint-Sulpice. A la lettre de félicitation des Puget, il répondait : «Je sens combien vous vous réjouissez sincèrement de ma nomination à Saint-Sulpice et vous pensez que je suis bien heureux d'être en possession de cet orgue magnifique, surtout du vivant de mon cher Maître» (il s'agit de Widor). Ce n'est que quelques mois plus tard qu'il inaugurerait l'orgue de Notre-Dame du Salut (chapelle de la Bonne Presse, rue Bayard, VIII^e arr.). Et c'est à partir de cette année, et des rapports auxquels donna lieu l'élaboration progressive de l'orgue de la Bonne Presse, que se noueront des relations amicales et une communion de vue organistique entre le virtuose international et le facteur d'orgues toulousain.

Dédiée à «Monsieur Maurice Puget, en bien amical souvenir», cette superbe photo de Dupré dans toute sa gloire aux claviers du plus grand des Cavaillé-Coll parisiens, est datée de la main du maître du 11 juin 1934. Elle est ainsi le témoin de ces relations, en même temps que d'un jalon d'importance dans la carrière de l'illustre musicien, parfois injustement oublié ou décrié trop légèrement, que fut Marcel Dupré.

19.

Norbert DUFOURCQ : Esquisse d'une histoire de l'Orgue en France du XIII^e siècle au XVIII^e siècle, Paris, Larousse - Droz, 1935.

Cet exemplaire de l'*esquisse d'une Histoire de l'Orgue en France* est comme un symbole de l'idylle entre les Amis de l'Orgue et la maison Puget. On pourrait en dater le début de 1912,

lorsque les Puget reçurent la commande d'un orgue de salon pour le château de La Malle, la résidence des Miramon Fitz-James; c'est le comte Béranger de Miramon qui fut le fondateur des Amis de l'Orgue, dont Norbert Dufourcq était secrétaire. Ce n'est pas d'ailleurs ce dernier qui dédicacé son livre aux facteurs toulousains, mais Béranger de Miramon, qui, d'après ses lettres, était toujours ravi de son orgue de La Malle.

«L'instrument est tout simplement délicieux — les jeux d'une qualité supérieure — l'expression très poétique — l'harmonisation à laquelle M. votre fils a apporté tous ses soins est *excellente*».

Norbert Dufourcq, quant à lui, eut assez souvent recours aux connaissances indubitables des Puget en matière d'orgues méridionales, puisqu'il y en avait assez peu qu'ils n'eussent restaurées ou sur lesquelles ils n'eussent travaillé. Ils lui envoyèrent plusieurs documents, entre autres à l'occasion de sa thèse d'Etat. Le professeur Dufourcq est d'ailleurs toujours en possession de deux carnets rédigés de la fine écriture de Jean-Baptiste Puget, carnets qu'il tient de Maurice Puget et dont il publia pour ainsi dire le sommaire dans le numéro 13 de la revue *Orgues Méridionales*. C'est aussi grâce aux Puget qu'il put publier le fameux inventaire dressé par Micot des orgues toulousaines pour les autorités révolutionnaires.

La parfaite connaissance qu'avaient les Puget de la facture ancienne peut certes paraître paradoxale chez des facteurs qui ont transformé et modernisé tant d'instruments baroques et classiques aussi superbes que ceux de Saint-Nazaire de Carcassonne, Saint-Félix de Lauragais ou Cintegabelle... Elle était pourtant réelle et s'accompagnait d'un grand intérêt pour les documents d'archives, que surent exploiter non seulement Dufourcq, mais aussi Félix Raugel, Alexandre Cellier, ou Claude Servières.

20.

Georges Debat-Ponsan, Cinq antiennes pour orgue, Lyon, Janin frères, 1905, 20 pages in-4°.

Georges Debat-Ponsan est lié à la maison Puget de plusieurs attaches : c'est lui qui confia à Eugène Puget la réfection de l'orgue Poirier-Lieberknecht de la Daurade, dont il

était titulaire, c'est lui aussi qui fut le professeur de Maurice Puget au Conservatoire de Toulouse.

Ses cinq antiennes sont d'une écriture assez conventionnelle, sans doute plus destinées à l'utilisation liturgique qu'au concert, comme en témoigne le titre d'«Élévation» donné à la quatrième pièce, et qui n'est certainement pas à prendre à un sens baudelairien...

Le Prélude est bâti sur un motif ascendant d'appogiature sur les notes de l'arpège, auquel répond un autre court thème servant à moduler, le premier motif affirmant les tonalités successives par la cadence parfaite qui le termine. L'Invocation, sous un accompagnement d'arpèges à la main droite sur les *voix célestes* du Récit, fait chanter les fonds de 8' du Positif. Après l'exposition du thème, bâti en antécédents et conséquents de la manière la plus académique, et un développement modulant, le thème est réexposé sur l'*euphone* du Positif, accompagné d'arpèges sur la *voix humaine*. La Musette est un scherzo assez répétitif au *hautbois* du Récit, sur des pédales de tonique de la basse. Un second thème alterne, plus polyphonique, sur les fonds du Grand-Orgue. L'Élévation utilise à nouveau la *voix humaine*, cette fois dans une harmonie à quatre parties. Un Final enfin fait tonner le *tutti* dans un rythme obstiné inspiré de l'Ouverture à la Française.

Le langage de Debat-Ponsan conserve une structure tonale tout à fait académique, basée sur la tonique et la dominante, mais ne répugne pas aux chocs d'accords parfaits de tonalités éloignées, et utilise volontiers, quoique sans audace, les modulations par enharmonie, en particulier dans les marches harmoniques. L'utilisation de l'orgue sent en permanence l'ambition orchestrale, mais la registration ne se contente pas des formules banales, ainsi dans l'Invocation le recours à l'*euphone*, jeu à anche libre assez peu fréquent qu'on rencontre en particulier à la Dalbade, et le traitement de la *voix humaine* en arpèges, plus original que la traditionnelle écriture en choral (Fantaisie en Ut de Franck) qui met en relief son insupportable côté pleurnichard, qui la faisait surnommer par Mendelssohn «le chœur de vieilles femmes» et par Widor «la bique».

21.

Félix Mendelssohn - Bartholdy : Préludes et Fugues pour Orgue op. 37, Paris, S. Richault. Six Sonates pour l'Orgue, Paris, Schlesinger & Brandon. 1 volume in-4° relié 1/2 maroquin rouge à coins.

Avec les trois Préludes et Fugues et les six Sonates, ce volume regroupe l'essentiel de l'œuvre de Mendelssohn pour l'orgue, même si l'on ne peut tout à fait parler d'intégrale (il faudrait ajouter quelques fugues d'école restées longtemps inédites). Ces œuvres marquent l'attachement de Mendelssohn à la tradition organistique luthérienne, en la personne de Bach — est-ce la peine de rappeler que c'est lui qui rendit à l'œuvre du Cantor la célébrité par son exhumation de la Passion selon Saint-Matthieu ?... Les Préludes et Fugues reprennent la forme tant magnifiée par Bach et assouplissent le contrepoint en lui adjoignant un certain élan romantique. Les Sonates sont une étape plus avancée encore dans cette synthèse entre le romantisme et le «retour à Bach», avec leur forme libre en plusieurs mouvements. La Sixième est particulièrement intéressante, qui jette comme un pont entre Bach et Franck, par l'utilisation à travers les différents mouvements d'un thème de choral, en une sorte de préfiguration de la fameuse forme cyclique et de la «Grande Variation» qu'exalteront les disciples de la Schola en prenant pour modèle les Trois Chorals du Pater Seraphicus.

L'intérêt particulier de ce volume est l'inscription en caractères d'or dans un cartouche rouge, sur le plat : «A M. Eugène Puget», qui témoigne de l'activité de musicien de ce facteur, sanctionnée par plusieurs prix de Conservatoire, et sans laquelle il aurait peut-être manqué quelque chose à son génie d'harmoniste.

Ce volume fait sans doute partie du «grand nombre de livres et de partitions» appartenant à Eugène et dont parle son père dans son testament, ajoutant : «Tout cela provient de cadeaux faits à lui, soit par amitié, soit par reconnaissance de services qu'il rend avec son grand talent d'organiste».

ELÉVATION.

Récit. Voix humaine, Bourdon de 8 ou Flûte harmonique et tremblant.
 G^d orgue. Bourdon de 8 et Salicional de 8, Claviers accouplés.
 Pédale. Flûte de 16.

GEORGES DEBAT- PONSAN.

Andante 76 : ♩

Ajoutez flûte Octaviante 4.

Claviers. Récit. *p* *mf*

Pédale.

supprimez flûte Octa 4.

poco rit. *poco rit.*

poco più mosso

G.O. *cresc.* *agitato* *f*

Récit.

dim. *p*

2. La dynastie Puget



La maison Puget souffre d'un imbroglio généalogique dont le responsable — bien involontaire — fut sans doute Félix Raugel; c'est en effet l'article Puget qu'il rédigea pour l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* qui fut ensuite complaisamment recopié par les encyclopédies et dictionnaires musicaux ultérieurs et constitue tout ce que l'on sait généralement sur cette famille : un fondateur, Théodore, deux fils, Eugène et Jean-Baptiste, et un petit-fils, Maurice. Or, non seulement la réalité est beaucoup plus complexe, mais il n'est pas rare de voir confondre entre eux ces quatre personnages eux-mêmes, et attribuer l'ensemble des travaux de la manufacture — qui s'étalent sur cent vingt ans et plus ! — à un seul et même facteur, Théodore Puget, dont le nom figure effectivement sur la plaque des instruments de 1850 comme sur ceux de 1940. Autant attribuer l'orgue de Saint-Sulpice à Paris et celui de Saint-Pierre de Neuilly, qui est de Charles Mutin, au même facteur, sous prétexte qu'ils portent la même étiquette «Aristide Cavallé-Coll».

Source importante de confusion, donc, que la permanence de la raison sociale, voulue par le système industriel du XIX^e siècle et aggravée dans le cas Puget par le fait que Jean-Baptiste Puget, directeur de la maison de 1892 à 1922, se faisait appeler Théodore, même de sa famille, et depuis son enfance; son épouse lui donnait le doux nom de Théo, et il n'est pas un article, pas un compte rendu, pas une lettre qui lui confère son véritable prénom. Mystère également que cette série d'instruments signés «Baptiste Puget» et qui donnaient à penser que Jean-Baptiste eût pu s'établir à son compte avant de revenir comme directeur dans le sein de la manufacture paternelle, encore qu'il fût délicat d'attribuer à un garçon né en 1849 des orgues construites dans les années 1860.

La réalité est plus complexe, disions-nous : voici donc une image sinon exhaustive, du moins exacte, de la famille Puget, telle qu'on peut la redécouvrir grâce aux archives municipales de Toulouse, Fanjeaux, Montréal de l'Aude, et Lagrasse, et surtout grâce aux archives familiales que nous devons à l'obligeance de Monsieur et Madame Jean Puget d'avoir pu consulter, et qui se révèlent riches en actes notariés, en faire-parts; elles contiennent les résultats de recherches généalogiques effectuées par Jean-Baptiste Puget et la pièce capitale qu'est le testament de Théodore Puget.

THEODORE PUGET (1799-1883) est le fondateur de la dynastie de facteurs d'orgues. Il naquit à Montréal de l'Aude, un 15 novembre, de François Puget, lequel était lui-même natif de Montréal en 1771 et avait convolé en justes noces avec Catherine Boyer en 1797. Pensionnaire chez l'organiste de Saint-Félix de Lauragais en 1815, il est organiste de cette même ville de 1820 à 1822, puis professeur de musique au Collège Royal de Lagrasse. Il s'établit à Toulouse en 1830 à la fermeture de l'établissement, et fonde sa manufacture d'orgues en 1834. En 1866, elle devient officiellement «Manufacture d'orgues Théodore Puget et Fils», le fondateur associant ses enfants Eugène, Maurice, Marie et Joséphine. En 1877, il laisse ses fonctions à son fils Eugène. Il rédige son testament le 15 septembre 1880 et meurt le samedi 31 mars 1883 à 9 heures le matin.

Nous ne savons pas en quelle année Théodore Puget avait épousé Louise-Anne Mossel. Ils eurent neuf enfants :

I. François PUGET (1825-1854) naquit à Fanjeaux, comme en témoigne un passeport à son nom du 19 juillet 1854, mais nous n'avons pu trouver son acte de naissance. D'après le Docteur G. Bédart [5], grand ami des Puget, «François s'occupait très activement de la mécanique et de la mise en harmonie». Il mourut du choléra en travaillant à l'orgue des RR.PP. Carmes de Montpellier et devait avoir pris une certaine importance dans la manufacture, pour que son père puisse écrire : «La malignité avait osé dire que la réputation de notre Maison reposait sur notre fils aîné que nous avons eu la douleur de perdre l'année dernière». Le R.P. Marie-Louis, supérieur du couvent des Carmes, écrivit à Théodore le 25 janvier 1885 : «Si je rappelle ici la perte immense et douloureuse que vous avez faite (...) par la mort de M. François Puget, votre fils, c'est pour affirmer avec plus de conviction (...) que les difficultés et les épreuves n'ont fait que vous grandir et vous rendre de plus en plus dignes de toute confiance et de toute estime».

II. Marie PUGET, dont on ignore la date et le lieu de naissance, épousa en 1866 le sieur Reboul, dont elle eut une fille, Joséphine. Il semble qu'elle mourut jeune ; son époux se remaria.

III. Baptiste PUGET naquit à Fanjeaux le 5 décembre 1826, fit comme ses frères son apprentissage dans l'atelier paternel, se maria en 1862. «Plus tard en 1863 (écrit Théodore dans son testament) il voulut quitter la maison et fonder un atelier à lui. Je lui donnai 4000 francs, cela malgré la peine que me coûtait cette désertion, et malgré l'embarras résultant du brusque défaut d'un membre d'une maison pour aller lui faire concurrence». C'est donc Baptiste, et non son frère benjamin Jean-Baptiste, dit Théodore, qui est l'auteur de l'orgue de Montagnac, de ceux de Quillan, Port-la-Nouvelle, etc. C'est encore lui qui reconstruisit le grand orgue de Saint-Jérôme de Toulouse en 1880. Le testament de Théodore Puget mentionne «mon filleul François, fils de Baptiste». Malheureusement, les descendants de la famille «officielle» ont boudé Baptiste et ses enfants, puis, à la génération suivante, perdu tout contact, même indirect, avec ces cousins dissidents.

IV. Olivier PUGET est sans doute un enfant mort en couches ou très jeune ; il nous a été impossible de découvrir un renseignement sur lui.

V. Joséphine PUGET (1832-1901) ne se maria pas. Les archives familiales conservent une photographie d'elle, et le faire-part de son décès. Pour ses neveux et son petit-neveu qui ne la connut point, elle ne fut jamais que «la Tante Fine».

VI. Maurice PUGET (1835-?) bien qu'associé en 1866 aux destinées de la maison, reste une personnalité peu saillante. En 1877, ce n'est pas à lui mais à son frère cadet que leur père confie la direction de la manufacture, et en 1892, à la mort d'Eugène, ce n'est pas non plus lui qui prend les rênes, mais le benjamin, qui n'était pourtant pas officiellement intéressé dans la société. Pour ce qu'on en peut savoir, Jean-Baptiste étant resté fort discret sur ces circonstances, ce fut à cette occasion que Maurice se brouilla avec son frère. Il avait épousé en 1864 Marie-Louise Rey, et leur fils Théodore est cité dans le testament de 1881. «Monsieur Maurice Puget et sa famille» figurent sur le faire-part du décès de leur sœur et tante Joséphine en 1901. Leur trace se perd ensuite.

VII. Eugène PUGET (1838-1892) naquit à Lagrasse, le 28 février. Il fit des études au Conservatoire de Toulouse. Après la mort de François, il regagna l'atelier et s'y imposa comme harmoniste. Il devient associé de son père en 1866 et c'est à lui que revient la direction de la manufacture en 1877. Il construit les grandes orgues toulousaines du Taur et de la Dalbade, qu'inaugurent Guilmant et Widor, ainsi que celles de saint-Amans de Rodez et de Saint-Aphrodise de Béziers. Il meurt célibataire le 7 janvier 1892, à l'intérieur même de l'orgue de Lavalanet ; il fallut selon la tradition familiale, appeler les pompiers pour l'en extirper. De l'avis de tous ceux qui l'ont connu, Eugène était le génie de la famille Puget, et c'est aussi ce dont témoignent ses instruments. Alexandre Guilmant écrivit à Jean-Baptiste Puget le 13 février 1892 : «J'ai appris avec chagrin la mort de votre frère dont je conserve un excellent souvenir, car il était artiste».

VIII. Ernest PUGET, comme son frère Olivier, fut sans doute victime de la mortalité infantile qui sévissait beaucoup à cette époque.

IX. Jean-Baptiste PUGET (1849-1940) naquit à Toulouse le 22 octobre. Il semble avoir été doué pour les arts décoratifs et, sous la direction de son frère Eugène, s'occupait du dessin des façades et de la correspondance. A la mort de son frère, il prend la direction de la maison, et se fait le promoteur du système pneumatique tubulaire de Weigle. La manufacture provinciale prend un formidable essor. En 1922, il laisse la direction de la maison à son fils aîné Maurice. Il ne disparaît cependant que le 22 septembre 1940 ; marié à Zélie-Augustine Raynaud, il avait eu trois enfants : Maurice, Louis et Germaine.

Maurice PUGET, deuxième du nom (1884-1960) fit des études de solfège, de piano et d'orgue au Conservatoire de Toulouse où il obtint ces trois médailles. Il partit ensuite se perfectionner à Paris auprès d'Adolphe Marty, organiste de Saint-François-Xavier et professeur à l'Institut des Jeunes Aveugles. Mobilisé pendant la Première Guerre Mondiale, il participa à l'invention du paraboloïde de René Bailaud. Il prend la direction de la manufacture en 1922, reconstruit pneumatiquement les orgues des cathédrales de Perpignan, Montauban et Narbonne. Il mourut le 17 août 1960 de façon brusque et la vieille maison disparut avec lui. Si plusieurs facteurs avaient fait leur apprentissage chez lui (dont Robert Boisseau) et si d'aucuns s'institulèrent ses successeurs (dont MM. Costa et Chéron), personne ne reprit vraiment l'entreprise toulousaine.

Maurice Puget épousa le 23 octobre 1912 Elia-Jane Desmons, à Moissac. Ils eurent un fils, Jean, né à Toulouse en 1922, le dernier héritier de la famille Puget — pour ce que l'on en peut savoir, les descendants de Baptiste et de Maurice 1^o n'ayant pas été retrouvés.

Le second fils de Jean-Baptiste, Louis-Eugène, né à Toulouse le 25 septembre 1888, devint chantre à Saint-Sernin et ne laissa point de descendance. Sa sœur, Germaine, née le 28 février 1895, mourut le 25 octobre de la même année.

22.

Deux photographies encadrées représentant Théodore Puget et Madame, née Anne-Louise Mossel. Photographe inconnu, env. 1880.

C'est vers la fin de sa vie que le facteur d'orgues Théodore Puget, fondateur de la lignée, se fit photographe dans le seul portrait qu'on ait de lui, rappelant par cette attitude la gravité que pouvait prendre, chez un homme né au XVIII^e siècle, l'acte de se faire portraiturer, et le refus de certaines personnalités, telles qu'Emile Paladilhe, de poser devant l'objectif du photographe.

Théodore Puget n'a pas posé seul, et la photographie de son épouse, de même format, avec la même lumière et le même décor, fut sans doute prise à la même occasion. Si Anne-Louise Mossel, avec sa grande robe et sa coiffe de dentelle, a l'allure modeste de la grand-mère type du siècle dernier, son mari, accoudé à un bureau, a pris l'attitude débonnaire et tranquille du patron qui a réussi : on ne peut s'empêcher de penser à la photographie la plus célèbre d'Aristide Cavaillé-Coll, où le grand facteur porte le même bonnet de travail noir que son concurrent provincial. Mais Théodore Puget fait ici un Cavaillé-Coll plus doux, plus effacé que le Cavaillé véritable, et, en comparant une physionomie à l'autre, on saisit fort bien la distance entre l'orgueil de celui qui, non content d'être descendant d'une lignée célèbre, se sait devenu l'un des plus grands artisans et scientifiques de son temps, et l'humilité de celui qui s'est élevé dans sa vocation à la force du poignet. Théodore Puget ne s'est jamais imaginé, semble-t-il, le génie qu'il n'avait pas, mais eut le mérite d'une immense conscience professionnelle, et la vertu de justice au plus haut point, qui se traduit dans son attitude avec ses fils, soit pour aider qui voulait s'établir à son compte (Baptiste), soit pour donner à chacun selon ses dons la place qui leur revenait dans l'entreprise paternelle. Il n'est pas interdit de lire cette carrière et ces qualités dans le regard patriarcal du vieux Théodore Puget (1799-1883), et de rendre hommage, devant cette photo, à une figure particulièrement attachante de l'histoire de l'orgue.

23.

Portrait anonyme d'Eugène Puget, huile sur toile, 68 × 57 cm

Né en 1838, Eugène Puget fut, de 1877 à son décès en 1892, le second directeur de la manufacture paternelle.

«Lauréat du Conservatoire de Toulouse, où il travaillait le piano, et l'orgue accessoirement, il ne venait à l'atelier qu'en amateur, l'harmonisation des tuyaux l'intéressait beaucoup cependant. A la mort de son frère, il déclara renoncer au Conservatoire pour entrer défini-

tivement à l'atelier et essayer d'y remplacer son aîné», explique le Docteur Gabriel Bédart, dans *l'Orgue de Narbonne*.

En effet, Eugène Puget était avant tout harmoniste, et dans tous ses orgues, c'est le résultat sonore qui prime sur les préoccupations mécaniques qui seront celles de son puîné. C'est sans doute sous son influence que son père se détache des scories qui lui restaient de l'orgue ancien, pour entrer dans la voie symphonique : tuyaux pavillonnés, biseaux dentés, oreilles, anches Bertounèche, jeux harmoniques... En même temps, nul extrémisme mais l'intelligence génialement pragmatique de ceux qui savent hisser leur artisanat à la hauteur d'un Art. A la Dalbade, il n'hésite pas à construire un pédalier électro-pneumatique, tout en remplaçant tout le système tubulaire de Moitessier par une bonne vieille machine Barker. Dans les petits instruments, il continue à construire des mécaniques traditionnelles, il varie les timbres, et, lorsqu'il le juge suffisant, comme à Villeneuve, il se montre presque retardataire en construisant un petit pédalier d'une octave.

Sa marque est avant tout musicale. Musicien, il se refuse, dans son devis pour la Dalbade, à mettre cette pédale d'orage que, le premier de son époque, il trouve de mauvais goût, et qu'on le forcera à réinclure; de même, dans celui du Taur, il stipule : «Seuls les accouplements d'octave grave ont été omis, par le motif que ce sont là des moyens artificiels d'obtenir du bruit et qu'il nous paraît qu'avec un orgue de quarante jeux bien harmonisés, on n'a pas besoin de recourir à de tels moyens pour avoir une sonorité ronde, puissante et majestueuse dans la nef de l'église du Taur». Là encore, il affirme sa personnalité en s'inscrivant à l'encontre des mauvais goûts de bien des organistes; de plus, en trois épithètes, il définit lui-même la sonorité spécifique de son harmonie, que l'on retrouve dans toutes ses réalisations, avec une nuance spéciale à chaque orgue : lumineuse à Saint-Aphrodise de Béziers, vigoureuse à la Dalbade et, au Taur, exactement telle qu'il la décrit : «aux jeux d'anche un éclat majestueux, sans pour cela qu'ils aient rien d'aigre ou de cuivré, aux jeux de fonds, une douceur grave et religieuse sans mollesse».

Il est remarquable que cet artiste ait été le seul de sa famille à avoir les honneurs d'un portrait tel que celui-ci, tous les autres se contentant de photographies. On peut regretter que l'auteur de cette très belle toile, qui rend à merveille une expression et un regard remarquables de distinction, n'ait pas signé son œuvre. Il nous eût été agréable d'associer son nom à celui d'Eugène Puget qui devrait rester comme celui du plus talentueux facteur de sa famille, mais aussi de l'un des plus grands parmi ceux qui ont illustré, de tous temps, la suprématie de la facture d'orgues française.

22.

Deux photographies encadrées représentant Théodore Puget et Madame, née Anne-Louise Mossel. Photographe inconnu, env. 1880.

C'est vers la fin de sa vie que le facteur d'orgues Théodore Puget, fondateur de la lignée, se fit photographe dans le seul portrait qu'on ait de lui, rappelant par cette attitude la gravité que pouvait prendre, chez un homme né au XVIII^e siècle, l'acte de se faire portraiturer, et le refus de certaines personnalités, telles qu'Emile Paladilhe, de poser devant l'objectif du photographe.

Théodore Puget n'a pas posé seul, et la photographie de son épouse, de même format, avec la même lumière et le même décor, fut sans doute prise à la même occasion. Si Anne-Louise Mossel, avec sa grande robe et sa coiffe de dentelle, a l'allure modeste de la grand-mère type du siècle dernier, son mari, accoudé à un bureau, a pris l'attitude débonnaire et tranquille du patron qui a réussi : on ne peut s'empêcher de penser à la photographie la plus célèbre d'Aristide Cavaillé-Coll, où le grand facteur porte le même bonnet de travail noir que son concurrent provincial. Mais Théodore Puget fait ici un Cavaillé-Coll plus doux, plus effacé que le Cavaillé véritable, et, en comparant une physionomie à l'autre, on saisit fort bien la distance entre l'orgueil de celui qui, non content d'être descendant d'une lignée célèbre, se sait devenu l'un des plus grands artisans et scientifiques de son temps, et l'humilité de celui qui s'est élevé dans sa vocation à la force du poignet. Théodore Puget ne s'est jamais imaginé, semble-t-il, le génie qu'il n'avait pas, mais eut le mérite d'une immense conscience professionnelle, et la vertu de justice au plus haut point, qui se traduit dans son attitude avec ses fils, soit pour aider qui voulait s'établir à son compte (Baptiste), soit pour donner à chacun selon ses dons la place qui leur revenait dans l'entreprise paternelle. Il n'est pas interdit de lire cette carrière et ces qualités dans le regard patriarcal du vieux Théodore Puget (1799-1883), et de rendre hommage, devant cette photo, à une figure particulièrement attachante de l'histoire de l'orgue.

23.

Portrait anonyme d'Eugène Puget, huile sur toile, 68 × 57 cm

Né en 1838, Eugène Puget fut, de 1877 à son décès en 1892, le second directeur de la manufacture paternelle.

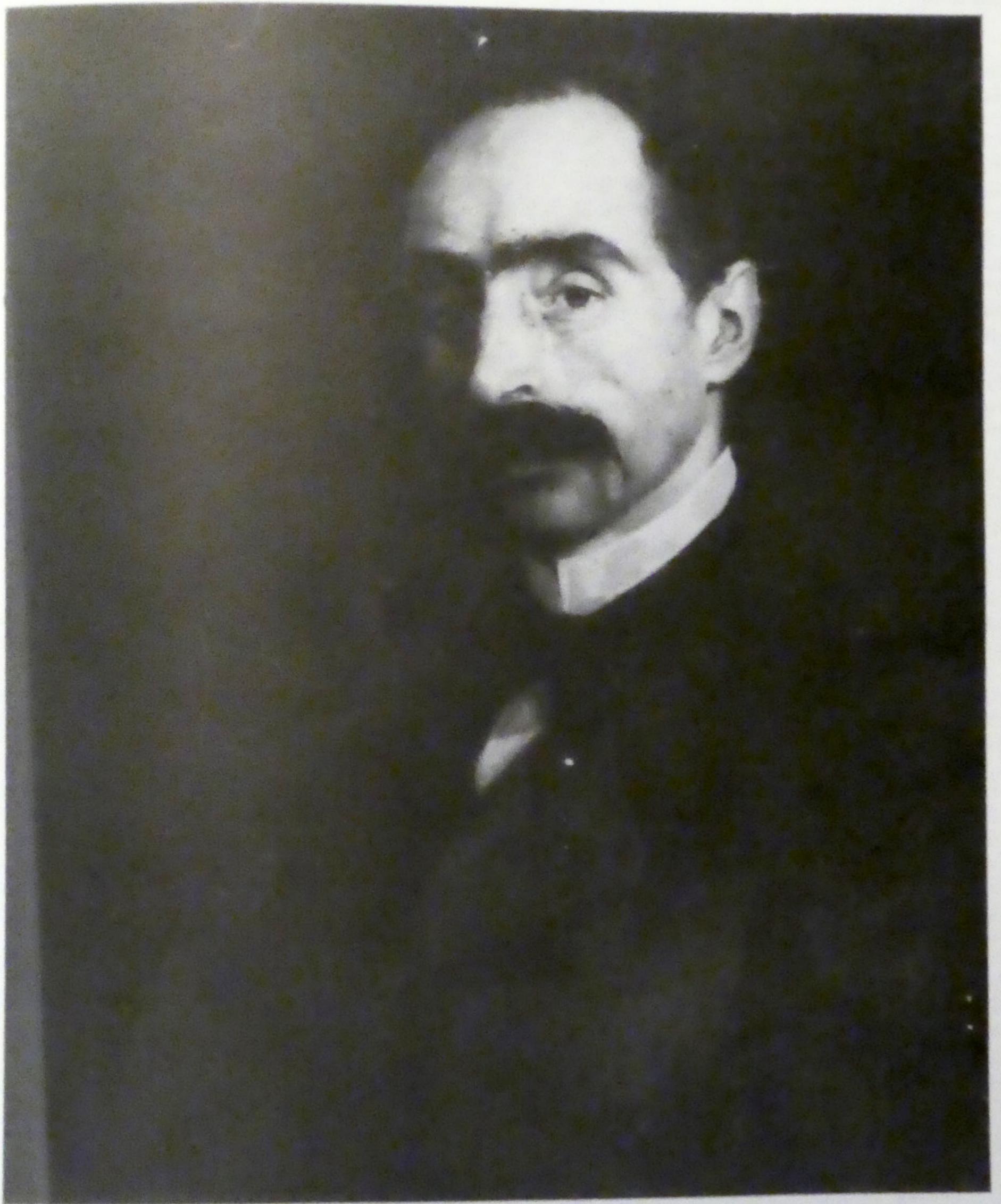
«Lauréat du Conservatoire de Toulouse, où il travaillait le piano, et l'orgue accessoirement, il ne venait à l'atelier qu'en amateur, l'harmonisation des tuyaux l'intéressait beaucoup cependant. A la mort de son frère, il déclara renoncer au Conservatoire pour entrer défini-

tivement à l'atelier et essayer d'y remplacer son aîné», explique le Docteur Gabriel Bédart, dans *l'Orgue de Narbonne*.

En effet, Eugène Puget était avant tout harmoniste, et dans tous ses orgues, c'est le résultat sonore qui prime sur les préoccupations mécaniques qui seront celles de son puîné. C'est sans doute sous son influence que son père se détache des scories qui lui restaient de l'orgue ancien, pour entrer dans la voie symphonique : tuyaux pavillonnés, biseaux dentés, oreilles, anches Bertounèche, jeux harmoniques... En même temps, nul extrémisme mais l'intelligence génialement pragmatique de ceux qui savent hisser leur artisanat à la hauteur d'un Art. A la Dalbade, il n'hésite pas à construire un pédalier électro-pneumatique, tout en remplaçant tout le système tubulaire de Moitessier par une bonne vieille machine Barker. Dans les petits instruments, il continue à construire des mécaniques traditionnelles, il varie les timbres, et, lorsqu'il le juge suffisant, comme à Villenouvelle, il se montre presque retardataire en construisant un petit pédalier d'une octave.

Sa marque est avant tout musicale. Musicien, il se refuse, dans son devis pour la Dalbade, à mettre cette pédale d'orage que, le premier de son époque, il trouve de mauvais goût, et qu'on le forcera à réinclure; de même, dans celui du Taur, il stipule : «Seuls les accouplements d'octave grave ont été omis, par le motif que ce sont là des moyens artificiels d'obtenir du bruit et qu'il nous paraît qu'avec un orgue de quarante jeux bien harmonisés, on n'a pas besoin de recourir à de tels moyens pour avoir une sonorité ronde, puissante et majestueuse dans la nef de l'église du Taur». Là encore, il affirme sa personnalité en s'inscrivant à l'encontre des mauvais goûts de bien des organistes; de plus, en trois épithètes, il définit lui-même la sonorité spécifique de son harmonie, que l'on retrouve dans toutes ses réalisations, avec une nuance spéciale à chaque orgue : lumineuse à Saint-Aphrodise de Béziers, vigoureuse à la Dalbade et, au Taur, exactement telle qu'il la décrit : «aux jeux d'anche un éclat majestueux, sans pour cela qu'ils aient rien d'aigre ou de cuivré, aux jeux de fonds, une douceur grave et religieuse sans mollesse».

Il est remarquable que cet artiste ait été le seul de sa famille à avoir les honneurs d'un portrait tel que celui-ci, tous les autres se contentant de photographies. On peut regretter que l'auteur de cette très belle toile, qui rend à merveille une expression et un regard remarquables de distinction, n'ait pas signé son œuvre. Il nous eût été agréable d'associer son nom à celui d'Eugène Puget qui devrait rester comme celui du plus talentueux facteur de sa famille, mais aussi de l'un des plus grands parmi ceux qui ont illustré, de tous temps, la suprématie de la facture d'orgues française.



NOT. 23

24.

Portrait d'Eugène PUGET aux claviers de l'orgue de Saint-Amans de Rodez, fusain signé Artus 84.

Eugène Puget, qui succéda à son père comme directeur de la manufacture en 1877, était pourtant la seule des fils de Théodore Puget à n'être pas au départ destiné à la facture d'orgues, mais à la musique. Après avoir entamé des études au Conservatoire de Toulouse, c'est lui-même qui voulut revenir aux côtés de son père dans l'atelier familial à la mort de son frère François en 1855. Eugène devint alors l'harmoniste de la maison, emploi où son apprentissage d'organiste ne fut pas sans lui servir.

Il reste plusieurs témoignages sur Eugène Puget organiste, dont le plus important est ce portrait d'Artus, artiste inconnu peut-être ami des Puget, puisque ceux-ci possèdent plusieurs de ses œuvres. Celle-ci n'est sans doute pas la plus réussie, et on peut trouver à bon droit la représentation du visage maladroite. Néanmoins, elle a le mérite de nous montrer le facteur aux claviers de son œuvre, peut-être au cours d'un accord, ou même d'un office, puisqu'il arriva à Eugène de tenir l'orgue de Lavelanet lors d'une visite pastorale de l'évêque de Foix.

L'orgue de Saint-Amans de Rodez, où le facteur est ici représenté, est la seconde grande réalisation d'Eugène Puget, après l'éclatante réussite de Notre-Dame du Taur à Toulouse. L'orgue de Saint-Amans fut terminé en 1881, soit un an à peine après l'inauguration du Taur, et c'est de nouveau Alexandre Guilmant qui fut invité pour l'inaugurer. Comme au Taur, il s'écoula fort longtemps entre l'achèvement de l'instrument et son inauguration, laquelle n'eut lieu qu'en 1884, l'année même où Artus réalisa ce fusain.

En 1892, apprenant la mort d'Eugène Puget, Guilmant écrivit à son frère Jean-Baptiste : «J'ai appris avec chagrin la mort de votre frère dont je conserve un excellent souvenir, car il était artiste». Peut-être Eugène Puget n'eût-il pas souhaité plus beau compliment. Guilmant joua encore plusieurs fois sur des instruments de la maison Puget, dont celui de Rodez, en 1895.

25.

Jean-Baptiste Puget : fusain d'après photo

Jean-Baptiste Puget, neuvième et dernier enfant de Théodore Puget et d'Anne-Louise Mossel, fut le troisième directeur de la manufacture familiale, succédant à son frère Eugène à la mort de celui-ci en 1892. Il semble

peu probable que son père l'ait destiné à ce poste, puisqu'il ne fut pas associé en 1866, comme ses frères et sœurs, au destin de la maison, et qu'il n'eut pas de part, semble-t-il, jusque vers 1890, aux activités purement organisatives. Il semble qu'il se soit occupé plutôt de la correspondance, et surtout, qu'il ait exploité ses dons artistiques incontestables en dessinant les buffets des orgues de la manufacture.

Directeur de la maison, il poursuivit les visées ambitieuses de son aîné en donnant à l'entreprise provinciale une dimension nationale, en obtenant des commandes parisiennes : la reconstruction des trois orgues Cavaillé de l'Institut des Jeunes Aveugles, l'entretien des tribunes prestigieuses de Saint-Etienne du Mont, de Saint-François-Xavier, la construction des orgues de Saint-Charles de Monceau et du Théâtre des Champs-Élysées. Malheureusement, le modernisme qui lui valut ces honneurs fut mal placé, et le système de traction pneumatique tubulaire, dont Jean-Baptiste Puget s'est fait le promoteur, devait faire long feu par la suite. C'est sur ce point que son frère Eugène s'était moins laissé abuser, préférant accorder sa confiance à des techniques plus éprouvées, ou plutôt moins hasardeuses.

Au service de ces procédés nouveaux, dont l'inventeur, Moitessier, était français, mais qui avaient plutôt été exploitées en Angleterre et en Allemagne, Jean-Baptiste Puget sut mettre une totale bonne foi et une irréprochable intégrité, une conscience professionnelle au-dessus de tout éloge et trouva bientôt un adjoint précieux en la personne de son fils Maurice, très bon harmoniste ; à ces atouts, il joignait une personnalité qui lui permit de traiter avec aisance avec les grands noms du monde de l'orgue, et fit de lui «une figure toulousaine», ainsi que le désigne un article de presse.



26.

Photographie de Maurice Puget accordant l'orgue de la cathédrale de Toulouse, 183 × 183 mm.

Maurice Puget (1884-1960) fut le dernier facteur d'orgues de la lignée. C'est lui qui effectua en 1947 la dernière restauration du grand orgue de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse avant celle d'Alfred Kern en 1976. C'est aussi lui qui avait la charge de l'entretien de cet instrument, ce qui explique qu'on l'ait photographié ainsi en plein travail. Responsable aussi de l'entretien de l'orgue Cavallé-Coll

de Saint-Sernin, il avait avec les titulaires des deux plus beaux instruments de Toulouse, Madame Renée Darasse-Laroyenne et Monsieur Louis Fontvieille, des rapports fort cordiaux — ce qui n'était pas toujours le cas avec le chapitre de Saint-Etienne.

Le facteur se trouve ici en train d'accorder le clavier du Grand-Orgue. On peut remarquer la façon dont les jeux sont tassés et l'étroitesse du passage laissé derrière la tuyauterie; l'orgue de Saint-Etienne a toujours posé des problèmes aux facteurs, «la place à l'intérieur de l'instrument étant très limitée», comme le dit Alfred Kern avec un certain sens de la litote.



3. La facture Puget



Basilique St-Aphrodise - BÉZIERS

Quel qu'il soit, l'artiste ou l'artisan se survit par son œuvre, et c'est avant tout par rapport à elle qu'il faut le définir. Quelle est la spécificité de la facture Puget, quels sont les outils dont ils se servaient, quelles furent leurs plus importantes ou spectaculaires réalisations... une partie de ces questions appelle bien évidemment des réponses sonores, mais il reste malgré tout plusieurs témoins du métier proprement dit de cette famille de facteurs.

Précisons-le tout d'abord : il existe une part du travail qui est fondamentalement la même d'un facteur à l'autre, et c'est la part traditionnelle qui existe dans tout artisanat. Les outils du facteur, son matériel restant à peu près identiques chez les Puget à ceux décrits dans le traité monumental de Dom Bedos, bénédictin du diocèse de Béziers au XVIII^e siècle. D'ailleurs, pour trois générations de Puget, *l'Art du Facteur d'Orgues* constitue la Bible, même si plusieurs de ses aspects — étendue des claviers, pédalier à la française, tuyauterie au ton, mécanique suspendue — leur ont vite paru anachronique. Alors que la facture évolue, que l'orgue devient un instrument nouveau, que peu à peu tous ses composants prennent une physionomie différente, l'art du facteur demeure. Il est certain que Théodore, dont le bénédictin de Celles a été le seul maître à travers son ouvrage ne se détachera jamais de la marque française classique, alors que Jean-Baptiste ou Maurice étudient le même Opus Magnum à la manière de ces harmonistes qui potassent soigneusement dans le Traité immortel de Théodore Dubois des règles qu'ils passeront leur vie à transgresser. Dans l'un et l'autre cas, l'étude n'aura pas été vaine : si la lettre passe, une certaine logique d'esprit, un «habitus» demeure. Lorsque toute vergette aura disparu au profit des tubulures et des pistons, lorsque les *cromhornes*, les *fournitures* et les *cymbales* auront laissé la place aux *clarinettes*, aux *kéraulophones*, aux *voix célestes*, puis aux *stentors* et aux *clarabelles*, ce seront encore et toujours les mêmes moules pour les noyaux d'anchemes et le même pot à fondre la colle qui serviront, ces ustensiles que le fondateur de la manufacture utilisait déjà.

Si l'outillage demeure, le résultat évolue : quelle différence sonore de l'orgue de Mèze à celui du Taur et de celui-ci à celui de Villemur. Ce n'est pas ici le lieu de dresser une perspective chronologique d'un tel parcours. Contentons-nous d'évoquer la manière de la manufacture à l'époque de son âge d'or, c'est-à-dire sous la direction d'Eugène Puget, réunissant l'heureux traditionalisme du fondateur et le désir de participer à l'art de son temps. L'on peut estimer la grande manière Puget personnifiée à merveille en cinq instruments : Saint-Vincent de Carcassonne (1875), Notre-Dame du Taur de Toulouse (1878), Saint-Amans de Rodez (1881), Saint-Aphrodise de Béziers (1886), et Notre-Dame de la Dalbade (1888). Les deux plus soignées sont naturellement les orgues toulousaines du Taur et de la Dalbade, que l'on verra plus loin présentées plus avant. Cependant, ces cinq réalisations ont bénéficié d'une même conception et portent en elles les mêmes charmes de l'harmonie d'Eugène Puget.

Si l'importance en nombre de jeux varie de l'un à l'autre des cinq «grands Puget», allant de trente-six (Béziers et Rodez) à cinquante jeux (Carcassonne, la Dalbade), ils sont même répartis sur trois claviers manuel et clavier de pédale. L'orgue de Saint-Vincent de Carcassonne se démarque quelque peu de ses quatre compagnons, en ce qu'il n'a qu'un clavier expressif ; Eugène Puget, prenant en mains les rênes de l'entreprise en 1877, enferma dans une boîte expressive les jeux du clavier de Positif des instruments à trois claviers, à l'instar de ce que l'on faisait

pour le Récit. Dès lors, le Grand-Orgue, clavier de Tutti, est confronté à deux plans similaires, le Positif et le Récit, qui peuvent dialoguer sur un plan sonore différenciant plus par le type de sonorité que par l'intensité sonore; la *gambe* et la *voix céleste* du Récit correspondent, au Positif, à un *violoncelle* et une *unda maris*; au *basson-hautbois* du Récit répond la *clarinette* du Positif (Saint-Aphrodise de Béziers). Le Grand-Orgue conserve son *grand cornet*, ultime survivance du Grand-Jeu français, et un plein-jeu progressif, exceptionnellement élargi à la Dalbade en deux registres de fourniture et cymbale, résidus de l'orgue de Moitessier. L'on peut remarquer la panoplie des jeux de fonds, particulièrement remarquable au clavier de Grand-Orgue. L'ambition symphonique se révèle singulièrement dans l'ensemble des fonds de 8 pieds, remarquable au Taur, où il a frappé la commission de réception.

La disposition des jeux aux sommiers est révélatrice du rôle qu'assume chacun des plans sonores : deux sommiers diatoniques pour le Grand-Orgue et la Pédale, un sommier chromatique pour le Positif et le Récit, chacun dans sa boîte expressive. A Saint-Aphrodise, où le facteur a pu disposer à sa guise un buffet fort large — ayant loisir de bâtir une tribune à cet effet, sans aucune des contraintes (buffet préexistant ou dégagement de fenêtres) qu'il rencontrait ailleurs — les deux boîtes expressives se trouvent au fond du buffet, les rangs de tuyaux perpendiculaires à la façade; les jeux de Grand-Orgue viennent devant, rangés en deux côtés Ut & Ut dièse parallèlement à la montre, le tout encadré des jeux de Pédale rangés de part et d'autre, perpendiculairement à la façade.

Si Eugène Puget, tant pour la mécanique (machines Barker, registres pneumatiques et pédale électro-pneumatique à la Dalbade) que pour la tuyauterie (biseaux dentés, pavillonnage systématique, multiplication des jeux gambés et des jeux harmoniques), assume sereinement le progrès, il reste attaché à la réputation de fiabilité de sa firme, au risque que ce goût de «la belle ouvrage» ne soit trouvé fruste de la part de ses contemporains (et peut-être parmi les plus jeunes membres de sa famille) : toute la mécanique fait l'objet d'un soin extrême, sa disposition recherche avant tout la clarté; la totalité de la tuyauterie est du plus bel étain, l'on ne rencontre pas un seul tuyau de zinc. Eugène Puget affectionne les jeux de grosse taille, restant dans la tradition française. L'accent est mis dans les devis sur ces points. Un orgue est à chaque fois pour Eugène Puget une manière de «chef d'œuvre» — au sens des compagnons — et il y a peu de rapports de réception qui ne mentionnent quelque ajout ou perfectionnement apporté au devis, le facteur refusant toute proposition de majoration de paiement, «ne considérant que la réussite de leur œuvre», dit la commission de réception du Taur (qui comprenait la quasi-totalité des organistes de Toulouse, le directeur du Conservatoire, et Th. Sauer, facteur de la maison Daublaine & Callinet).

Laquelle commission se récrie sur cette «preuve éclatante et manifeste du parfait désintéressement desdits facteurs qui ont voulu faire non seulement un instrument convenable, bon, excellent même; mais élevant plus haut leur aspiration, ont voulu entrer en plein dans le domaine de l'art et offrir à leurs concitoyens une œuvre vraiment artistique et des plus remarquables du Midi»..., un bel éloge qui, malgré la maladresse de sa manière ampoulée, relève plus de la justice que de la flatterie.

27.
Photolithographie de Cassan (Toulouse, 1888) : le Grand Orgue de Notre-Dame la Dalbade de Toulouse

Comme l'orgue de Notre-Dame du Taur, celui de la basilique de la Dalbade est l'une des cinq plus incontestables réussites de la maison Puget, et ces deux instruments ont également en commun l'ingéniosité de leurs buffets, qui devaient faire face à la même exigence : préserver les ouvertures du mur du fond de l'église. Cet impératif, qui paraît d'abord plus contraignant au Taur où la petite rose est sommée de deux fenêtres, et où la prouesse mécanique fut en effet remarquable, causait tout autant de difficultés à la Dalbade, où la rose a des dimensions bien plus imposantes.

Le buffet néo-gothique qu'avait construit Moitessier en 1850, beaucoup plus étroit que l'actuel, présentait une courbe destinée à encadrer la rose ; mais elle la bordait de très près, et s'agrémentait de plus d'ornements à claire-voie fort hauts, qui, si l'on n'était dans le chœur, empêchaient qu'on vît la rose aussi sûrement que si celle-ci avait été entièrement dissimulée. Aussi une des premières exigences du Conseil de Fabrique avant de confier le travail à Eugène Puget fut-elle que le buffet laissât voir la totalité de la rosace depuis le milieu de la nef. Jean-Baptiste Puget, qui à cette époque dessinait les buffets, remania donc dans son projet l'architecture de Moitessier de manière à abaisser la tourelle centrale, et à réduire le soubassement ; il élargit les plates-faces centrales, et ajouta de part et d'autre des grandes tourelles deux plates-faces sommées de deux tourelles plus petites, qui donnent au buffet de la Dalbade ce mouvement ondulant d'une incomparable élégance qui est également celui de maints buffets rocaille, celui de Saint-Roch de Paris, ou de la Primatiale de Pézenas. Ce remaniement important, qui fut soumis comme le Taur à l'approbation de l'architecte Bach et, comme le Taur, recueillit ses suffrages, fut effectué grâce aux restes du Positif de Moitessier, réuni au Grand-Orgue pour ne faire plus qu'un seul buffet et permettre une console séparée tournée face à la nef, ainsi que le voulait la mode.

Ainsi le buffet de la basilique Notre-Dame la Dalbade préserva-t-il la clarté de l'église, et put-il acquérir son mouvement d'ensemble si gracieux sans renoncer à la décoration, d'un néo-gothique sans vulgarité, qui faisait le charme de l'orgue précédent.

28.
Contrat entre la fabrique de la Dalbade et la maison Puget pour la reconstruction du Grand Orgue de la Dalbade, 11 janvier 1886, un feuillet recto-verso in-8°.

Aboutissement de longues tractations — touchant surtout la question du buffet — entre la maison Puget et la paroisse toulousaine de la Dalbade, ce contrat engage les Puget (en l'occurrence Eugène et son frère Maurice, leur père étant décédé le 31 mars 1883) à « faire au Grand Orgue de la Dalbade tous les travaux de restauration, de perfectionnement, d'agrandissement, de dégagement de rosace, etc. tels qu'ils sont indiqués dans le devis ci annexé et signé ». Le devis n'a pas été retrouvé, mais il s'agissait, ni plus ni moins, de reconstruire entièrement l'instrument, que Moitessier avait bâti en 1850 et qui ne donnait plus satisfaction : Moitessier l'avait doté du système tubulaire qu'il avait inventé en 1844, ce qui donnait sans doute à cet instrument valeur de prototype, mais ne le faisait certes pas mieux fonctionner... Quant aux travaux de « dégagement de rosace », ils obligèrent en fait les Puget à une modification radicale du buffet, selon un nouveau dessin, de sorte que « la rosace devra être visible, en entier, du milieu de l'église ».

Pour cet important ouvrage, dont on a pu lire plus haut une présentation plus approfondie, les Puget recevraient 28.000 francs, et s'engageaient « à livrer l'Orgue, au plus tard, le 15 août 1887, dernier délai ». Les facteurs auront un an de retard, et l'instrument ne sera inauguré, par Charles-Marie Widor, que le 22 novembre 1888.

L'orgue de Notre-Dame de la Dalbade

On trouve la mention d'un orgue à N.D. de la Dalbade de Toulouse dès l'année 1555 où il est question d'une réparation effectuée sur l'instrument (registre du conseil de fabrique au 14 septembre 1555 - Archives départementales de la Hte-Garonne J 168). Avant la Révolution, on sait que la Dalbade possédait un instrument probablement construit par Jean-Baptiste Micot. Cet orgue était édifié sur la grande tribune dédiée à St-Joseph et se composait d'une trentaine de jeux enfermés dans un buffet de style rocaille. Ce buffet et une partie des jeux remaniés se trouvent actuellement dans l'église St-Jacques de Villegoudou à Castres. En 1844, la fabrique vote des fonds pour la construction d'un nouvel orgue. C'est le facteur d'orgues de Montpellier, Moitessier, qui est choisi pour réaliser ce travail. Le facteur va installer le nouvel instrument sur une large tribune qu'avait fait construire le curé de l'époque, le P. Vignial. Les travaux se terminent en 1850. L'orgue est inauguré par Lefébure-Wély. Cet orgue, déjà très important, comprend 3 claviers manuels avec positif de dos et un pédalier de 25 notes. L'orgue ne compte pas moins de 42 jeux dont deux cornets (positif et grand-orgue), 8 rangs de plein-jeu au positif et 12 au grand-orgue. Les jeux de huit pieds sont au nombre de 7 et préfigurent déjà le grand-orgue romantique. Moitessier introduit aussi les jeux à anches libres : euphone au positif et au grand-orgue, bariphone au Récit. Le nombre total des tuyaux est de 3240 dont 2952 en étain et 288 en bois. Moitessier surtout introduit pour le grand-orgue le système pneumatique. Son procédé est révolutionnaire pour l'époque et précède de peu celui de Barker. Nous possédons le rapport de réception de l'orgue du 7 février 1850 qui décrit avec précision le procédé utilisé par le facteur (Imprimerie Jullien, Place Marché aux Fleurs, 2 - Montpellier). Un croquis accompagne l'explication du mécanisme. Ce système cependant se révélera assez rapidement défaillant et c'est probablement ce qui explique en partie la reconstruction du grand-orgue 35 ans plus tard. Il faut dire aussi qu'en 1875, l'Eglise de la Dalbade commande à la maison Puget et Fils un orgue de chœur qui enchante le conseil de fabrique. Le rapport de réception de cet instrument est très élogieux pour la maison Puget — la perfection du mécanisme et la pureté des sons — rendent plus sensible l'harmonisation imparfaite et défectueuse des jeux du grand-orgue. Le Conseil de fabrique décide alors de confier la restauration complète de l'instrument aux facteurs Puget qui avaient donné les preuves de leur habileté et de leur goût dans la construction du petit orgue. On passe contrat avec la manufacture Puget le 11 janvier 1886 pour faire tous les travaux de restauration, de perfectionnement, d'agrandissement et de dégagement de rosace. En effet, il est demandé aux facteurs sur la demande de l'architecte Bach de dégager la rosace cachée par l'instrument de Moitessier. Le dessin du buffet effectué par Jean-Baptiste Puget sera soumis à l'approbation de l'architecte. Les facteurs vont reconstruire entièrement l'instrument et en faire un instrument de la plus pure facture symphonique. Désireux de rivaliser avec Aristide Cavallé-Coll qui construit à la même époque l'orgue de St-Sernin, ils vont construire à la Dalbade un orgue monumental de 50 jeux, 3 claviers manuels de 56 notes et un pédalier de 30 notes. Le positif et le récit seront mis dans des boîtes expressives sur le même niveau que le grand-orgue. Les timbres seront gradués de l'Ut grave 32' au sol aigu du « piccolo » et embrasseront 9 octaves et demie. Le buffet extérieur va se déployer sur une largeur de 14 mètres. La bénédiction de l'instrument sera faite le 22 novembre 1888 par le Cardinal Desprez et l'inauguration sera assurée par Charles-Marie Widor. Si Puget réutilise dans l'orgue toutes les anches de Moitessier, probablement séduit par leur puissance et leur timbre encore classique, il supprime le plein-jeu de 12 rangs du grand-orgue et transfère le plein-jeu de 8 rangs du positif au grand-orgue qu'il divise en fourniture et cymbale. Il multiplie les jeux de fonds de 8', et notamment les jeux gambés et introduit au Positif et au Récit les jeux ondulants. Eugène Puget, directeur à cette époque de la fabrique, supprime le système tubulaire que Moitessier avait introduit au grand-orgue et y substitue la traction mécanique avec néanmoins une machine Barker pour chaque clavier. Par contre les registres deviennent pneumatiques et la pédale électro-pneumatique. « L'orgue de la Dalbade était alors le plus grand instrument sortant des ateliers de la maison Puget. La critique ne manquait pas d'être impressionnée par « un ensemble de 1450 soupapes actionnées par plus de 1800 ressorts. La soufflerie ne contient pas moins de 17000 litres d'air comprimé et la construction en est si parfaite qu'à l'état de repos le vent demeure dans les soufflets pendant 18 minutes. On loua beaucoup l'harmonie, l'admirable grand jeu où percent, à la plus grande satisfaction des artistes, les sons aigus du piccolo et du cornet-carillon » (Henri de Rohan Csermak — La manufacture d'orgues, Théodore Puget et Fils — Etude historique et esthétique, p. 48).

Jeux du grand-orgue (sommiers à double laye)

- Montre 16** : ancienne flûte 16 de Moitessier décalée d'un demi-ton. Sur le sommier à partir du 3^e Ré. Les basses sont postées en façade.
- Montre 8** : les tuyaux sont également de Moitessier, commence au 2^e Ré sur le sommier.
- Bourdon 16** : basses en chêne postées sur les côtés, dessus en étoffe de Moitessier, même ton qu'à l'origine, calottes mobiles, Moitessier avait fait des calottes soudées.
- Bourdon 8** : basses en bois de chêne, dessus en étoffe et à calottes mobiles de Moitessier, les 10 dessus sont à cheminée (Moitessier avait fait des calottes soudées).
- Salicional 8** : tuyaux de Puget, taille assez étroite, sur le sommier à partir de C +.
- Flûte harmonique 8** : tuyaux de Puget, basses en chêne jusqu'à G 3.
- Prestant 4** : à partir de F 1 sur sommier, tuyaux de Moitessier décalés.
- Quinte 3** : tuyaux en étoffe bouchés de Moitessier, décalés.
- Gambe 8** : tuyaux de Puget avec freins jusqu'à F 3.
- Doublette 2** : tuyaux de Moitessier décalés.
- Cymbale IV rangs**
- Fourniture IV rangs** : tuyaux de Moitessier réutilisés par Puget, harmonie de Puget. Il a fallu refaire environ 150 tuyaux de ce plein-jeu en copie en 1985 suite au remaniement qui avait été fait dans cet orgue par Maurice Puget en 1930.
- Piccolo 1** : tuyaux de Puget ; ce jeu avait été transformé en tierce par Maurice Puget. Il est redevenu Piccolo en 1986.
- Cornet V rangs** : tuyaux de Moitessier, le bourdon de ce cornet est à calottes soudées, les autres rangs ont été décalés par Puget. Là aussi il a fallu refaire en 1985-86 plus de la moitié des tuyaux en copie, car ils avaient disparu de l'instrument.
- Bombarde 16** : tuyaux de Moitessier au ton, la bombarde n'est décalée qu'à partir de C dièse 3. Les anches sont en bec de canard.
- 1^{re} trompette 8** : tuyaux de Moitessier, mêmes anches.
- 2^e trompette 8** : harmonique à partir de F 3. Tuyaux de Moitessier, taille plus fine que la 1^{re} trompette.
- Clairon 4** : avec reprise en 8 pieds dans le haut, tuyaux de Moitessier sauf la reprise de Puget.

Jeux du Positif expressif (sommier à double-laye)

- Diapason 8** : jeu de Puget
- Violoncelle 8** : jeu de Puget
- Bourdon harmonique 8** : jeu de Moitessier repris par Puget
- Bourdon-Quintaton 16** : jeu de Puget, ce jeu permet notamment les registrations demandées par un certain nombre d'auteurs romantiques ou symphoniques indiquant un fond de 16' au Positif.
- Flûte douce 4** : jeu de Moitessier repris par Puget.
- Dulciana 4** : jeu de Puget qui avait été transformé en quinte par Maurice Puget. Ce jeu a été rétabli en Dulciana 4 en 1986.
- Unda Maris 8** : jeu ondulant de Puget.
- Cornet-Carillon III rgs** : le 2^e et le 3^e rang sont de Moitessier ; le 1^{er} rang est de Puget. Le Cornet-Carillon se trouve également dans des instruments de Cavaillé-Coll. Ce jeu est typique de l'orgue symphonique.
- Doublette 2** : tuyaux de Moitessier réutilisés par Puget.
- Baryphone 16** : tuyaux de Moitessier à anches libres, réutilisés par Puget.
- Trompette 8** : tuyaux de Moitessier, anches de Moitessier, réutilisés par Puget.
- Cromorne 8** : ancienne clarinette de Moitessier transformée en cromorne par Puget.
- Clairon 4** : tuyaux et anches de Moitessier, réutilisés par Puget.

Récit Expressif (sommier à double laye)

- Flûte harmonique 8** : tuyaux de Puget.
- Bourdon-Cor de nuit 8** : tuyaux de Puget.
- Gambe 8** : tuyaux de Puget.
- Flûte octavante 4** : tuyaux de Puget.
- Voix Céleste 8** : tuyaux de Puget.
- Voix Humaine 8** : tuyaux de Moitessier.
- Octavin harmonique 2** : tuyaux de Moitessier, réutilisé par Puget.
- Euphone 8** : tuyaux de Moitessier réutilisés par Puget.
- Trompette harmonique 8** : tuyaux de Puget.
- Hautbois-Basson 8** : tuyaux de Puget.
- Clairon 4** : tuyaux de Moitessier réutilisés par Puget.

Pédale (sommiers à double laye)

- Bourdon 32** : tuyaux en sapin avec bouches en chêne de Puget.
- Soubasse 16** : tuyaux en sapin de Puget.
- Contrebasse 16** : tuyaux en chêne, tuyaux de Moitessier.
- Flûte 8** : tuyaux du dessus en chêne, basses en sapin, tuyaux de Moitessier.
- Flûte 4** : en étain, tuyaux de Moitessier, les 6 premiers tuyaux sont en façade.
- Bombarde 16** : tuyaux de Moitessier, anches de Moitessier.
- Trompette 8** : tuyaux et anches de Moitessier décalés par Puget à partir de C 2.
- Clairon 4** : tuyaux de Moitessier décalés par Puget.

L'orgue de la Dalbade se caractérise donc par ses nombreux jeux de huit pieds et de seize pieds, son jeu de 32 pieds à la pédale, ses deux boîtes expressives, ses jeux ondulants qui en font un orgue de la plus pure tradition symphonique. Cependant les anches de Moitessier donnent à cet instrument un caractère particulier car elles ne sont pas du tout dans le style de la maison Puget. Les pédales de combinaison sont nombreuses : accouplement des claviers, appel des anches des divers claviers, forte général, octaves, tirasses, expression positif et expression récit. Il faut également remarquer la possibilité offerte de double registration grâce aux tirages de jeux pneumatiques. 4 grands réservoirs se trouvent dans le soubassement et permettent d'alimenter l'orgue en vent. Les sommiers sont à gravures et registres coulissants. Les perfectionnements appliqués à l'orgue de la Dalbade sont les registres pneumatiques, le mouvement électro-pneumatique appliqué au pédalier, la double pédale expressive du récit et du positif, la pédale de forte général, l'application d'une machine pneumatique Barker pour chaque clavier, les registres d'introduction particuliers à chaque clavier. Les Etablissements Puget ont toujours considéré l'orgue de la Dalbade comme le plus grand de leurs instruments et comme une grande réussite. Si Puget a réutilisé la tuyauterie de Moitessier, il a complètement repensé l'instrument et en a fait un grand orgue symphonique avec deux boîtes expressives et un ensemble de jeux de fonds et d'anches impressionnants. L'orgue est puissant, parfois un peu lourd, certainement moins clair que l'orgue du Taur mais il reste un témoin incontournable de la facture Théodore Puget et Fils. Il a été classé monument historique le 20 février 1979.

Ph. B.

29.

Panneau explicatif du système d'alimentation et de la mécanique d'un orgue symphonique avec machine Barker réalisé pour l'exposition par Jean-Pierre Romeu.

Sur la gauche du panneau est dessiné le système courant d'alimentation en air de l'orgue.

L'air est produit par un ventilateur électrique (au XIX^e siècle avant l'invention de l'électricité on utilisait des pompes actionnées par des souffleurs), l'air passe ensuite dans une boîte à rideau dont le rôle est de répondre instantanément aux demandes d'air faites par l'organiste lorsqu'il tire de nouveaux registres ou lorsque des accords importants demandent davantage de vent. L'air est ensuite introduit dans de grands réservoirs à plis compensés qui vont permettre une plus grande stabilité du vent et éviter ainsi les «houppements» ou les «baisses brusques du vent». L'air est ensuite conduit par des porte-vent vers les divers sommiers qui doivent être alimentés. La pression de l'air est strictement mesurée dans chaque instrument et est calculée par le facteur grâce aux poids qu'il dispose au-dessus des réservoirs. Dans l'orgue symphonique les pressions varient pour les jeux de fonds et les jeux d'anches, ce qui nécessite la fabrication d'une double laye (une de chaque côté du sommier) et bien entendu des soupapes correspondantes (pour un clavier de 54 notes il y aura donc deux layes ayant chacun 54 soupapes, et parfois pour les tuyaux les plus graves plusieurs soupapes par note afin de mieux alimenter les tuyaux). Un air à forte pression va aller alimenter les machines Barker qui le recevront par des porte-vent particuliers prenant généralement leur départ aux réservoirs inférieurs dotés de la plus forte pression.

Sur la droite du panneau un mécanisme articulé a été réalisé qui permet de voir les différentes phases qui se mettent en mouvement lorsque l'organiste abaisse une touche du clavier et qu'au même moment la soupape située sous le sommier s'ouvre pour faire parler la note désirée. On s'aperçoit sans peine de la complexité de ce mécanisme relayé par une machine Barker pour rendre le toucher plus souple. Le but des vergettes, équerres et rouleaux est de conduire le mouvement de la console jusqu'à la soupape en sachant que la division du clavier est évidemment beaucoup moins large que celle du sommier, que la console retournée nécessite que la mécanique passe en dessous de la console, que la machine Barker demande un arrêt de la mécanique et un nouveau départ une fois passé le soufflet d'aide pneumatique, enfin que les tracés doi-

vent rejoindre l'emplacement des sommiers. Le montage vidéo et les visites prévues des orgues de la Dalbade et du Taur vous permettront de saisir sur le vif la complexité d'un mécanisme qui bien entendu est ici simplifié pour la compréhension. On voit de plus au-dessus de la soupape le système de tirage de jeux qui permet à l'organiste de choisir les jeux qu'il désire faire entrer dans les pièces qu'il interprète.

Ph. B.

30.

Lithographie de Cassan d'après un dessin d'Arnoult (1880) . Le Grand-Orgue de Notre-dame du Taur de Toulouse (300 × 450 mm)

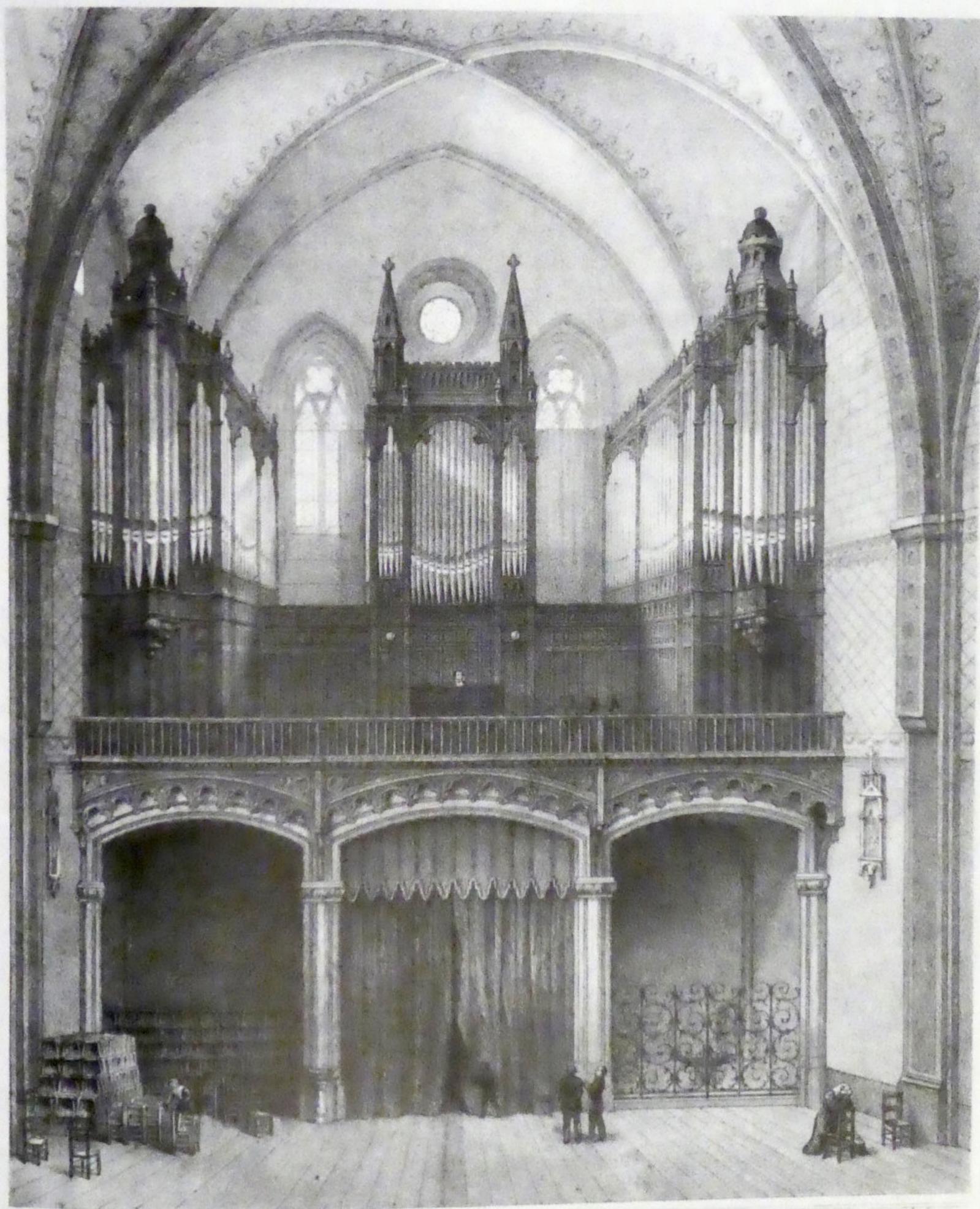
L'orgue de la tribune de l'église Notre-Dame du Taur de Toulouse fait partie des cinq chefs-d'œuvre de la maison Puget et son buffet mérite sans doute autant d'éloges que sa partie sonore. «Il s'agissait, explique le rapport de réception, de faire un orgue de proportions monumentales sans toutefois masquer deux belles ouvertures ogivales surmontées d'une rose, qu'il fallait absolument conserver. Enfermer l'instrument dans un seul Buffet posé entre les deux fenêtres était chose impossible, cet espace pouvant contenir à peine un orgue de dix à douze jeux. Il était donc nécessaire d'utiliser l'emplacement qu'offraient les murs latéraux et de disposer l'orgue en trois parties bien distinctes, uniquement reliées entre elles par le soubassement du Buffet (...)».

«Ces difficultés étaient tellement évidentes, lit-on plus loin, que M. Viollet le Duc, visitant un jour l'église Notre-Dame du Taur, déclara que les facteurs qui se chargeraient de cette œuvre seraient des artistes bien habiles s'ils obtenaient un bon résultat».

La commission de réception exprima son admiration devant «la belle ordonnance du Buffet divisé en trois corps entièrement séparés dont un, celui qui enveloppe le Grand-Orgue, est au centre et les deux autres adossés aux murs latéraux de l'église, s'avancant jusqu'au bord de la tribune en formant deux ailes d'une architecture originale et imposante. (...) Le bois de chêne massif et bruni a été seul employé dans ce beau Buffet dont toutes les parties ont été faites dans les ateliers des facteurs. Le Buffet imaginé par MM. Puget, a été exécuté d'après les dessins et corrections de M. Bach, architecte».

On voit le succès obtenu par une construction certes assez grandiose, malgré son style indéfini (censément néo-gothique) et son caractère architectural un peu massif, dont la gravure ne restitue pas pleinement l'effet, dans une

église petite et sombre. Un effet au demeurant fort en rapport avec cette harmonie toute en rondeur qui est celle des Puget, et dont la puissance particulièrement sensible au Taur, a pu parfois être taxée de quelque lourdeur.



GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU TAUR DE TOULOUSE



31.

Devis manuscrit du Grand Orgue de Notre-Dame du Taur à Toulouse, 1875, cinq feuillets in-4°

Le devis pour le grand orgue de tribune de Notre-Dame du Taur fut dressé en 1875, année où Théodore Puget assisté de son fils Eugène construisit une série d'orgues de chœur toulousains, pour la Dalbade, Saint-Sernin et le Taur. C'est après le succès remporté par celui-ci qu'il obtint la commande d'un grand orgue. Un orgue existait au Taur avant la Révolution et figure dans l'inventaire de Micot des orgues de Toulouse. Il avait été restauré par Junck en 1860 assez curieusement, semble-t-il, puisque l'organiste venu de Paris pour l'inauguration dut repartir sans avoir pu jouer. La construction d'un orgue neuf donnait de plus l'occasion de dégager, en faisant un buffet à trois corps, les deux fenêtres et la rose du mur du fond de l'église.

L'orgue du Taur est un instrument à trois claviers manuels, et pédalier de 30 notes. Tel que le présente le devis, il comprend 2 296 tuyaux répartis sur 40 jeux. Les deux claviers de Positif et de Récit sont expressifs. La console est séparée et tournée vers la nef «de telle sorte que l'organiste soit tourné vers l'autel et puisse juger lui-même des effets de l'orgue. «L'ensemble des claviers et des accouplements est assisté par levier pneumatique. «Ce levier, inventé par Barker, sera modifié d'après un système qui nous est propre, et qui nous permet de donner aux claviers beaucoup de prestesse et une douceur égale à celle d'un bon piano».

Les principaux problèmes posés étaient d'ordre mécanique, étant donné la configuration du buffet, et l'éloignement de la console des tuyaux les plus éloignés. Cela obligea les Puget à des systèmes d'abrévés assez complexes. Leur mécanique avait déjà une excellente réputation, ils se montrèrent au Taur largement à la hauteur de celle-ci. L'adresse avec laquelle les difficultés furent surmontées devait d'ailleurs faire l'admiration du comité de réception.

La seconde qualité remarquable de l'orgue du Taur est l'homogénéité de son harmonie, dominée par la sonorité, d'une rondeur et d'une puissance dues en partie aux grosses tailles des tuyaux, des jeux de fonds de 8 pieds. Les jeux de 8' dominent d'ailleurs la composition de l'orgue. L'orgue du Taur fut peut-être particulièrement soigné parce qu'il s'agissait du premier grand orgue construit par la maison à Toulouse, commande qui pouvait engendrer un certain prestige, et était susceptible d'en entraîner d'autres. Toujours est-il que

jamais jusque-là la manufacture n'avait atteint cette individualité dans la sonorité qui est la griffe d'Eugène Puget. Avec le Taur, les Puget s'engagent dans la voie ouverte par l'orgue de Saint-Vincent de Carcassonne.

A la fin du devis se trouvent les appréciations portées sur lui par les organistes les plus en vue de Toulouse, appréciations qui reflètent d'une part l'estime qu'avait déjà recueillie la maison Puget, et d'autre part l'émerveillement devant l'idée d'un Positif expressif, l'expression étant alors réservée au clavier de Récit. Eugène Massip, «maître de chapelle et organiste» (et prêtre de surcroît), juge, sans avoir peur des mots, qu'«avec la double expression, l'organiste obtiendra des résultats magnifiques. L'art religieux et la splendeur du culte ne peuvent que gagner à l'introduction de ces effets entièrement nouveaux». Ont porté également leurs élogieuses appréciations J. Lacaze, organiste du Taur, Charles Ponsan, de la Dalbade et son frère Georges Debat-Ponsan, de la Daurade, Omer Guiraud, de l'Insigne Basilique Saint-Sernin, Büsser, de la métropole Saint-Etienne, Becquié de Peyreville, de Saint-Jérôme, et les organistes de Saint-Pierre et de Saint-Exupère.

32.

Manufacture d'orgues T. Puget père et fils (...): Rapports et certificats; Toulouse, imp. J.-M. Pinel, 1868, 16 pages, 215 × 140 mm.

A la fin de sa construction, il est d'usage qu'un orgue soit examiné par une commission dite «de réception» qui déclare l'instrument recevable ou non suivant que le facteur a rempli ou non les clauses du devis, et avec plus ou moins de conscience et d'habileté professionnelle. La commission peut rédiger un rapport destiné aux responsables de la paroisse, c'est-à-dire, jusqu'en 1907, au conseil de fabrique. Au siècle dernier, où l'on imprimait avec plus de facilité qu'aujourd'hui, il était fréquent que ces rapports fussent publiés, ainsi que les certificats ou lettres de félicitation que les facteurs recevaient de leurs clients; il s'agissait d'une manœuvre publicitaire pour l'artisan.

La brochure que voici commence par une introduction signée de «Th. Puget Père et Fils»: «Nous avons l'honneur de vous adresser une copie du rapport de la vérification de notre Orgue de la Mission de France à Marseille, suivi de certificats émanant d'artistes distingués ou des possesseurs d'Orgues construites par nous depuis quelque temps déjà. En faisant cela, nous espérons prouver que nos

instruments dont la qualité de son et le fonctionnement sont appréciés de la manière la plus flatteuse par les juges d'expertise, conservent sans altération leur belle sonorité et leur régularité de mouvement».

L'auteur de l'introduction expose l'importance des commandes passées par la maison, et son égale complaisance à construire de petits instruments. Il souligne également le succès des orgues entièrement expressifs. Suivent le rapport de réception de Marseille et divers certificats et lettres de l'évêque de Nîmes, des organistes de la cathédrale de Nîmes, de la métropole de Toulouse, du doyen du Chapitre d'Avignon, et de divers ecclésiastiques.

La maison Puget, en 1868, cherchait encore à se tailler définitivement une réputation dans l'ensemble du Midi, et avait besoin de ce genre de publicité, explicitement destiné aux conseils de fabrique qui, ne comptant en leur sein guère de spécialistes, se fiaient surtout aux appréciations de leurs confrères. La démarche des Puget était somme toute assez moderne... et portera ses fruits, avec la reconstruction de l'orgue de la cathédrale de Béziers, grandiose travail où le devis Puget l'emporte pour la première fois sur celui de Cavaillé-Coll. De là viendra la consécration, un an après la publication de cette brochure.

33.

Rapport de réception de l'Orgue d'Aubagne, suivi de ceux d'Alais, Lodève et Cette, Nîmes, imp. Baldy, 1863, 16 pages 1/2 in-8°.

Cette petite brochure, à but évidemment publicitaire, livre trois comptes rendus émanant des commissions chargées de vérifier les orgues de Saint-Joseph de Sète (orthographiée anciennement Cette), de Saint-Jean d'Alès (jadis Alais), et de l'unique paroisse d'Aubagne, nouvellement construit et inauguré le 3 septembre 1862, ainsi qu'un certificat de la supérieure des Dames de Nevers installées à Lodève — une congrégation que bien des Toulousaines connaissent pour avoir été leurs pensionnaires...

Le plus important des quatre instruments est celui d'Aubagne, que Théodore Puget avait déjà restauré en 1840. Il est pourvu de trois claviers et pédale, et de 31 jeux. Le rapport est significatif du goût organistique du siècle dernier, qui, sous cet angle, sera un signe distinctif de la facture d'Eugène Puget : «Nous avons pu constater que le fond d'orgue est abondant et nourri. C'est le fond qui fait

l'orgue : tant vaut le fond, tant vaut l'instrument ; sous ce rapport, l'orgue d'Aubagne est des mieux pourvus, il possède deux 16 pieds, dont un ouvert, dix 8 pieds et un 4 pieds ; aussi l'harmonie du plein-jeu est-elle à un haut degré suave et profonde».

Pour renforcer ces épithètes, et en ajouter d'autres, la commission poursuit : «Les jeux d'anches de votre orgue, tout puissants et vigoureux qu'ils sont, n'ont rien de criard, de strident, de désordonné : ils ne sont que des auxiliaires qui ne visent pas à écraser les jeux à bouche, les vrais jeux de l'orgue, mais qui les renforcent au besoin, et se prêtent avec eux aux plus heureuses combinaisons».

Les autres rapports de réception ne sont pas cités en leur entier, et l'on n'a retenu d'eux que les éloges généraux quant à telle ou telle partie, sans entrer dans les détails.

34.

L'art du facteur d'orgues par Dom Bedos de Celles, bénédictin (Paris), 1766-1778 (De l'Imprimerie de L.F. Delatour). 4 parties en 2 vol. in folio. Série continue de 137 Planches gravées par De La Gardette, Roubo, etc...

Dom Bedos bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, né à Caux dans l'Hérault en 1709 rejoint le monastère de la Daurade de Toulouse en mai 1746. Membre correspondant de l'Académie Royale des Sciences en 1758, il se passionne pour les mathématiques et les sciences techniques. Il écrit en 1760 un traité de construction des cadrans solaires, mais il est surtout connu comme facteur d'orgues. C'est à Bordeaux qu'il construit ses premières orgues, pour l'église Ste-Croix et jusqu'à la fin de sa vie il fut expert lors de la réception des nouveaux instruments, comme on peut le constater par les différents procès-verbaux signés Dom Bedos qui ont été conservés.

L'Art du Facteur d'Orgues, un traité complet jamais égalé, avait été commandé par l'Académie Royale des Sciences de Paris pour la collection prestigieuse dite : «Description des arts et métiers» consacrée aux métiers et à leurs techniques en France au XVIII^e siècle.

L'ouvrage, indispensable encore de nos jours aux artistes, artisans et amateurs, se compose de 4 parties, comme l'indique l'auteur dans l'introduction de son ouvrage :

«Tout cet ouvrage est divisé en 4 parties :
- Dans la 1^{re} on fait connaître l'orgue à fond
- Dans la 2^e on enseigne à le construire
- Dans la 3^e on instruit les organistes de tout ce qui peut être de leur compétence, par rapport à la facture de l'orgue

- Dans la 4^e on traite des différentes espèces de petites orgues».

Cet ouvrage fondamental pour les organiers contemporains a été réédité à 3 reprises en 1963-1966 par les Editions Bärenreiter, en 1982 par la Librairie Léonce Laget et en 1984 par la Maison Slatkine.

L'exemplaire de la Bibliothèque Municipale provient du Monastère de la Daurade.

A.M.D. [Rés. A XVIII 115]

35.

Nouveau manuel Roret du Facteur d'Orgues, nouvelle édition (...) complétée par l'Orgue Moderne (...) par Joseph Guédon. Paris, L. Mulo, 1903.

L'Encyclopédie RORET, qui comprend des manuels consacrés aux métiers les plus divers, a consacré en 1849 un tome à la facture d'orgues. Cet ouvrage, confié à Hamel, consistait en une réédition de *l'Art du Facteur d'Orgues* sans ses planches, et en un *Complément au traité de Dom Bedos* destiné à expliquer les perfectionnements dans la facture intervenus depuis la fin du XVIII^e siècle. Le tout précédé d'une notice historique et accompagné d'un Atlas.

L'édition de 1903 voit s'adjoindre *l'Orgue Moderne*, que son auteur, Joseph Guédon, décrit comme un «Traité technique, historique et philosophique, renfermant tous les progrès accomplis dans la construction de cet instrument depuis 1849 jusqu'en 1903». Guédon rédigea aussi pour cette nouvelle édition une «Biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers» qui est en fait plutôt un petit dictionnaire. Les Puget y sont cités, «excellents facteurs, établis à Toulouse, ont déjà fourni bon nombre d'instruments d'une facture remarquable. La maison Puget s'est spécialisée dans l'application de mécanismes tubulaires d'un excellent fonctionnement». La nouvelle édition du manuel Roret insiste d'ailleurs beaucoup sur les systèmes pneumatiques, en même temps que sur les jeux nouveaux de Hope-Jones.

Le manuel de Hamel et Guédon a été réédité, en même temps que l'ensemble de l'Encyclopédie Roret, par la librairie Léonce Laget, rue de Rennes.

[BMT BM 2916]

36.

George Laing Miller, Révolution récente dans la facture d'orgue, ouvrage traduit et annoté par le Docteur Bédart, Lille, Tallandier, 1914.

Le nom du Docteur Gabriel Bédart est aujourd'hui bien oublié; professeur agrégé à la Faculté de Médecine de Lille, il avait l'orgue pour véritable passion, et s'était donné pour noble tâche de faire suivre enfin à ce poussif instrument la voie du Progrès — avec un grand P; pour Bédart, Cavallé-Coll lui-même s'était arrêté en chemin, et ce n'était pas de sa facture qu'il fallait tirer des leçons, mais bien des organiers anglais et allemands, d'où seul pouvait venir le salut.

C'est bien pour présenter une synthèse des illuminations reçues en Albion que le combatif docteur traduisit l'ouvrage de George Laing-Miller, *Révolution récente dans la facture d'orgue*, livre tout entier dévoué aux inventions du facteur Hope-Jones. Pour Bédart, il s'agissait de présenter un manifeste qui exposât les principes de ce qui était, pour lui, l'orgue de l'avenir. Cette publication devait «servir d'introduction à un ouvrage qu'il préparait sur la construction de l'Orgue Moderne». Le livre est d'ailleurs suivi d'une «Réponse au livre *l'Orgue Moderne* de M.A. Cellier et à son préfacier Louis Vierne», réponse très virulente et d'une causticité vipérine à un ouvrage tout à la gloire de Cavallé-Coll, et par laquelle Bédart entendait défendre les couleurs de la facture provinciale face à l'hégémonie parisienne.

En effet, la maison Puget est à l'honneur dans les prédilections de Bédart, en ce que ses productions, grâce à sa bénéfique influence, reflétaient parfaitement ses conceptions: toute mécanique est démodée, les seuls modes de traction des touches et des registres sont pneumatiques ou électro-pneumatiques; les jeux traditionnels sont démodés, il convient de leur adjoindre ces jeux à forte teneur en harmoniques que sont les Tibias, Diaphones et autres Stentors; à quoi bon construire trois ou quatre jeux de 16, 8, 4 ou 2 pieds, quand il est plus simple de construire un seul rang de tuyaux que l'on démultipliera... Bédart cite en exemple et en photographie l'orgue de salon «construit sur ses plans (et à son usage) par M. Th. Puget».

[BMT CM 13979]

Plans de façades, schémas de mécaniques, coupes de sommiers tubulaires ou électropneumatiques, détails de buffets disposition des tuyauteries... Ce cahier représente l'ensemble des instruments construits sous la direction de Jean-Baptiste Puget, tous soigneusement croqués dans toutes les étapes et tous les points de leur élaboration. Il y a des orgues de salon (Paulhac) et des orgues de cathédrale (Albi), des orgues de village (Espalion) et des orgues parisiennes (Jeunes Aveugles, chœur de Saint-Etienne du Mont), des orgues pour le Nord (Lille) et des orgues pour le Midi (Orange), des orgues pour l'Europe (Silos) et pour les autres continents (Buenos-Aires, Tananarive, Trichinopoly).

Tous les dessins sont de la main même de Jean-Baptiste Puget, qui, pour être devenu patron, n'avait pas pour autant lâché la plume à dessin ni perdu son coup de crayon. Il serait certes excessif de prétendre que la période couverte par ce cahier représente l'apothéose de la facture Puget ; l'on serait plutôt en présence de l'âge d'or du système pneumatique. Néanmoins, même après l'invasion des idées importées par Bédart, il est édifiant de constater un permanent souci de qualité de la part d'une maison réputée naguère irréprochable quant à la fiabilité de ses mécanismes. Une fois la mécanique disparue, Jean-Baptiste compte bien que ses systèmes pneumatiques jouiront de la même renommée justifiée, ce qui sera effectivement le cas un certain temps. Et si le mirage tubulaire a dorénavant fait long feu, l'on est heureux, au seul vu d'un tel recueil de dessins, de constater qu'il y va de la faute du système en soi bien plus que de ceux qui l'ont appliqué.

A ces constatations historiques, il va de soi qu'un tel ensemble joint l'intérêt purement artistique de la perfection du dessin en deux couleurs sur papier centimétré, et surtout une valeur de document d'archive, étant donné l'intérêt que chaque orgue peut trouver à y reconnaître ses plans.

38.
• **Projet d'orgue de tribune pour l'église paroissiale de Carmaux, 1890, encre et lavis, 155 × 270 mm**

Ce projet reprend les plans de façades d'orgues effectués en 1863 pour les orgues de Méze et de Saint-François de Lavour. Il

adopte exactement le même schéma : un buffet principal à quatre tourelles et trois plates-faces, les deux tourelles latérales rondes, de cinq tuyaux, deux tourelles à tiers-point de trois tuyaux, et trois plates-faces de neuf, dix et neuf tuyaux. Les flèches des tourelles sont flanquées de deux petits clochetons, et sont lancéolées. Les plates-faces latérales sont sommées de frontons gothiques à tiercefeuilles, et la plate-face centrale est surmontée d'une grande lancette feuillagée. Accroché à la tribune, on voit un positif assurément postiche, composé de deux tourelles de cinq tuyaux. A part de menues variations dans la distribution numérique des tuyaux dans les plates-faces, le projet de l'orgue de Carmaux reprend de façon étonnamment exacte le buffet de Saint-François de Lavour, d'un néo-gothique qui date de la première période de Théodore Puget (1864).

39.
• **Projet d'orgue et de tribune pour l'église paroissiale de Tournefeuille, crayon et aquarelle, 408 × 290 mm**

Le buffet de Tournefeuille tranche sur la production coutumière des Puget. C'est une façade sans relief, à trois plates-faces de sept tuyaux. Le mouvement naît du dessin formé par les bouches de la Montre. La plate-face centrale, plus haute, est couronnée d'un petit fronton surmonté d'une croix. Les deux plates-faces latérales sont surmontées d'une corniche. Le buffet est sommé de deux grandes volutes empruntées au vocabulaire baroque, et qui lui donnent un cachet tout personnel, jointes à un motif décoratif assez inattendu, dans le caisson central en losange du soubassement : les attributs pontificaux, clefs et croix à trois branches. A Tournefeuille comme à Caussade, le buffet avance au ras de la tribune. Celle-ci, dont le soubassement est orné des mêmes motifs végétaux que les volutes du buffet et les frises qui dominent les plates-faces latérales, est également conçue spécialement pour la construction de l'orgue par Jean-Baptiste Puget. L'instrument et son buffet datent de 1890, c'est-à-dire des dernières années de la direction d'Eugène Puget.

40.

• **Projet d'orgue pour la salle à manger de M. G. Pauilhac, à Toulouse, env. 1900, encre et crayons de couleur sur calque, 413 × 344 mm**

Voici un buffet d'orgues Henri II, cela s'imposait en 1900 pour une salle à manger ! Nous renonçons à décrire un tel chef-d'œuvre du goût de l'époque. Mentionnons le fronton brisé, au centre duquel émerge l'extrémité peinte des tuyaux de la tourelle centrale, et les satyres qui soutiennent, en guise d'atlantes, l'ensemble du buffet monumental. La structure est simple — quatre plates-faces et une tourelle centrale — mais la décoration est oh combien ! luxuriante : pas un espace qui ne soit sculpté... l'intérêt de ce buffet est que, transformé et augmenté, il suivra alors les Pauilhac dans leur appartement parisien. L'orgue Pauilhac sera alors l'un des plus importants sortis des ateliers Puget.

Plusieurs personnalités y joueront. Aujourd'hui, acheté pour une bouchée de pain et dépouillé de ses boiseries, il se trouve dans un château non loin de Paris et, complètement réharmonisé, sert à toutes sortes d'animations...

41.

• **Projet de buffet pour le Grand Orgue de Caussade, encre trois couleurs et crayon deux couleurs, 450 × 320 mm**

Le buffet de Caussade (Tarn-et-Garonne), comme celui de l'Immaculée-Conception de Béziers, est d'un néo-gothique simple, et son mouvement, comme celui de la Dalbade à Toulouse, dessine la rose du mur du fond de l'église. Il n'y a que deux tourelles latérales pour onze plates-faces, la tourelle centrale étant remplacée par un ensemble de trois plates-faces (3, 5 et 3 tuyaux) formant une sorte d'avant-corps. Entre cet avant-corps central et les tourelles latérales, deux grandes plates-faces de 16 tuyaux. A chaque extrémité du buffet, deux plates-faces de 3 tuyaux. Les tourelles sont encadrées de deux plates-faces d'un seul tuyau. Le buffet avance jusqu'au ras de la balustrade de la tribune, les deux tourelles et l'avant-corps central passant par dessus, et descendant plus bas sur le soubassement que les plates-faces. Le plan dessiné sous le projet de buffet montre la console masquée par l'avant-corps central, qui occupe en quelque sorte la place du Positif des orgues anciennes.

L'élégance du mouvement de cette façade est encore accentuée par le mouvement des bouches des plates-faces, en accent circonflexe, qui contrarie le dessin en U du buffet. Une telle architecture, qui reprend le traditionnel vocabulaire néo-gothique en y joignant une conception originale et un grand sens du mouvement et du rythme, fait de ce buffet, qui date des années 1920, une totale réussite.

42.

• **Orgue du monastère des Carmes de Carcassonne, 1853**

La façade de l'orgue construit en 1853 par la maison Puget pour les Révérends Pères Carmes de Carcassonne devait, telle qu'elle est dessinée sur cette gravure, représenter pour ses auteurs une certaine réussite, puisqu'elle fut reproduite jusque vers 1890 au centre de leur grand papier à en-tête, celui utilisé entre autres pour la première page des devis.

Le rapport de réception, «remarquant» cette façade, estime : «elle fait leur plus grand éloge tant par ses bonnes proportions que par sa forme élégante et ses riches sculptures du XV^e siècle»... Il faut bien reconnaître, en effet, qu'il est difficile de faire plus flamboyant que l'extraordinaire pièce montée à claire-voie qui surmonte la partie centrale du buffet, et que le relief qui somme la console séparée. «Gothiques» aussi sont la Sainte-Cécile et le Roi David qui dominant les plates-faces latérales, ainsi que les flèches des tourelles.

On peut remarquer l'absence de buffet de positif, inutile selon les normes de la facture romantique, mais auquel Théodore Puget reviendra en 1864 à Mèze et à Lavaur, en le garnissant d'une façade postiche. Le buffet unique est ici composé de quatre plates-faces encadrées de deux tourelles latérales, formant une structure d'ensemble équilibrée qui sera souvent reprise (Cazouls, Lavelanet...). Tel qu'on peut le voir actuellement depuis son transfert en 1881 à Lagrasse (Aude), l'orgue des Carmes de Carcassonne a été fort débarrassé de sa décoration superflue, et l'œil n'est plus attiré que par une architecture simple et un néo-gothique sans fioritures.



ARGUE DU MONASTERE DES CARMES A CARCASSONNE

43.
Orgue de la cathédrale Saint-Sever d'Agde, 1856. Gravure encadrée 35 × 25 cm.

Le buffet construit en 1856 lors de la reconstruction de l'orgue de la cathédrale Saint-Sever d'Agde est celui qui remplaça l'orgue de Dom Bedos dont nous présentons ailleurs la console. A la place de l'ancien buffet rocaille, dont les Puget ont conservé une photographie après l'avoir vendu à A. Convers, Théodore Puget installa, dans le goût de l'époque, un meuble typiquement néo-gothique, qui ressemble tout à fait à celui des Carmes de Carcassonne, construit trois ans auparavant.

44. **TUYAUTERIE**

Tuyau de Salicional en étain coupé sur le ton. On voit bien la touche du tuyau avec l'aplatissement ogival de la lèvre supérieure et l'aplatissement en arrondi de la lèvre inférieure. Nous voyons aussi, de chaque côté, des oreilles qui aident à l'accord du tuyau. Souvent, ces tuyaux avec écusson imprimé se trouvent en façade.

Corps d'un tuyau de clairon avec son noyau rond avec bague en plomb. Sur le canal d'anche est gravé G dièse (Sol dièse). La rasette qui glisse sur la languette permet d'accorder la note. La forme du canal d'anche de ce clairon est dite «anche à larme», il a la forme d'une larme.

Corps et pied d'un tuyau de voix humaine avec calotte mobile. Le noyau ici est dit «carré». L'anche utilisée est la plus courante du XIX^e siècle, on l'appelle anche Bertounèche, du nom de son fabricant.

Tuyau de Corps Anglais à double cône avec noyau carré. L'anche ici est dite «anche libre» car la lamelle vibrante est fixée avec une vis. Le son est assez particulier et fait penser un peu au son de l'harmonium. Ces jeux d'anche se sont développés au XIX^e. Puget installait assez souvent des «Euphones» sur ses orgues qui sont de la même famille.

Pied, noyau et anche d'un gros tuyau de Bombarde. Au-dessus du noyau est placée une boîte qui recevra ensuite le corps du tuyau. L'anche est très grosse et très longue pour permettre un son grave. La baguette a été chargée de plomb sur son extrémité pour ralentir légèrement ses vibrations.

Ph. B.

45.
Biseau signé «Puget filius fecit Tolosae 1847», diamètre 95 mm

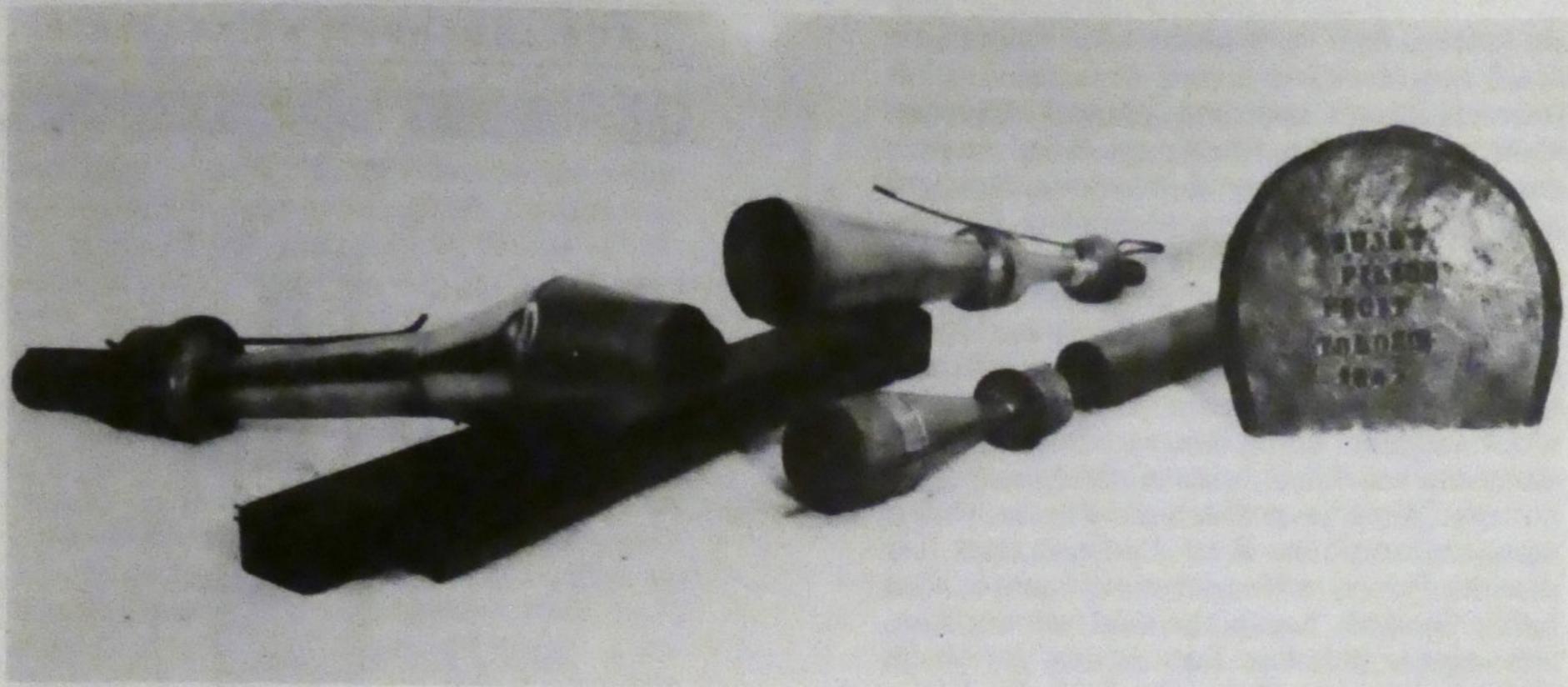
Le biseau, dans les jeux de fonds de l'orgue, est cette pièce de plomb ou d'étoffe, placée horizontalement entre le pied et le corps du tuyau, et dont la paroi, qui ouvre sur la bouche, est taillée en plan incliné pour permettre au vent qui vient du pied de mettre en vibration la colonne d'air contenue dans le corps du tuyau.

Il devint d'usage au cours du XIX^e siècle de tailler dans la pente du biseau de fines entailles appelées «dents». L'on en peut remarquer l'absence dans ce spécimen, qui date de la toute première période de la manufacture Puget. La signature «Puget filius» est sans doute due à François Puget qui secondait son père à cette époque, avant de trouver la mort en travaillant à l'orgue des PP. Carmes de Montpellier, en 1854.

46. **OUTILS**

Rabots à gouge de 10 et 20 mm. Ces rabots marqués «PUGET» servent surtout au travail de décoration des buffets pour réaliser les frises de décorations. Le rabot est muni d'un guide dans sa hauteur.

Accordoir de fonds en cuivre probablement fabriqué par l'atelier Puget. Le cône plein permet d'évaser le tuyau pour faire monter le ton, le cône évidé permet de refermer le haut du tuyau pour faire baisser le ton. Il existe plusieurs dimensions d'accordoir suivant la circonférence des tuyaux. Pour l'accord général d'un orgue, le facteur d'orgue a besoin d'au moins 4 accordoirs de dimensions différentes.

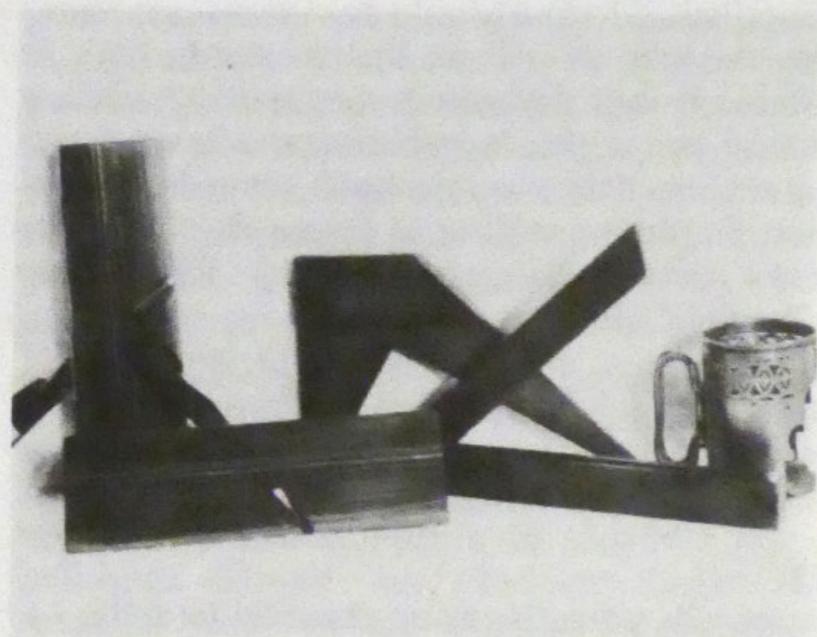


NOT. 45

Equerre mobile permettant notamment de tracer les angles pour les touches et les pieds des tuyaux et également les travaux de menuiserie.

Règle graduée permettant d'établir la hauteur des différents tuyaux de l'orgue. Cette règle est indispensable pour calculer la dimension des tuyaux à construire. Chaque facteur se la fabrique lui-même. Pour les graduations on indique le nom de la note. Plus la note est aiguë, plus le tuyau est court.

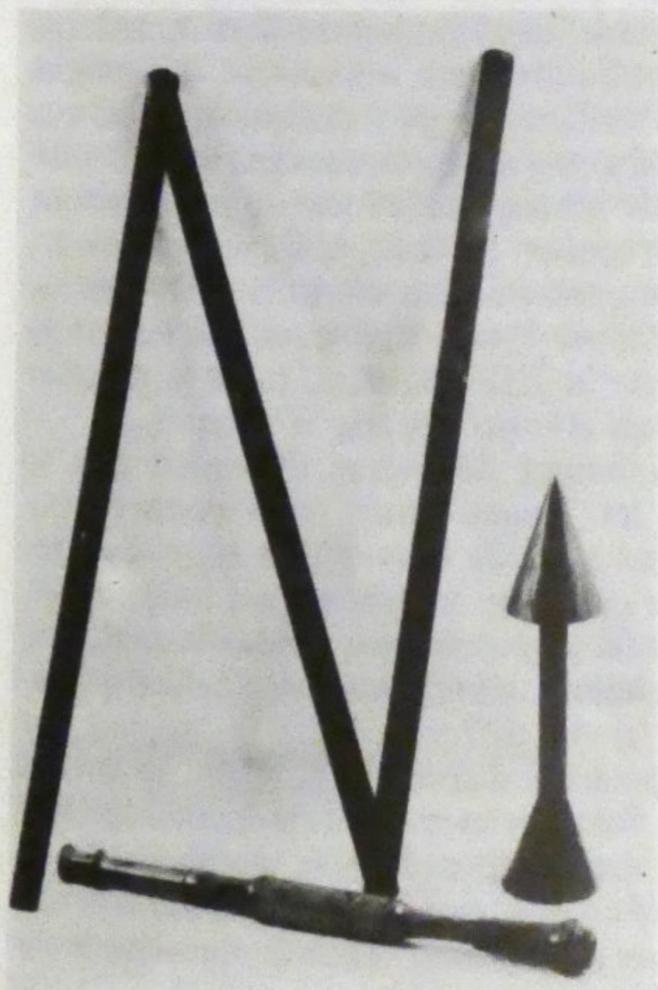
Ph. B.



NOT. 46-48

47.
Deux moules à noyau en cuivre et un noyau en olive.

Comme tout artisan travaillant les métaux, le facteur d'orgues se sert de plusieurs sortes de moules pour toutes les parties de sa tuyauterie. Ce sont les tuyaux d'anches qui en nécessitent le plus : un pour le pied, un pour le pavillon, et un pour le noyau. Le moule à noyaux décrit par Dom Bedos dans *l'Art du Facteur d'Orgues* ne varie pas, sur son principe, d'avec ceux utilisés par les Puget, mais sert à mouler cinq noyaux d'un coup, au lieu d'être un moule individuel.



«On le fait en cuivre jaune & doux qu'on jette en fonte», écrit le bénédictin de Celles, qui décrit aussi les deux formes de noyaux : «Les premiers (...) s'appellent *Noyaux Quarrés*, étant effectivement en quelque façon quarrés dans leur élévation, quoique ronds dans leur plan. Les autres (...) sont appelés *Noyaux ronds*, parce qu'ils sont presque ronds dans leur plan & élévation».

«Je sais par l'expérience que j'en ai faite, qu'il n'est pas facile de se procurer les moules tels que je viens de les décrire. Les Fondeurs qui n'ont aucune connoissance de toutes les dimensions qu'il est essentiel de donner à ces noyaux, & de la position de leur broche, y manquent toujours. Il est d'ailleurs assez rare dans les Provinces de se trouver à portée d'un habile Fondeur, capable de bien faire ces moules», ajoute plus loin Dom Bedos. (*L'Art du Facteur d'Orgues*, T.I, p. 24 & 25, Pl. VI).

Les deux moules présentés ici font partie de deux séries, une pour chaque sorte de noyaux, et comprenant chacune des moules de toutes les tailles. Chaque moule de cuivre a son manche de bois — s'il ne l'a pas perdu avec le temps. il faut remarquer que le XIX^e siècle a donné peu à peu la prééminence aux noyaux carrés, les Puget continuant cependant (surtout Eugène) à utiliser la forme en olive pour leurs dessus de trompette, à l'instar de Cavaillé-Coll.

48.

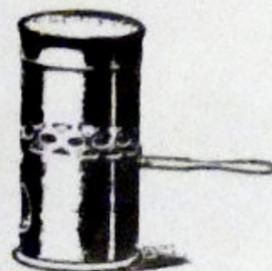
Appareils portatifs pour chauffer la colle.

Le plus grand en cuivre (Ø 6,8 cm, H 9,5 cm) le deuxième en laiton (Ø 4,8, H 8 cm) ont l'aspect de petites lanternes à main. En fait les modèles présentés ici sont incomplets. L'illustration du catalogue de la maison Laukhuff, spécialisée dans l'outillage pour facteurs d'orgue permet de comprendre le fonctionnement de ces appareils à alcool, sur lesquels reposait un petit récipient contenant la colle qui chauffait au bain-marie. Instruments indispensables aux facteurs d'orgues lors des travaux d'entretien utilisant la colle en petite quantité mais très fréquemment; et quand on connaît l'exiguïté de l'intérieur d'un orgue il est important d'y apporter le grand pot à colle utilisé à l'atelier.

Appareil pour coller, chauffage à l'alcool, à double chaudron.

Petit modèle

de poche,
9 cm de haut,
entièrement en laiton
Marcs 4.50



Grand modèle,

17 cm de haut,
socle en fer, les
chaudrons en cuivre
Marcs 4.70



49.

Deux pots à chauffer la colle, cuivre sur trépied de fonte, H : 38 cm/25 cm.

«Un pot à colle : il est de cuivre rouge. On met dans ce pot un autre vase cylindrique (sic) de même matière, dans lequel on met la colle. Il faut que celui-ci porte un rebord qui joigne bien sur l'orifice du pot extérieur, afin que l'eau qu'on y met s'évapore moins par l'ébullition. On observera que le fond du pot intérieur ne touche point le fond du pot extérieur, auquel on peut donner environ 6 pouces de hauteur», écrit Dom Bedos en décrivant la figure 92 de la XII^e planche, dans le premier tome de son *Art du Facteur d'Orgues*.

C'est exactement du même dispositif que se servaient les Puget pour faire fondre leur colle : deux pots de cuivre l'un dans l'autre, pour faire chauffer le produit au bain-marie, comme une quelconque pâte à truffes, quoiqu'exhalant de moins délectables effluves... La seule différence est le trépied sur lequel repose le dispositif et dont le savant moine ne fait pas mention. On peut regretter que Dom Bedos, d'ordinaire si exhaustif, ne montre qu'un des récipients : il eût été intéressant que sa planche représentât l'ensemble de l'appareil.

Tuyau de ton

«On l'appelle quelquefois diapason», dit Dom Bedos de Celles dans *L'Art du Facteur d'Orgues*. C'est une petite flûte qui sert à donner le ton à l'orgue et aux autres instruments. On le fait de bois dur, comme de buis, ébène verte ou noire, ivoire, etc. On le travaillera au tour, de 6 lignes et demie de diamètre intérieur, sur 5 pouces 8 lignes de hauteur de A en B. (Dom Bedos décrit la fig. 101 de sa pl. XII). Ce diamètre intérieur doit être parfaitement égal et uni d'un bout à l'autre. On y fait une bouche en B de 4 lignes et demie de large, comme celle d'une flûte à bec. L'instrument sera terminé presque en pointe, D E, avec un trou E d'une ligne de diamètre. Il faut que la pièce D E, qui forme le pied du tuyau, y soit rapportée en vis. On la voit séparément (fig. 103). On met dans le tuyau une espèce de piston, fig. 102, où il est représenté hors du tuyau. Il doit être de trois lignes plus court de G en F que la longueur intérieure du tuyau. Son diamètre extérieur sera d'un quart de ligne plus petit que l'intérieur du tuyau. On le creusera en F en G de deux pouces de profondeur. On fera ce trou aussi grand que pourra le permettre l'entaille circulaire J K, autour de laquelle on colle un cuir bien doux que l'on frotera un peu avec du savon; ensuite on fera entrer ce piston ainsi fini dans son tuyau, où il doit couler doux et juste. On marquera le long du piston les sons qu'on prendra sur une Orgue bien d'accord et bien au ton».

Le tuyau de ton des Puget répond tout à fait d'apparence à celui représenté par Dom Bedos, mais son mécanisme est encore plus proche de la flûte à bec, puisqu'il est muni vers la base de trous que l'on peut boucher pour modifier la hauteur du son. Chaque trou est accompagné d'une lettre correspondant à la note selon le système anglo-germanique (A pour la, B ou H pour si, C pour do, etc.). Le doigté n'a rien à voir avec ceux de la flûte à bec, destinés à couvrir plusieurs octaves.

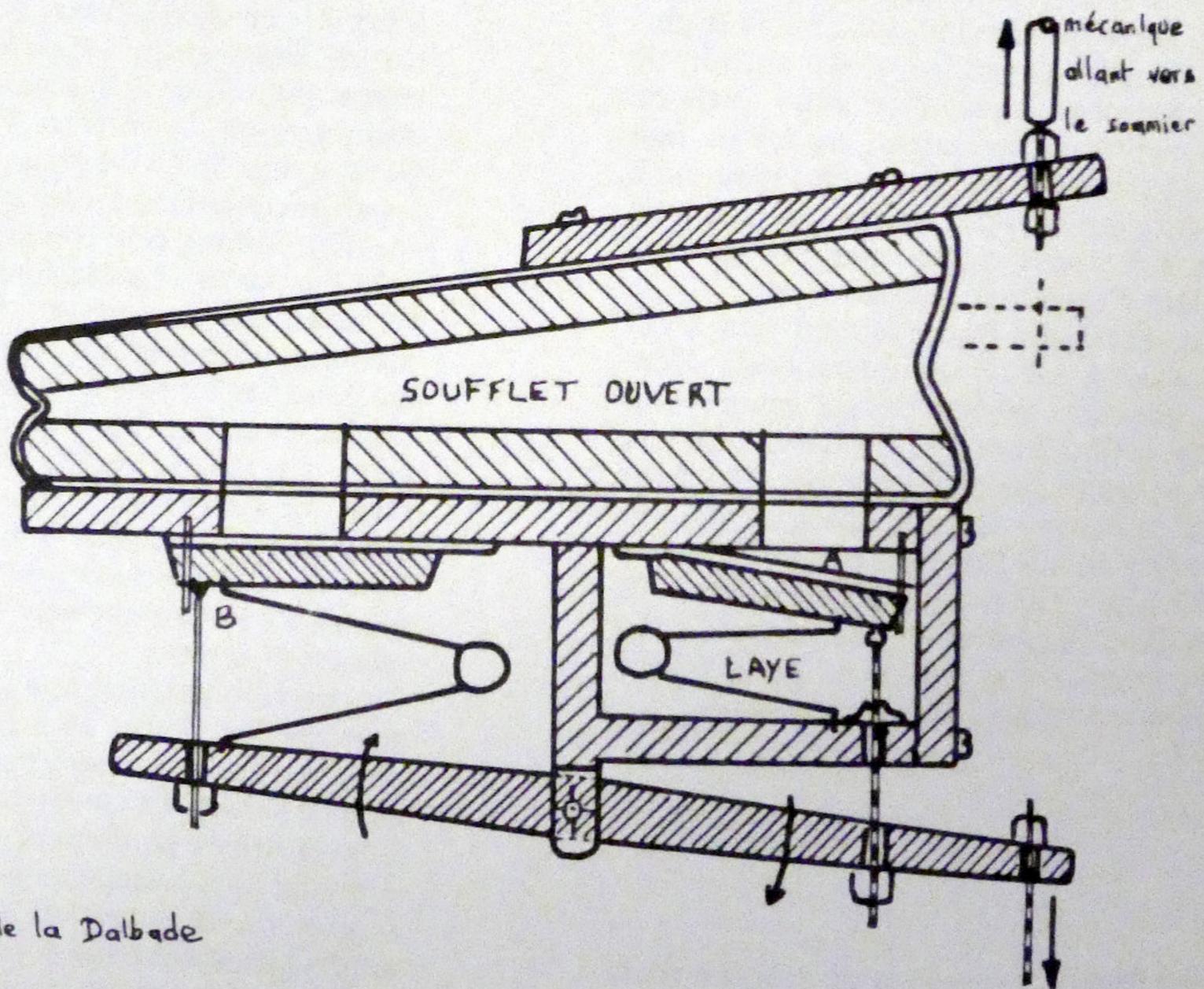
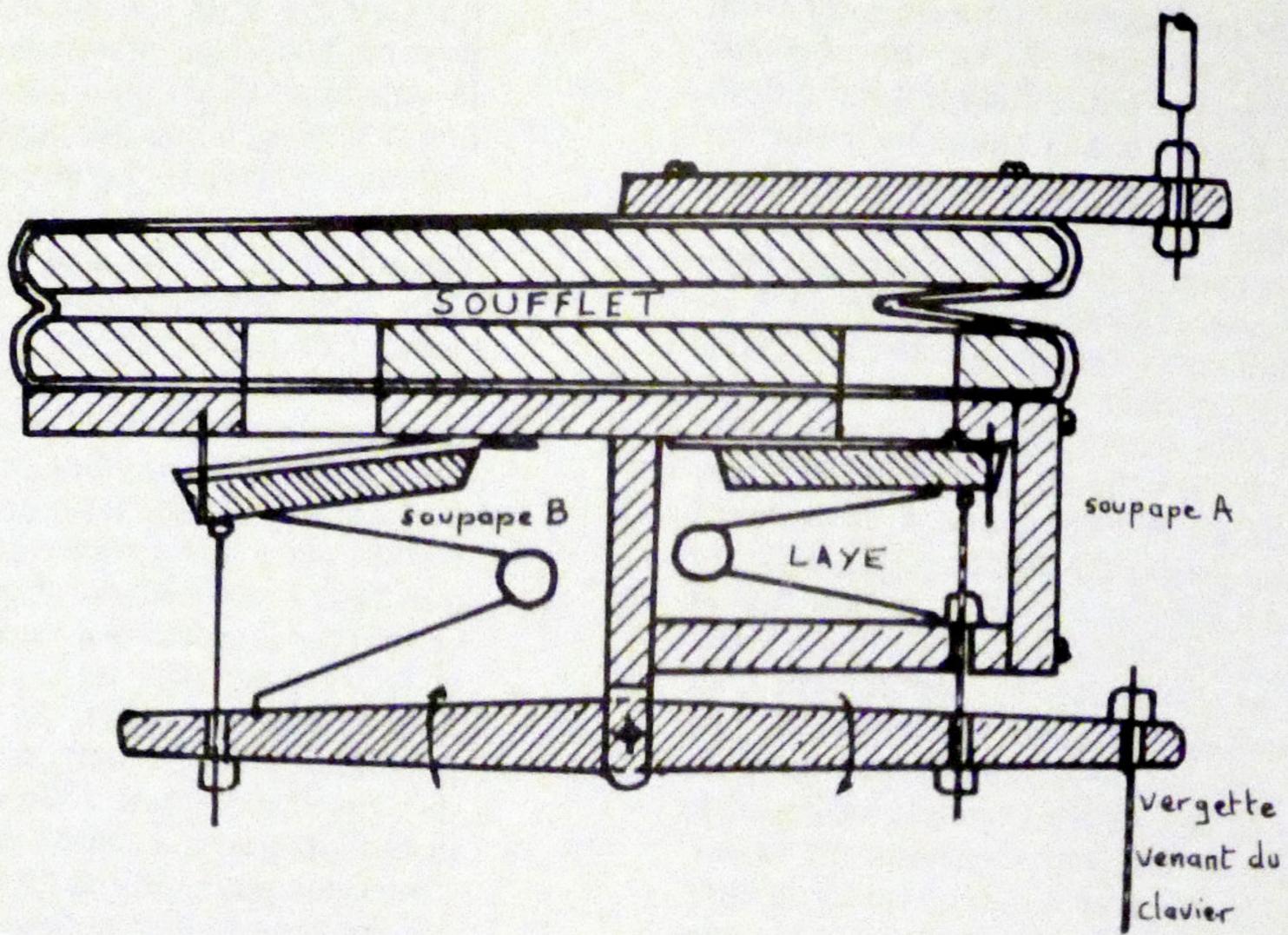
51.

Machine Barker, provenant de l'orgue de la cathédrale Ste-Cécile d'Albi, Puget 1903.

Le levier pneumatique a été inventé par le facteur d'orgues Charles Spackman Barker (1806-1871). Aristide Cavaillé-Coll en fit la première application sur l'orgue de Saint-Denis à Paris. Le levier pneumatique est un

intermédiaire entre le clavier et les soupapes, dont il diminue les résistances causées par la pression de l'air. La machine Barker est constituée d'un nombre égal de leviers pneumatiques qu'il y a de touches au clavier. On dispose ces leviers sur plusieurs étages et on place la machine dans un endroit commode où arrive la mécanique des claviers selon la division de ces claviers. Le levier, lui, va servir de relais et permettra de faire fonctionner la mécanique qui arrive à la soupape. Ces soufflets sont indifféremment en-dessus et en-dessous de leur sommier, selon qu'ils doivent tirer les vergettes en levant ou en baissant. Le levier pneumatique est alimenté par une soufflerie particulière qui doit comprimer l'air à un plus haut degré que les autres. Généralement, Barker place la soufflerie du levier pneumatique dans l'intérieur du grand réservoir. C'est ce soufflet intérieur qui reçoit l'air des pompes et le transmet par une soupape de décharge dans le grand soufflet, de sorte que le levier pneumatique n'est jamais exposé à manquer de vent. Une trappe fixée avec des vis sur le grand réservoir permet de descendre dans l'intérieur pour y faire, en cas de besoin, toutes les réparations nécessaires. La peau des soufflets des leviers pneumatiques doit toujours être en excellent état pour la bonne marche de l'instrument. Le changement de ces peaux doit être fait régulièrement car des déchirures se forment à l'endroit des plis. Nous avons fait ci-dessous un schéma d'un levier pneumatique fermé et ouvert. Il y a un soufflet comme cela correspondant à chaque note du clavier. La machine Barker que vous voyez en photo comporte 56 soufflets pneumatiques disposés sur plusieurs étages. La machine Barker permet d'alléger le toucher du clavier et de faciliter l'accouplement des claviers. Le fait de multiplier les jeux de huit pieds au XIX^e siècle, jeux demandant beaucoup de vent, rendait indispensable l'utilisation de cette machine pour les grands instruments. Le fonctionnement du levier pneumatique est le suivant :

- lorsque l'on abaisse une touche du clavier, la soupape B se ferme en même temps et la soupape A s'ouvre laissant passer l'air sous pression de la laye. Le soufflet monte, et déclenche l'ouverture de la soupape au sommier;
- lorsque l'on relâche la touche, l'effet inverse se produit, la soupape B de décharge s'ouvre tandis que la soupape A remonte et le soufflet s'abaisse. Le système indiqué ici est celui utilisé à Notre-Dame de la Dalbade à Toulouse. D'autres manières de fabriquer le levier pneumatique ont été inventés au XIX^e siècle, mais ce procédé est le plus usité.



orgue de la Dalbade

4. Les Puget collectionneurs et esthètes



Il est bien connu que toutes les époques se plaisent à dénigrer qui les a précédées, sans se douter jamais qu'il leur sera fait de même par qui leur succédera, et qu'elles seront bien punies par là où elles ont péché, puisqu'il leur sera fait grief des mépris mêmes qu'elles auront affichés. Ainsi, parce que l'âge baroque et classique ne prisait guère le Moyen Age, parce que les chanoines d'Autun avaient fait démolir leur tympan et l'évêque de Lavaur mettre à bas son jubé, le XIX^e siècle, vertueusement indigné, réagira violemment contre les minauderies, les bouquets de fleurs, les nœuds de rubans et les «putti» joufflus, fessus et ailés, déclarés incompatibles avec la majesté de l'Art Sacré, lors même qu'ils triomphent au centuple dans les salons et à l'Opéra.

L'idéal du XIX^e siècle est gothique, gothique du Nord; il est suprêmement inconvenant pour une cathédrale de ne point ressembler à celles d'Amiens ou de Reims, et c'est le comble de l'indécence, pour un clocher qui se respecte, de n'arborer pas une flèche digne de la tour Nord de Chartres. Quels sont ces toits de tuiles, quels sont ces donjons de forteresse, quels sont ces reliquaires baroques dans le déambulatoire de Saint-Sernin, quelle est donc cette cathédrale de Toulouse avec sa façade si biscornue? Les caprices de l'Histoire de l'Art n'ont pas droit de cité aux temps glorieux de l'Instruction Laïque et Obligatoire. L'éclectisme raisonne par types, range en catégories, appose des étiquettes. Saint-Etienne est une cathédrale gothique, il lui faut une façade gothique, avec deux flèches triomphantes et une Galerie des Rois: Viollet-le-Duc lui concevra un projet plus conforme à ce qu'elle aurait dû être de tous temps — et qui, Dieu merci, ne fut jamais exécuté.

Combien y avait-il en France d'amateurs d'art assez éclairés pour préférer Chardin à Cabanel et Watteau à Detaille? Et se trouvait-il beaucoup de paroisses pour qui les charmes fanés de leurs bois dorés et de leurs retables d'Ancien Régime valussent la peine de résister aux appâts rutilants d'autels tout neufs «aux riches sculptures du XV^e siècle», et de statues de plâtre «peintes en couleurs naturelles»?

Quant à la part plastique de l'orgue, c'est-à-dire le buffet, il suit la mode ecclésiastique: de même que des prêtres du XIII^e siècle eussent été bien surpris de devoir célébrer sur des maîtres-autels à clochetons, les facteurs qui construisirent les orgues de la collégiale de Sion ou de la cathédrale de Metz eussent été étonnés des échafaudages que, quatre ou cinq siècles après eux, on bâtirait en se réclamant de leur époque. Flamboyant est un mot bien faible pour qualifier les extravagantes débauches de fleurons, de flèches, de feuilles d'acanthé, de clochetons ajourés, de lancettes à feuillages, de corniches à modillons dont les orgues se parent. Il n'est pas jusqu'aux anges, plaqués sur les façades sous des dais à clochetons, qui ne donnent à ces instruments l'air de s'être échappés du portail de Notre-Dame. Le gothique le plus décadent, le plus débauché de l'extrême fin de l'art médiéval apparaît, par comparaison, d'une austérité huguenote. De ce point de vue, Cavaillé-Coll remporte la palme sans faillir: certaines de ses productions, véritables pièces montées, sont des chefs d'œuvre de cet art très spécial: l'orgue de chœur d'Auch est particulièrement sensationnel... et que dire de l'orgue de chœur de Saint-Etienne de Toulouse, gothique à souhait, plaqué sur les somptueuses stalles du XVII^e siècle découpées à cet effet?

Les Puget, qui dessinaient eux-mêmes leurs buffets, et les faisaient exécuter dans leurs propres ateliers par des sculpteurs attachés à leur maison, eurent le mérite — et ce n'est certes pas le moindre — d'éviter ce genre d'erreurs. A l'unique orgue d'accompagnement construit par Aristide Cavaillé à Toulouse dans le goût que nous venons de décrire, comparons la série d'orgues de chœur construites par la maison Puget, cherchant le plus possible à les intégrer au caractère des églises, le plus souvent baroques ou classiques — Saint-Pierre des Chartreux, Saint-Jérôme, la Daurade... Jean-Baptiste Puget, qui dessine les façades, réutilise alors le vocabulaire décoratif de l'ère des Lumières, les rinceaux, les courbes et contrecourbes, les foisonnantes végétations d'entrelacs dorés qui peuvent enrichir les claires-voies des tourelles, et les verts et les ors des salons du XVIII^e siècle, qu'évoque si irrésistiblement l'intérieur de Saint-Jérôme. Leur chef d'œuvre est peut-être l'instrument du chœur de Saint-Sernin. Confrontés au même problème que Cavaillé-Coll à Saint-Etienne, les Puget, au lieu de tronçonner et de démolir, réutilisent des éléments des stalles pour intégrer l'orgue au chœur et réussissant à ce qu'il étonne aussi peu que le trône qui lui fait face et dont il reprend le dais à bulbe.

Non contents d'être esthètes, les Puget furent collectionneurs, sauvant de la destruction encensoirs, gravures, statuettes, et chinant au Marché aux Puces. Or, il s'agissait vraiment d'amour de l'art, car, si extraordinaire que cela nous puisse paraître, les contemporains de Jean-Baptiste Puget attachaient aussi peu d'importance et d'intérêt aux bois dorés baroques que les nôtres aux innombrables Vierges de Lourdes, et l'empressement que mettaient les curés et fabriciens du temps à se débarrasser de leurs retables vaut bien le zèle évangéliques des actuels Comités de Paroisse à bazarder leurs prie-Dieu, chaires, tabernacles et Saintes Tables... Passionnés d'archives et férus d'organologie, ils conservèrent aussi tout ce qui leur semblait avoir un intérêt pour l'histoire de l'Orgue. Ainsi ne laissèrent-ils périr ni les trois claviers de l'orgue d'Embrun (XV^e siècle), ni le clavier d'Echo de Saint-Lizier (1560), et récupérèrent-ils force buffets d'orgues dont par la suite, les déménagements successifs les forcèrent à se séparer. La pièce maîtresse de ces collections était peut-être la façade et la console de l'orgue Dom Bedos de la cathédrale d'Agde, que Théodore Puget avait reconstruit en 1851. S'ils durent sacrifier le buffet à la hauteur de leur plafond, ils conservèrent la console, ses tirants de registre, ses étiquettes, son pédalier, et jusqu'à la chandelle abandonnée dans l'applique par l'organiste d'il y a cent trente ans.

52.

Console de l'orgue Dom Bedos de Saint-Sever d'Agde 156 × 105 × 47 cm chêne, ébène et ivoire, époque Louis XV.

C'est en 1855 que Théodore Puget construisit pour la paroisse Saint-Sever d'Agde un nouvel orgue de tribune, destiné à remplacer celui de Dom Bedos, jugé démodé par les membres du conseil de fabrique et autres responsables paroissiaux, pris comme déjà nombre de leurs confrères du Midi, par une fièvre unanime de modernisation, qui ne s'appliquait pas seulement aux orgues, mais aussi à l'ensemble du mobilier ecclésiastique.

Ainsi le buffet rocaille de l'orgue précédent laissa-t-il place à un nouveau buffet néo-gothique, et la console fut-elle changée, à la grande satisfaction des membres du comité de réception de l'orgue Puget : «Les trois claviers à main, jugent-ils le 15 novembre 1855, ont toute l'élégance et tous les avantages que les facteurs modernes ont su leur donner. Ce ne sont plus ces claviers si durs et si difficiles à toucher que l'on rencontre dans les anciennes orgues».

Ces vieux claviers si durs, Théodore Puget obtint de les récupérer, en même temps que la façade de l'ancien orgue, témoignant par là un intérêt, exceptionnel à cette époque, pour l'art du siècle précédent. Si son dernier fils Jean-Baptiste dut vendre la façade lors d'un déménagement en 1925, il conserva en revanche la console, bien moins encombrante. Celle-ci est «en fenêtre», fermée par deux volets de chêne qui ne semblent pas d'origine, n'étant ni du même bois que l'extérieur du meuble, ni peints en vert comme l'intérieur; de plus, ils ont été découpés pour laisser dépasser le clavier de Positif, et leurs pointes de diamant n'évoquent en rien le style rocaille qui était celui de l'orgue de 1757. Les trois claviers ont les marches d'ébène et leurs feintes plaquées d'ivoire, selon la façon du XVIII^e siècle. Le premier clavier est celui de Positif, qui s'accouple par tiroir à celui de Grand-Orgue, situé au-dessus. Le clavier de Récit n'est qu'un demi-clavier qui commence à l'Ut 3. Aux trois claviers, ainsi qu'à celui de Pédale, il manque le premier Ut

dièse. La console a conservé son pupitre, ses appliques, la plupart des tirants de registres et les étiquettes portant manuscrits les noms des jeux. Si l'on peut déplorer la perte du buffet et de ses tuyaux de montre, il faut néanmoins se réjouir que la famille Puget ait conservé ce meuble qui est un parfait représentant, dans ce qu'il a de plus typique, de l'âge d'or de la facture d'orgues classique en France.

Voici la composition de l'orgue de Dom Bedos, d'après les étiquettes des jeux restées sur la console :

Grand-Orgue :

Bourdon	8'	Trompette (basse & dessus)	8'
Flûte	8'	Clairon	4'
Montre	8'	Voix Humaine	8'
Prestant	4'	Cornet	V rgs

Positif :

Bourdon	8'	Tierce	1'3/5
Prestant	4'	Larigot	1'1/3
Doublette	2'	Fourniture	
Flageolet	1'	Cymbale	
		Cromhorne	8'

Echo : Cornet

Fait curieux, aucune étiquette ne mentionne de jeux de Pédale, alors qu'il nous reste le clavier de Pédale de l'orgue. L'on peut aussi s'étonner de l'absence de Nazard au Positif, qui entre dans la composition des Cornets et des jeux de Tierce, de même qu'il n'y a pas de jeu de Tierce ni de Mixtures au Grand-Orgue. On peut penser que les registres de Pédale ne se trouvaient point sur le côté de la console, mais sur le soubassement du buffet, comme il arrivait parfois à l'époque. L'orgue n'était vraisemblablement pas richissime en jeux de Pédale : peut-être se contentait-il d'une Flûte de 8' et d'une Trompette, ou, comme à la cathédrale de Saint-Pons (Micot, 1772), de deux Flûtes de 8' et 4', Trompette et Clairon.



53.
Pédalier à la française de 24 notes en chêne, appartenant à l'ancien orgue d'Agde.

Comme tous les pédaliers du XVII^e et XVIII^e, il n'y a pas de 1^{er} Do dièse.

Ce pédalier ne peut se jouer qu'avec la pointe des pieds — les touches noires sont en avant et plus courtes que les blanches — A part 2 touches manquantes, ce pédalier est intact. Th. PUGET avait remplacé ce pédalier par un pédalier moderne à l'allemande.

Ph. B.

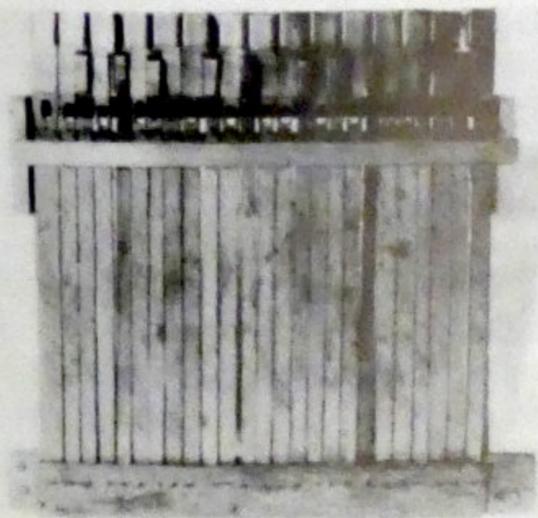
54.
Clavier de Cornet de l'Orgue de Saint-Lizier, bois 38 × 41 cm, 1560.

Ce clavier, tout comme la console Dom Bedos de la cathédrale d'Agde, est l'une des pièces rares qui furent sauvées par les Puget des orgues qu'ils étaient chargés de moderniser, empêchant par là — et non sans dédommager les paroisses — qu'elles fussent détruites.

Son étendue réduite (deux octaves à partir du Do 3) indique sa fonction de clavier de Récit, avec, à Saint-Lizier, un seul jeu de Cornet. L'usage de ne faire qu'un demi-clavier de Récit perdura longtemps, même au XIX^e siècle; certains Récits de Cavaillé-Coll lui-même ont une octave en moins dans le grave.

On peut remarquer néanmoins ici un net archaïsme, dans le fait d'abord que la partie manquante du clavier ne soit pas comblée, comme cela se fera ultérieurement (par exemple dans la console d'Agde), par deux octaves de touches muettes. L'on est également frappé par l'absence de différenciation entre marches et feintes, qu'il est ici impossible de nommer touches «noires» et «blanches». Il s'agit ici d'un clavier presque rustique qui accuse son ancienneté par l'équarissage inégal des touches et par la maladresse des filets décoratifs.

Puget a enlevé ce clavier lorsqu'il fit la reconstruction de l'orgue de Saint-Lizier.



55.
Buffet d'orgues de chêne doré à la feuille, ≈1660.

Souvent amenés à effectuer des travaux dans des églises à une époque où les prêtres cherchaient à remplacer leur ancien mobilier par un autre plus moderne et plus conforme au goût de leur temps, les Puget eurent l'occasion de sauver des flammes bien des objets religieux, et principalement des sujets de bois doré, qui abondaient dans les églises d'Ancien Régime, et auquel le XIX^e siècle préférait le bois foncé. Combien de buffets d'orgues ont-ils ainsi été recouverts d'un épais badigeon couleur de pâte à truffes !

Les Puget récupérèrent entre autres objets plus spécifiquement organistiques, ce petit buffet d'orgue de provenance inconnue, sans sa console. Il se compose de trois tourelles qui encadrent deux plates-faces. La tourelle centrale est ronde, les deux tourelles latérales sont en tiers-point. Des deux côtés du buffet, en guise de volutes, deux sirènes ailées, dont les ailes se terminent par un drapé retombant sous les tourelles latérales. A la base des plates-faces, deux bas-reliefs représentant des têtes de «putti» ailées. Les claires-voies des tourelles latérales sont ornées de volutes et de rinceaux, celle de la tourelle centrale adopte la forme d'un mascarón. Sur la frise de l'entablement de la tourelle centrale, on devine un motif de drapé jadis dessiné par la dorure. Le soubassement est fait de huit panneaux moulurés, quatre carrés sur quatre rectangulaires. Des montants soutiennent l'ensemble, en forme de pilastres ioniques. Les plates-faces sont sommées de deux volutes montant vers la tourelle centrale, donnant à l'ensemble de la façade la forme d'une mitre.

Le buffet, donné au musée Paul-Dupuy à la mort de Maurice Puget, et dont la dorure devait déjà être en piteux état (on a pu relever des traces d'humidité, voire d'inondation), fut alors recouvert d'un badigeon blanc et d'une peinture grise et jaune moutarde tout à fait hideuse, qui vient d'être retirée par l'atelier de restauration des Musées Nationaux de Toulouse, en vue de remettre cette très belle pièce dans les collections exposées du musée.

[Musée Paul Dupuy]

56.
Collection de cartes postales d'orgues.

Album relié en maroquin rouge 39,5 × 26 contenant environ 320 cartes postales et photos d'orgues. Les instruments construits ou restaurés par Puget sont signalés et les dates d'intervention toujours précisées.

Cette collection constituée au début du siècle, et enrichie par la suite, présente un double intérêt : les photos des instruments en gros plan ou dans leur décor, mais aussi les mentions manuscrites d'ordre technique ou la correspondance qui figurent sur bon nombre d'entre elles.

Dessins de Jean-Baptiste Puget

57.
• Façade d'orgue néo-gothique, plume et aquarelle sur papier, 544 × 350 mm

Ce superbe dessin représente un projet d'orgue à trois tourelles de cinq tuyaux et quatre plates-faces d'autant, deux plates-faces étant intercalées entre la tourelle centrale et chaque tourelle latérale. L'originalité de l'instrument naît de l'exubérance du décor, au demeurant assez rare dans les orgues Puget. Les frises du soubassement sont ornées de tiercefeuilles, les culs-de-lampe des tourelles sont à pendentifs, mais surtout, le buffet est couronné d'une étonnante jungle de clochetons, de flèches, de frontons gothiques, tous lancéolés dans le plus extravagant des styles flamboyants. Deux petites plates-faces de tuyaux chanoines couronnent les plates-faces géminées, et sont dominées par un fronton, et des anges musiciens. Les tourelles sont surmontées de flèches ajourées et lancéolées à deux étages.

58.
• Buffet style Renaissance, crayon, encre de Chine et aquarelle, 506 × 370 mm

Ce buffet idéal peut être rapproché des architectures fantasques d'un Piranèse, mutatis

mutandis bien entendu. Le «style Renaissance» y est totalement imaginaire et s'apparente plutôt de l'éclectisme le plus déchaîné. L'orgue se compose de deux buffets dont un de Positif. Le buffet de Grand-Orgue est divisé en deux tourelles latérales de neuf tuyaux, une plate-face centrale d'autant, et quatre plates-faces couplées par deux, de cinq et sept tuyaux, celle de sept avoisinant la tourelle, celle de cinq la plate-face centrale. Deux petites volutes ajourées bordent le buffet de part et d'autre, des guirlandes à claire-voie ornent le haut des plates-faces, qui ont pour soubassement des balustrades à colonnes, et un cartouche cintré rempli de feuillages pour la plate-face centrale. Les tourelles, qui sont ornées en guise de claire-voie d'une tête d'ange ailée, et d'une frise où une coquille est entourée de volutes, sont surmontées de volutes debout qui, réunies, forment pyramide et soutiennent une vasque. La plate-face centrale est couronnée d'un incroyable échafaudage de végétations où se mêlent deux vasques et un médaillon au tour rocaille et orné d'une lyre, le tout surmonté d'un petit fronton cintré orné d'une coquille et de feuillages (tout espace vide est un espace perdu), et surmonté encore d'une croix entouré à la base de feuillages. Les plates-faces géminées sont surmontées de feuillages et d'une coquille. Quant au buffet de Positif, il se compose de deux plates-faces de huit tuyaux, encadrées par deux tourelles de cinq tuyaux. La menuiserie des plates-faces dessine un motif d'arcades. Le sommet des tourelles reprend de manière plus discrète celui des tourelles du buffet principal, l'ensemble des deux plates-faces est sommé d'un motif de volutes végétales couronné d'une coquille. Comme il eût été dommage de laisser nue la base, une frise fait alterner rosettes et triglyphes.

On le voit, cet ensemble qui mêle les coquilles rocaille, les volutes baroques, les triglyphes et métopes doriques, les balustrades classiques, les guirlandes Louis XVI et que sais-je d'autre, est assez éloigné de la simplicité architectonique qu'il est convenu d'associer au style Renaissance qu'il ambitionne. Les pots-à-feu eux-mêmes rappellent plus Versailles que Chénonceaux. L'on est ici en présence d'un exemple saisissant du délire éclectique né sous le Second Empire, tel qu'il crût et embellit sous l'ineffable III^e République.

59.
• **Ornementation fer forgé avec bronzes de l'orgue de salon du château d'Aubiry (dessin du buffet), encre et aquarelle, 615 × 435 mm**

C'est Monsieur J. Bardou, fondateur de l'entreprise de papiers à cigarette Job, qui commanda aux Puget un orgue pour le salon de son château d'Aubiry. Le riche projet qu'on peut admirer ici ne fut pas exécuté au détail près, loin de là, comme l'on peut se rendre compte sur la photographie du salon que nous présentons ci-contre. Le dessin que fit Jean-Baptiste Puget était surtout destiné à montrer l'ornementation, de fer forgé agrémenté de bronzes dorés, qui devait faire rutiler la façade. La structure de l'orgue est simple : deux tourelles latérales de onze tuyaux encadrent une plate-face centrale de treize tuyaux ; entre la plate-face et les tourelles, une petite plate-face à deux étages de chaque côté (si l'on préfère, quatre plates-faces de quatre tuyaux, superposées deux par deux). C'est la plate-face centrale qui est la plus ornementée. En bas, recouvrant les pieds des tuyaux de montre, une double arabesque de fer forgé est soulignée, à ses articulations, de volutes de bronze, et se termine par deux têtes de griffon. En haut, couvrant les extrémités des tuyaux, un immense médaillon encadré de bronze et soutenant une guirlande de rubans et de fleurs est surplombé par une arcade de fer, au centre de laquelle se font face deux têtes de griffon. Couronnant cet édifice, un triple lampion électrique de fer, aux tulipes de bronze, jaillit d'un bouquet de feuilles d'acanthé de bronze. Quant aux plates-faces latérales, elles sont recouvertes d'un décor fait dans les mêmes matériaux : volute en bas, petit médaillon ovale à la jointure des deux plates-faces superposées, et en haut, perchés sur une arabesque de fer, deux chérubins musiciens qui jouent de la trompette en direction du lampion.

Le dessin du buffet est accompagné du plan de la disposition des tuyaux de façade, et d'un dessin d'applique en forme de griffon, thème qui semble dominant dans le salon (cf. plus loin dessin d'applique de bureau). L'on peut voir dans cet intéressant projet le triomphe du style débridé qu'on nomme par convention «Napoléon III», et rappelle la réaction effarée d'Eugénie devant l'Opéra («C'est affreux, cela n'a aucun style !»), à laquelle l'on répondit : «Majesté, c'est du Napoléon III»; il est également amusant d'y constater l'envahissement de la fée Electricité, dans la multitude des lampions surchargés de décor. Il faut remarquer enfin le parti-pris de mariage entre fer forgé et bronze doré, si heureusement réalisé dans nombre d'ouvrages de ferronnerie du XVIII^e siècle, tout particulièrement du maître toulousain Orthet (Sainte Table du chœur de Saint-François de Lavaur).

60.

• **«Appliques du bureau d'Aubiry en fer forgé et bronze», lavis sur toile sulfurisée, 460 × 505 mm**

Cet extraordinaire dessin montre la recherche des Puget (ou de Monsieur Bardou-Job) de l'unité du décor : comme à plusieurs endroits du buffet de l'orgue de salon, c'est un griffon ailé qui sert de motif pour cette applique de bureau. La gueule ouverte, et sa langue pointant, il a pour support une tige végétale terminée par une sorte de bouquet d'acanthé, et derrière lui jaillit d'une tulipe une autre tige ondulante. Bien qu'ici le dessin soit en noir sur blanc, l'on suppose aisément, à regarder les appliques représentées en couleur du buffet, le mariage réalisé entre fer et bronze. Jean-Baptiste Puget a prévu dans son dessin le «pivot ou genouillère permettant aux appliques de pivoter de droite à gauche», et le «tube creux pour pouvoir passer le fil électrique».

61.

• **Etude de griffon, crayon bleu, craie et gouache, 315 × 555 mm**

Cette étude de griffon rappelle encore le motif dominant des projets pour le salon d'Aubiry. Il s'agit sans doute d'une étude pour une applique, l'extrémité gauche de l'aile et la queue de la bête étant sur le même axe vertical. Le dessin est ici d'une formidable force expressive, que confère la rapidité des coups de pinceau et l'absence délibérée de finition. Les couleurs sont superposées, le sujet étant partagé en deux tons dominants, le buste et l'aile vert pâle avec des touches rouille, jaune et vert plus foncé, et la queue violet foncé, avec des touches bleues. Dans le coin inférieur droit, le sujet est représenté en miniature, griffonné (c'est le cas de le dire) à la hâte, et colorié à l'aquarelle violette. On peut penser que les parties violettes représentent ce qui doit être réalisé en fer, et les parties vertes ce pour qui l'on utilisera le bronze.

62.
Pentecôte, scène avec personnages en bas-relief de bois doré, appliqués sur fond de soie rouge, 58 × 66 cm.

Cette scène où la représentation assez primitive des personnages traduit une facture populaire (et peut-être une influence hispanique) reproduit le Chap. II verset 1 à 3 des Actes des Apôtres : «Cum complerentur dies Pentecostes, erant omnes pariter in eodem loco : et factus est repente de caelo sonus, tamquam adventantis spiritus vehementis, et replevit totam domum ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis dispersitae linguae tamquam ignis, seditque supra singulos eorum» (Vulg. Clémentine).

Le Saint-Esprit représenté sous la forme traditionnelle de la colombe est situé en haut d'un nuage qui domine la scène en son centre et d'où sortent des éclairs. La Vierge est assise au milieu, sous le nuage. Seuls dix Apôtres figurent ici, sur douze présents, puisque Mathias avait déjà été élu à la place de Judas. Ils se

tiennent de part et d'autre de la Vierge, représentés avec une recherche de variété dans la pose, l'expression et la configuration pileuse. Tous n'ont pas encore reçu la flamme du Saint-Esprit.

Cette scène, qui, du fait de son origine populaire, se laisse difficilement situer, tant chronologiquement que géographiquement, peut être datée néanmoins du XVII^e siècle et pourrait provenir d'un retable, dans une chapelle latérale placée sous l'invocation de la Troisième Personne de la Sainte-Trinité. Elle se présente sans doute tronquée dans sa forme actuelle, même si elle devait avoir approximativement la même composition qui, par le jeu des obliques que dessinent les deux groupes d'Apôtres, place le Saint-Esprit et la Vierge à la base et au sommet d'un triangle renversé. En effet, l'absence de deux personnages s'explique par la trace de coupure que l'on aperçoit nettement sur le bord d'un des groupes d'apôtres, de même qu'on peut distinguer plusieurs parties rapportées à leur absence de dorure.



63.
Deux personnages en bois doré, France, début XVIII^e siècle, H. 44 & 38 cm.

Ces personnages sur socle, habillés d'une chemise et d'une longue robe laissent perplexes : sont-ce des anges ? Ils n'ont point d'ailes... néanmoins, l'un d'eux pourrait porter une croix, ou plutôt une branche de croix. L'autre porte une sorte de corne, percée d'un trou. Leurs drapés, dont l'un dévoile les jambes, sont assez élégants, et leurs expressions douloureuses pourraient avoir un lien avec la Passion.

64.
Tête d'angelot en bois sculpté, époque baroque. H. 12,5 cm, L. 18 cm, en noyer ciré.

Cet angelot joufflu et boudeur est un des ornements traditionnels des buffets d'orgue sculptés des 17^e et 18^e siècles en France. Celui-ci, ainsi que les trois autres conservés par les héritiers Puget, a été vraisemblablement sauvé lors d'une restauration. On peut supposer, étant donné les dimensions réduites et l'inclinaison des visages qu'ils étaient disposés par groupe de deux de part et d'autre des boiseries ornant les tourelles du buffet d'orgue.



NOT. 64

65.
Ange en chêne, ateliers Puget, env. 1875, H. 61 cm, L. 15 cm, ép. 11 cm.

L'ange musicien que voici, sous son dais néogothique à clocheton, provient d'un buffet d'orgues où, très probablement, il était accroché au milieu d'un des montants de bois séparant deux plates-faces, comme on peut le voir sur plusieurs dessins d'instruments construits par Théodore Puget. Celui-ci, qui joue de la

mandoline d'un air particulièrement extatique, pourrait fort bien provenir de l'ancien orgue de chœur de Notre-Dame la Dalbade à Toulouse, instrument fort endommagé par l'effondrement du clocher en 1926, et remplacé par le petit orgue d'un local annexe après que le devis de restauration de Maurice Puget fut refusé. En effet, les Archives Départementales de la Haute-Garonne conservent le devis et le dessin de la façade de cet instrument, qui date de 1875, et sur le buffet duquel apparaît nettement un ange sous un dais similaire, jouant du même instrument et dans une attitude semblable. Quelle que soit sa provenance, on ne peut qu'admirer l'adresse du travail de sculpture, la beauté du mouvement du drapé et le maniérisme élégant de l'expression et de la main, traits inspirés sans doute de modèles du XVIII^e siècle.

66.
Bouquet de fleurs, acajou, 44 × 31 cm

Non contents de construire les parties mécaniques et sonores des orgues, les ateliers Puget employaient aussi des sculpteurs essentiellement chargés des buffets et de certaines parties des consoles, qu'ils exécutaient selon les plans et dessins de Jean-Baptiste Puget. Ce bouquet ne semble pas avoir jamais eu de destination organistique mais constitue un témoignage des activités plastiques de la maison. Ovale, il présente une grande marguerite entourée d'autres fleurs, dont une rose, parsemées de feuillages.



NOT. 66

TABLE DES MATIERES

1. — Les Puget en leur temps	13
2. — La dynastie Puget	31
3. — La facture Puget	43
4. — Les Puget, collectionneurs et esthètes	67

Composition - Maquette - Mise en page - Photogravure et Impression
C.A.T. YMCA COLOMIERS



BIBLIOTHEQUE
MUNICIPALE
DE TOULOUSE