Interview de Raphaël Quoirin

1. Quelles ont été les grandes étapes de cette restauration ?

L'histoire de cette restauration commence en réalité bien avant l'appel d'offres initial, car les choix effectués en amont par les techniciens-conseils ont eu des conséquences déterminantes sur l'ensemble du projet.
La décision de reconstruire l'orgue Abbey/Gonzalez tout en conservant l'intégralité de sa tuyauterie historique a rendu possible cette véritable résurrection. Avant les travaux, l'instrument était en quelque sorte étouffé par ses propres organes. Sa voix nous parvenait de manière lointaine, comme enfermée à l'intérieur de l'orgue. Pourtant, les techniciens-conseils ont cru au potentiel de cette tuyauterie et à la qualité intrinsèque de l'instrument. C'est sur cette conviction qu'est né le projet.
Nous avons donc eu le grand plaisir de remporter le marché de cette reconstruction.
Les dimensions considérables de l'instrument ont tout d'abord nécessité la mise en place d'un immense échafaudage, spécialement conçu et équipé pour permettre les opérations de démontage puis de remontage dans de bonnes conditions.
À l'exception de la tuyauterie et de certains éléments de la console, la quasi-totalité de la partie instrumentale a été reconstruite à neuf. La disposition des sommiers et l'implantation des différents plans sonores ont été entièrement étudiées afin de permettre au son de se dégager de l'instrument et de se projeter librement dans la nef de la cathédrale.
À l'atelier a ensuite commencé une très longue période de restauration des quelque 6 600 tuyaux, en bois, cuivre, étain et plomb. Cette tuyauterie réunissait les éléments provenant de l'orgue Abbey et ceux de l'orgue Gonzalez.
Parallèlement, nous avons fabriqué 18 sommiers à registres, une trentaine de sommiers dits « unit », ainsi que deux consoles : une console en fenêtre et une seconde console mobile. Cette dernière constitue une disposition tout à fait particulière pour un grand orgue de cathédrale en France.
La restauration des treize plus grands tuyaux de façade a, quant à elle, été réalisée directement dans la cathédrale. Nous avons estimé que leur état, leurs dimensions et leur histoire rendaient leur transport trop risqué. Ces tuyaux ont traversé l'histoire de la cathédrale et subi notamment les bombardements allemands. À cette occasion, des plaques portant les noms des principaux donateurs de la restauration ont été placées à l'arrière de ces tuyaux.
Le remontage de l'instrument a constitué une autre étape particulièrement délicate. L'orgue n'ayant jamais pu être monté intégralement à l'atelier, en raison notamment de la conservation de sa charpente historique, impossible à démonter, nous avons dû procéder directement sur place à l'assemblage et à l'ajustement de l'ensemble des éléments.
La chronologie du démontage de l'échafaudage et de la remise en place des tuyaux de façade nous a ensuite conduits à installer progressivement toute la tuyauterie dans l'instrument.
Puis est enfin arrivé le moment de faire parler l'orgue.
Il s'est d'abord exprimé timidement. Puis, au fur et à mesure de l'harmonie et de l'accord, sa personnalité s'est révélée et nous avons progressivement retrouvé tout le talent de Victor Gonzalez.
Il faut souligner que cette tuyauterie n'a pratiquement subi aucune modification fondamentale d'harmonie. Notre travail a surtout consisté à rechercher un nouvel équilibre général, principalement dans les intensités. Les couleurs, elles, étaient déjà présentes dans les tuyaux.

Enfin, l'inauguration a constitué l'aboutissement de ces années de travail : cinq jours de musique particulièrement intenses, remplis d'émotion, que nous ne sommes certainement pas près d'oublier.

2. Quel a été votre travail d'harmoniste sur la tuyauterie de Victor Gonzalez ?

Mon travail d'harmoniste sur cet instrument a en réalité commencé dès la restauration de la tuyauterie.
L'étude approfondie des tuyaux et de leurs paramètres d'harmonie — hauteurs de bouche, ouvertures des pieds, positions des biseaux, lumières, rapports de tailles, etc. — nous a progressivement permis de comprendre les difficultés auxquelles nos prédécesseurs avaient été confrontés.
Pour obtenir le résultat sonore qui existait avant la restauration, il avait fallu considérablement éteindre les dessus et, au contraire, pousser fortement les basses. Nous en avions déduit que, dans sa disposition précédente, l'instrument ne pouvait pas véritablement porter dans la cathédrale.
Il lui manquait notamment cette assise fondamentale que produisent les basses lorsqu'elles sont à la fois présentes, souples et suffisamment nourries. Sans cette fondation sonore, l'orgue pouvait donner une impression de puissance à proximité sans pour autant développer pleinement son ampleur dans le volume considérable de la cathédrale.
Les Pleins-jeux du Grand-Orgue et du Récit ont également fait l'objet d'une recomposition. L'objectif était notamment de limiter la présence des rangs extrêmement aigus. Dans leur composition précédente, certains Pleins-jeux montaient jusqu'au 1/16 de pied, ce qui nous semblait apporter peu d'intérêt musical au plenum tout en produisant une acuité parfois difficile à intégrer dans l'ensemble.
Nous avons donc cherché à inverser la tendance générale et à obtenir une courbe d'intensité plus ascendante et plus naturelle dans l'ensemble de la tessiture.
Un autre élément important nous a conduits à adapter l'harmonie : la pression du vent. Avant les travaux, les différents plans sonores fonctionnaient avec des pressions différentes alors même qu'ils étaient alimentés par un réseau commun. Nous avons considéré que ces différences résultaient davantage des réglages successifs de l'instrument que d'une véritable volonté de conception. Nous avons donc choisi d'unifier l'alimentation et de régler l'ensemble des soufflets à une pression de 110 mm de colonne d'eau.
Plus tard, pendant la phase de pré-harmonie, l'étude des tuyaux nous a apporté une confirmation très intéressante : les paramètres d'origine des tuyaux correspondaient remarquablement bien à un fonctionnement autour de 110 mm de colonne d'eau. À cette pression, ils retrouvaient naturellement une émission très saine.
Nous avons donc pu conserver presque intégralement les hauteurs de bouche existantes. Aucune bouche n'a été remontée.
Il existe toutefois une exception importante : la Grosse Flûte 8' du Grand-Orgue. Sur ce jeu, nous avons entrepris d'abaisser les bouches, en passant approximativement du tiers au sixième. Cette intervention avait pour objectif de redonner de la couleur, de l'attaque et de la présence à un jeu qui était devenu particulièrement essoufflé.
Naturellement, l'évolution de la pression a également nécessité un travail sur les jeux d'anches, notamment par la reprise des courbures de languettes.
Cette étape a été assez délicate en raison des tailles relativement fines de certains corps d'anches. Il fallait retrouver de la présence sans durcir le timbre ni dénaturer leur caractère.

Au terme de ce travail, nous sommes parvenus à un résultat qui nous paraît très satisfaisant, aussi bien dans la couleur des timbres que dans leur présence au sein de l'ensemble.
Enfin, une nouvelle batterie de chamades a été ajoutée. Pour celle-ci, nous avons choisi une esthétique relativement classique, mais avec, je l'avoue, un petit accent Quoirin, manière discrète de signer notre intervention.

3. Quelles ont été les principales difficultés rencontrées sur ce chantier ?

La principale difficulté de ce chantier a probablement été de devoir le mener parallèlement à la restauration du Grand Orgue de Notre-Dame de Paris.
Le caractère naturellement prioritaire du chantier de Notre-Dame nous a obligés à réorganiser très régulièrement nos équipes, avec des conséquences inévitables sur l'organisation et le calendrier de nos autres chantiers, dont celui de Reims.
Mais si je devais identifier une difficulté véritablement propre à l'instrument de Reims, ce serait sans hésitation ses dimensions et les conditions climatiques qu'elles entraînent.
L'orgue est extrêmement haut et les différents plans sonores sont répartis sur plusieurs niveaux. Les écarts de température entre ces niveaux peuvent être importants et, surtout, ils évoluent différemment au cours de la journée.
Cela pose évidemment un problème majeur au moment de l'accord.
Nous avons effectué pendant plusieurs semaines des relevés de température afin de comprendre les évolutions thermiques de l'instrument et de déterminer le moment où les différents plans sonores se trouvaient dans les conditions les plus cohérentes pour être accordés entre eux.
Malgré ces précautions, il a fallu reprendre plusieurs fois l'accord avant de parvenir au compromis que nous recherchions.
Sur un instrument de cette dimension, installé dans un édifice aussi vaste que la cathédrale de Reims, il faut accepter qu'un accord soit également la recherche d'un équilibre entre l'instrument, le bâtiment et les variations permanentes de leur environnement.

4. Y a-t-il eu des découvertes particulières ?

Il existe une légende selon laquelle nous aurions découvert des manuscrits de Nicolas de Grigny sous la tribune de l'orgue. Malheureusement, je dois décevoir les amateurs de belles histoires : ce n'est qu'un mythe !
Personnellement, ma découverte la plus importante — et certainement la plus touchante — s'est produite pendant la pré-harmonie.
En travaillant sur les tuyaux, notamment ceux des Pleins-jeux qui n'avaient pratiquement pas subi de modifications d'harmonie, je me suis aperçu qu'ils étaient harmonisés selon des principes et des gestes extrêmement proches de ceux que mon père m'avait transmis.
Cela m'a profondément marqué.
J'ai été formé à l'harmonie par Pascal Quoirin, qui avait lui-même été formé par Philippe Hartmann, lequel avait travaillé auprès de Victor Gonzalez.
En retrouvant dans ces tuyaux les mêmes principes d'harmonie que ceux qui m'avaient été transmis, il devient difficile de ne pas penser qu'un certain nombre de gestes, de méthodes et de sensibilités se sont transmis de génération en génération.

Pour moi, c'est quelque chose de très émouvant. Cela me donne le sentiment d'appartenir à une lignée de facteurs d'orgues et d'harmonistes, mais cela représente aussi une responsabilité : celle de transmettre à mon tour ce que j'ai appris afin que ce savoir puisse continuer à vivre. Et j'en suis très heureux.
Cette expérience nous a également permis de comprendre quelque chose d'essentiel concernant l'orgue de Reims : le travail d'harmonie réalisé à l'origine par Victor Gonzalez était déjà d'une très grande qualité.
Le problème venait moins de la tuyauterie que de la disposition de l'instrument. Certains éléments obstruaient littéralement la propagation du son. Pour compenser cette situation, l'harmonie avait progressivement dû être poussée ou modifiée afin d'obtenir le maximum de présence possible.
La nouvelle organisation intérieure permet aujourd'hui à cette tuyauterie de parler beaucoup plus librement.
D'une certaine manière, je pense que l'on peut dire que cet orgue retrouve aujourd'hui sa voix.
Et le fait d'avoir pu obtenir ce résultat en conservant presque entièrement les paramètres d'harmonie de la tuyauterie de Victor Gonzalez lui donne, à mes yeux, une valeur patrimoniale supplémentaire.

5. Combien de personnes sont intervenues et quelle a été la durée de ce travail ?

Ce chantier aura mobilisé une dizaine de personnes sur une période d'environ six ans.
Cette durée, particulièrement longue pour une opération de cette nature, s'explique notamment par la réalisation en parallèle de la restauration du Grand Orgue de Notre-Dame de Paris, qui a fortement mobilisé nos équipes et nécessité de nombreuses adaptations de planning.
Il faut également rappeler l'ampleur exceptionnelle du chantier de Reims : restauration d'environ 6 600 tuyaux, reconstruction de la quasi-totalité de la partie instrumentale, fabrication de plusieurs dizaines de sommiers, réalisation de deux consoles, remontage dans une structure historique conservée, puis pré-harmonie, harmonie et accord de l'ensemble.
Ce sont des travaux qui nécessitent beaucoup de temps, mais aussi une certaine maturation. Dans un projet de cette importance, il faut parfois savoir observer, écouter, corriger et revenir sur certains choix avant d'arriver au résultat recherché.

6. À titre personnel, qu'est-ce qui vous a le plus marqué et quel sera votre souvenir le plus fort de cette aventure rémoise ?

Ce qui m'a marqué en premier lieu, c'est évidemment la cathédrale elle-même.
Elle est immense, grandiose, magnifique. Avoir la possibilité de travailler pendant plusieurs années dans un tel édifice représente un privilège et un honneur que je n'oublierai jamais.
Mais ce qui a véritablement rendu cette expérience exceptionnelle, ce sont les personnes qui ont entouré l'orgue et accompagné ce projet.

Ce chantier a notamment été pour moi la naissance d'une amitié fraternelle avec Pierre Méa. Pierre a été présent dans tous les moments importants de cette restauration et il m'a énormément apporté pendant la phase d'harmonie.
À travers sa manière de jouer l'instrument, son écoute et surtout le plaisir qu'il prenait progressivement à le découvrir, j'ai souvent trouvé la confirmation que nous avancions dans la bonne direction. Pour un harmoniste, le dialogue avec un musicien qui connaît profondément son instrument est extrêmement précieux.
Plus largement, tous les acteurs de cette restauration ont été remarquables.
Je crois pouvoir dire que je n'avais encore jamais connu un chantier qui se déroule aussi bien humainement. Les techniciens-conseils, la DRAC, l'UDAP, le personnel de la cathédrale, le clergé et l'ensemble de nos partenaires ont été présents et disponibles, y compris lorsque nous avons rencontré des difficultés.
Cette expérience a montré à quel point un chantier patrimonial peut fonctionner lorsque chacun connaît son rôle, respecte le travail de l'autre et met ses compétences au service d'un projet commun.
Je ne les remercierai jamais assez.
Et puis il y a évidemment un souvenir qui restera au-dessus de tous les autres.
Lors du dernier jour des inaugurations, lorsque Pierre a appelé ses « nouveaux petits frères et petites sœurs », c'est-à-dire ma sœur Alice et moi même à venir recevoir les applaudissements du public, l'émotion a été très forte.
Après six années de travail, des milliers d'heures passées dans l'atelier et dans la cathédrale, les difficultés, les interrogations, puis les premiers tuyaux qui recommençaient à parler, entendre cette salle applaudir l'équipe qui avait redonné sa voix à l'instrument était quelque chose de très particulier.
Cette aventure rémoise ne pouvait sans doute pas mieux se terminer.
Avec beaucoup de musique, beaucoup de joie, et énormément d'émotion.