



**HAL**  
open science

# Structuration, légitimation et pérennisation des doctrines musicales : médiatisation de la musique baroque dans le mensuel Diapason (1996-2006)

Florence Detrez

## ► To cite this version:

Florence Detrez. Structuration, légitimation et pérennisation des doctrines musicales : médiatisation de la musique baroque dans le mensuel Diapason (1996-2006). Sciences de l'information et de la communication. 2008. dumas-01698498

**HAL Id: dumas-01698498**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01698498>**

Submitted on 1 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DETREZ Florence

MASTER 2 RSIC - UNIVERSITE LILLE 3 (2007-2008)

*Structuration, légitimation et pérennisation*  
*des doctrines musicales :*  
*médiatisation de la musique baroque*  
*dans le mensuel Diapason (1996-2006)*

Sous la direction de Monsieur le Professeur Éric Delamotte

École doctorale ACCES

Laboratoire de recherche GERIICO

(Groupe d'Études et de Recherche Interdisciplinaire en Information et COmmunication)





## INTRODUCTION

Le travail qui va suivre est, pour nous, un heureux hasard de la vie ; après des années de choix obligé entre études musicales ou études universitaires, nous avons pu enfin concilier les deux. Chacune est venue enrichir l'autre de ses connaissances.

### **0.1 La formulation d'un objet de recherche :**

Formuler un sujet de Recherche n'est pas chose évidente. Les choses ont débuté dans une salle de Recherche, où nous exposons notre envie d'allier la Musique à la Documentation, construire enfin ce pont que nous avons toujours espéré sans que cela puisse être possible auparavant. Il fallait donc trouver un angle, ou plutôt la brèche qui le permettait.

À l'époque de notre entrée en Master 2, nous nous interrogeons sur l'enseignement que nous recevions en conservatoire. Nous ne comprenions pas pourquoi nous ne pouvions étudier les musiques actuelles. Qu'aurait fait Mozart sans ses voyages en Europe, où il découvrit tant de diversités musicales ? Il semblait qu'il y avait là quelque chose à creuser.

C'est, tout d'abord et principalement, par référence à l'idée de programme d'études, de curriculum ou de forme curriculaire, que le projet de mise en place d'un « curriculum musical », couvrant l'ensemble des étapes de la scolarité, demande à être pris en compte et interrogé.

C'est donc avec une interrogation sur la formation et les rapports aux savoirs musicaux en conservatoire que notre objet de recherche a pris forme. Il est vrai que, sous le regard du chercheur, le curriculum cesse d'être perçu comme une composante naturelle du monde scolaire, mais apparaît bien plutôt comme un objet « socialement construit », comme le produit d'un processus permanent d'élaboration et d'institutionnalisation.

Un premier questionnement (sociologique) pouvait porter sur la dimension politique du curriculum<sup>1</sup>. Structurés et institutionnalisés sous la forme de programmes d'études prescrits, les contenus du curriculum apparaissent, en effet, comme le produit d'un ensemble de processus de décision. La question importante est, ici, celle de savoir qui dispose du pouvoir de contrôle sur l'élaboration des programmes et des plans d'études, et comment ces

---

<sup>1</sup> FORQUIN Jean-Claude [1989]. *Ecole et culture : Le point de vue des sociologues britanniques*, De Boeck Université, 1989

phénomènes de contrôle se traduisent aux différentes étapes de ce qu'on pourrait appeler « la chaîne de production curriculaire ». On sait, par exemple, que des différences importantes apparaissent, à ces différents niveaux, selon les contextes nationaux (selon, par exemple, le degré de centralisation et le style de gestion qui prévalent dans tel ou tel pays, ou concernant tel ou tel segment du système éducatif) et aussi selon les périodes historiques. D'où, par exemple, aujourd'hui, l'intérêt d'une réflexion sociologique approfondie sur la notion de « curriculum commun », c'est-à-dire l'idée d'un socle commun de connaissances, de compétences et de références que les conservatoires seraient censés fournir à l'ensemble des futurs musiciens.

De même, l'on pouvait s'interroger sur ce qui est enseigné en conservatoire. Sont-ce simplement des techniques ancestrales ? A quoi se réfèrent ces techniques ? Ni plus ni moins à des genres musicaux. J'apprends les techniques baroques pour interpréter au mieux un morceau baroque. Je joue du Franz Schubert, du Robert Schumann, ou encore du Franz Liszt pour tenter de saisir les tourments de la musique romantique. Pour autant, suis-je certain(e) de jouer « parfaitement » baroque, classique ou contemporain, simplement parce que je maîtrise l'ensemble des techniques d'alors et que je comprends l'esthétique musicale qui faisait foi ? Il est indéniable que la réponse est « non » ; aussi brillant que soit un musicien, il ne jouera pas « exactement » ce que voulait Bach, Mozart et autres compositeurs. Parce qu'il n'est pas un de leurs contemporains, il ne peut être certain de toutes les volontés du compositeur. Et plus un genre musical nous est éloigné dans le temps, plus il est difficile d'en approcher totalement l'« exactitude ». Parce que, comme l'énonce Antoine Hennion, dans son ouvrage *La Passion Musicale : une sociologie de la médiation*<sup>1</sup> : « ...que reste-t-il d'une musique oubliée ? Rigoureusement, ses objets, c'est-à-dire, déjà presque des cadavres. Les traces qu'elle a jetées devant elle : des instruments, des bâtiments, quelques images ; et puis, à côté de ces restes matériels parcimonieux, ambigus, morts ou muets, massivement de l'écrit : des partitions, des textes théoriques, pratiques ou littéraires, des archives qui nous renseignent sur les pratiques et les programmes, les jugements et les goûts, les modes de transmission et d'enseignement, les sujets de polémique ».

Mais en quoi le curriculum pouvait-il intéresser les Sciences de l'Information et de la Communication, et constituer pour elles un objet pertinent d'enquête, d'analyse et de réflexion ? Dominique Wolton dit des S.I.C. qu'elles « déplacent les frontières et les

---

<sup>1</sup> HENNION A., *La Passion Musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; nouvelle édition, 2007, p 31.

*problématiques des autres disciplines traditionnelles* » ; en posant un regard différent sur une question ancienne, celle de l'information et de la communication, elles « *invitent à penser autrement les objets de connaissance et les représentations* »<sup>1</sup>.

En ce qui nous concerne, nous voulions alors comprendre pourquoi l'enseignement de la musique dite « classique »<sup>2</sup> était une priorité dans les conservatoires. Ce serait là nier que chaque époque transforme les genres musicaux, en y ajoutant ses goûts, ses instruments, ses techniques, ses savoir-faire... Chaque siècle a en effet un rapport à la musique différent de celui qui lui est antérieur. Cela veut dire que s'il y a transmission, il y a nécessairement déformation. Nous tenions là le cœur de nos recherches. Si nous étudions comment un genre musical était traité et transmis à travers l'Histoire, nous pourrions certainement mieux comprendre la dynamique et la légitimité des genres musicaux. Et par là même l'organisation et l'enseignement des connaissances relatives à la musique, dans une institution de type conservatoire.

Le « Baroque » fut alors le genre musical que nous choisîmes, car il a connu une évolution particulièrement intéressante à travers les siècles. Nous souhaitons explorer la vie de ce genre musical longtemps dénigré. D'autre part, la médiatisation dont il faisait l'objet depuis sa renaissance il y a une vingtaine d'années, nous fournissait là de précieuses informations. Il s'agissait alors de choisir un média s'inscrivant dans une certaine durée. D'autant que les médias modernes retravaillent la notion de pérennisation : la stabilité des savoirs musicaux est toujours remise en discussion.

Ce fut le mensuel *Diapason* que nous avons pris pour étude. Presse spécialisée autant que « grand public », nous pouvions observer, sur une période définie, l'évolution interne que connaissait la musique baroque.

Notons aussi que le choix d'axer cette recherche sur un média vient du fait du manque d'ouvrage scientifique en la matière. Cette question n'a pas encore fait l'objet d'une étude interdisciplinaire. Par conséquent, il fallait trouver une source d'informations. La presse musicale en fut le meilleur support. *Diapason* fut choisi parmi d'autres, comme étant le plus accessible au mélomane comme au musicien. Il n'était pas question ici de prendre une revue comme *La Lettre du musicien*, destinée avant tout aux musiciens avertis.

---

<sup>1</sup> WOLTON Dominique, « Information et communication : dix chantiers scientifiques, culturels et politiques », in Jeanneret, Ollivier, 2004, (coordination), *Les Sciences de l'information et de la communication. Savoirs et pouvoirs*, revue Hermès n°38, Paris, CNRS Editions, 2004, pp. 175-182.

<sup>2</sup> Terme qui recouvre en réalité la musique baroque, la musique classique et la musique contemporaine

## **0.2 Une problématique interdisciplinaire :**

Notre problématique est donc la suivante : comment un genre musical, à l'exemple du Baroque, est traité et transmis à travers l'Histoire ?

C'est envisager la définition de la culture comme « tradition sélective », gestion active de la mémoire collective, remise en question perpétuelle du choix que l'on fait de ses prédécesseurs et de ses modèles. Selon les époques, les sociétés, les régimes politiques, les idéologies pédagogiques ou les publics d'élèves, ce ne sont pas les mêmes aspects, les mêmes composantes de l'héritage qui donnent lieu à référence, à présentation ou à transmission dans le cadre des institutions d'enseignement. Et l'on constate aussi que périodiquement, au fil du renouvellement des générations, ou en fonction de l'avancée des réformes pédagogiques, ce sont des pans entiers de la culture enseignée qui basculent dans l'obscurité et dans l'oubli.

Une question intéressante est donc celle de savoir quel type de sélection, dans l'héritage de la culture, est opéré par tel ou tel type de programme d'études ou dans tel ou tel champ de connaissance. Le baroque apparaît alors comme un objet digne d'étude pour analyser les processus de sélection. Mais cette question de la sélection culturelle (scolaire) peut revêtir aussi un autre sens et une autre dimension si l'on prend le terme de « culture » non plus dans son sens patrimonial -comme héritage du passé-, mais dans son sens anthropologique, comme l'ensemble des modes de connaissance, des pratiques sociales et des formes de vie qui « ont cours » à un moment donné, au sein d'une communauté sociale, et sont susceptibles de donner lieu à des processus de transmission et d'apprentissage.

Le point de vue communicationnel est autre : pour poser la question de la diffusion sociale des savoirs et plus généralement, celle du statut des formes de culture, il est nécessaire d'inclure un moment structurant de description des ressorts, procédures et formes de la communication (Jeanneret 1994). Et ce moment suppose des méthodes, en partie développées par les sciences de l'information et de la documentation, en partie liées aux études des médias et des médiations sociales.

### **0.3 Présentation du plan :**

Dans un premier temps, nous définirons et approfondirons deux notions importantes : la musique baroque et la structuration des savoirs musicaux.

Les conservatoires, mais aussi les médias, sont des instances où s'effectue une très grande partie du travail de transmission intergénérationnelle de la culture. La conscience de tout ce que l'éducation conserve ne doit cependant pas encourager l'inconscience de tout ce qu'elle oublie du passé. La « reproduction culturelle » assurée au titre, et dans le cadre des pratiques d'enseignement, ne s'effectue jamais « en texte intégral ». Nous devons reconnaître, au contraire, l'extraordinaire pouvoir de sélection de la mémoire enseignante, sa capacité d'oubli actif.

Les phénomènes impliqués par de tels processus de communication sont de nature diverse et ils sont soumis à des logiques non cohérentes. Pourquoi un genre musical est oublié ? Pourquoi redevient-il à la mode ? Comment les idées circulent-elles ? Comment les savoirs deviennent-ils légitimes ? C'est affaire à la fois de ressources matérielles, de formes d'écriture, d'idéologies, etc.

Toutefois, on ne peut pas se contenter de regarder de loin les processus de structuration des savoirs, de parler plus ou moins métaphoriquement de médiation, de convention ou de traduction. Il faut aller y regarder de près : vers les objets, les pratiques documentaires, les acteurs, et les formes d'expression. Cet examen n'est pas un aspect marginal, ou secondaire, ou externe, de l'analyse culturelle, mais un moment primordial.

Dans une seconde partie, nous expliquerons la méthodologie employée pour ce travail, afin de montrer le processus de légitimation et de pérennisation d'un genre musical. Ce processus s'axera autour du phénomène de médiatisation que connaît la musique baroque. Pour ce faire, nous prendrons, comme support d'analyse, le magazine *Diapason*. Notons que cette analyse se tiendra sur une période de dix ans, de 1996 à 2006. Nous tâcherons de mettre en lumière, tout d'abord, la couverture médiatique et les modalités de présence de la musique baroque dans ce magazine grand public. Puis nous dégagerons les éléments de la trame des pages de couvertures comme des articles, pour avoir un aperçu des termes employés pour qualifier le monde de la musique baroque. Enfin, nous étudierons plus en détail le numéro 542

de Décembre 2006<sup>1</sup> qui retrace la redécouverte de la musique baroque ces vingt dernières années, autour d'un spectacle, *Atys*, qui a bouleversé le monde musical baroque.

Contre l'approche strictement sémantique qu'a longtemps pratiquée l'histoire des idées, et en décalage avec les interprétations sémiologiques de l'histoire de la musique (dans l'acception large du terme), l'historiographie française a insisté sur cette notion centrale d'« appropriation »<sup>2</sup>. Les historiens français du culturel, Roger Chartier en tête, ont mis l'accent sur la nécessité de « *penser les pratiques culturelles en termes d'appropriation différentielle* »<sup>3</sup>.

Délaissant l'étude des publics et des représentations, cette seconde partie vise à interroger la production culturelle liée au baroque sous l'angle de sa forme matérielle, de ses rythmes et de sa périodicité, qui contribuent largement à en définir les usages et la signification. L'œuvre culturelle est en effet inséparable de ses formes de diffusion et de périodicité, lesquelles imposent bientôt leurs règles, via les acteurs -musiciens, compositeurs, éditeurs-, ceux que Christophe Charle a appelés les « hommes doubles », ces médiateurs rendus indispensables par la disproportion croissante entre l'offre culturelle et la capacité de réception du public<sup>4</sup>.

De plus, nous souhaitons prendre en compte l'articulation entre structuration des connaissances et diffusion de celles-ci. L'observation des connaissances sur le baroque et les discours attenants ont ceci de particulier qu'ils relient structuration et médiatisation. Au regard de cette articulation entre information et communication, nous avons analysé des énoncés qui comprennent à la fois des manières de dire, de voir et de faire, qui deviennent peu à peu partie intégrante de la culture commune nommée « baroque ». Bien sûr, la valeur de ces énoncés qui visent le « partage du sens » est plus ou moins dogmatique.

Les deux parties suivantes de ce mémoire montrent, sur deux exemples limités, comment s'articulent le fait de réaliser une analyse méthodique des pratiques de communication liées à la mise en circulation sociale des savoirs et la possibilité de rendre problématiques ces fausses évidences.

Il n'y a pas de paradigme de la communication qui pourrait prévoir, résoudre ou formaliser les problèmes relatifs à la socialisation des savoirs. Il existe des méthodes d'analyse des

---

<sup>1</sup> « Comment la France est devenue Baroque », *Diapason*, n° 542, décembre 2006

<sup>2</sup> « L'appropriation telle que nous l'entendons vise une histoire sociale des usages et des interprétations, rapportés à leurs déterminations fondamentales et inscrits dans les pratiques spécifiques qui les construisent », écrit Roger Chartier, *Culture écrite et société*, ouv. cité, p. 214.

<sup>3</sup> CHARTIER Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 13.

<sup>4</sup> CHARLE Christophe, *Paris Fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Le Seuil, 1998. Sur l'organisation de ce milieu et les pratiques du "journalisme littéraire" à la fin du siècle, voir Christophe Prochasson, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

processus de communication, dont certaines ont une pertinence particulière pour décrire la construction de formes de savoir et de relation sociale au savoir.

En posant des regards différents sur un même objet d'étude, l'approche des S.I.C. envisage plusieurs grilles de compréhension et d'analyse, influencées par les théories et les approches méthodologiques des disciplines auxquelles elles sont rattachées.

Le mot médiation permet de considérer que ceux qui participent au dispositif sont des acteurs et non des intermédiaires, car les mondes de la musique dans et entre lesquels naviguent « prestataire » et « bénéficiaire » ne sont pas déjà là. C'est la médiation qui les fait apparaître. De plus la médiation peut être le fait d'un humain, d'un collectif, d'une méthode (Hennion). Il s'agit de voir comment s'organisent les relations, entre la recherche, les médias et l'industrie musicale dans un cadre particulier qui est celui de la musique baroque.

Le mot énoncé, quant à lui, fait référence à Michel Foucault qui définit comme *«disciplines, des ensembles dénoncés qui empruntent leur organisation à des modèles scientifiques, qui tendent à la cohérence et à la démonstrativité, qui sont reçus, institutionnalisés, transmis et parfois enseignés comme des sciences ... »*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 233.



## SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
0.1 La formulation d'un objet de recherche.....	1
0.2 Une problématique interdisciplinaire.....	4
0.3 Présentation du plan.....	5
SOMMAIRE.....	8

### **PARTIE I : CADRE HISTORIQUE**

<b>I. La musique baroque : éléments de définition(s) :</b> .....	<b>11</b>
1.1. Chronologie de la musique baroque.....	11
1.2. Origines du terme « baroque ».....	12
<b>II. Distinctions musicales entre Renaissance, Baroque et Classicisme :</b> .....	<b>14</b>
2.1. La musique de la Renaissance : origines moyenâgeuses :.....	14
a. La musique pour louer le créateur.....	15
b. Unification de la liturgie : origines du Chant grégorien.....	15
c. Le Jubilus ou la libération des vocalises.....	16
d. Des vocalises aux neumes.....	16
e. Les tropes : naissance de la musique polyphonique.....	17
f. De traités historiques à la perfection musicale.....	17
2.2. La musique de la Renaissance :.....	18
a. Epanouissement de la musique vocale.....	19
b. Emancipation de la musique instrumentale.....	20
2.3. La musique baroque :.....	21
a. Poésie et musique indissociables pour émouvoir.....	22
b. La basse continue : libération du pouvoir émotionnel.....	23
c. Le madrigal, créateur de nouveaux genres musicaux.....	23
d. L'Opéra : expression de la sensibilité baroque.....	26
e. La tragédie lyrique française.....	27
f. L'Oratorio : drame lyrique religieux.....	29
g. La rhétorique baroque : l'art de provoquer l'émotion.....	30
h. Emancipation de la musique instrumentale.....	32
2.4. La musique de style classique :.....	34
a. Les querelles, témoins d'une pensée musicale autonome.....	35
b. Une nouvelle conception dramatique de la musique.....	36

c. L'Opera Buffa italien : évolution de l'écriture musicale.....	36
d. La Symphonie Concertante, véritable action dramatique.....	37
e. La forme Sonate, caractéristique du style classique.....	38
f. Dépassement de la forme Sonate.....	39
<b>III. A la redécouverte de la musique baroque :</b> .....	<b>40</b>
3.1. Une nouvelle relation à la création musicale.....	41
3.2. Du silence à la parole déformée.....	42
3.3. L'instrument ancien, médium de l'interprétation historique.....	43
3.4. Les personnalités liées à la reconnaissance de la musique baroque.....	44
a. Félix Mendelssohn : initiateur de la redécouverte.....	44
b. Wanda Landowska : la recherche de l'authenticité.....	45
c. Alfred Deller : le baroque retrouvé.....	47
3.5. Les héritiers modernes de la musique baroque : un militantisme bienveillant.....	48
a. Le Centre de Musique Baroque de Versailles (C.M.B.V.).....	48
b. Les orchestres, porte-parole de l'éthique musicale baroque.....	49
3.6 Commentaires distanciés sur le processus de légitimation de la musique baroque.....	52
<b>IV. La structuration des savoirs musicaux : compréhension du monde musical :</b> .....	<b>54</b>
4.1. Les communautés à dominante économique.....	54
4.2. Les communautés à dominante idéologique.....	55
4.3. Les communautés scientifiques et d'enseignements.....	57

<b>PARTIE 2 : L'ENQUETE : Méthodologie, Analyses et Conclusion</b>
--

<b>I. Méthodologie :</b> .....	<b>59</b>
1.1. Choix du corpus.....	59
a. Presse musicale « grand public ».....	59
b. Quelques mots sur les origines et le fonctionnement de <i>Diapason</i> .....	60
1.2. Terrain et échantillon.....	62
1.3. Démarche.....	63
<b>II. Analyses : la médiatisation, indicateur de légitimation et de pérennisation de la musique baroque :</b> .....	<b>67</b>
2.1. L'analyse quantitative, révélatrice de la couverture médiatique.....	67
a. Le capital médiatique de la musique baroque.....	67

b. Les modalités de présence de la musique baroque dans <i>Diapason</i> .....	82
2.2. L'analyse qualitative, révélatrice des réseaux de notoriété.....	96
a. Titraile des pages de couverture de <i>Diapason</i> .....	97
b. Titraile des articles de <i>Diapason</i> .....	105
III. Analyse du corpus-test : <i>Diapason</i> n° 542 (décembre 2006) :.....	113
3.1. Analyse de la couverture du numéro 542 de <i>Diapason</i> .....	114
a. Analyse quantitative de la couverture du n° 542 de <i>Diapason</i> .....	115
b. Analyse qualitative de la couverture du n° 542 de <i>Diapason</i> .....	116
3.2. Analyse de l'article du n° 542 de <i>Diapason</i> .....	119
a. Analyse du premier chapitre du dossier : « I. Avant Atys ».....	120
b. Analyse du deuxième chapitre du dossier : « II. Pendant <i>Atys</i> ».....	129
c. Analyse du troisième chapitre du dossier : « III. Après Atys ».....	135
CONCLUSION.....	144
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	
<b>ANNEXES</b>	
<b>REMERCIEMENTS</b>	

Nous ne pourrions commencer cette étude sans revenir sur quelques notions importantes pour la suite de ce mémoire. Nous allons donner ici le cadre historique et conceptuel dans lequel s'insère notre travail. Car les concepts de genre et de temps sont indissociables.

### **I. La musique baroque : éléments de définition(s) :**

Peut-être le lecteur aura-t-il vu des films comme Tous les matins du monde d'Alain Corneau (1991), Beaumarchais l'insolent d'Édouard Molinaro (1996), ou encore Le Roi Danse de Gérard Corbiau (2000) ? Les recherches historiques préalables à leur réalisation nous permettent un aperçu de ce qu'était le contexte dans lequel la musique baroque s'est épanouie.

Comment est née cette musique, quelles sont ses influences, ses fondements, ses institutions, ses maîtres de composition, ... ? Comme Fontenelle interrogeant la Sonate en son temps « *Sonate, que me veux-tu ?* », nous vous invitons à découvrir cet univers musical foisonnant.

#### **1.1. Chronologie de la musique baroque :**

C'est un Américain, James R. Anthony, qui nous a donné nos premières bases sur la musique baroque, avec son ouvrage intitulé *La Musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau*.<sup>1</sup>

Grâce à lui, nous pouvons établir une chronologie, de 1581 (représentation du *Ballet Comique de la Reine* de Beaujoyeux<sup>2</sup>) à 1733 (mort de François Couperin et création d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau<sup>3</sup>).

Notons que ces dates peuvent varier quelque peu selon les spécialistes, certains préférant arrondir à 1600-1750 pour plus de facilité.

---

<sup>1</sup> Traduit de l'américain par Béatrice Vienne, 1981. Ed Flammarion.

<sup>2</sup> Premier ballet de Cour français, tragédie lyrique

<sup>3</sup> « *Révolution qui se fit dans la musique en France* » dicit l'Almanach des Spectacles de 1756, entraînant avec elle la « Querelle des Bouffons » vers la fin du 18<sup>ème</sup> siècle

Les musicologues reconnaissent trois cycles au sein de la musique baroque :

- 1600-1650 : la préparation
- 1650-1700 : l'Age d'Or (Italiens/ Français)
- 1700-1750 : les grands compositeurs comme Haendel, Rameau...où le tonal est bien établi et prépare le Classicisme.

Avant d'étudier plus précisément les fondements de chacune de ces périodes, quelques éléments de définition s'imposent.

### **1.2. Origines du terme :**

Demandez à un spécialiste ce qu'est la musique baroque, et vous pouvez être certain que son collègue fera quelques grimaces, livrera quelques menues preuves antinomiques : qu'on se le dise, la musique baroque est une source intarissable de querelles en tous genres !

Rien de plus normal lorsque la définition même du mot « baroque » est tantôt perçue comme une notion chronologique, tantôt comme un style musical (basse continue, style concertant, opéra, dans ses grandes lignées), selon le pays qui cherche à le définir. D'entrée de jeu, on est en pleine confusion. Quoiqu'il en soit, le terme « baroque » est apparu au milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, dans l'Art et la musique en particulier.

Issu du portugais *barroco*, le terme est une réalité d'abord géologique. Il désigne en effet un gros rocher de granit à la rondeur irrégulière (lorsqu'il est utilisé comme substantif) ou la perle irrégulière (lorsqu'il est utilisé comme adjectif).

Ce mot passe les Pyrénées, et en 1711 Saint Simon l'utilise déjà en son sens imagé : « *L'embarras était que ces places étaient destinées aux évêques les plus distingués et qu'il était bien baroque de faire succéder l'abbé Bignon à M. de Tonnerre...* ». *Baroque* est alors synonyme d'étrange, de saugrenu, d'inconvenant.

C'est Jean-Baptiste Rousseau, le librettiste de Campra et de tant d'autres, qui l'employa pour la première fois en musique. Il parlait de *Dardanus*, une œuvre de Rameau :

« *Distillateur d'accords baroques*  
*Dont tant d'idiots sont fêrus,*  
*Chez les Thraces et les Iroques*  
*Portez vos opéras bourrus* »



La première utilisation musicale du mot baroque a donc été faite à propos d'une œuvre de Rameau, c'est-à-dire du parfait modèle de ce que d'autres appelaient « classique »... Dès 1740, c'est le trouble...

Jean-Jacques Rousseau, dans l'*Encyclopédie* de 1776, en donne la première définition :  
« *La musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint.* »  
(*Dictionnaire de la Musique*, 1768, p 41)

Pour Rousseau, la musique « baroque » est une musique à l'harmonie pleine (il dit « confuse » parce que tout accord de plus de trois notes l'est pour lui et pour beaucoup de ses contemporains), modulante, aux lignes mélodiques amples (« intonations difficiles ») et aux formes strictes (mouvements « contraints »).

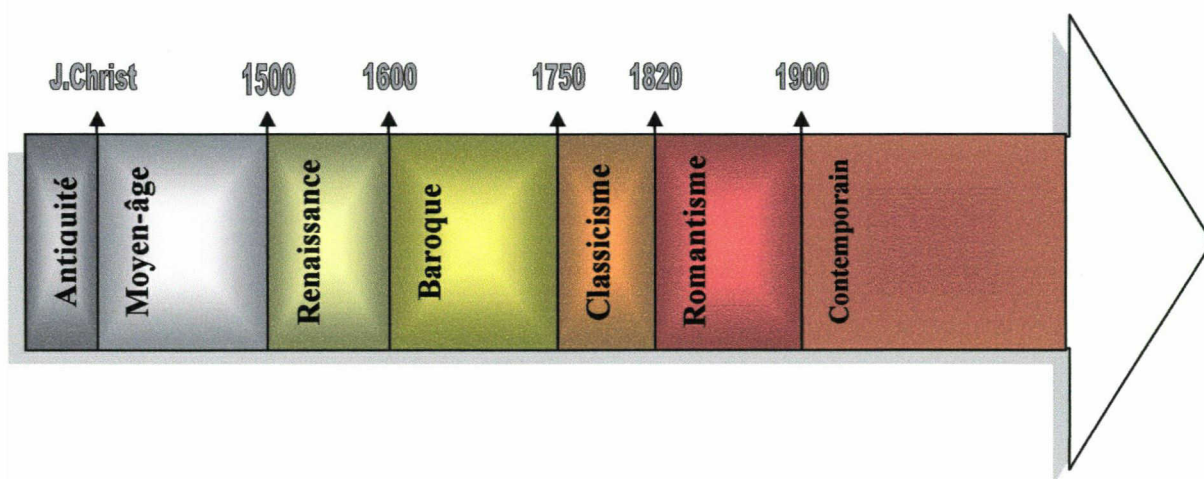
En Allemagne, le mot « baroque » (*Barock und Roccoco*) n'implique plus le moindre jugement de valeur. Tout est baroque : ce qui s'est écrit, peint, sculpté, construit et joué entre 1580 et 1750. Le baroque est alors un repère chronologique.

Enfin, le mot baroque s'applique également à une manière particulière de jouer aujourd'hui la musique d'autrefois. En effet, sous l'influence des musicologues d'outre-Rhin, les musiciens ont appliqué le terme « baroque » à la manière dont ils jouaient. Une œuvre baroque ne devient ou ne redevient baroque que si les tempos, les phrasés, les ornements, la constitution même de l'orchestre, sont fidèles aux traités instrumentaux du temps, à une certaine esthétique retrouvée à partir de cette pratique. Plus encore si on utilise un violon construit au 17<sup>ème</sup> siècle, avec ses cordes en boyau, l'angle originel de son manche, son archet à tête de brochet : on dira qu'on utilise un « violon baroque », et une « flûte baroque » si elle est en bois, à une clé, sur le modèle Hotteterre (du nom de celui qui a inventé ce modèle).

Ces explications vous montrent à quel point il ne nous fut pas facile de cerner la définition de la musique baroque. Essayons donc plutôt d'en connaître les spécificités.

## II. Distinctions musicales entre Renaissance, Baroque et Classicisme :

Il faut admettre, pour situer notre recherche, que la musique est en perpétuelle évolution depuis ses origines. Chaque époque a ses spécificités, et la suivante cherchera à s'en défaire, ou à l'enrichir. Afin de mieux visualiser les différentes périodes de l'Histoire de la musique, voici, ci-après, une frise chronologique. Nous aimerions, par cette présente, rendre plus visible l'imbrication de la période baroque. Elle découle de la Renaissance et donnera naissance au Classicisme.



Pour mieux comprendre la musique baroque dans l'Histoire de la musique, nous pouvons tenter de la définir dans ce qui l'oppose aux autres genres musicaux. Le baroque trouve ainsi sa définition par opposition à ce qui n'est pas baroque.

Nous vous proposons dès lors d'étudier les particularités de chaque genre musical : la Renaissance, le Baroque et le Classicisme.

### 2.1. Musique de la Renaissance : origines moyenâgeuses :

La musique de la Renaissance est dans la continuité de celle du Moyen-âge ; elle y trouve ses fondements et l'enrichit considérablement. Etudier la musique de la Renaissance ne peut se faire sans revenir sur les fondements principaux de la musique moyenâgeuse. C'est à travers les notions de base de la musique moyenâgeuse que le lecteur pourra mieux situer et comprendre les bouleversements de la musique renaissante. Nous proposons donc au lecteur

un aperçu des connaissances musicales au Moyen-Age, avant d'étudier plus en détails la musique renaissante.

### **a. La musique pour louer le Créateur :**

La musique du Moyen-âge était basée sur des conceptions antiques qui faisaient de la musique une science et un objet de spéculation. Science des nombres et des proportions, Boèce (480-524), dans son Traité en cinq livres, intitulé *De Institutione Musicae*<sup>1</sup>, fait de la musique un pur objet de spéculation. La musique ne peut être pensée qu'en rapport avec l'harmonie universelle. De plus, elle aide l'homme à s'élever, à se rapprocher de la vérité, à recréer son unité intérieure. C'est par l'oreille que la science et l'émotion pénètrent à la fois l'âme et l'esprit.

La musique était donc conçue comme l'instrument suprême de culture et de formation spirituelle. Elle devint le fondement d'une éthique qui consistait à louer le Créateur.

### **b. Unification de la liturgie : origines du chant grégorien :**

La rapide extension du christianisme à partir du IVème siècle faisait coexister des liturgies, et donc des manières de chanter, différentes (romaine, milanaise dite ambrosienne, espagnole, gallicane, anglo-irlandaise, byzantine, syrienne, ...).

C'est dans un souci d'unité que le pape Grégoire 1<sup>er</sup> 2 réforma la liturgie romaine et imposa sa réforme à l'ensemble de la chrétienté. Cette unification de la liturgie imposait un répertoire et une façon de chanter, qui fut à l'origine du *chant grégorien*<sup>3</sup>. La façon d'exécuter les chants liturgiques fut fixée par la *Schola Cantorum*, école de chantres établie à Rome. La musique a pour fonction, alors, d'inciter au recueillement. En effet, le chant grégorien est une monodie (mélodie à une voix), formée d'une succession de notes d'égale durée avançant par degrés le plus souvent conjoints, et calquée sur les accents toniques des mots de la langue latine.

---

<sup>1</sup> Imprimé par la suite en 1492 à Venise

<sup>2</sup> Grégoire le Grand, le premier pape-moine, 590-604

<sup>3</sup> Dénomination qui date du IXème siècle seulement, due à Paul Diacre, premier biographe de Grégoire le Grand.



### **c. Le *Jubilus* ou la libération des vocalises :**

Mais c'est avec le *Jubilus* que la musique va se libérer peu à peu de la contrainte liturgique. Rappelons que la Messe comprend *l'Ordinaire* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), sorte de noyau autour duquel s'organise le *Propre* (Introït, Graduel, Alleluia, Offertoire, Communion). Cet ensemble suit, sur une année, l'histoire de la vie du Christ.

S'il est vrai que le chant liturgique se voulait toujours au service du texte, des vocalises (extension d'une série de notes sur une même voyelle) étaient toutefois admises à la fin de l'Alleluia. Saint Augustin appelait *Jubilus* (chant joyeux) cette manière exceptionnelle de chanter, et la justifiait ainsi :

*« Celui qui jubile ne prononce pas de mots : c'est un chant de joie sans paroles ; c'est la voix du cœur se fondant dans la joie et cherchant le plus possible à exprimer ses sentiments même quand il n'en comprend pas la signification. »*

Avec le *Jubilus*, la musique échappe ainsi à l'emprise du mot, et le chant s'accommode de plus en plus mal de l'étroitesse formaliste de la liturgie grégorienne. Les vocalises donnent, au contraire, à la musique sa dynamique et sa liberté d'invention.

### **d. Des vocalises aux neumes :**

Mais plus les vocalises devenaient compliquées, plus elles étaient difficiles à retenir. Il fallait donc les noter par écrit, soit :

- i) par une sténographie faites de points et de virgules destinée à indiquer la ligne générale de la mélodie,
- ii) par l'inscription d'un texte sous les vocalises, pour permettre de les exécuter plus facilement.

Les neumes reposaient sur l'idée d'une analogie entre impressions visuelles et auditives : ce sont des signes graphiques s'inspirant de ceux de la prosodie grecque<sup>1</sup>.

Ce passage de l'oral à l'écrit est à l'origine de transformations radicales de la musique et des conceptions musicales. Le signe écrit, qui fixe et conserve, a contribué à donner sa spécificité à la musique occidentale : une aptitude à se transformer, à inventer de nouveaux matériaux, de nouvelles formes, de nouvelles combinaisons sonores. Grâce à l'écriture, qui

---

<sup>1</sup> L'accent aigu indiquait l'élévation de la voix ; l'accent grave, l'abaissement ; l'accent circonflexe, une inflexion double.

soulage la mémoire et permet le développement de l'esprit d'abstraction, une spéculation purement musicale est devenue possible.

#### **e. Les tropes : naissance de la musique polyphonique :**

Dès le IX<sup>ème</sup> siècle, les *tropes* vont apparaître dans la liturgie de la messe puis dans celle des *Offices*, amenant une nouvelle révolution musicale. Les tropes sont des ornements musicaux qui prennent place à l'intérieur d'un mot, et qui font en éclater le sens au profit d'une amplification sonore. L'invention musicale et le recours aux langues vulgaires deviennent alors possibles et même nécessaires. L'engouement suscité par les tropes fit se développer des dialogues chantés, bientôt doublés par une action dramatique : les *Mystères*, et contribua au développement d'une musique sacrée non liturgique. La musique n'était alors plus conçue seulement comme instrument liturgique.

C'est de là qu'est apparue la musique polyphonique. En effet, l'exécution de vocalises par plusieurs voix d'hommes modifia la sensibilité acoustique. Elle aboutit à une polyphonie improvisée, dans laquelle un trope vertical (c'est-à-dire faisant entendre plusieurs notes en même temps) servit d'ornement à la mélodie.

Dès lors, la polyphonie ne va cesser de progresser. Le motet va s'affirmer alors comme le genre polyphonique nouveau. Il s'agit d'une pièce vocale, constituée par la superposition de plusieurs mélodies, différenciées par leur rythme et par leur texte.

Ainsi, avec la nouvelle polyphonie, apparaît un matériau purement musical, organisé selon les nouvelles exigences de clarté, de division et de construction.

#### **f. De traités théoriques à la perfection musicale :**

Philippe de Vitry<sup>1</sup> (1291-1361), avec son traité écrit en 1321, *Ars nova*, finit par désigner la nouvelle façon de concevoir et d'écrire la musique. Il généralisa les principes d'écriture qui étaient apparus au XIII<sup>ème</sup> siècle mais qui n'avaient pas encore été théorisés. L'essentiel de son traité concerne la notation du rythme, origine du développement d'une nouvelle polyphonie aux lignes subtilement entremêlées.

---

<sup>1</sup> Poète, musicien, disciple de Pétrarque, évêque de Meaux.

Contrairement à l'ancienne division rythmique (le *ternaire*, mode parfait à l'image de la Trinité), Philippe de Vitry met en place la division *binnaire* (le mode imparfait). Cette division binaire facilite les combinaisons et l'enchevêtrement des voix.

Guillaume de Machaut (1300-1377) fut un de ceux qui illustrèrent la nouvelle musique du XIV<sup>ème</sup> siècle. Il contribua, en outre, à la synthèse de la culture profane et de la culture sacrée, en portant à leur perfection la lyrique profane, le motet ou la messe. Grâce à lui et aux compositeurs du XIV<sup>ème</sup> siècle, le matériau musical prend de l'ampleur, l'écriture évolue, constituant désormais le principe vital et la raison d'être de la musique. Un accompagnement instrumental servit à renforcer l'identité de chaque voix par une diversification des timbres.

A la Renaissance, la musique part véritablement à la conquête de son autonomie. Elle découvre l'expressivité, se lie au plus intime de l'homme, tout en élaborant les composantes, le matériau, les principes dynamiques qui font sa spécificité. La nouvelle conception de la musique se situe alors du côté du symbolisme du sensible, comme l'affirma cette inscription gravée en lettres d'or sur un clavecin du XVI<sup>ème</sup> siècle : *Musica laetitiam comas, medicina dolorum* (musique compagne de la joie, remède à la douleur).

## **2.2. La musique de la Renaissance :**

En musique, le souci de beauté formelle prit le pas sur toute autre considération (virtuosité, complexité). Cela se traduisit tout d'abord par la généralisation de l'écriture à quatre voix. Pour éviter la dispersion des voix, le XV<sup>ème</sup> siècle généralisa le recours au principe de *l'imitation* (ou canon) : une mélodie (ou un fragment de mélodie) est exposée d'abord par une voix, et reprise ensuite par les autres voix successivement. L'oreille perçoit facilement une imitation, ce qui la rend particulièrement efficace du point de vue de la composition et de sa cohérence. La reproduction du même dessin mélodique d'une voix à l'autre permet une nouvelle continuité du discours musical.

Cet art du canon engendrait un parfait équilibre des voix et permettait à l'oreille de se repérer, de suivre le déroulement de l'œuvre. Les compositions, plus simples et plus concises, furent en accord avec la sensibilité d'un nouveau public urbain, amateur d'ordre et de clarté. Elles pouvaient alors se libérer de la structure compartimentée des différentes voix pour partir à la conquête de l'espace sonore.

### a. Epanouissement de la musique vocale :

Les Cours d'Europe se disputèrent les meilleurs artistes d'alors, ce qui entraîna un brassage des influences anglaise, flamande, française, italienne et favorisa l'émergence d'un art international. Entre temps, l'imprimerie musicale, apparue à Rome en 1476, consacra certains compositeurs tout en donnant une large publicité aux nouvelles techniques d'écriture.

Cyprien de Rore (1516-1565) fut alors le créateur d'un nouveau genre italien, synthèse entre la polyphonie du Nord et la mélodie italienne, mise au service du texte poétique : le *madrigal*. Le madrigal se caractérise par sa liberté d'invention et d'exécution. Il fut à l'origine du développement des figures musicales (figuralismes ou madrigalismes) destinées à rendre le sens du texte, équivalents sonores donnés à des concepts ou des sentiments (tristesse, larmes, joie, mort...) ou imitation musicale d'éléments naturels (chant d'oiseaux, tempête...).

Ces chansons étaient destinées au plaisir convivial de la maison, et non plus au service divin. C'est le signe d'une évolution radicale de la conception de la musique au XVIème siècle. Ainsi, la dédicace d'un livre de madrigaux affirme que la musique « *se propose pour but de plaire en dépit des philosophes [...]; elle n'est rien d'autre qu'un véritable et sûr remède des troubles de l'âme* ».

Cette nouvelle conception profane se répercuta sur la musique religieuse, charmée par l'esthétique du madrigal et de la chanson. Le besoin de comprendre les paroles assura la prééminence d'une voix, ce qui bouscula l'ancienne conception polyphonique et fit progresser la conscience harmonique.

Le théoricien Zarlino (1517-1590) tenta de rassembler tous les accords en une opposition majeure/mineure : il proposa donc deux accords parfaits<sup>1</sup>, ce qui lui semblait conforme au principe de l'« imitation de la nature ». L'homme se mettait ainsi à la place de Dieu sous le prétexte de se conformer à la Nature créative.

Le Concile de Trente (1545-1563) s'éleva contre la complexité de la musique polyphonique, qui rendait inaudible la parole de Dieu et les prières. Il exigea donc de veiller à la compréhension des textes liturgiques. Palestrina (1525-1594), attaché à la Chapelle pontificale, avait donc la mission de mettre en valeur les mots. Il donna pourtant à la polyphonie vocale son autonomie purement musicale. Il inventa des images musicales qui illustraient le sens du texte, mais n'altéraient pas la continuité du discours musical et son assemblage subtil de lignes mélodiques. Il eut recours à trois techniques d'écriture différentes,

---

<sup>1</sup> Obtenus par la division harmonique et arithmétique de l'octave

qui, chacune à sa manière, donnaient toute sa spécificité à la musique : la *polyphonie traditionnelle* (pour les parties de la messe connues des fidèles : Kyrie, Sanctus...); *l'homophonie syllabique* (chaque syllabe étant prononcée en même temps par toutes les voix); et, dans un but d'allègement de la composition, *l'homophonie de certaines parties* pendant que les autres se taisent. Malgré les consignes de l'Eglise, la musique prédominait sur le mot.

Enfin, dès 1524, Luther fit éditer les premiers recueils de chants liturgiques destinés à la célébration du culte de l'Eglise réformée (organisée en 1523). Il eut recours à la musique populaire allemande, dont la forme était simple et la mélodie connue, de façon à disposer d'une musique que tous pouvaient chanter. Le genre nouveau fut le *choral* à quatre voix homophones (tout le monde articulant les mêmes syllabes en même temps) : les voix se déplaçaient donc parallèlement et simultanément, au lieu de s'entrecroiser comme dans les chœurs polyphoniques de Palestrina.

### **b. Emancipation de la musique instrumentale :**

Le développement de la polyphonie vocale à quatre voix et le souci de faire comprendre les paroles permirent aux instruments de retrouver la place que l'Eglise leur avait refusée. L'imprimerie favorisa aussi la pratique instrumentale en publiant des transcriptions de chansons pour les instruments polyphoniques comme le luth, l'orgue, la guitare, les ancêtres du clavecin. Une littérature instrumentale et des formes de composition spécifiques se développèrent à partir des modèles vocaux, ainsi :

- Le *ricercar*, issu du motet, était constitué d'une succession d'épisodes dont chacun développait un motif différent, l'unité de l'ensemble étant assurée par une tonalité. Ce genre donnera naissance plus tard à la *fugue*, solide architecture musicale, faite de combinaisons de lignes et de motifs se répondant et s'étageant.
- La *canzon da sonar*, issue, elle, de la chanson française, présentait aussi des données formelles : entrées en imitation, répétitions, polyphonie transparente, subdivision en plusieurs sections construites sur des thèmes différents, oppositions et contrastes, rythme animé.

C'est à Venise – capitale de l'édition musicale (avec le célèbre éditeur Petrucci) – qu'apparurent les premiers ensembles instrumentaux et les premières œuvres (*sonata*, *sinfonia*) qui leur étaient destinées.

Ainsi, tout est en place pour l'affirmation d'une nouvelle pensée musicale. Tous les compositeurs poursuivent le même objectif : celui de redonner à la musique le pouvoir de ravissement qu'elle avait, selon eux, chez les Anciens. Thomas More (1478-1535) dit à ce sujet :

*« Mais sur un point ils nous dépassent sans contestation : leur musique, instrumentale ou vocale, épouse si fidèlement le sentiment, traduit si bien les choses par les sons –la prière, la supplication, la joie, la paix, le trouble, le deuil, la colère-, le mouvement de la mélodie correspond si bien aux pensées, qu'elle saisit les âmes des auditeurs, les pénètre et les exalte avec une force incomparable. »*

Cette lente maturation d'une esthétique nouvelle s'accompagne d'une intense réflexion théorique et philosophique qui réunit poètes, musiciens, humanistes dans des *Académies* (cercles élitistes préférés aux Universités). Le musicien devait mettre en valeur le contenu du poème en utilisant la technique nouvelle du récitatif (*stile rappresentativo*).

S'il est encore question d'harmonie universelle, le rôle de la musique n'est plus seulement de faire saisir la perfection du monde, mais d'en représenter la dynamique et l'humanité. La conception de la musique fut ainsi étroitement liée aux exigences expressives. L'expressivité musicale triomphait, orientant la musique dans de toutes autres directions. La découverte du cœur humain se substituait à la reproduction de la perfection voulue par Dieu.

Après la Renaissance, temps de l'équilibre et de la perfection des formes, les nouvelles conceptions esthétiques furent centrées sur l'homme et sur le drame inhérent à la condition humaine. Dans ce nouveau contexte mental et sensible, la musique n'est plus conçue comme un moyen de traduire les émois contradictoires, discontinus, fragmentaires de l'âme.

Inaugurée sous le signe d'Orphée, la sensibilité baroque est indissociable de la poésie, mais elle est également impensable sans le recours à l'art du discours. Rhétorique et déclamation, théâtre et poésie vont devenir les modèles implicites de toutes les formes de composition musicale.

### **3.3. La musique Baroque :**

La fin du 16<sup>ème</sup> siècle est caractérisée par une mutation de la pensée musicale : les formes abstraites et les constructions polyphoniques chères aux compositeurs de la Renaissance sont

remises en cause sous prétexte de retrouver la pureté et la simplicité du modèle antique décrit par Platon dans le Livre III de la République.

### **a. Poésie et musique indissociables pour émouvoir :**

En 1581, Vincenzo Galilei (père du grand Galilée) publie son *Dialogo della musica antica e della moderna*. Cet ouvrage présentait, sous la forme d'un dialogue platonicien, les principes esthétiques élaborés au sein de la *Camerata fiorentina*<sup>1</sup>. S'appuyant sur ce qu'ils croyaient être le modèle antique, ils soutenaient que seul le chant monodique accompagné par un instrument pouvait exprimer le sens du texte. Il fallait donc se débarrasser des contraintes de l'écriture polyphonique, oublier les imitations naïves des madrigalises, pour rendre à la poésie sa place éminente et au mot son intelligibilité. La musique devait ainsi traduire les sentiments contenus dans le texte en se pliant au rythme et à la mélodie des phrases.

Les humanistes se sont beaucoup interrogés sur le sens qu'Aristote donnait à la notion de *mimesis*, c'est-à-dire d'« imitation », et sur le rôle qu'il conférait à la poésie. Ces discussions autour de la *Poétique* d'Aristote contribuèrent à poser les termes d'une nouvelle esthétique de la poésie. Le poète était chargé de mettre en évidence l'universalité des concepts. Or, la poésie était, conformément au modèle grec, considérée comme indissociable de la musique.

L'imitation, pour le musicien, consistait à étudier le travail de l'acteur, la diction qui met en valeur les éléments sonores et rythmiques de la déclamation, selon la situation et le caractère du personnage. Cela permettait d'exprimer les sentiments contenus dans le texte poétique. Il s'agissait avant tout d'émouvoir les auditeurs. La monodie accompagnée s'imposa, comme seule apte à rendre le texte poétique intelligible. Le souci d'« imiter par le chant celui qui parle » (« *Recitar cantando* ») se trouve à l'origine d'une conception toute nouvelle de la musique : le *stile recitativo* ou le *stile rappresentativo*.

Le contrepoint<sup>2</sup> assurait, jusque là, la cohérence interne de l'œuvre. Mais vers le début du XVII<sup>e</sup> siècle, la remise en question de la polyphonie au profit de la monodie accompagnée entraîna le développement de l'écoute harmonique. Le discours musical n'était plus senti comme un enchevêtrement de lignes mélodiques, mais comme un enchaînement d'accords

---

<sup>1</sup> Cénacle qui regroupait autour du comte de Bardi des hommes de haute culture, musiciens, chanteurs, instrumentistes, compositeurs, théoriciens, poètes, architectes, peintres...

<sup>2</sup> Technique qui consistait à superposer, dans des combinaisons souvent complexes (imitation, proportions numériques, isorythmie...) et de plus en plus savantes, de multiples voix, qui se déployaient horizontalement.

verticaux qui libérait, tout en lui assurant un maintien harmonique, la voix supérieure destinée à porter le chant.

### **b. La basse continue : libération du pouvoir émotionnel :**

L'écoute verticale ou harmonique de la musique entraîna une simplification de l'écriture, par l'emploi qui alors se développa, d'une nouvelle sténographie musicale. Elle indiquait, à l'aide de chiffres, la nature des accords<sup>1</sup> destinés à soutenir la voix.

Cette *basse continue*, dite *basse chiffrée*, laissait à l'interprète la liberté de la répartition des notes de l'accord dans l'espace sonore (du grave à l'aigu), comme dans le temps (rythme, arpèges...), ainsi que la liberté des transitions entre les accords (imitation de la mélodie, contrepoint, ornement).

L'interprète pouvait donc jouer avec la succession des consonances et des dissonances, mettant ainsi en jeu une succession de tensions et de détentes d'un très grand pouvoir émotionnel.

Ainsi, ce n'était plus les règles de la musique qui engendraient la forme, mais la structure poétique du texte. Les articulations syntaxiques et sémantiques du discours poétique se trouvaient donc à l'origine d'une nouvelle articulation du temps musical, qui insufflait une dynamique interne au discours musical. Cette dynamique s'émancipa très rapidement des contraintes du texte pour déployer ses propres moyens d'expression. Tout cela entraîne l'invention de nouvelles formes. Mais paradoxalement, c'est la liberté formelle du *madrigal* qui se trouve à l'origine des formes et des genres, tels qu'ils s'affirmèrent peu à peu au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle.

### **c. Le madrigal, créateur de nouveaux genres musicaux :**

Rappelons que le *madrigal* était né en Italie au Trecento. Il apparaissait comme un genre vocal polyphonique et devint, pendant la Renaissance, l'équivalent profane du motet. Au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, il était considéré comme une *musica reservata*, comme une musique réservée aux connaisseurs.

Or, de plus en plus, le texte poétique prit le pas sur l'organisation musicale abstraite. Le madrigal acquit ainsi une grande liberté formelle, essentiellement avec Gesualdo et

---

<sup>1</sup> Types d'intervalles qui le composent (tierces, quarts, quintes, septième...)



Monteverdi. Il devint le laboratoire de la nouvelle musique, ou *seconda prattica*, revendiquée par Monteverdi en 1605. Il fallait traduire musicalement la tension et l'intensité émotive des passions. L'opposition des sentiments et des images retenait leur attention : la mort et la vie, le silence et le cri, la plainte amère et le chant joyeux. La musique soulignait ces oppositions par des rythmes contrastés, des modes et des harmonies étranges, sans relation entre eux.

D'œuvre en œuvre, Claudio Monteverdi (1567-1643) a poursuivi le même but : trouver les moyens musicaux les plus adéquats à l'expression de la vérité des sentiments humains. C'est en arrivant à Venise, en 1614, que Monteverdi publia son sixième livre de madrigaux, dont certains étaient de *stile concertato* : il ne s'agissait pas seulement d'opposer une voix à un groupe de voix, ou une voix à un groupe d'instruments, mais ce style servit de moyen de construction. Une section monodique se différenciait de sections polyphoniques.

Cette utilisation concomitante du *stile recitativo* et du *stile concertato* permit à Monteverdi de faire du *mélodrame*, point d'aboutissement de la dramatisation du *madrigal*. C'était là un genre musical nouveau qui n'avait plus rien à voir avec la conception humaniste du théâtre.

En 1638, en préface de son huitième livre de madrigaux (*Madrigali guerrieri e amorosi*), Monteverdi affirma être le premier à avoir trouvé le moyen d'imiter le plus parfaitement les passions et les sentiments du cœur. Cela grâce au *stile concitato*, « genre mouvementé si nécessaire à l'art musical ». Jusque là, les musiciens n'avaient eu recours qu'à deux styles : le style plaisant (*molle*) et le style modéré (*temperato*) ; aucun style ne permettait donc d'exprimer le trouble et l'agitation, de favoriser l'expression de sentiments violents, d'évoquer la colère.

Le *stile concitato* fut l'aboutissement de cette recherche : la répétition très rapide de la même note, par une instrumentation très précise (*pizzicati* des cordes suggèrent le bruit des épées, par exemple), par la subtilité de la déclamation chantée et le style concertant, permit à Monteverdi d'employer cette technique pour la première fois en 1624 dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Le Combat de Tancrede et Clorinde*).

Enfin, en 1608, le *Lamento d'Arianna* fut un exemple de *madrigal* particulièrement représentatif de la sensibilité du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ce *lamento*, par delà toutes les larmes qu'il a fait couler, eut une influence décisive sur la musique de son temps en tant que forme musicale et que genre musical.

Il s'agissait donc pour Monteverdi d'émouvoir les auditeurs et non d'exprimer ses sentiments personnels. Toute son œuvre devait donc être envisagée dans une perspective

théâtrale, dans la mesure où il voulait représenter les sentiments en action, dans certaines situations.

La théâtralité baroque représente le point d'aboutissement des réflexions sur l'imitation de la nature humaine. S'affirmant avec *l'opéra*, elle finit par imprégner toute forme d'action musicale, laquelle, avec la musique instrumentale, se passa de scène et d'acteurs parlant en musique.

Monteverdi a ainsi ouvert la voie à toutes les tendances de l'art lyrique et a contribué à faire triompher les valeurs expressives et dramatiques de la musique. A l'occasion du Carnaval de Mantoue, en 1607, Monteverdi composa une œuvre sur le thème d'Orphée, à la demande du duc Vincent de Gonzague. Appelée la *Favola d'Orpheo rappresentata in musica*, cette œuvre, dans laquelle tous les protagonistes « parlent en musique », fut reçut avec un enthousiasme tel que la partition en fut imprimée aussitôt. Parue en 1609, elle fut réimprimée en 1615. Composée d'un prologue suivi de cinq actes, elle servit de modèle de référence au genre *opéra*. Avec *l'Orpheo* de Monteverdi, tout devait concourir à l'expression des passions de façon à les faire éprouver à ceux qui écoutent : l'humanisation de la musique est acquise. Monteverdi a ainsi créé les premiers modèles formels à partir desquels ont été fixés les formes constitutives d'une œuvre lyrique : le *récitatif*, *l'aria*, *l'arioso*, *l'ouverture*.

- Le *récitatif* est un chant librement déclamé, dont la ligne mélodique et le rythme suivent les inflexions naturelles de la langue parlée. Il peut prendre plusieurs formes : narratif, représentatif, *secco* (soutenu par quelques accords de basse), ou accompagné par l'orchestre.
- *L'air*, né du *récitatif*, est une mélodie plus largement développée, accompagnée par l'orchestre et destinée à faire valoir la voix du soliste. Sa structure purement musicale : *pezzo chiuso* (forme isolée à l'intérieur ou à la fin d'un *récitatif*) puis *aria da capo* (forme principale de l'*aria* à l'époque baroque).
- *L'arioso* est une forme vocale assez mal définie, de caractère dramatique, entre le *récitatif* et *l'aria* lyrique ou ornementale. Il intervient à un moment pathétique qui exige une déclamation expressive.
- *L'ouverture* est un morceau instrumental destiné à mettre les spectateurs dans l'état d'esprit requis par l'œuvre. Plus tard, Lully codifia *l'ouverture à la française* : lent-vif-lent, et Scarlatti celui de *l'ouverture à l'italienne* : vif-lent-vif et dansant.

#### **d. L'Opéra : expression de la sensibilité baroque :**

L'opéra, destiné à émouvoir, toucher et divertir, et qui est né avec Monteverdi, est devenu une des formes les plus caractéristiques de la musique baroque. Aboutissement de l'évolution du *madrigal*, l'opéra en conserve la souplesse formelle aussi bien que thématique. Le seul impératif est celui de représenter, de mettre en scène, la diversité des sentiments et des émotions. L'opéra correspond au goût baroque du paraître et au besoin de transposer toute réalité dans une action théâtrale.

En invitant le public à des spectacles payants, Venise arracha l'opéra à l'élite cultivée. Ce public accéléra l'évolution de cet art savant et sa mutation en pur divertissement. De plus, grâce à la *commedia dell'arte*, les compagnies théâtrales itinérantes prenaient la place du théâtre érudit et répandaient le goût du fantastique. Le goût du public, avide d'évasion, entraîna le développement d'une scénographie à la recherche d'effets de surprise, multipliant les brusques changements de décor, les incendies, les vols ailés, les lieux enchanteurs ou démoniaques. Au XVIIIème siècle, les Vénitiens créaient dix opéras nouveaux par an. Les compositeurs étaient sollicités en permanence : Vivaldi (1678-1741) écrivit 94 opéras (dont 20 ont été retrouvés), Alessandro Scarlatti en écrivit 115... Cette profusion, propre à la sensibilité baroque, devait contribuer à l'évolution du genre.

En 1642, Monteverdi crée son dernier opéra : *Le Couronnement de Poppée* (un prologue et trois actes), représenté au Théâtre *SS. Giovanni e Paolo* (inauguré en 1639). Pour cette œuvre, qui expose la victoire de la passion et de l'ambition sur la raison, Monteverdi a eut recours à toutes les formes d'expression musicale expérimentées ou seulement ébauchées dans ses neuf livres de madrigaux. A la suite du *Couronnement de Poppée*, il était évident que la voix était capable de susciter une émotion qui allait bien au-delà du mot (*bel canto*). La voix servit donc de moyen d'évasion dans le monde magique, irréel, enchanté, pur produit de l'imagination baroque.

Avec le développement de la facture instrumentale, la voix devait rivaliser avec les audaces du jeu instrumental, et dépayser par un timbre étrange, rare, anti-réaliste. C'est ainsi que la sensibilité baroque se reconnut dans la voix de *castrat*, symbiose entre la voix d'enfant et la voix de femme, porteuse d'ambiguïté sexuelle et de merveilleux poétique. Les compositeurs d'opéra, harcelés par de continuelles demandes, se plièrent au goût des auditeurs fascinés par les prouesses vocales des castrats. Ils multiplièrent donc les passages musicaux aptes à mettre en valeur les voix. A Venise, F. Cavalli (1602-1676) et A. Cesti

(1623-1669) furent à l'origine de la distinction entre le *récitatif* (au service de l'action) et l'*air* (s'attarde sur un moment intense).

Alessandro Scarlatti (1660-1725) donna ses formes définitives à l'*opera seria* italien, avec le *récitatif secco* ou accompagné, l'*aria da capo*<sup>1</sup>, et l'*ouverture à l'italienne* ou *sinfonia* en trois mouvements (vif-lent-vif). Le renforcement du rôle de l'orchestre et la codification des airs redonnaient toute sa place à la musique. Elle cessait d'être soumise au texte et pouvait partir à la reconquête de son autonomie.

Le goût du contraste, caractéristique de l'art baroque, trouvait ainsi son incarnation formelle au service de l'émotion. Art du temps et du mouvement, la musique affirmait sa spécificité en retrouvant une place essentielle dans l'univers artistique.

Georg Friedrich Haendel (1685-1759) lutta pendant trente ans, à Londres, pour faire triompher l'opéra italien, l'*opera seria* formé de la succession de récitatifs et d'airs. Il expérimente tous les types d'arias : air d'indignation, air de jalousie, air de bataille, air de folie, air de vengeance, duo d'amour...Haendel donne une somme de toutes les sortes d'exploits vocaux, vocalises, longues tenues, arpèges, trilles...Il travailla en étroite collaboration avec les chanteurs, et souvent, les parties vocales étaient écrites pour des chanteurs précis, soprano ou castrat de préférence.

Mais l'amour d'Haendel pour l'opéra ne se limita pas à l'écriture vocale. Il se manifesta également dans l'usage nouveau qu'il fit de l'orchestre. Homme de théâtre, il joua avec la diversité des timbres, en dissociant le violon et le hautbois, en étoffant l'orchestre baroque, en donnant un grand rôle concertant aux flûtes, aux cors, aux trompettes. L'orchestre assura ainsi la continuité dramatique, tout en servant à caractériser musicalement les personnages.

#### **e. La tragédie lyrique française :**

En France, dans la seconde moitié du XVIIème siècle, une nouvelle forme d'opéra associe la déclamation tragique, la danse et la musique. Cette synthèse originale de la tragédie classique et du ballet de cour a été peu à peu élaborée par Lully, Molière et Quinault. Invention française donc, cette « tragédie en musique » (*tragédie lyrique française*) correspond au moment précis où la sensibilité, la pensée, le goût des Français reflètent les

---

<sup>1</sup> Schéma de l'aria da capo : a-b-a' (a' étant la reprise ornée et variée de la première)

conflits multiples qui traversent la société : conflit entre l'aristocratie et la royauté, conflit entre le modèle étranger italien et la culture française.

En 1662, Louis XIV place son règne sous le signe du Soleil. Lully comprend le parti qu'il peut tirer de la situation : aider le roi à façonner l'image qu'il veut donner de lui au monde, contribuer à soutenir le geste politique du roi<sup>1</sup>. Italien d'origine méconnue, Lully (1632-1687) fut d'abord au service de la Grande Demoiselle avant d'être nommé, en 1653, compositeur de la musique instrumentale du roi ; surintendant et compositeur de la Chambre, en 1661 ; directeur de « tout le théâtre en musique », en 1672. (Voir l'explication de ces titres et institutions annexe 1). Il détenait ainsi le monopole de la création musicale et dominait l'*Académie Royale de Musique* créée en 1669. Durant trente ans, il forgea un portrait de Louis XIV, suivant pas à pas et fidèlement la transformation de l'image que le roi voulait donner de lui et de son règne. Colbert disait : « *Le Roi ne peut se passer de cet homme-là* ». En effet, Lully avait très bien compris comment entretenir le goût de Louis XIV pour le divertissement et en particulier pour la danse. Le jeune roi consacrait deux heures par jour à la danse, et les ballets de cour lui permettaient de se donner en spectacle. Quand en 1682 la cour s'installa à Versailles, tout y fut conçu pour la musique et le spectacle. La Musique du Roi était répartie entre la *Chapelle Royale*, l'*Ecurie du Roi* et la *Chambre du Roi*.

Aux postes successifs qu'il occupa, Lully eut la possibilité de démontrer ses multiples talents de danseur, de violoniste, de compositeur, de chef d'orchestre, d'organisateur de spectacles. Sa collaboration avec Molière –entre 1664 et 1670 ils ont écrits 11 œuvres ensemble- joua un rôle essentiel dans le développement de sa conception de l'opéra. Ce fut particulièrement l'invention de la *comédie-ballet* qui lui permit de devenir maître dans l'intégration, à l'intrigue, de la musique de ballet. Les leçons de danse et de chant du *Bourgeois Gentilhomme* (1670) en sont une illustration parfaite.

Son travail avec Molière aida Lully à composer la musique qui mettait en valeur le livret en respectant les caractères de la déclamation propres au théâtre français. La prise en compte des règles de la déclamation et l'intégration de la danse à l'intrigue, se coulaient parfaitement dans le moule de la culture française, caractérisée par le culte de la parole et l'amour de la danse.

En 1673, Lully, collaborant cette fois avec le poète Philippe Quinault, présenta la première *tragédie lyrique*. Il s'agissait de *Cadmus et Hermione*, histoire de la quête amoureuse du héros fondateur de Thèbes, parti à la recherche d'Hermione (c'est-à-dire

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire à manifester l'emprise du pouvoir loyal en offrant des spectacles somptueux, très au-dessus de ce que font les Italiens.

d'Harmonie). Les *tragédies lyriques* se succédèrent au rythme d'une par an jusqu'en 1686 - quatorze œuvres-, précisant à chaque fois les règles impératives de ce genre nouveau, fruit de la culture française et de la politique royale. Elles montrent ce que la tragédie dramatique ne montre pas et fonctionne sur l'inversion du modèle tragique en se libérant de la règle des trois unités, en s'intéressant au côté galant des rapports politiques, en ne reculant pas devant la représentation de scènes violentes.

*L'opéra français*, comme tout opéra baroque, est une totalité qui intègre -pour l'enchantement des spectateurs- machines, décors multiples, métamorphoses, costumes somptueux, danses, gestes, paroles, musique et il n'a de sens que porté par la pulsation et le mouvement propres à la danse.

Avec Campra et Marin Marais, Rameau (1683-1764) a recueilli l'héritage de Lully. Compositeur tardif<sup>1</sup>, il perpétua le modèle mais le transforma profondément en composant une musique si riche que le public, déconcerté, déclencha la première querelle musicale du XVIIIème siècle<sup>2</sup>. Il affirmait l'autonomie de la composition musicale par rapport au texte. Son choix était argumenté, et reposait sur une analyse de l'analogie qui existe entre la musique et le langage. Il portait ainsi à sa perfection une forme d'expression que l'évolution de la sensibilité rendait caduque. Les conceptions musicales dans la France des Lumières entraînèrent en effet le naufrage de la *tragédie lyrique*.

#### **f. L'oratorio : drame lyrique religieux :**

*L'oratorio*, œuvre religieuse pour solistes, chœur et orchestre, évolua vers un genre musical indépendant. En passant du domaine de la liturgie à l'univers du concert, il prit la forme d'un drame lyrique sans représentation scénique.

Le terme *d'oratorio* est dérivé du mot oratoire, qui désigne un lieu de prière attenant à une église. *L'oratorio* est issu des exercices spirituels institués par Philippe de Néri (1515-1595) au sein de la *Congregazione dell'Oratorio*. Pour attirer le public, les Oratoriens développèrent les lectures dialoguées des textes évangéliques, qu'ils agrémentaient de « laudes spirituelles » sur une musique simple. Les exigences de la reconquête des âmes, formulées par le Concile de Trente (1545-1563), transformèrent ces gestes de dévotion en grandes liturgies théâtrales se déroulant à l'intérieur des églises, et utilisant solistes, chœurs et orchestres.

---

<sup>1</sup> Il est âgé de plus de quarante ans quand il commença à composer.

<sup>2</sup> La Querelle des Bouffons, après 1750.

Ce genre nouveau, d'abord très proche du drame musical, trouva sa structure propre dans le cadre de la liturgie romaine, grâce au compositeur Giacomo Carissimi (1605-1674)<sup>1</sup>. Le livret s'inspire soit des récits bibliques, soit de la vie des saints, soit d'histoires spirituelles, choisis et arrangés plus ou moins directement par le compositeur.

*L'oratorio* est formé de deux parties qui encadrent le sermon. Un récitant, *testo* (ou *historicus*), raconte et explique les passages narratifs, tandis que les solistes représentent les protagonistes du drame, et que le chœur commente ou participe à l'action. La musique suit cette structure, en s'inspirant des modèles proposés par l'opéra : *récitatif*, *arioso*, *airs*, *chœurs* homophones ou polyphoniques, *sinfonie*, *basse continue* en style concertant.

Le style musical de *l'oratorio* évolua, parallèlement à celui de *l'opéra*, vers la nette séparation entre *récitatif* et *aria da capo*, et la suppression du récitant au profit de dialogues mettant en valeur la vocalité<sup>2</sup>.

### **g. La rhétorique baroque : l'art de provoquer l'émotion :**

L'art musical baroque est indissociable de la rhétorique, ou art oratoire, dont le but est de faire naître des émotions, et de les transmettre sous forme de discours construit. Pensée en fonction de la poésie, la musique est, pendant cette période, identifiée de plus en plus à un discours. Le langage musical fonctionne donc comme le langage de la parole. Il possède une syntaxe, procède par images, par enchainements et développements d'images. Langage essentiellement métaphorique, la rhétorique baroque modèle un nouveau temps musical, qui, issu des structures verbales, conquiert progressivement son autonomie.

Les trois axes qui assurent la cohérence du discours rhétorique ont trouvé leurs équivalents musicaux :

- i) *L'inventio* correspond à la transcription sonore des *affetti*, l'unité de l'œuvre reposant sur un *affetto* dominant.
- ii) *L'elaboratio* consiste à transposer en musique les différentes parties d'un discours, en usant des procédés musicaux capables de distinguer l'introduction, l'exposition, la thèse, l'antithèse, la synthèse et la conclusion.
- iii) La *decoratio* se retrouve dans la recherche de figures musicales qui sont les équivalents des figures rhétoriques inhérentes au discours baroque.

---

<sup>1</sup> Carissimi influença Schütz (1585-1672), Marc-Antoine Charpentier, Bach et Haendel.

<sup>2</sup> En particulier à Naples avec A. Scarlatti ou en France avec Marc-Antoine Charpentier (qui en créa un style musical, synthèse du grand récitatif français et de la musique italienne).

La finalité de ces constructions, inscrites dans un déroulement temporel, est toujours l'expression émotionnelle. La musique doit être éloquente, elle doit dire, suggérer, transmettre. Cette recherche d'une adéquation de la langue musicale à la langue parlée a incité les musiciens à forger une sorte de vocabulaire, compris des initiés, qui se référait implicitement aux mots, aux sentiments, aux *affetti* contenus dans les textes poétiques de Pétrarque, par exemple. De telles figures musicales reposent donc sur une esthétique du sous-entendu. Issues des mots et des images du texte, elles finirent par fonctionner de façon indépendante : une musique purement instrumentale devenait ainsi possible.

La langue musicale trouva, dans l'usage de ces figures, les tournures de la syntaxe : toute joie était signifiée par un mélisme<sup>1</sup>, toute agitation, toute peine, toute émotion par des harmonies instables, fugitives, dissonantes, et par des mouvements mélodiques tourmentés, brisés, suspendus, désagrégés.

A ces figures musicales directement issues d'une image, s'ajouta un symbolisme reposant sur les connotations affectives attribuées aux tonalités, et sur des combinaisons numériques. M-A. Charpentier en 1691, Rameau en 1722, publièrent la liste des différentes tonalités avec les caractéristiques que chacun leur attribuait.

Le discours musical baroque est construit conformément aux règles de l'art oratoire. Le déroulement temporel enchaîne des figures contrastées, de manière à provoquer chez les auditeurs des chocs affectifs. Ceux-ci vont les déstabiliser et les rendre réceptifs à la séduction du message.

Toutes les formes de dualité sont donc exploitées. Le musicien joue sur les oppositions de mouvement, de dynamique, de couleur instrumentale, de masse sonore, d'écriture (polyphonique, monodique, homophonique...), pour inventer un certain nombre de formes.

La forme concertante repose sur l'opposition entre les masses instrumentales. *L'aria da capo* est construite sur l'opposition de deux sentiments, deux systèmes harmoniques, deux mélodies bien différenciées par le mode, le rythme, le registre. *La suite de danses* fait alterner des formes de danses couplées selon leur tempo.

A ces procédés de composition, qui reposent sur le principe du contraste, s'ajoute la variation : jeu de reflets, de miroirs, ornement destinés à mettre en valeur le virtuose et à recouvrir la ligne sous la profusion des décorations.

---

<sup>1</sup> Technique consistant à charger une syllabe d'un texte avec de nombreuses notes.



## h. Emancipation de la musique instrumentale :

Grâce aux progrès de la lutherie, la sensibilité aux différents timbres instrumentaux se développe. Le violon acquiert sa forme définitive au début du XVIIIème siècle, à Crémone, dans l'atelier de Niccolo Amati, beau-père du grand Stradivarius. L'orgue et le clavecin<sup>1</sup> se perfectionnent. Les instruments de l'orchestre sont répartis en familles : celle des cordes (allant du violoncelle au violon), celle des bois (flûtes, hautbois, basson, et bientôt clarinette), celle des cuivres (trombones, cornets, trompettes) et celle des percussions.

La précision du timbre permet au violon, à la trompette, au hautbois, à la flûte de rivaliser avec la virtuosité vocale, et par conséquent de devenir des instruments solistes. Si la voix demeure la référence implicite, il devient pourtant pensable et réalisable d'exploiter les possibilités du jeu instrumental pour elles-mêmes, et de créer des formes purement instrumentales.

Issue de la musique vocale et influencée par la danse, la musique purement instrumentale s'épanouit donc en se structurant comme un discours, selon les règles de la rhétorique. Elle oscille entre le souci de rigueur et d'équilibre, et l'exubérance et l'impétuosité. La synthèse opérée entre les différentes modalités d'organisation des figures musicales, la dynamique propre au discours et les progrès de la facture instrumentale, est à l'origine des principales formes musicales.

Ainsi, les formes musicales proprement instrumentales se dégagent du modèle vocal. Elles sont une synthèse entre une attention portée à l'écriture musicale, une sensibilité au timbre de l'instrument, et le goût baroque pour le contraste et la pensée rhétorique. Polyphonie et contrepoint, homophonie, monodie accompagnée et basse continue, sont les différentes modalités d'écriture qui ont engendré des formes spécifiques, oscillant entre liberté et rigueur. La *variation* est le procédé d'écriture par excellence de l'âge baroque. Elle fut expérimentée dès le début du XVIIème siècle par Frescobaldi (1583-1643), qu'on appelait « *il stupore del testo* » (« le magicien du clavier »). Différentes formes sont issues de ce procédé : la *chacone*, la *passacaille*, le *choral* varié. Ces formes varient de toutes les manières possibles : imitation, rythme, diminution, augmentation, harmonie, instrumentation... Un motif répété à la basse ou circulant dans les différentes voix crée ainsi une texture cohérente qui n'a d'autre référence qu'elle-même.

---

<sup>1</sup> Il supplante peu à peu le luth.

La *fugue* est une forme très rigoureuse, issue du *ricercare*. Elle repose sur le style en imitation, s'inscrit dans le cadre de l'harmonie tonale, et intègre la notion de divertissement propre au baroque. Une fugue comprend obligatoirement l'exposition du matériau thématique<sup>1</sup>, un divertissement<sup>2</sup>, une strette<sup>3</sup> et une conclusion (coda). J-S. Bach (1685-1750), avec les 48 fugues du *Clavier bien tempéré* et les 22 fugues de *l'Art de la fugue*, a composé les fugues les plus achevées et les plus différentes, imposant le modèle d'inventivité propre à cette forme. C'est lui qui a fixé le modèle formel de cette forme, qui intègre l'esprit de la variation à la rigueur de la construction.

La *suite* est une juxtaposition de musiques de danse contrastées, qui s'impose hors de tout recours au geste. Elle est constituée, en général, outre le prélude, d'une pavane, d'une gaillarde, d'une allemande, d'une courante...

La *sonate* à trois instruments (une basse continue et deux solistes) obéit à un schéma qui fut mis au point par A. Corelli (1653-1713) et qui comprend quatre mouvements : lent-vif-lent-vif. On l'appelait *sonata da chiesa* (sonate d'église).

L'*ouverture*, issue de la *sinfonia* qui structure les musiques d'opéra, comporte trois mouvements : lent-vif-lent pour *l'ouverture à la française* (élaborée par Lully), ou bien vif-lent-vif pour *l'ouverture à l'italienne*.

Le *concerto*<sup>4</sup> est une forme qui oppose à l'ensemble de l'orchestre : d'abord une petite formation de quelques instrumentistes, puis des solistes, et enfin, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, un seul soliste. Si Antonio Vivaldi (1678-1741) a contribué au développement du *concerto grosso*, c'est Corelli (1653-1713) qui a établi le modèle du *Concerto*, avec ses *Douze Concertos grossos pour cordes* (opus 6) publiés en 1712.

Toutes les conceptions de la musique se retrouvent dans l'œuvre de Jean Sébastien Bach (1685-1750). Sa musique repose essentiellement sur une faculté prodigieuse de combiner n'importe quelle mélodie avec n'importe quelle autre pour en engendrer autant de nouvelles.

Ainsi, l'art musical baroque, né sous le signe d'Orphée, s'était employé à représenter de façon adéquate la poésie par la musique et les ressources théâtrales. L'enchantement de la voix, le goût pour le drame et les passions, la volonté de susciter l'émotion chez l'auditeur, contribuèrent au développement de *l'opéra*. La sensualité propre aux timbres instrumentaux,

---

<sup>1</sup> Sujet et contre-sujet sont exposés successivement aux différentes voix.

<sup>2</sup> Modulations et jeux sur le matériau de base.

<sup>3</sup> Entrées rapprochées des voix, resserrement de l'écriture donc.

<sup>4</sup> Concerto vient du latin *concertare* qui veut dire lutter, rivaliser, se concerter.

l'éloquence mise au service de la persuasion et de la foi transposèrent dans un registre purement musical l'expression de la plus haute spiritualité.

Entre 1580 et 1750, durant la période baroque, la musique s'était imposée comme l'art du temps et du mouvement, et avait pris la forme d'un flux continu, juxtaposition d'éléments contrastés destinés à réveiller des *affetti* et à provoquer un certain type d'émotion (moyen de se libérer des passions qui entravent le libre exercice de la raison).

Après 1750, la mutation de la pensée, comme celle de la sensibilité, se manifeste par l'élaboration progressive d'une nouvelle conception de la musique : il n'est plus question de juxtaposer les termes d'un conflit mais d'en proposer une résolution conformément à la démarche dialectique. Cette notion de résolution suppose la maîtrise d'un processus de composition constitué de moments bien différenciés et rigoureusement articulés les uns aux autres : l'exposition des éléments du conflit, leurs manifestations, leur dépassement permet d'accéder à un autre niveau de l'être.

Le processus de composition de la forme *sonate* (exposition-développement-réexposition-coda) devint le médiateur par excellence de la nouvelle conception de la musique qui s'imposa peu à peu entre 1750 et 1830. Aujourd'hui encore, elle est considérée comme la référence obligée de toute musique –raison pour laquelle elle se trouve qualifiée de « musique classique ».

#### **2.4. La musique du style Classique :**

Le XVIIIème siècle est caractérisé par les rebondissements d'un débat esthétique qui eut pour enjeu la définition de la fonction et de la nature de l'art. La musique n'échappa pas à cette réflexion. Elle fut d'abord pensée comme les autres arts en termes d'imitation de la Nature, avant de l'être en termes d'expression. Encore fallait-il savoir de quelle nature il s'agissait, et de quoi précisément la musique devait être l'expression. Les différents épisodes et les différentes formes de ce débat contribuèrent à forger une nouvelle sensibilité musicale.

### **a. Les querelles, témoins d'une pensée musicale autonome :**

C'est en France que deux querelles retentissantes posèrent les termes du débat esthétique sur la musique :

- La *Querelle des Bouffons*
- La *Querelle des gluckistes et des piccinistes*.

C'est des suites de la représentation, en 1752, de *La Serva Padrona* (opéra comique écrit par Pergolèse en 1733) que se déclencha la fameuse *Querelle des Bouffons* (du nom de la troupe italienne), à Paris. La guerre de pamphlets se doubla d'une guerre des « coins » dans la salle même de l'opéra : le « coin de la reine », favorable aux Italiens, s'opposait au « coin du Roi », défenseur de la tradition lulliste et donc monarchiste de la musique française. Rejeter la tragédie lyrique, c'était sortir du système monarchique autoritaire qui avait engendré ce type d'œuvre réservée à une élite aristocratique. Réclamer une musique simple, gaie, en rapport directes avec les préoccupations quotidiennes, c'était proclamer la nécessité d'une nouvelle organisation politique et sociale.

C'est toujours à Paris, mais en 1777, qu'éclata la Querelle entre les gluckistes et les piccinistes. Cette fois c'était le problème des effets de la musique qui se trouvait au centre du débat. Gluck, réformateur de l'opéra, cherchait à redonner tout son poids au drame en provoquant un violent choc émotif, grâce à une adéquation totale entre la musique et la tragédie. Les partisans de Piccini se contentaient d'un plaisir modéré sans aucun rapport avec un quelconque bouleversement émotif. A une musique d'ordre révolutionnaire –édificatrice d'une nouvelle sensibilité– s'opposait donc une musique qui ne devait pas dépasser sa fonction de divertissement.

Ces querelles ont favorisé le développement des réflexions sur la musique. La vie musicale bénéficia également des progrès de l'édition, ce qui répondait à l'accroissement du public bourgeois et à la demande d'amateurs toujours plus nombreux.

A la suite de la *Querelle des Bouffons*, la musique fut considérée comme un langage qui devait avoir une signification immédiatement perceptible. Seule la mélodie, par conséquent seule la musique vocale, pouvait réaliser l'imitation la plus parfaite de la nature du cœur. De même, suite à la Querelle entre les gluckistes et les piccinistes, la question se posa sur la nature du plaisir musical : plaire et bouleverser sont deux choses bien distinctes.

## **b. Une nouvelle conception dramatique de la musique :**

Gluck réforme l'opéra : sa volonté de retrouver l'unité et la simplicité de toute action dramatique entraîne une redéfinition des valeurs du goût en musique. La virtuosité vocale ne devait plus être une fin en soi, mais devenir un moyen d'expression approprié à une situation de très grande intensité émotive. Le chant n'était plus une forme particulière de la déclamation, le recours à des acteurs chanteurs était donc indispensable. L'orchestre, les chœurs, les pantomimes dansées ne pouvaient plus être pensés hors de l'action dramatique.

Même si la réforme de Gluck a surtout été d'ordre dramatique, elle a mis l'accent sur l'action et sa cohérence, ainsi que sur l'osmose indispensable entre musique et livret.

Mais Mozart ne souhaitait pas donner la primauté à la tragédie : il affirmait que la musique, « *même dans les situations les plus terribles [...] ne doit jamais cesser d'être musique* ». C'est-à-dire que la musique devait devenir l'équivalent de l'action dramatique, et non s'effacer devant elle.

Cette modification de la conception de la musique –apportée essentiellement par Haydn, Mozart et Beethoven- est indissociable de l'évolution du langage musical. La multiplication des concerts de musique symphonique eut également des répercussions sur ce nouveau langage, qui dut être capable de retenir l'attention du public sans recours à une quelconque représentation visuelle : la dramatisation devenait constitutive de l'écriture musicale.

Grâce à la gamme tempérée mise en place par J-S. Bach<sup>1</sup>, il était possible de prendre possession de tout l'univers sonore. La transposition<sup>2</sup> et la modulation<sup>3</sup> introduisaient ainsi une tension au niveau de l'architecture d'ensemble. Cela reposait donc sur un déplacement des fondements de l'écriture : le discours musical pouvait se structurer en événements intégrant harmonie et mélodie. Le sentiment dramatique laissait ainsi la place à l'action dramatique.

## **c. L'Opera Buffa italien : évolution de l'écriture musicale :**

*L'Opera buffa* eut également une influence décisive sur l'évolution du « style classique ». Issu de la *commedia dell'arte* et de ses personnages conventionnels, *l'opera buffa* a le souci d'unifier, autour d'une même intrigue, les *intermezzi* (intermèdes) placés entre les actes d'un

---

<sup>1</sup> In *Le Clavier bien tempéré*, 1722

<sup>2</sup> Fait de jouer un même morceau d'un ton dans un autre

<sup>3</sup> Passage d'un ton dans un autre au cours du déroulement de l'œuvre

*opera seria* (« opéra sérieux »). La musique, d'une grande simplicité, et constituée essentiellement de courts motifs mélodiques, servait l'action.

Français, italien ou allemand, le nouveau genre que fut *l'opera buffa* eut une influence décisive sur l'évolution de l'écriture musicale : sa simplification, son rythme, son articulation en phrases courtes et mélodiques, son adéquation avec l'action.

Haydn (1732-1809) joua son rôle dans cette évolution. Au service du prince Esterhazy à partir de 1761, il eut à composer et à assurer les représentations de dizaines d'opéras. Il rejeta le style « galant » en vogue autour des années 1770, pour mettre sur pied une forme organique qui fût à l'image d'une intrigue dramatique. L'auteur comique italien Goldoni (1707-1793) lui fournit plusieurs livrets qui lui donnèrent l'occasion de penser les rapports entre la forme musicale et l'action. Il réussit à faire la synthèse entre la mélodie facile, l'expressivité et l'exigence de continuité dramatique.

#### **d. La symphonie concertante, véritable action dramatique :**

Un brillant orchestre, le plus réputé d'Europe, créa le style de la *symphonie concertante*, transposant dans la musique instrumentale les tournures propres aux virtuoses de l'opéra italien. Cet orchestre, entretenu par le Prince électeur palatin Karl Theodor, à Mannheim (Allemagne), fut dirigé par Johann Stamitz (1717-1757) à partir de 1745. Réunissant une quarantaine de virtuoses, il fait parler de lui pour la grande discipline et l'extraordinaire sonorité de ses musiciens.

Ces musiciens virtuoses furent à l'origine d'une nouvelle manière de dispenser de la musique orchestrale, excroissance du style de l'opéra italien au profit du genre symphonique. La *symphonie* devint action dramatique, grâce à des effets orchestraux<sup>1</sup> et grâce à une cohérence formelle assurée par la succession de quatre mouvements définis les uns par rapport aux autres. Chaque mouvement avait une fonction précise dans le déroulement dramatique, assurant l'alternance entre la rapidité et la méditation (rapide-lent-menuet-finale presto).

---

<sup>1</sup> Le fameux crescendo qui assurait une transition continue entre les moments doux et les moments forts

### e. La forme sonate, caractéristique du style classique :

C'est la forme *sonate* qui préside à la composition de l'ensemble aussi bien que de chacun des mouvements d'une symphonie, d'un quatuor à cordes, d'une sonate pour piano, d'un final d'opéra...

La *sonate* se caractérise, tout d'abord, par son système tonal. Troisième stade de la polyphonie<sup>1</sup>, l'harmonie tonale repose sur une conception verticale : la mélodie et la conduite du discours musical résultent de la façon d'enchaîner les accords. Composer selon les règles de l'harmonie classique consiste à respecter la classification des accords et les lois établies pour leur enchaînement :

- Les *accords* sont formés d'une superposition de tierces : ils comportent trois, quatre ou cinq sons.
- Une *fonction* précise est dévolue à chaque note de la gamme et par conséquent à chaque accord placé sur chacun de ces degrés.

Ensuite, la sonate se définit par son plan tonal : la succession et les inter-relations des tonalités. Ce plan est valable aussi bien dans un morceau que dans un mouvement.

La forme sonate exige le plan tonal suivant :

- *l'exposition* du thème, avec reprise.
- le *développement*, avec modulations
- la *réexposition* du thème (sur le premier degré de la gamme)
- la *coda*, ou *conclusion*, qui stabilise le premier degré de la gamme.

L'ensemble est cadré selon un moment de stabilité initiale, le déploiement d'une tension maximale au centre, et un retour à la stabilité initiale (résolution finale). Toute œuvre de style classique devait se conformer à ces impératifs structurels.

La variété des mises en œuvre de la forme *sonate* est à l'origine de toutes les formes (*Lied*, *rondo*, *thème à variations*, *fugue*) et de tous les genres propres au style classique : *l'opéra buffa* (et les moments qui le composent : *finales*, *airs*, *ensembles*, *ouvertures*), les œuvres instrumentales en plusieurs mouvements (*symphonie classique*, *quatuor à cordes*<sup>2</sup>, *sonate*, *concerto*).

---

<sup>1</sup> 1<sup>er</sup> stade : polyphonie médiévale ; 2<sup>ème</sup> stade : polyphonie de la Renaissance.

<sup>2</sup> Formation instrumentale constituée de deux violons, un alto et un violoncelle, apparue vers 1760. Point d'aboutissement de la constitution de familles instrumentales, ces quatre instruments présentent une homogénéité des timbres et des registres différents. Cela permet de jouer sur toutes les dimensions de l'harmonie tonale. Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven... écrivirent nombres de quatuors.

Grâce à cela, Mozart, avec *Les Noces de Figaro* (1786) et *Don Giovanni* (1787), fit de la musique l'équivalent de l'action dramatique. La musique clarifie la succession des événements et résout les conflits dans le dénouement. Elle porte l'action, les coups de théâtre, les changements de situation. Elle réussit à exprimer la complexité des sentiments et les enjeux de l'intrigue.

#### **f. Dépassement de la forme sonate :**

Conséquence de la traduction en musique d'une action dramatique, la forme sonate s'affirme comme une façon de penser la musique, d'en libérer toutes les potentialités, toutes les virtualités.

Chez Haydn, la liberté d'imagination, la fantaisie, l'humour, ne perturbent en rien l'équilibre global de l'œuvre. L'étrange et l'excentrique se mêlent très souvent. Avec Mozart, le sens du drame d'ordre spirituel s'impose. Relations tonales, souplesse thématique, orchestration, multiplicité des formes ne sont que des moyens pour atteindre son but (La Flûte enchantée en est l'exemple même). Chez Beethoven, ce sera le dépassement même qui sera recherché à travers chaque nouvelle mise en œuvre.

Mais la sonate évoluera par une nouvelle sensibilité, favorisant l'évolution du style classique vers la puissance et l'efficacité communicative. La Révolution française eut, en effet, une influence décisive sur les conceptions de la musique, à l'orée de la période romantique. Pour les théoriciens de l'Hymne révolutionnaire, le culte de la liberté devait être servi par une musique sévère, non par une musique frivole, qualifiée *d'italienne*. Notons qu'étant donné la fonction de pédagogie politique dévolue à la musique, c'est pour fournir des musiciens que fut créé le Conservatoire.

A l'initiative de Sarrette, en 1795, le Conservatoire fut ouvert pour répondre aux nouveaux besoins de la formation musicale. En effet, les armées et les diverses célébrations de la Révolution exigeaient des musiciens en quantité croissante. Ainsi, cinq inspecteurs (Méhul, Grétry, Gossec, Le Sueur, Cherubini) et cent quinze professeurs assuraient la formation gratuite de six cents élèves dans cette école qui, au dire de Sarrette, était « *la plus vaste dans ce genre qui ait été créée en Europe* ».

L'enseignement musical reposait sur une pédagogie nouvelle, qui intégrait histoire, théorie, acoustique musicale, mathématiques, littérature et déclamation. S'y ajoutait la connaissance des œuvres des prédécesseurs, rassemblées dans une vaste bibliothèque.



La diffusion des principes nouveaux et des créations était assurée par une maison d'édition musicale, le « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire », qui contribua à répandre en France et en Europe les orientations de cette musique révolutionnaire.

La Révolution française permit aux compositeurs et interprètes de vivre de leur activité professionnelle grâce aux recettes des concerts, aux droits d'édition, à l'enseignement.

Nous venons de voir, à travers ces distinctions entre les trois périodes musicales que sont la Renaissance, le Baroque et le Classicisme, comment la musique et les conceptions qui lui sont associées, sont étroitement liées les unes aux autres. Tantôt c'est la musique qui insuffle une nouvelle relation de l'homme à la musique, tantôt c'est le besoin d'une nouvelle expression du sentiment humain qui transforme la musique. Quoiqu'il en soit, la musique suscite, à toute époque, de nombreuses réflexions. Or, ces réflexions font basculer parfois les modes dans l'oubli, le rejet, l'indifférence ; un genre très en vogue à une époque peut être totalement oublié à d'autres. Et c'est qui est arrivé à la musique baroque. Si le Classicisme, son successeur direct, ne pouvait ignorer ses origines, l'avènement du Romantisme a fait tomber le Baroque dans un oubli sans précédent. Pourtant, ce sont des musiciens romantiques qui partiront à la recherche de ces continents musicaux perdus. Cette aventure musicale sera à l'origine du plus grand bouleversement de l'Histoire de la musique. A partir de là, la Musique entre dans une nouvelle dimension humaine et temporelle. Elle gagne son immortalité.

### **III. A la redécouverte de la musique baroque :**

Le long sommeil précédant la redécouverte du style baroque s'explique dans la nature même de la musique. Si l'on y réfléchit, la musique n'existe que lorsqu'on la joue. Contrairement à sa sœur, la peinture, pour qui les tableaux font preuve (un regard suffit à redonner vie au moindre oublié), la musique n'a de témoignage de son existence que si l'on se donne la peine de chanter, ou de prendre son instrument. Comme l'énonce Philippe Beaussant<sup>1</sup>, « *une musique qui ne naît plus, qui n'émeut plus, qui n'a plus de fonction, disparaît, sans laisser de trace ou à peu près, même si elle est bonne, même si elle est géniale* ». Ce grand silence intrinsèque à la musique est un paradoxe aussi étonnant que

---

<sup>1</sup> BEAUSSANT P., *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Acte Sud, Avril 1988, p56

touchant. Cependant, si ce mutisme soudain nous paraît aujourd'hui singulier, c'est toute la musique qui s'en est trouvée transformée.

La présentation qui suit accumule des fragments ce qui est dommageable. Mais cette agrégation est nécessaire si l'on considère le besoin de compréhension du lecteur sur un domaine qui ne lui est pas forcément familier. L'objectif retenu dans cette partie est celui d'un panorama transversal de données et sources distincts mais participant d'un même ensemble « topographique », à savoir des analyses par lesquels une communauté de spécialistes organise sa parole collective et son identité.

### **3.1. Une nouvelle relation à la création musicale :**

C'est le 19<sup>ème</sup> siècle qui va faire perdre à la musique ce caractère fugitif. L'œuvre musicale ne disparaîtra plus après son dernier accord, ou à la mort de son compositeur. Ainsi Beethoven et Schubert continueront à être joués après leur mort, comme si leur musique était neuve. Pour la première fois, les musiques de deux générations se côtoient. Et c'est pourquoi, même après cent ans, les musiques postérieures à 1800 ne seront jamais qualifiées de « musique ancienne ». Toute musique, à partir de cette date, est musique pour toujours.

Or, exactement au même moment, on commence, en sens inverse, à remonter la chaîne du temps. Deux éditeurs, l'un à Zurich et l'autre à Bonn, éprouvent le besoin, la même année 1801, de publier le *Clavier bien tempéré*, cinquante ans après la mort de son auteur, J-S. Bach. On n'avait jamais vu cela que pour de grands poètes. L'année suivante, simultanément à Zurich, à Bonn, à Paris et à Vienne, paraissent les *Sonates pour violon* et des pièces d'orgue, et cette même année 1802 voit la première biographie de Bach par Forkel.

C'est comme si ce tournant du siècle était un pivot autour duquel se construit une nouvelle relation à la création musicale. D'un côté, en effet, la musique s'inscrit désormais dans la durée, et de l'autre, symétriquement, on part à la découverte de ce que l'on appellera (puisqu'elle l'est en effet), la « musique ancienne ».

Imaginez alors l'étendue du champ musical ainsi ouvert ! Chaque génération connaîtra désormais trois musiques :

- la musique « moderne » (aujourd'hui appelée « contemporaine »),
- la musique « intemporelle » (Beethoven, Schubert, que l'on continue à jouer lorsque Berlioz, Chopin, Liszt et Schumann écrivent, et ainsi de suite jusqu'à nous)
- la musique « ancienne » : son statut diffère de celui des autres parce qu'elle est morte d'abord et ensuite ressuscitée.

Et c'est Félix Mendelssohn (1809-1847) qui, le premier, exhuma *La Passion selon Saint Mathieu* de Bach, en 1829. En 1900, c'est Vincent d'Indy qui fait entendre *L'Orfeo* de Monteverdi (1607) à la Schola Cantorum. En 1920, c'est Wanda Landowska qui joue Couperin et Rameau sur son clavecin nouvellement construit...<sup>1</sup>

Mais cette redécouverte de la « musique ancienne » soulevait là un problème qui mettra de nombreuses années à s'éclaircir.

### **3.2. Du silence à la parole déformée :**

Au théâtre, des générations de comédiens se sont transmis les vers de Molière ou de Racine, permettant ainsi d'approcher, des siècles après, l'originalité de leurs œuvres. Mais personne ne fut alors en mesure de restituer les véritables intentions d'une musique de Lully, de Rameau, de Couperin, du fait de leur oubli. « *Une œuvre musicale ne peut parler, après s'être tue si longtemps, de la même manière que si une longue chaîne d'interprètes s'en étaient l'un à l'autre transmis les secrets* » explique Philippe Beaussant<sup>2</sup>.

De ce fait, chaque génération intermédiaire y a ajouté sa note propre, a modifié la tradition selon ses propres goûts, sa propre esthétique, sa sensibilité particulière. La « musique ancienne » s'est ainsi transformée pour s'adapter au monde qui l'entourait. C'est « *comme si on avait périodiquement arrangé la Joconde, ôté un peu de cellulite aux femmes de Rubens pour les adapter à un nouvel idéal féminin* » ironise P. Beaussant.

Or, cette perpétuelle métamorphose de la musique d'autrefois paraissait naturelle, souhaitable et nécessaire. On ne se posait nulle question sur la légitimité de ces aménagements. Ce n'est que bien plus tard, et très tardivement, que s'est développée l'idée qu'il puisse exister une spécificité sonore appartenant en propre aux œuvres du passé, et qu'elle soit constitutive de l'œuvre elle-même.

Mais comment retrouver la précieuse sonorité originelle là où le temps a altéré les conditions de l'exécution ? C'est là une autre conception de l'œuvre musicale, notion nouvelle et moderne. Ce n'est pas l'histoire qui fascine ces nouveaux chercheurs, comme on peut le croire, mais plutôt l'envie profonde de retrouver des œuvres débarrassées, nettoyées de la marque que les siècles leur ont ajoutée.

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons ci-après sur ces noms et lieux

<sup>2</sup> BEAUSSANT P., *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Acte Sud, Avril 1988, p 59

### **3.3. L'instrument ancien, medium de l'interprétation historique :**

L'emploi d'instruments anciens apparut alors comme le moyen de retrouver cette pureté de texture, cette finesse d'articulation, d'équilibre, de proportion sonore, sans lesquelles l'œuvre ne peut dire seulement ce qu'elle a à dire, et pourquoi elle a été faite.

Nombreux furent ceux qui ne parvenaient pas à concevoir que l'on puisse souhaiter revenir aujourd'hui à des instruments techniquement dépassés. Ils ne donnèrent pas long feu à ce qu'ils considéraient comme une aberration mentale, une perversion. Et pourtant, ces musiciens « pervers », que leurs opposants appelèrent « les Anciens », firent là un travail minutieux et admirable, rendant à cette musique oubliée, le Baroque, toute la splendeur de ses traits.

Pierre Sechet<sup>1</sup>, flûtiste, explique ainsi la difficulté qu'il rencontra rapidement avec son instrument :

*« En essayant d'appliquer sur mon instrument moderne les préceptes clairs et rigoureux qu'ils indiquaient, j'ai fini par m'apercevoir que je maltraitais mon propre instrument, la flûte d'aujourd'hui. (...) Je faisais faire à ma flûte Boehm des choses pour lesquelles elle n'était pas faite. (...) Ainsi, plus je m'efforçais de jouer la musique du 18<sup>ème</sup> en suivant les préceptes du 18<sup>ème</sup> sur l'instrument d'aujourd'hui, plus je le trahissais. Je lui faisais faire le contraire de ce pourquoi il avait été fait. »*

Cette évidence nous amène à constater combien la musique et la facture instrumentale sont étroitement liées, et qu'il serait incohérent de ne pas en tenir compte. Elles se rejoignent à certaines périodes où l'on crée la musique en parfaite adéquation avec l'instrument.

A d'autres périodes, il y a distorsion, la musique évolue, la sensibilité désire un autre medium, non pas nécessairement plus perfectionné. Simplement, il faut autre chose pour dire autre chose. *« L'instrument cautionne mon interprétation (...) C'est l'instrument qui est mon guide. Il n'est pas seulement un outil passif »* poursuit P.Sechet.

Cependant, l'utilisation d'instruments anciens n'a de valeur qu'au service de la musique. Elle n'est pas une fin en soi. Elle n'est que la conséquence d'un autre principe : la matière musicale elle-même serait affaiblie ou dénaturée par l'utilisation d'un autre medium. C'est une affaire d'éthique et non d'esthétique.

---

<sup>1</sup> Flûtiste et co-auteur de *Essai : Méthode de flûte traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle pour tous les musiciens, instrumentistes, chanteurs, accompagnateurs, solistes*. Par Johann Joachim Quantz et Pierre Sechet, Zurfluh, 1975.

### **3.4. Les personnalités liées à la reconnaissance de la musique baroque :**

Du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, certains musiciens et/ou théoriciens vont permettre à la musique baroque de connaître un renouveau certain. Nous vous proposons de suivre les étapes de cette reconnaissance de la musique baroque, à travers les personnalités qui sont liées à celle-ci.

#### **a. Félix Mendelssohn : initiateur de la redécouverte :**

Nous l'avons vu précédemment, c'est Félix Mendelssohn, qui, le 11 mars 1829, dans l'enceinte d'une Singakademie de Berlin, pleine de littérateurs, de philosophes et de musiciens, fait entendre la *Passion selon Saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach.

A la tête de ses 158 chanteurs et de son grand orchestre qu'il dirige au piano, ce chef-compositeur de vingt ans se persuade qu'il « *ne peut réorchestrer la partition, ni en altérer le texte, car [il s'est] toujours fait un devoir de laisser les œuvres exactement comme elles furent écrites, et [s'est] toujours querellé avec ceux qui ne s'y tenaient pas.* »

Sa *Passion* de 1829 dut pourtant éprouver les mutilations d'usage tant dans sa forme (raccourcie) que dans sa texture (clarinettes au lieu de *oboe da caccia*, etc...). Etre fidèle à l'œuvre consiste alors à ne pas « repenser » les œuvres d'autrefois, mais il convient de leur prêter les moyens dont on dispose.

F. Mendelssohn avait ainsi lancé la redécouverte de la musique baroque, à travers la reconnaissance d'une œuvre majeure du répertoire baroque. Cet acte sans précédent entraîna, à sa suite, une série de petits événements qui allaient faire de la musique baroque un sujet d'actualité, malgré son ancienneté.

Ainsi, en 1832, le compositeur et musicologue belge François-Joseph Fétis inaugure au Conservatoire de Paris sa série de *Concerts historiques* avec des extraits de l'*Euridice* de Peri, de l'*Orfeo* de Monteverdi et d'autres œuvres baroques depuis Lully. Pour l'occasion, Fétis se munit de violes, théorbés, harpes et clavecins (nous sommes le 8 avril 1832).

Le mouvement s'étend à travers l'Europe, sous la proclame de Fétis : « *L'art ne progresse pas, il se transforme.* »

Au cours du 19<sup>ème</sup> siècle, des sociétés de musique chorale, des éditeurs spécialisés se répandent. Un virtuose du piano, Ignaz Moscheles, se met à jouer Bach et Scarlatti au clavecin, avant que ses confrères Anton Rubinstein et plus tard Arrau déclarent le clavecin plus propre que le piano à rendre la musique écrite pour lui.

Le petit monde de la musique ancienne prospère ainsi avec constance dans les marges du grand répertoire. On y compte plus d'amateurs que de professionnels, peut-être plus de joueurs que de penseurs, mais le mouvement s'amplifie et les certitudes s'installent.

C'est alors que vient le perturbateur, le « pittoresque fanatique » Arnold Dolmetsch (1858-1940). Musicien et luthier suisse émigré à Londres en 1883, il fabrique son premier luth en 1893, un clavicorde en 1894, un clavecin en 1896. Il baptise sa maison Dowland, voyage et sème les germes d'une véritable révolution esthétique.

Il publie en 1915 la bible des générations futures : *L'interprétation de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles*. Il apportait ainsi la preuve que la musique du passé, « ancienne », n'en était pas moins vivante, ce qui secoua les premières années du 20<sup>ème</sup> siècle.

La publication de cet ouvrage inscrivait pour la première fois la musique baroque dans une idée de transmission. Il ne s'agissait plus, dès lors, d'actualiser la musique baroque, mais de la transmettre. C'est alors que l'on va penser aux conditions qui vont permettre cette transmission des savoirs ainsi acquis. On réédite les partitions du répertoire baroque, on les organise et on les archive. Il s'agit de ne plus perdre ce précieux trésor redécouvert. Pour ce faire, les solutions sont multiples et concernent un ensemble de réalités non homogènes.

Ainsi, conquis par la collection d'instruments anciens présentée à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, le pianiste Louis Diémer fonde la *Société des Instruments Anciens*. De son côté, Charles Bordes réunit vingt-quatre Chanteurs de Saint-Gervais (dont Paul Dukas vantera la perfection vocale et la rigueur stylistique). Pour divers motifs, les Chanteurs durent quitter Saint Gervais, et Vincent d'Indy put alors lancer avec Bordes l'une des plus célèbres séries de concerts baroques à la Schola Cantorum de la rue Saint-Jacques. Traduits en français et passablement remaniés, les opéras de Monteverdi, les chefs-d'œuvre lyriques nationaux de Lully, Destouches et Rameau retrouveront vie.

D'autres ensembles fleurissent près de la Schola : une nouvelle *Société des Instruments Anciens* fondée en 1901 par le collectionneur Henri Casadesus (compositeur et altiste), ou encore *La Couperin* animée à Versailles par Eugène de Bricqueville, un autre collectionneur.

### **b. Wanda Landowska : la recherche de l'authenticité :**

En 1900, la claveciniste polonaise Wanda Landowska (1879-1959) arrive à Paris. Pour la première fois, une artiste presque exclusivement vouée à la musique baroque devient une vedette internationale.

Wanda Landowska est intimement persuadée que la musique ancienne doit être jouée sur les instruments d'époque. Par le clavecin, elle va se consacrer à une résurrection de la musique baroque. Les clavecins anciens qu'elle découvre lors de ses recherches ne la satisfont pas. Elle demande alors, à la maison Pleyel, la construction d'un clavecin, qu'elle inaugure au festival Bach de Breslau<sup>1</sup>, en 1912. Elle va le jouer dans le monde entier. Le clavecin (re)devient l'instrument de concerts acclamés partout en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et bientôt aux Etats-Unis.

En réalité, cet instrument ressemble assez peu aux clavecins de l'époque. Bien que majestueux par sa sonorité, le clavecin de W. Landowska était plus imposant que celui sur lequel jouait Bach, par exemple. Les musiciens d'aujourd'hui, spécialisés dans la musique baroque, ne pourraient plus jouer sur un tel instrument.

W. Landowska crée à Paris, en 1927, *l'Ecole de musique ancienne*, dans laquelle elle transmet ses convictions par l'enseignement. Inaugurée avec Alfred Cortot, cette école accueille les clavecinistes, pianistes, ou chanteurs, du monde entier.

Dans sa propre demeure, à Saint-Leu-la-Forêt<sup>2</sup>, W. Landowska fait construire une salle de concert ; le 14 mai 1933, elle y donne la première exécution publique au clavecin des *Variations Goldberg* de Bach, qu'elle travaille depuis quarante-cinq ans. Cette œuvre va lui permettre, comme F. Mendelssohn l'avait fait avec *La Passion selon Saint-Mathieu*, de réhabiliter la musique de Bach. Selon elle, « *il ne faut pas jouer les chefs d'œuvre du passé comme on regarderait passer un convoi funéraire, paralysé par le respect* ». L'avancée des nazis força W. Landowska à quitter le pays. Elle recommença une carrière, à soixante-trois ans, aux Etats-Unis, où elle poursuivit, avec la même ferveur, sa vocation, ses enseignements, ses concerts et ses enregistrements.

Grâce à Wanda Landowska, le goût de la musique ancienne devenait là « *un état d'esprit plutôt qu'un amas de techniques appliqué à un répertoire musical arbitrairement délimité* » souligne le musicologue américain Joseph Kerman, quitte à se fermer sur lui-même et devenir un « milieu ».

Ce sont les « amateurs » tenus loin des règles et des contraintes d'une carrière moderne, et en premier lieu, les universitaires de Cambridge et Oxford, qui ont les premiers réagi contre « l'étouffement wagnérien » que subissaient les opéras d'Haendel à Göttingen. Paul Hindemith forma son Collegium Musicum en 1940 à l'université de Yale, et donna sa

---

<sup>1</sup> Breslau est la traduction allemande de la ville de Wrocław, en Pologne.

<sup>2</sup> Commune du Val-d'Oise, à environ 20 km au nord de Paris.

première version « fidèle » de *l'Orfeo* de Monteverdi à Vienne en 1954 (sur instruments d'époque).

Désormais, à mesure que s'approchent les années 1950, et encore longtemps au-delà, une part importante des interprètes baroques se réclament du « comme c'est écrit ». C'est à ce moment (début des années 1950) que les écoles ont radicalement divergées.

### **c. Alfred Deller : le baroque retrouvé :**

Alfred Deller occupe, dans le domaine de la voix, une place analogue à celle de Wanda Landowska dans le domaine du clavecin. Il a ressuscité une tessiture vocale tombée en désuétude pendant près de deux siècles.

Né le 31 mai 1912 à Margate, dans le sud de l'Angleterre, il pratique le chant choral dans sa paroisse et reçoit une formation musicale sommaire. Après sa mue, il découvre qu'il possède toujours une voix aiguë qui lui permet de chanter aisément les parties d'alto. Cependant, personne ne peut se charger de sa formation vocale car ce type de voix (contre-ténor) a disparu depuis le XVIIIe siècle.

Il décide donc de se forger seul une technique en s'appuyant sur des documents anciens qui lui révèlent comment travaillaient et comment chantaient ses homologues deux siècles plus tôt. Il découvre en même temps les bases de son futur répertoire.

En 1940, il fait partie des chœurs de la cathédrale de Canterbury. Michael Tippett qui l'entend à cette époque est enthousiasmé par les possibilités de cette voix : « *Les siècles s'étaient alors comme évanouis ; la voix de Deller n'était semblable à aucun autre son en musique* ». Il lui fit faire ses débuts à Londres en 1943 dans une interprétation de Purcell où il confondit public et musicologues par son timbre magnifique, ses libertés avec le rythme et ses modulations raffinées, légères et sans efforts qui contribuèrent grandement à repenser la musique ancienne avec intuition, instinct, fraîcheur et spontanéité. Certains, pourtant, s'effarouchèrent de sa voix fine, éthérée, dans un registre réservé aux femmes. Antoine Golea<sup>1</sup> dit ainsi : « *C'est indécent... c'est obscène... Je ne peux pas supporter ces sons androgynes...* ».

Il intégra de 1947 à 1961 les chœurs de la Cathédrale Saint-Paul de Londres, fonda le *Deller Consort* en 1948 et enregistra son premier disque avec Walter Bergmann en 1949.

Un disque capital, enregistré au mois de mai 1954, réunit pour la première fois les prophètes du baroque réinventé : le contre-ténor Alfred Deller, l'organiste Gustav Leonhardt,

---

<sup>1</sup> Musicologue française d'origine roumaine, né à Vienne (Autriche) en 1906, mort à Paris en 1980. Il est l'un des membres fondateurs de l'Académie Charles-Cros.



les violonistes Marie Leonhardt et Eduard Melkus, le hautboïste Michel Piguet et le violoncelliste Nikolaus Harnoncourt. Ensemble ils enregistrent deux cantates et *l'Agnus Dei* de la *Messe en si* de Bach. Ce Bach divise violemment la critique, mais aucun d'entre eux ne fera de concession.

Avec eux, c'est un groupuscule d'idéalistes (Wenzinger, Thurston Dart, Brüggem, Kuijken, etc...) qui défend l'éthique de la musique : l'important, ce n'est pas que la musique soit belle, mais c'est qu'elle soit vraie.

### **3.5. Les héritiers modernes de la musique baroque : un militantisme bienveillant :**

Le chemin vers la reconnaissance de la musique baroque fut emprunt de rebondissements, liés tantôt aux découvertes, tantôt aux « combats » pour tenter de définir et de préserver l'éthique musicale baroque. Ces ardents défenseurs de la musique baroque se préoccupent davantage des médiatisations et des conceptions de la relecture de la musique baroque. Ils veillent constamment au respect d'une convention d'authenticité, dénoncent les « manipulations » et les « déformations », musicales et sociales, faites à leurs convictions.

#### **a. Le Centre de Musique Baroque de Versailles :**

Le Centre de Musique Baroque de Versailles compte parmi les meilleurs défenseurs d'une musique baroque authentique. En effet, depuis 1988, le *Centre de Musique Baroque de Versailles* (C.M.B.V.) travaille en ce sens. Installée à Versailles, dans l'ancien Hôtel des Menus-Plaisirs<sup>1</sup>, une équipe pluridisciplinaire de chercheurs, éditeurs, pédagogues, producteurs et musiciens, s'attache ainsi à retrouver, restaurer et revivifier les œuvres oubliées ou incomplètes qui ont fait les grands moments de l'histoire musicale de Versailles et de la France.

Le Centre comprend un atelier d'études, associé au CNRS, qui, outre ses activités de recherche et de restitution, gère une base de données de plus de 50 000 documents, ainsi qu'une bibliothèque de 20 000 livres et partitions consultés par les musicologues et musiciens de tous pays. Un atelier de gravure édite les partitions issues des recherches de l'atelier d'études. La diffusion sonore des œuvres est assurée par un département de productions

---

<sup>1</sup> A l'époque royale, l'Hôtel des Menus Plaisirs fournissait les scènes du château en décors et accessoires

musicales qui affiche plus de 1 000 concerts organisés en France et à l'étranger, dont une grande partie dans les murs mêmes du château de Versailles.

Les grands noms de la musique ancienne ont figuré dans ces concerts, alors que, pour la plupart, ils n'avaient pas encore la renommée qu'on leur connaît aujourd'hui. Ce sont, entre autres spécialistes, Jean-Claude Malgoire, William Christie, Skip Sempé, Jordi Savall, Marc Minkowski, Christophe Coin, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Olivier Schneebeli, Hugo Reyne, Martin Gester, Vincent Dumestre...

### **b. Les orchestres, porte-parole de l'éthique musicale baroque :**

A travers l'Europe, ce sont nombre de musiciens, réunis en petits ensembles ou orchestres, qui portent leurs conceptions d'une certaine authenticité baroque, d'un pays à l'autre. Leur sérieux, leur renommée, leur qualité, font qu'ils peuvent être considérés comme les modèles de l'aboutissement des recherches sur la musique baroque.

Petit voyage musical sur les premiers pas des orchestres baroques européens.

#### ➤ En France :

En 1967, Jean-Claude Malgoire anime la *Grande Ecurie* et la *Chambre du Roy*, principale formation de l'*Atelier Lyrique de Tourcoing* dont Malgoire fut nommé directeur en 1981. Programmes éclectiques, œuvres rares, accueil chaleureux et ambiance familiale : *Platée* de Rameau, *Tancredi* de Campra,...

Le claveciniste et chef new-yorkais William Christie fonde en 1978 l'Ensemble vocal les *Arts Florissants*, du nom d'une Idyle en musique de Marc-Antoine Charpentier, leur compositeur de prédilection dont ils ont gravé plus d'une cinquantaine d'œuvres (*Te Deum*, *Missa Assumpta est*, etc...). Ensemble à géométrie très variable, de dix à cent musiciens (*Atys*)

Philippe Herreweghe, aux commandes du « chœur/orchestre Beussant » (en hommage à Philippe Beussant qui l'y a encouragé) fonde la *Chapelle Royale* (spécialisée dans le Motet français) en 1977.

Marc Minkowski (bassoniste) fonde en 1982 les *Musiciens du Louvre* qui s'illustrèrent dans *Le Malade Imaginaire* de Charpentier, *Les Surprises de l'Amour* et *Platée* de Rameau, etc...

Christophe Coin (violoncelliste) forme son ensemble *Mosaïques* (1985), puis en 1991 son *Ensemble Baroque de Limoges*.

Hervé Niquet fonde en 1987 le *Concert Spirituel* (musique sacrée)

A Nantes : Gilbert Bezzina se distingue dans le lyrisme latin (Vivaldi, Albinoni...)

➤ En Belgique et Pays-Bas :

Considérés comme le cœur de l'orthodoxie baroque, l'un des principaux centres d'enseignement du renouveau stylistique, et la patrie des grands Anciens.

Gustav Leonhardt a fondé son *Leonhardt Consort* en 1955, mais préfère chercher, transmettre et jouer. C'est donc à la *Petite Bande* bruxelloise qu'on le trouve associé au chef permanent attiré le violoniste Sigiswald Kuijken, en 1970

Ton Koopman, claviériste, se porte plutôt sur l'âge classique et les fils de J-S. Bach.

René Jacobs (*La Grande Ecurie...*) et Philippe Herreweghe (*Chapelle Royale de Paris, Collegium Vocale de Gand, Ensemble Vocal Européen...*) changent de formation comme de répertoire selon leurs voyages.

L'Ensemble *Musica Polyphonica* du ténor Louis Devos visite les chapelles du Grand Siècle.

Le *Ricercar Consort* de Jérôme Lejeune déchiffre les raretés du baroque allemand.

➤ En Grande-Bretagne :

Orchestres innombrables et de toutes tailles où se retrouvent, à peu près, les mêmes instrumentistes. Impressionnante unité stylistique parmi les musiciens et un protectionnisme artistique quasi xénophobe les caractérisent.

John Eliot Gardiner (jadis élève de Nadia Boulanger) demeure le plus exalté avec les *English Baroque Soloists* et le *Monteverdi Choir* qu'il fonde tous deux en 1964.

Trevor Pinnock poursuit sa double carrière de virtuose du clavecin et de chef avec son *English Concert* né en 1973.

Christopher Hogwood fonde, en 1973, l'*Academy of Ancient Music*.

Mais aussi : Peter Holman et son *Parley of Instruments*, le *King's Consort*, *Raglan Players* de Nicholas Kraemer, *Sixteen* du tenor Harry Christophers, le *London Baroque* de Charles Medlam, *Taverner Ensemble* d'Andrew Parrott, le *London Baroque Sinfonia* et

Richard Hickox, Nicholas Mc Gegan dirige *l'English Bach Festival Orchestra*, la *Capella Savaria*, le *Philharmonia Baroque Orchestra* de San Francisco.

➤ En Allemagne et Autriche :

René Clemencic et son *Consort* en 1974.

Franz Joseph Maier (ami intime d'Alfred Deller) fonde en 1964 le *Collegium Aureum* à Cologne.

Reinhardt Goebel et son *Musica Antiqua Köln* en 1974

➤ En Catalogne, Italie... :

Jordi Savall fonde son *Hespèrion XX* en 1974 (Couperin, Dowland,...), sa *Capella Reial de Catalunya* en 1987 (Monteverdi) et son *Concert des Nations* en 1989, chargé de transmettre le répertoire français.

Roberto Gini (gambiste italien) anime *l'Ensemble Concerto*

Bien entendu, il existe encore de nombreux ensembles baroques, à Budapest, à Drottningholm, à Bâle, à Toronto, même, ainsi que dans nombre de villes américaines.

De même, Francine Lancelot et sa compagnie de danse *Ris et Dancieries*, ainsi que de nombreuses compagnies présentent aujourd'hui du répertoire baroque, reconstitué généralement d'après les ouvrages de Raoul-Auger Feuillet<sup>1</sup> et de ses successeurs.

Malgré tout le chemin parcouru depuis la redécouverte de la musique baroque par F. Mendelssohn, W. Landowska et A. Deller, et en dépit de la préservation d'une certaine éthique sur la musique baroque, il est à noter que la musique baroque s'inscrit également dans les industries culturelles. Le baroque, quoiqu'on en dise, est aussi une affaire de marketing, et les biens culturels se marchandent autant que les savoirs.

La musique baroque nourrit aujourd'hui nombre de festivals et autres festivités, dont l'anniversaire d'un compositeur, par exemple, peut devenir source de bénéfices non négligeables. Les concerts peuvent parfois atteindre des prix surprenants, selon que tel musicien dirige tel ensemble renommé.

---

<sup>1</sup> Danseur et chorégraphe du XVII<sup>ème</sup> siècle, inventeur d'un système de notation de la danse.

De même, il ne faut pas ignorer les distributeurs et éditeurs qui se spécialisent bien souvent dans la musique baroque. Citons, par exemple : Alpha Production, Ambrosie, Arte Verum, Bleu Nuit éditeur, Calliope, Codaex (distributeur Analekta, Bis, Chandos, CPO, Raum Klang, Verso...), Decca, Deutsche Gramophon, EMI, Fuga Libera, Ricercar, Mirare, Virgin Classics, Satirino, Zig-Zag Territoires...

### **3.6 Commentaires distanciés sur le processus de légitimation de la musique baroque**

Les descriptions-définitions de la musique baroque qui s'inscrivent dans le champ de l'analyse historique délimitent leur problématique selon trois axes dominants :

1. La mise au point d'une théorie de l'articulation du baroque et du « non-baroque », qui repose nécessairement sur la mise en place de périodes et qui implique de clarifier ce qui distingue le baroque du classicisme et de la musique de la renaissance. Des recherches de ce type demeurent nécessaires, malgré la faiblesse du postulat relatif à l'existence de coupures, de césures entre les périodes (un avant et un après baroque). L'analyse s'emploie essentiellement à clarifier la relation entre la « forme musicale » et les institutions. Dans ce genre de travaux, les données historiques tendent à être sollicitées comme autant d'arguments en faveur de telle ou telle organisation temporelle et moins pour elles-mêmes ;
2. Les analyses centrées sur la relation entre périodes historiques. Ces études prennent souvent la forme de monographies, centrées sur une personnalité (Mendelssohn, Landowska, Deller) envisagée dans son apport à la reconnaissance de la musique baroque. Prendre en compte ces monographies permet de caractériser des acteurs en relation avec les conditions d'une actualisation, et d'une transmission de la musique baroque. Ces conditions concernent un ensemble de réalités non homogènes mais pas pour autant hétéroclites, qui intéresse les SIC comme celles, par exemple, de l'édition, de l'indexation, de l'archivage des partitions ;
3. Les analyses, plus militantes, qui se préoccupent davantage des médiatisations et des conceptions de la relecture de la musique baroque. Ces descriptions sont tendues vers la dénonciation musicale et sociale des « manipulations » et « déformations » qu'elles combattent, au nom de convictions portées par une convention d'authenticité. Leur rôle est celui d'un dévoilement des errements de différents types d'interprétations. On ne serait cependant satisfait de tels positionnements, car ces analyses ignorent les

problématiques des industries culturelles, à savoir l'inscription du baroque dans le marketing et la marchandisation des biens culturels.

Il résulte de ces tendances qu'il est malaisé de construire une connaissance cumulative des définitions et conceptualisation du baroque, même limitée à compositeur, car ces analyses sont peu articulées entre elles.

Le phénomène ici présent est bien celui que Pierre Bourdieu a mis en lumière pour le champ littéraire<sup>1</sup>, mais dont les modalités s'appliquent à l'ensemble du dispositif culturel, assez tôt bouleversé par ce règne de la culture-marchandise et des rythmes qu'elle impose.

En étudiant les voies qu'emprunte la sphère musicale pour édifier un pôle savant et légitime, nous prendrons aussi en compte la disjonction entre musique « savante » et musique « branchée ». Son inscription dans des lieux, des institutions et des contextes différenciés accentuent le caractère de marqueur social, dont les pratiques culturelles sont de plus en plus investies. Aux formes mieux « partagées » de la musique « classique », et que beaucoup dans les rangs des conservatoires souhaitaient encourager, succèdent vers le milieu du XX siècle des compartimentages sociaux plus stricts, qui bouleversent également les conceptions et les usages culturels du « baroque ». Celui-ci cesse d'être la figure repoussoir pour en devenir le destinataire privilégié de l'Art. Dans ce cas cependant, l'évolution signale combien l'industrialisation de la production et ses différents effets, loin de conduire à un effacement des différenciations et à une uniformisation des modes de réception, inaugurent à l'inverse l'entrée dans une ère de la diffraction, de l'éparpillement et de l'atomisation de la scène culturelle en une multitude de « publics » de plus en plus différenciés.

Nous voyons cependant que la musique baroque, et les savoirs qui lui sont liés, forment aujourd'hui un réseau très étendu et diversifié. Dans ces entrecroisements de connaissances, chaque acteur a un rôle défini, selon le type de savoir qu'il produit d'une part, mais aussi selon son mode de communication (interne et/ou externe), d'autre part.

Dès lors, il s'agit, d'évaluer selon une approche communicative, la volonté de construire des « frontières », une « cartographie générale », une « histoire » (Boure<sup>2</sup>). Nous nous proposons alors d'établir un relevé de ces communautés de spécialistes, plus ou moins formelles, afin de mieux comprendre ce qui structure les savoirs d'un genre musical, et comment une communauté de spécialistes organise sa parole collective et son identité.

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

<sup>2</sup> Boure R. (ed), 2002 : *Les origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés*, Lille, Septentrion.

#### **IV. La structuration des savoirs musicaux : compréhension du monde musical :**

A travers le relevé des spécificités de chaque genre musical, nous avons pu constater comment des connaissances, des savoirs, s'organisaient. C'est l'ensemble de ces connaissances, analysées et structurées, qui permet de définir clairement ce qu'est un genre musical.

Nous avons ensuite compris qu'un genre musical supposait un ensemble d'acteurs, ou de communautés, revendiquant un ou des savoir(s). Notre but n'est pas de juger ces différentes communautés sur les savoirs qu'elles véhiculent. Nous proposons plutôt de les distinguer selon le type de savoirs qu'elles produisent, et selon leurs modes de communication, interne ou externe.

Pour ce faire, nous avons établi un classement selon trois dominantes :

1. Les communautés à dominante économique
2. Les communautés à dominante idéologique
3. Les communautés scientifiques et d'enseignements

Ce classement nous permet une meilleure visibilité de l'ensemble de réseaux qui gravitent autour de la musique baroque. Etudions-les donc.

##### **4.1. Les communautés à dominante économique :**

Les communautés à dominante économique sont composées essentiellement d'entreprises, d'administrations et de collectivités, qui produisent et valorisent des « biens » liés à la musique baroque. Il peut s'agir de la valorisation d'un compositeur, d'un interprète, d'un instrument, d'un CD, d'un concert, d'un festival... Ces communautés sont essentiellement tournées vers l'extérieur.

Les festivals sont un bon exemple de ces communautés, et nous pouvons citer, par exemple, les festivals : de Pontoise, de Beaune, d'Ambronay, de Cordon, en Tarentaise, de Sablé sur Sarthe, de Saint-Sulpice-le-Verdon...

Bien souvent, ces festivals s'organisent sur une durée fixée, établie parfois depuis des années, et proposent un ensemble de festivités variées :

- bien-sûr, des concerts, réunissant souvent les plus grands interprètes de la musique baroque, des stages, permettant la découverte ou l'approfondissement de techniques sur la musique baroque,

- des cycles de conférences sur l'Histoire du Baroque, sur un compositeur mis à l'honneur au festival, sur un mouvement, un fait historique..., la projection de films en rapport avec le sujet,
- des visites de lieux historiques où fut jouée la musique baroque, et même parfois des parcours gustatifs, l'occasion de goûter la gastronomie du XVIIIème siècle !

Les maisons de disques spécialisées dans la musique baroque ne manquent pas non plus. L'on peut en trouver une dizaine, comme Avie, Aeolus, Alpha, Alia Vox, Arcana, ASV, Challenge, Hyperion, Brilliant, K617...

Très souvent, les disques qui paraissent sont l'occasion de célébrer en musique un anniversaire (le (X) centenaire de la mort d'un compositeur, par exemple), ou regroupent sous un ensemble défini (Motets, Cantates, Concertos...) des œuvres de différents compositeurs de l'époque baroque.

La motivation de ces communautés à dominante économique est avant tout de produire tout ce qui peut l'être dans la musique baroque. Car, fondamentalement, pour « consommer » un produit culturel, il faut être capable de le reconnaître, d'en estimer les caractéristiques, de l'apprécier. Pour produire un bien ou un service nouveau, il faut symétriquement savoir comment le signaler et comment informer et former les amateurs potentiels.

#### **4.2. Les communautés à dominante idéologique :**

Les communautés à dominante idéologique favorisent la production de valeurs, d'opinions et de croyances sur la musique baroque. Il peut s'agir d'associations, comme de magazines. Sans organisation fonctionnelle, ces valeurs peuvent se répandre de manière discrète, par une école ou un mouvement idéologique, par exemple.

Leurs discours sont essentiellement tournés vers l'extérieur, et prosélytes : par des arguments, ou des polémiques, ces communautés visent la propagation de normes esthétiques et/ou de doctrines d'action. Ainsi a-t-on vu se développer, ces vingt dernières années, les discours sur la bonne utilisation des instruments anciens, par exemple.

*La Muse Baroque* est un bon exemple de ces communautés à dominante idéologique. Cette association de loi 1901, créée en 2007, a pour but principal « *de promouvoir l'écoute, la*



*connaissance et la pratique de la musique baroque auprès du public* ». Pour cela, l'association *La Muse Baroque* met en place :

- une revue électronique/papier, *La Muse Baroque*, à publication régulière
- des publications relatives à l'art baroque
- une radio en ligne de musique baroque
- des événements autour de la musique baroque : concerts, colloques, dîners, visites, bourses aux disques, etc...
- des partenariats avec les acteurs du monde de la musique baroque
- des échanges entre amateurs, passionnés et professionnels de musique baroque.

Sur le site internet de *Muse Baroque*<sup>1</sup>, la rubrique *Articles et Essais* est le lieu où s'expriment les passionnés de musique baroque. On y trouve ainsi nombre d'articles classés selon trois catégories :

- les articles historiques
- les articles musicologiques
- les articles biographiques

...auxquelles s'ajoute une rubrique *Essais*. Ces articles informent le lecteur sur les différentes caractéristiques de la musique baroque : le Grand Motet versaillais, les institutions musicales, l'éclairage à l'époque baroque, le diapason, le tempérament inégal des instruments, par exemple. Leur but est didactique, et permet le rappel des normes qui établissent le genre de la musique baroque.

La rubrique *Essai* fournit, quant à elle, un exemple type des valeurs qui peuvent circuler dans ces communautés. Celui intitulé *Manifeste baroqueux* est particulièrement intéressant à ce sujet. Sous-titré « Ou il est expliqué au lecteur éclairé les raisons et détours de l'esprit par lesquels il doit convenir que la musique baroque se doit jouer sur des instruments d'époque », cet essai donne là une doctrine d'action : celle de la nécessité de jouer sur des instruments anciens pour interpréter la musique baroque.

En effet, selon l'auteur de cet essai, M. Viet-Linh Nguyen<sup>2</sup>, les cordes en boyau, une tension d'archet inexistante, un son plus doux, ou encore l'absence de mentonnière, sont autant de preuves de la distinction entre un violon moderne et un violon baroque.

Ainsi, l'usage d'instruments anciens pour interpréter la musique baroque permettrait « *de saisir et d'apprécier toute la subtilité et le chatolement de l'œuvre* ».

---

<sup>1</sup> [www.musebaroque.fr](http://www.musebaroque.fr)

<sup>2</sup> Président de l'Association *La Muse Baroque*

De tels articles, à la portée du moindre internaute découvrant ce site, assurent la propagation des valeurs, opinions et croyances de ces communautés à dominante idéologique.

### **4.3. Les communautés scientifiques et d'enseignements :**

Les communautés scientifiques et d'enseignements sont productrices de savoirs disciplinaires et de doctrines. La production interne est prédominante, parce que l'extérieur est moins concerné. En effet, une bonne part de l'activité de médiatisation concerne les systèmes d'enseignement.

Prenons l'exemple du *Chœur des Pages et des Chantres* du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Dès sa création en 1987, le C.M.B.V. s'est doté d'un chœur, Maîtrise composée de deux ensembles : les *Pages* (20 enfants) et les *Chantres* (16 adultes). Cette Maîtrise s'accompagne d'un *Continuo*, animé par l'organiste Fabien Armengaud. Notons que l'effectif est identique au *Chœur de la Chapelle Royale* sous Louis XIV, ce qui lui confère une sonorité unique en Europe, « à la française ».

Cette Maîtrise est devenue l'un des instruments privilégiés pour la résurrection du patrimoine musical français des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle. Sous la direction de leur chef permanent, Olivier Schneebeli, *Les Pages et Les Chantres* présentent régulièrement *Les Jeudis musicaux de la Chapelle Royale*. Ils sont par ailleurs amenés à se produire dans différents festivals, sous la direction de chefs invités comme William Christie, Ton Koopman, Christophe Coin, Christophe Rousset, Vincent Dumestre, Martin Gester ou Jean-Claude Malgoire.

Depuis, le *Chœur des Pages et des Chantres* du C.M.B.V. s'est imposé comme l'une des institutions de formation vocale les plus performantes.

Nous voyons ici l'exemple d'une communauté dont la production est particulière. Nous avons vu, précédemment, que le Centre de Musique Baroque de Versailles était un centre scientifique renommé sur la musique baroque, et qu'il avait la particularité d'enseigner les savoirs et doctrines qu'il produisait. *Le Chœur des Pages et des Chantres* rend visible cet enseignement. S'il n'a pas été créé en ce sens à ses débuts, il semblerait que la médiatisation de cet ensemble musical permette un aperçu des doctrines enseignées au C.M.B.V.

Ce chœur, de même que les écoles ou conservatoires de musique, sont un exemple de ces communautés scientifiques et d'enseignements, productrices de savoirs disciplinaires et de doctrines.

Ces différents types de communautés de spécialistes, ici distingués, ne doivent pas faire oublier que ces communautés peuvent s'ignorer, s'associer (un individu peut participer aux trois types de communautés) ou s'opposer. Et que, par conséquent, elles ne sont pas les seules à structurer l'ensemble des savoirs musicaux.

En effet, il convient de prendre en compte l'espace médiatique. Celui-ci organise un « marché » d'informations et de savoirs. La caractérisation des communautés que nous avons faite invite plutôt à appuyer la définition du genre musical sur la différenciation des formes de production, de circulation, et de réception.

Dans cette perspective, nous pouvons problématiser la gestion des différentes formes de médiation et de médiatisation. Si l'on considère la distinction entre communication interne et « flux » dirigés vers l'extérieur, le propos des analyses à venir peut se clarifier, puisque que notre projet de recherche consiste à décrire et à rendre compte de la structuration des savoirs vers des publics non spécialistes, s'actualisant dans des dispositifs médiatico-éditoriaux.

Ces flux externes, identifiables (c'est essentiel pour une recherche), de la transmission des connaissances, sont constitués de « textes-marchandises » (formule de Jean Claude Beacco) destinés à des marchés captifs (amateurs) ou non captifs (grand public).

Dans cette seconde partie, nous tâcherons de répondre à l'hypothèse que la transmission des savoirs musicaux n'est pas linéaire. Chaque époque induit des modifications qui vont transformer ou faire évoluer les connaissances. Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord la méthodologie employée pour tenter de répondre à cette hypothèse. Ensuite, à travers l'étude approfondie de notre corpus général (*Diapason*, de février 1996 à décembre 2006), et de notre corpus-test (*Diapason* n°542, décembre 2006), nous dégagerons des éléments de réponse à celle-ci. Enfin, nous clôturerons cette étude, avec des éléments de synthèse, de critique et d'ouverture.

### **I. Méthodologie :**

#### **1.1. Choix du corpus :**

Nous voulons rendre compte de l'évolution du genre baroque dans l'Histoire, à travers ses formes de médiatisation, et ainsi montrer qu'un genre musical n'est pas linéaire. Pour ce faire, le choix du corpus est une étape décisive dans le parcours de recherche. C'est celle qui intervient après la réflexion sur le sujet que l'on cherche à éclaircir.

Devant le manque d'ouvrages scientifiques traitant notre sujet, il a fallu trouver là un autre moyen de s'informer. Bien-sûr, dans un premier temps, nous nous sommes documentés sur ce qu'était la musique baroque. Avec des ouvrages généraux ou spécialistes, nous avons pu comprendre en profondeur ce qu'est ce genre musical (voir la bibliographie). Mais il fallait ensuite trouver la méthode permettant de tracer son évolution actuelle. Observer comment la musique baroque poursuivait son renouveau.

Pour ce faire, il a fallu choisir parmi différentes solutions possibles.

#### **a) Presse musicale « grand public » :**

La presse fut, tout d'abord, le media retenu parmi les potentialités. En effet, pour répondre aux questions de la légitimité et de la pérennisation de la musique baroque, la presse musicale

permettait de répertorier l'apparition de ce genre musical. De même, nous pouvions ainsi voir l'évolution interne qu'il connaissait, à travers la parution d'articles facilement étudiables.

Il s'agissait alors de se concentrer sur les années actuelles pour voir comment s'opérait la redéfinition de la musique baroque, dans les dix ou vingt dernières années. Etudier la presse permettait d'expliquer par quelles transformations et par quels formats le processus de légitimation réapparaissait.

Il existe différents magazines musicaux, souvent spécialisés par genres. Citons par exemple : *Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, ou *Jazzman* pour le Jazz ; *Le Monde de la Musique*, *Opéra Magazine*, *La Lettre du Musicien* pour la musique classique (terme générique) ; *Les Inrockuptibles*, *Blues Magazine*, *Rock'N'Folk* pour le rock, le blues et le folk.

La question s'est alors posée de savoir s'il fallait choisir plutôt un magazine spécialisé, ou plutôt une revue dite « grand public », c'est-à-dire accessible aussi bien au mélomane qu'au musicien averti. Etudier une presse musicale spécialisée, c'était approfondir nos recherches. Certainement mieux rendre compte de la place qu'occupe la musique baroque parmi d'autres genres musicaux.

Mais la vulgarisation fut plutôt retenue comme un gage de compréhension. Il ne s'agissait pas, pour nous, d'entrer trop profondément dans le champ musicologique. Cela représentait le risque de s'y enfermer, voire de commettre des erreurs de compréhension. Tandis qu'un magazine plus général, tout en restant didactique, nous évitait ces pièges.

*Diapason* fut donc retenu comme media de référence.

### **b) Quelques mots sur les origines et le fonctionnement de *Diapason* :**

*Diapason* est un magazine français de critique musicale à parution mensuelle, édité par Mondadori France. Il constitue une référence de la critique musicale dans le domaine de la musique classique.

Créé à Angers par Georges Cherière sous le titre *Diapason donne le ton dans l'Ouest*, le magazine devient national en 1956. Il se consacre alors exclusivement au disque, tous genres confondus (il est question, à l'origine, autant de Sylvie Vartan ou de Gilbert Bécaud que de Ferenc Fricsay ou Samson François). Cette approche généraliste laisse peu à peu la place à

une spécialisation de plus en plus affirmée. *Diapason* devient ainsi le magazine de musique classique français, s'ouvre à l'univers du concert, de l'opéra, des festivals, accorde une large place à la hi-fi.

Quand Yves Petit de Voize succède à George Chérière en 1986, les évolutions se poursuivent. En plein essor du disque Compact, *Diapason* vit une période faste, passe du noir et blanc à la couleur, contribue à faire connaître toute une génération d'interprètes, accueille de nouveaux collaborateurs.

En 1997, Christophe Capacci, devient rédacteur en chef, pour une courte période au cours de laquelle il parvient cependant à imprimer sa marque.

En 1998, Jean-Marie Piel est nommé rédacteur en chef, après avoir brillamment dirigé pendant plusieurs années la rubrique hi-fi. Sous son impulsion, *Diapason* maintient le cap, renforçant sa position de leader par rapport à ses concurrents. La maquette est profondément modernisée, l'équipe ne cesse de s'étoffer en accueillant de nouvelles signatures. Le magazine peut ainsi fêter avec fierté ses cinquante ans en janvier 2006, avec plus de 550 numéros édités.

Depuis janvier 2007, Emmanuel Dupuy est rédacteur en chef de *Diapason*. Diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, lauréat de l'*Académie Prisma presse* pour la presse magazine, il a travaillé en étroite collaboration avec son prédécesseur dont il était l'adjoint depuis 1998. Il poursuit les évolutions entreprises au cours des dernières années.

*Diapason* est aujourd'hui le magazine de musique classique le plus lu dans l'Hexagone (source [OJD]), diffusé dans le monde entier (États-Unis, Canada, Belgique, Suisse...). Tous genres confondus, *Diapason* est le troisième magazine musical français, juste derrière *Les Inrockuptibles* et *Rock & Folk*.

Les différentes rubriques du mensuel :

- \* Coulisses
- \* Hommages
- \* Instruments
- \* Télévision
- \* Livres
- \* A Suivre
- \* Spectacles

- \* Le Disque
- \* Les DVD-Vidéo
- \* Le Son

Chaque mois, les spécialistes de *Diapason* passent en revue 200 CD et DVD classiques, les notent et décernent aux plus remarquables un "Diapason d'or". Des extraits de ces meilleures publications sont gravés sur un CD offert avec le magazine. Parallèlement, mois après mois, *Diapason* sélectionne et commente les plus importants concerts et festivals à Paris et dans les régions. Chaque année, *Diapason* offre à ses lecteurs trois suppléments consacrés aux programmes musicaux (Guide des concerts, Guide des opéras, Guide des festivals).

Le magazine est également réputé pour ses tests et comparatifs dans le domaine de la haute-fidélité. Un supplément hi-fi est édité chaque année, qui recense les meilleurs produits (amplis, casques, enceintes, lecteurs de compact-disc...).

*Diapason* est présent sur Internet via deux sites : [www.diapasonmag.fr](http://www.diapasonmag.fr) et [www.diapasoncd.com](http://www.diapasoncd.com) (site de vente de disques classiques).

### **1.2. Terrain et échantillon :**

Par chance, nous disposions d'un accès facile aux archives de *Diapason*. La Médiathèque de notre ville garde, en effet, les magazines auxquels elle est abonnée, et *Diapason* en fait partie. Précisons que ce magazine ne dispose pas d'un fond d'archives de leurs anciens numéros. Tout au plus conservent-ils les tous derniers numéros, simplement par manque de place. C'est du moins la réponse donnée par leur secrétaire.

La Médiathèque de la ville d'Arras dispose donc d'un fonds *Diapason*, de 1989 à aujourd'hui. Rangés par année dans des cartons, il ne nous suffisait plus qu'à les sortir de leur poussière pour les étudier.

Or, tandis que nous commençons le dépouillement de ces archives, nous avons pu constater qu'il y avait là un trou conséquent. La discothécaire nous avait prévenus, mais nous ne savions pas l'ampleur de ce manque ! En effet, la disparition des numéros de novembre 1990 à janvier 1996 fut aussi surprenante que problématique. Nous voulions étudier la médiatisation de la musique baroque ces vingt dernières années, et cette défaillance nous en empêchait désormais.

Pour y remédier, nous nous sommes renseignés sur les médiathèques avoisinantes, avec l'espoir qu'elles aussi disposeraient du même fonds d'archives de *Diapason*. Devant la négative, il a fallu nous résoudre à restreindre le terrain d'étude. Avec ce que cela sous-entendait comme perte d'informations.

De ce fait, nous ne pouvions étudier qu'un échantillon de ces archives, constituant ainsi notre corpus de base : les numéros de février 1996 (n° 423) à décembre 2006 (n° 542). Ce corpus de base se compose donc de 119 numéros, auquel il faut soustraire deux numéros manquants, soit 117 numéros.

### **1.3. Démarche :**

Bien entendu, sur ces 117 numéros, tous n'étaient pas consacrés à la musique baroque. Nous avons alors le choix entre les étudier tous (au risque d'un manque de temps), ou effectuer des prélèvements, réguliers ou aléatoires.

La première solution fut éliminée parce qu'elle sous-entendait un travail de fond, impossible dans la temporalité d'un Master 2. Il nous restait donc à nous décider avec les deux options de la seconde.

Ce qui revenait à prendre, par exemple, quatre numéros par an, sur vingt ans, toujours à la même période : nouvelle année, été, rentrée, fêtes de fin d'année. C'est souvent à ces périodes de l'année, effectivement, qu'ont lieu plusieurs festivals. Ce qui nous aurait permis un travail certes aléatoire, mais plus exploitable qu'un prélèvement désordonné.

Néanmoins, nous avons trouvé une solution plus convenable.

Sur ces 117 numéros, nous avons fait le relevé de chaque couverture. Lorsqu'un numéro annonçait un article sur la musique baroque (interview de musicien(s), point historique, ...), nous le distinguions en bleu dans un tableau général. Lorsqu'un numéro informait d'un dossier spécial, nous le marquions en rouge dans ce même tableau.

Objectif : observer la couverture médiatique de la musique baroque dans dix ans d'archives du magazine *Diapason*.



En voici un extrait (vous trouverez le tableau complet annexe 2)

Tableau n° 1 : Etude du corpus de base :

Numéro	Mois	Dossier spécial	Article	Nombre de pages
N° 423	févr-96			
N° 424	mars-96			
N° 425	avr-96			
N° 426	mai-96	Christophe Coin, le violoncelle buissonnier	Du baroque au conservatoire	5
N° 427	juin-96		Métastase, un glorieux librettiste	3
N° 428	juillet-aout-96			

Notons que nous ne pouvions faire de photocopies des premières de couverture des 117 numéros de *Diapason* étudiées. Le document étant une ressource fragile, il ne nous était pas question que ce travail porte préjudice à sa préservation. Aussi, nous avons décidé de numériser ces ressources, avec le plus grand soin.

Ainsi, ce premier relevé nous a permis de faire un graphique (voir ci-après). Cela donnait un aperçu visuel de la médiatisation de la musique baroque sur les 117 numéros prélevés.

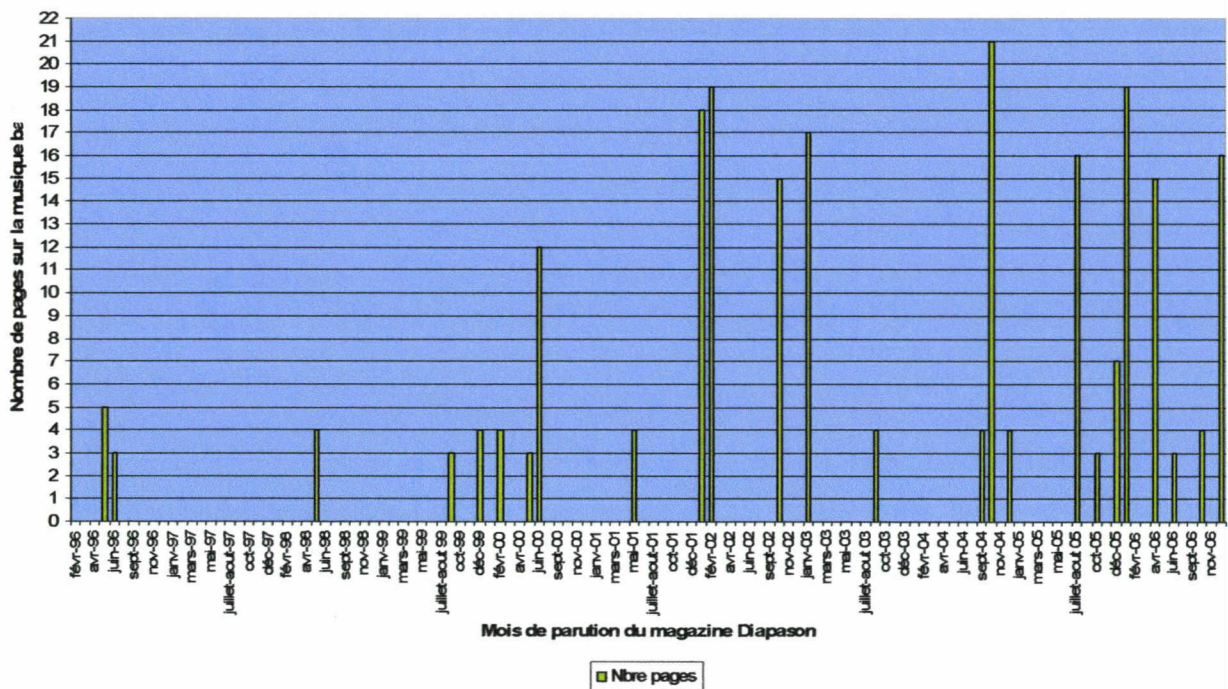
Il y avait donc 9 numéros dont la première de couverture annonçait un article spécial sur la musique baroque, et 18 y consacrant un dossier complet. Nous n'avons hélas pas retrouvé la trace des numéros 440 et 486. Le premier était un article, dans un supplément certainement perdu. Le second retraçait une interview que nous n'avons jamais retrouvée dans le magazine (la discothécaire nous y a pourtant aidé, en vain). Nous ne les avons donc pas comptés dans notre relevé.

Ce qui fait un total de 25 numéros consacrés, en partie ou majoritairement, à la musique baroque, soit 0,21 % du corpus de base. Ce pourcentage, très bas, donne un premier aperçu de la couverture médiatique accordée à la musique baroque dans *Diapason*. Il s'agira alors d'en étudier les raisons.

Sur le graphique ci-dessous, le lecteur trouvera la parution et le nombre de pages consacrés à la musique baroque dans le magazine *Diapason*. Cela donne un premier panorama visuel de la couverture médiatique de la musique baroque sur dix années d'archives de *Diapason*.

Graphique n°1 : Etude du corpus de base :

*Parutions sur la musique baroque dans le magazine Diapason*



Sur ce graphique, nous pouvons voir l'inégale parution d'articles sur la musique baroque dans *Diapason*. Si certains numéros traitent de la musique baroque, à peu près tous les deux mois (juillet-août 2005 à décembre 2006), il faut presque attendre deux ans (entre juin 1996 et mai 1998) avant de retrouver un article sur la musique baroque dans *Diapason*. D'ailleurs, ce phénomène s'observe entre mai 1998 et septembre 1999, juin 2000 et mai 2001, septembre 2003 à septembre 2004. Ces périodes de vide sont autant problématiques pour nous, que révélatrices d'un certain inintérêt porté à la musique baroque. Est-ce un choix de la part du magazine ? Est-ce un réel manque d'informations à fournir au lecteur ? Nous ne le pensons pas. Il semble étrange qu'il n'y ait eu aucun spectacle, festival, débat sur la musique baroque pendant ces « années vides ». Nous pensons simplement que d'autres événements ont

couverts le sujet, ou que nul journaliste n'a jugé utile d'écrire un article sur la musique baroque à ces périodes définies plus haut.

Cependant, nous avons fait le choix d'étudier la médiatisation de la musique baroque dans *Diapason*. Nous axons donc notre étude sur les 25 numéros de *Diapason* (consacrant un article ou un dossier), qui constituent ainsi notre corpus général (Voir annexe 3). Nous analyserons, en premier lieu, les modalités de présence de la musique baroque dans *Diapason*.

Objectif : l'obtention de résultats chiffrés pour la présence de la musique baroque dans le magazine *Diapason*, par quelque représentant que ce soit.

Méthode : un décryptage quantitatif de l'environnement de l'article (taille, iconographies...), par le biais d'un dépouillement systématique des articles. Nous espérons ainsi obtenir un résultat scientifique, systématique et reproductible.

Enfin, il nous est apparu judicieux d'analyser le numéro de décembre 2006 (n° 542). En effet, ce dernier numéro de notre corpus général fut paradoxalement le premier que nous avons lu, en préambule à ces recherches.

Il retrace effectivement la chronologie de la redécouverte de la musique baroque, autour d'un événement majeur. Intitulé « *Comment la France est devenue Baroque ? Vingt ans après Atys<sup>1</sup>* », ce numéro propose une chronologie axée autour d'un spectacle. Il s'agit d'*Atys*, considéré comme le début d'une nouvelle aventure baroque. Nous sommes le 23 janvier 1986, au Teatro Metastasio de Prato, près de Florence. Jean-Marie Villégier va mettre en scène « *Atys, de Lully. La divine surprise* » comme le titrera *Le Figaro* du jour.

Afin de repérer les traces de la légitimation et la pérennisation de la musique baroque, à travers sa médiatisation dans le magazine *Diapason*, nous procéderons tout d'abord au décryptage quantitatif de l'environnement des articles du corpus de base (1996-2006). Puis nous interrogerons le corpus, au travers d'une analyse qualitative, qui sera le résultat des croisements entre ces différents tableaux quantitatifs.

---

<sup>1</sup> « *Comment la France est devenue Baroque ? Vingt ans après Atys. Deux siècles de redécouvertes / Témoignages : William Christie, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Véronique Gens... / Aujourd'hui : l'aventure continue* », *Diapason*, Décembre 2006, n° 542

## **II. Analyses : la médiatisation, indicateur de légitimation et de pérennisation de la musique baroque :**

### **2.1. L'analyse quantitative, révélatrice de la couverture médiatique :**

Notre approche quantitative s'applique à deux procédés essentiels : la couverture médiatique de la musique baroque et les modalités de sa présence. Nous entendons par *analyse quantitative*, le décryptage quantitatif de l'environnement de l'article, par dépouillement systématique des articles. Il peut s'agir, par exemple, de la taille de l'article, du nombre de photographies ou illustrations, du nombre de colonnes, etc... Ceci permet un résultat scientifique, systématique et reproductible.

#### **a) Le capital médiatique de la musique baroque :**

L'analyse du capital médiatique de la musique baroque passe par le relevé :

- Du nombre de pages consacrées à la musique baroque, pour chaque numéro.
- Du type d'article : interview (dialogue) ou dossier (récit).
- De la première de couverture, c'est-à-dire si la musique baroque fait l'objet de la couverture du magazine (photographie avec titre et surtitre/sous-titre).
- Du nombre d'encadrés (précisions historiques, actuelles)
- Du nombre d'iconographies

*Objectif* : renseigner notre hypothèse avec des données chiffrées quant à la couverture médiatique de la musique baroque dans *Diapason*.

Pour ce faire, nous avons dressé un tableau dans lequel figurait l'ensemble de ces renseignements.

Notons que pour réaliser ce tableau, nous n'avons extrait que les numéros du magazine *Diapason* qui faisaient un article ou un dossier spécial sur la musique baroque<sup>1</sup>. En effet, seuls ces numéros intéressent notre étude, soit les 25 numéros précédemment référencés comme notre corpus général.

---

<sup>1</sup> Ces numéros étaient mis en rouge (dossier spécial) ou en bleu (article) dans notre tableau général.



Tableau n° 2 : Composition des articles sur la musique baroque dans *Diapason* :

(Annexe 4)

Numéros	Nombre de pages	Type d'article	1ère de couverture	Encadrés	Iconographies
N° 426	5	interview	1	2	9
N° 427	3	dossier			2
N° 448	4	interview	1	2	5
N° 462	3	interview	1		5
N° 465	4	interview			6
N° 467	4	interview	1		5
N° 470	3	interview	1		5
N° 471	12	interview	1	6	24
N° 481	4	interview	1	3	10
N° 488	18	dossier	1	4	18
N° 489	19	dossier	1	2	18
N° 496	15	dossier	1	1	19
N° 499	17	dossier	1	1	13
N° 506	4	interview	1	2	4
N° 517	4	interview	1	2	5
N° 518	21	interview	1	5	22
N° 520	4	dossier			7
N° 527	16	dossier	1	9	34
N° 529	3	interview		1	2
N° 531	7	interview	1	2	12
N° 532	19	dossier	1	3	36
N° 535	15	interview	1	3	28
N° 537	3	interview		1	3
N° 540	4	dossier		3	6
N° 542	16	dossier	1		41

Nous pouvons d'ores et déjà constater que :

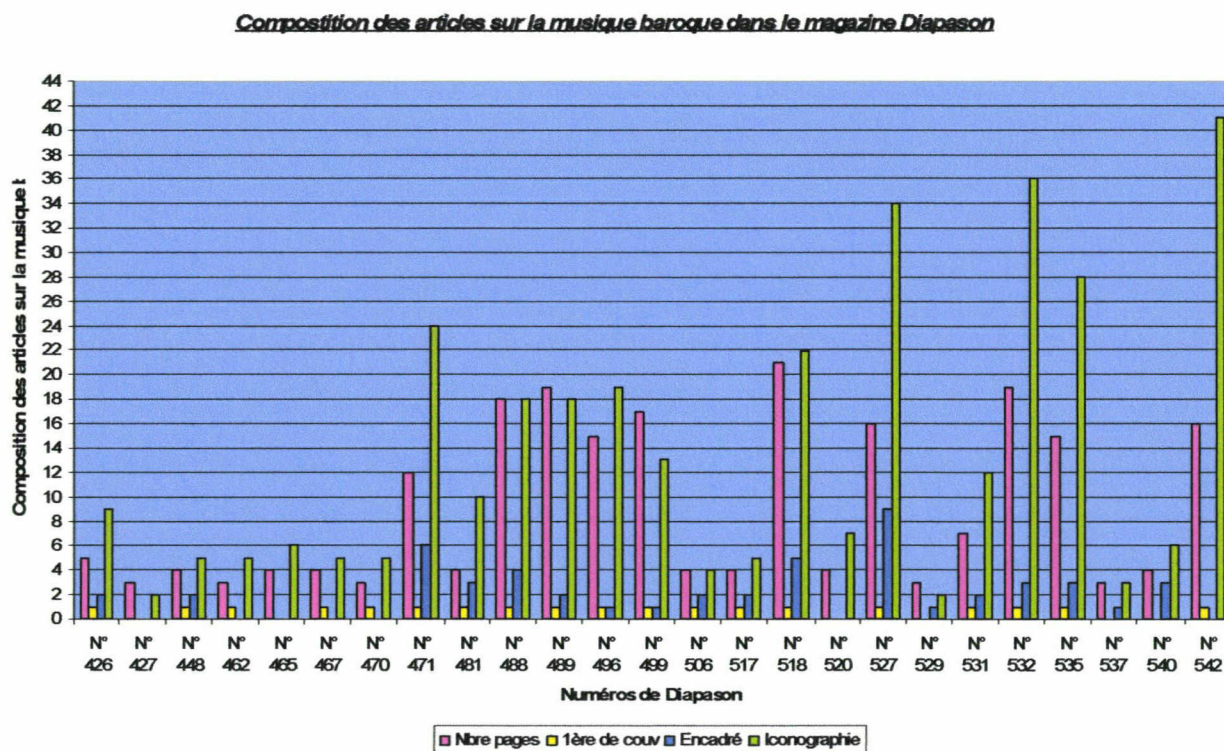
- Le nombre de pages oscille entre 3 et 4, dans les numéros ne consacrant qu'un article sur la musique baroque (numéros en bleu).
- Les numéros de *Diapason* consacrant un dossier à la musique baroque (en rouge) ont un nombre de pages plus important que ceux n'y accordant qu'un article : en moyenne 15 pages pour un dossier, et 4 pour un article.

- Sur les 25 numéros, il y a 15 parutions où l'interview domine, contre 10 dossiers (où la forme narrative est primordiale).
- Tous les numéros, même s'ils contiennent, au minimum, un article sur la musique baroque, ne font pas forcément la première de couverture. Nous avons fait le choix ici de dire « oui » (noté « 1 ») à ce critère, lorsque la photographie de la première de couverture était en rapport avec l'article ou le dossier sur la musique baroque. Ainsi, pour certains numéros, l'article est mentionné sur la première de couverture, mais la photographie de couverture n'est pas en rapport avec celui-ci. Auquel cas nous avons décliné ce numéro, comme ne faisant pas la première de couverture (champ vide dans le tableau).
- Le comptage des iconographies et des encadrés n'est plus centré sur l'analyse de la couverture, mais sur un premier panorama des articles et dossiers de chaque numéro. Cela nous permet une première observation. Par exemple, on peut ainsi constater que les iconographies occupent une place importante dans la rédaction de l'article. On peut supposer alors que c'est la politique éditoriale de *Diapason* qui veut que chaque article soit accompagné d'iconographie(s). Les encadrés, en revanche, ne sont pas systématiques. Leur présence suppose donc qu'elle soit nécessaire à la bonne compréhension de l'article, ou à un complément d'informations.

De là, nous avons voulu mettre ces résultats sur un graphique, visuellement plus parlant.

## Graphique n° 2 : Composition des articles sur la musique baroque dans le magazine

Diapason : (Annexe 4)



Nous avons en abscisse les numéros *Diapason* de notre corpus général. Et en ordonnée, le nombre de pages, d'encadrés, ou d'iconographies, consacrés à la musique baroque dans ce magazine. Ainsi que la présence en couverture ou non de ces articles/dossiers.

Il ressort de ce graphique :

➤ **Concernant le nombre de pages :**

- **14 numéros** (soit **56 %** de notre corpus) ont **moins de 6 pages** consacrées à la musique baroque. Il s'agit des numéros 426 (mai 1996), 427 (juin 1996), 448 (mai 1998), 462 (septembre 1999), 465 (décembre 1999), 467 (février 2000), 470 (mai 2000), 481 (mai 2001), 506 (septembre 2003), 517 (septembre 2004), 520 (décembre 2004), 529 (octobre 2005), 537 (juin 2006), 540 (octobre 2006).
- **2 numéros** (soit **8 %** de notre corpus) ont **entre 6 et 12 pages** sur la musique baroque. Ce sont les numéros 471 (juin 2000) et 531 (décembre 2005)

- **9 numéros** (soit **36 %** de notre corpus) ont **entre 12 et 21 pages** ayant pour thème la musique baroque : les numéros 488 (janvier 2002), 489 (février 2002), 496 (octobre 2002), 499 (janvier 2003), 518 (octobre 2004), 527 (juillet-août 2005), 532 (janvier 2006), 535 (avril 2006), et 542 (décembre 2006).
- Les numéros ayant **moins de 6 pages** consacrées à la musique baroque font un point sur :
  - *un musicien actuel* : Christophe Coin (n° 426), Christophe Rousset (n° 448), John Eliot Gardiner (n° 462), William Christie (n° 465), Jordi Savall (n° 467), René Jacobs (n°470), Marc Minkowski (n° 481 et 537), Gustav Leonhardt (n° 506), Philippe Herreweghe (n° 517), Jean-Claude Malgoire (n° 529).
  - *un personnage historique* : Métastase (n° 427), Haendel (n° 520) et Marin Marais (n° 540).
- Les numéros ayant **entre 6 et 12 pages** sur la musique baroque évoquent le piano forte suite à un article sur Andreas Staier, claviériste (n° 471), ou la chanteuse C. Bartoli.
- Les numéros ayant **entre 12 et 21 pages**, au sujet de la musique baroque, sont consacrés à :
  - *des compositeurs historiques* : Mozart et Haydn dans le n° 488, Vivaldi dans le n° 489, Haendel dans le n° 496, Marc-Antoine Charpentier dans le n° 518.
  - *des festivals* : les Folles Journées de Nantes dans le n° 499 et le n° 532.
  - *des musiciens actuels* : Jordi Savall et Montserrat Figueras, ainsi que René Jacobs dans le n° 518, Harnoncourt dans le n° 535.
  - *un point historique* : les castrats dans le n° 527, le baroque en France dans le n° 542.

Retenons, de cette observation, que :

- I. La plupart des musiciens actuels font l'objet de moins de 6 pages de médiatisation. Cela s'explique par le type d'article : une interview. Il est évident qu'une interview ne sera pas trop longue, afin que le lecteur ne soit pas las à sa lecture. L'interview est le moment privilégié de pouvoir accéder à l'état des connaissances sur la musique baroque, par ceux qui la jouent encore (musiciens actuels). Généralement, le journaliste profite de cette rencontre avec le musicien –que sa reconnaissance permet d'élever au rang de spécialiste- pour faire une rétrospective



de son parcours. Ce rapide récapitulatif nous permet de suivre, en sous-jacent, l'évolution même des connaissances sur la musique baroque. Ainsi, en dépit du peu de pages qu'elles représentent, ces interviews nous sont précieuses pour trouver réponse à notre hypothèse.

- II. Les personnages historiques tels Métastase, Haendel et Marin Marais, sont médiatisés lors d'événements spéciaux y faisant référence (date anniversaire, spectacle, festival...). Là encore, l'article nous permet de faire le point sur les connaissances actuelles du sujet. En effet, le journaliste mentionne tout d'abord l'objet de son article, avant de proposer au lecteur un exposé des connaissances. Cet exposé nous permet, pour ce mémoire, de vérifier nos acquis sur le sujet et de les compléter parfois avec de nouvelles découvertes. Notons que celles-ci peuvent bouleverser les croyances jusque là ancrées et définies comme doctrine. Ces articles sont donc tout aussi importants pour valider notre hypothèse.
- III. Le piano-forte a fait l'objet d'un dossier spécial, dans lequel figurait tout ce qu'il faut savoir sur cet instrument souvent méconnu. Cette focalisation explique son nombre de pages plus important. D'autant que *Diapason* fait régulièrement des dossiers spéciaux sur des instruments, dans un but didactique avéré. Cela nous permet une actualisation des connaissances, des savoirs musicaux.
- IV. De même, la chanteuse Cécilia Bartoli a fait l'objet d'une médiatisation non négligeable. La sortie de son disque d'alors, *Opera proibita*, élu *Diapason d'Or*<sup>1</sup> par les lecteurs, lui a valu un article complet avec interview.
- V. Enfin, remarquons que les « Folles Journées de Nantes »<sup>2</sup> ont été médiatisées deux fois dans *Diapason* : il s'agit des numéros 499 et 532. Ce festival est l'un des plus médiatisés de France ; nombre de revues de presse musicale y consacrent leur couverture et un dossier spécial.

---

<sup>1</sup> Cette catégorie du magazine *Diapason* récompense les artistes « coup de cœur ». Le vote est fait par les lecteurs et les critiques du magazine.

<sup>2</sup> La Folle Journée est un festival de musique classique organisé annuellement à Nantes, fin janvier ou début février, du mercredi au dimanche. Créé en 1995 par René Martin, le festival tente d'ouvrir la musique classique à un public plus large et même non-initié en proposant des concerts courts, à des prix abordables, dans les huit salles, les deux salons et la grande halle de la Cité des congrès de Nantes. Le nom du festival "La Folle Journée" fait bien-sûr référence à la pièce de Beaumarchais "Le Mariage de Figaro ou La Folle Journée", devenue "Les Noces de Figaro" de Mozart, premier compositeur "invité" en 1995.

Pour *Diapason*, c'est l'occasion de faire là un point historique sur la musique baroque en Europe. Une discographie vient clore les dossiers ; on y retrouve les compositeurs les plus célèbres de l'époque baroque, ainsi que leurs meilleurs interprètes actuels.

Ces articles peuvent paraître redondants, puisque nombre d'informations ont déjà été traités dans les numéros précédents ceux-ci. Mais il faut prendre en compte que ce peut être, pour *Diapason*, l'occasion de faire découvrir leur magazine à quelques lecteurs. En effet, ceux qui désireront s'informer sur le Festival de Nantes, et qui n'ont pas autant de connaissances sur la musique baroque que pourrait en avoir un lecteur fidélisé, trouveront là un numéro complet et didactique de qualité. Qui peut, qui sait, les amener à s'abonner au mensuel.

➤ **Concernant la première de couverture :**

- Sur 25 numéros, **19** évoquent la musique baroque en **couverture** de *Diapason*. Cela représente **57,76 %** de notre corpus général. Il s'agit là des numéros 426 (mai 1996), 448 (mai 1998), 462 (septembre 1999), 467 (février 2000), 470 (mai 2000), 471 (juin 2000), 481 (mai 2001), 488 (janvier 2002), 489 (février 2002), 496 (octobre 2002), 499 (janvier 2003), 506 (septembre 2003), 517 (septembre 2004), 518 (octobre 2004), 527 (juillet-août 2005), 531 (décembre 2005), 532 (janvier 2006), 535 (avril 2006), et 542 (décembre 2006).
- On constate qu'**après l'année 2000**, *Diapason* consacrera sa page de couverture à la musique baroque en **moyenne deux fois par an** (années 2003, 2004, 2005), voire **trois fois par an** (années 2000, 2002, 2006). Seules les années 1996, 1998, 1999, et 2001 n'auront le droit qu'à une couverture sur la musique baroque, par an.
- Ces couvertures mentionnent :
  - **des musiciens actuels** : Christophe Coin (n° 426), Christophe Rousset (n° 448), John Eliot Gardiner (n° 462), Jordi Savall (n° 467 et 518), René Jacobs (n° 470), Andreas Staier (n° 471), Marc Minkowski (n° 481), Gustav Leonhardt (n° 506), Philippe Herreweghe (n° 517), Cécilia Bartoli (n° 531) et Harnoncourt (n° 535)
  - **des compositeurs historiques** : Mozart et Haydn (n° 488), Vivaldi (n° 489), Haendel (n° 496), les castrats (n° 527)
  - **des festivals** : Folles Journées de Nantes (n° 499 et 532)

Avec 19 numéros dont la première de couverture est consacrée à la musique baroque, sur les 117 numéros de notre corpus de base, cela représente un total de 19/117, soit 16,24 %. Ce résultat n'est pas aussi conséquent que l'on pourrait l'espérer. Mais rappelons que *Diapason* est un magazine musical non spécialisé. Il apparaît donc normal que d'autres genres ou acteurs musicaux soient à l'honneur de cette première page de couverture.

➤ **Concernant les encadrés :**

- Nous appelons encadrés tout ajout dans un article, identifiable par un retrait du cadre de l'article, une police plus petite, avec ou sans cadre iconographie.
- **18 numéros** disposent d'**un encadré** : les numéros 426 (mai 1996), 448 (mai 1998), 471 (juin 2000), 481 (mai 2001), 488 (janvier 2002), 489 (février 2002), 496 (octobre 2002), 499 (janvier 2003), 506 (septembre 2003), 517 (septembre 2004), 518 (octobre 2004), 527 (juillet-août 2005), 529 (octobre 2005), 531 (décembre 2005), 532 (janvier 2006), 535 (avril 2006), 537 (juin 2006), et 540 (octobre 2006).
- **10 magazines** (soit **55,55 %**) ont **un ou deux encadrés** (les n° 426, 448, 489, 496, 499, 506, 517, 529, 531, et 537) ; **5 magazines** (soit **27,78 %**) ont **entre deux et quatre encadrés** (les n° 481, 488, 532, 535, et 540) ; **3 magazines** (soit **16,67 %**) en ont **plus de quatre** : les numéros 471, 518, et 527.

Les encadrés ont avant tout une fonction didactique. Ils permettent une précision sur un point historique confus, malaisé à la compréhension, ou enrichissent l'article d'un extrait d'ouvrage ou de discours relatif au sujet. C'est aussi l'occasion pour le journaliste de mettre en lumière la sortie d'un album, d'un DVD ou d'un livre, en rapport avec la personne interviewée, ou le sujet évoqué.

Si les encadrés sortent du cadre de lecture, il n'en demeure pas moins que leur présence participe à l'enrichissement de l'article. Ils l'actualisent bien souvent.

Il y a donc un total de **52 encadrés**. **18 numéros sur 25** ont des encadrés, ce qui représente **72 %** de notre corpus général.

➤ **Concernant les iconographies :**

- Nous avons considéré comme iconographie toute image en couleur ou en noir et blanc, quelques soient le format et la nature (photographie, tableau, sculpture...).
- Tous les numéros incluent des iconographies à leurs articles, certainement en raison de l'attrait que cela provoque chez le lecteur. Il y a un total de **332 iconographies** dans notre corpus général.
- **6 magazines** (soit **24 %** de notre corpus général) se détachent nettement du graphique. Il s'agit des numéros 471 (juin 2000), 518 (octobre 2004), 527 (juillet-août 2005), 532 (janvier 2006), 535 (avril 2006) et 542 (décembre 2006). Ils ont une **moyenne de 30 iconographies**.
- Néanmoins, il convient de modérer ce propos, du fait que certains numéros de magazine font plusieurs articles sur la musique baroque. Ainsi, par exemple, le numéro 471 (juin 2000) fait à la fois un article sur Andreas Staier et sur le piano-forte, (24 photographies) tandis que le numéro 529 (octobre 2005), avec un article de 3 pages sur J-C. Malgoire, ne totalise que 2 photographies.
- **9 numéros** (soit **36 %**) ont **moins de 6 iconographies** dans leur article : les numéros 448, 462, 465, 467, 470, 506, 517, 537, 540. Ce qui fait une **moyenne de 4 iconographies** sur la musique par numéro.
- **8 numéros** (soit **32 %**) ont **entre 6 et 20 iconographies** : les numéros 426, 481, 488, 489, 496, 499, 520, et 531. Soit une **moyenne de 13 iconographies** par numéro.

Les iconographies étant largement dominantes dans les articles ou dossiers sur la musique baroque, nous avons voulu les étudier plus en détail. Quelle est le rôle de leur présence dans la médiatisation de la musique baroque? Ainsi, pour chacune d'entre elles, nous avons déterminé :

- **Le format** : pour ce faire, nous avons pris pour échelle le format A 4 que nous avons subdivisé. Nous trouverons donc les formats A 3 (double page), A 4 (page simple), A 5 (demie-page), A 6 (quart de page), A 7 (huitième de page), et A 8 (inférieur au huitième de page).

Objectif : avoir un comptage de la superficie représentée par la musique baroque

- **Le type d'iconographie** : portrait (une personne ou deux), ensemble (trois personnes et plus), spectacle, gravure, dessin, peinture/sculpture, livre, CD/DVD, instrument/lieu, affiche/partition.

*Objectif* : discerner plusieurs types d'iconographies dans la médiatisation de la musique baroque.

Nous avons noté ces résultats sous forme de tableau, dont voici un extrait (Voir annexe 5) :

Tableau n° 3 : Etude des iconographies dans le magazine Diapason :

Numéros	Type	Format
N° 426	portrait "une"	A 4
	ensemble	A 5
	portrait	A 5
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 6
	portrait	A 7
N° 427	spectacle	A 5
	gravure	A 6
N° 448	portrait "une"	A 4
	portrait	A 8
	portrait	A 4
	portrait	A 8
	ensemble	A 5

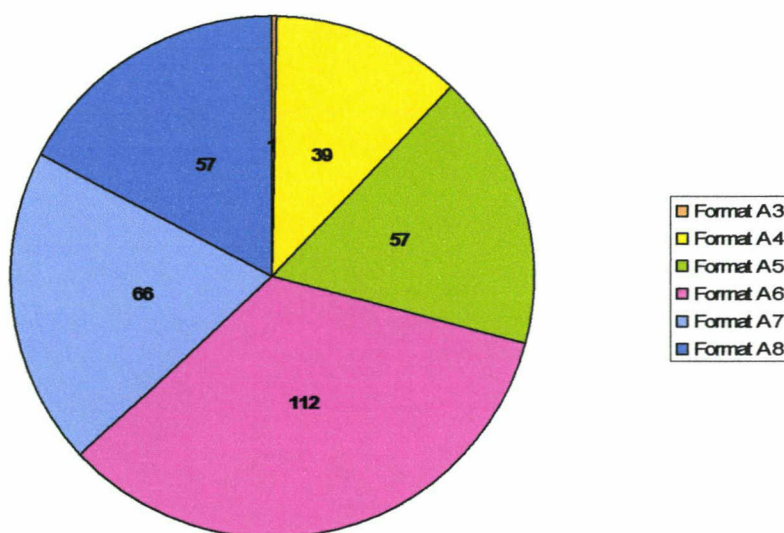
Devant la grande diversité des résultats, nous avons réalisé deux diagrammes circulaires, mieux à même de rendre compte, visuellement, des constatations.

- Le premier concerne les formats des iconographies dans le magazine *Diapason*.

- Le second fait apparaître les types d'iconographies utilisées dans le magazine *Diapason*.

Diagramme n° 3.1 : Format des iconographies de *Diapason* :

*Formats des iconographies dans le magazine Diapason*



Nous constatons, sur ce diagramme, que le format le plus usuel des iconographies de *Diapason* est le **format A 6** (quart de page), avec **112 occurrences**. Le **format A 7** (huitième de page), avec **66 occurrences**, est le deuxième format le plus employé, suivi -ex aequo- par les **formats A 8** (inférieur à un huitième de page) et **A 5** (demie page), avec **57 occurrences**, puis par le **format A 4** (pleine page), avec **39 occurrences**, et enfin le **format A 3** (double page) qui n'apparaît qu'**une fois**.

En pourcentage,

- Le **format A 6** représente **33,73 %** des iconographies.
- Le **format A 7** représente **19,88 %** des iconographies
- Le **format A 8** représente **17,17 %** des iconographies
- Le **format A 5** représente **17,17 %** des iconographies
- Le **format A 4** représente **11,75 %** des iconographies

- Le format A 3 représente 0,30 % des iconographies

Il est d'une certaine logique que le format A 6 (quart de page) des iconographies domine. Celles-ci ne sont là que pour illustrer les propos du journaliste. Elles sont à voir comme des éléments informatifs supplémentaires, mais non dominants sur les propos. Ainsi, ce format, facilement utilisable, permet de compléter l'information sans prendre sa suprématie.

Le format A 4, en revanche, apparaît fréquemment pour introduire l'article du journaliste. Par exemple, pour les interviews, le journaliste illustrera son article par le portrait de son personnage, sur un format A 4. Ainsi William Christie, dans le numéro 465 de *Diapason*, en est l'exemple même.

Le format A 7 (huitième de page) est souvent associé aux dessins, gravures, sculptures qui se rapportaient au sujet de l'article. Ce format est en effet pratique, puisqu'il permet une visibilité suffisante au lecteur, sans que cela n'écrase l'article en question.

Nous remarquons également que les formats A 8 et A 5 sont toujours utilisés pour la présentation de CD/DVD ou de livres que le journaliste voulait mettre en valeur dans un encadré. Nous retrouvons également ces formats lorsqu'un personnage vient approfondir les propos du journaliste. Dans ce cas, les formats A 8 et A 5 serviront à y inclure son portrait.

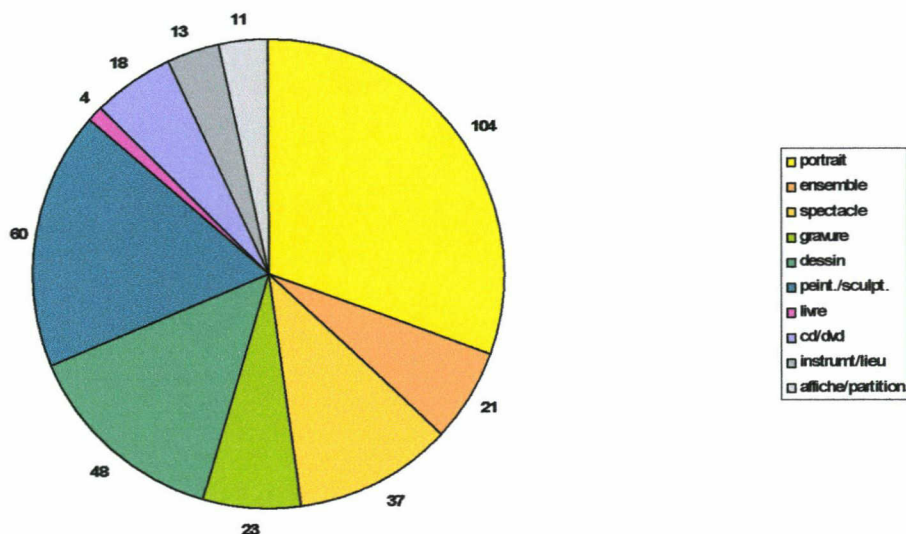
Enfin, le format A 3 n'apparaît que dans un numéro : celui de décembre 2006, où l'on voit un extrait du spectacle *d'Atys*. Cet événement étant un élément majeur, central même, de l'article de ce numéro, il apparaît logique qu'il fasse l'objet d'une double page. Là, ce format a véritablement une place à part entière dans l'information véhiculée.

Qu'en est-il des types d'iconographies ? Pouvons-nous observer quelques éléments récurrents ?



### Diagramme n°3.2 : Types d'iconographies de *Diapason* :

*Types d'iconographies dans le magazine Diapason*



Nous voyons très clairement que c'est le **portrait** qui est le plus fréquemment utilisé dans l'iconographie du magazine *Diapason*. Avec **114 portraits**, ce type d'iconographie domine loin devant les **peintures et sculptures** (au nombre de **60**), les **dessins** (au nombre de **48**), les **photographies de spectacles** (au nombre de **37**) et les **gravures** (au nombre de **23**). Les autres types d'iconographies employées dans le magazine *Diapason* sont **inférieurs à 20** (les **CD/DVD**, les **instruments/ lieux**, les **affiches/partitions**, les **livres**).

En pourcentage, sur les 332 iconographies répertoriées :

- Le **portrait** représente **34,34 %** des iconographies
- Les **peintures et sculptures** représentent **18,07 %** des iconographies
- Les **dessins** représentent **14,46 %** des iconographies
- Les **photographies de spectacle** représentent **11,14 %** des iconographies
- Les **gravures** représentent **6,98 %** des iconographies
- Les **CD/DVD** représentent **5,42 %** des iconographies
- Les **instruments/lieux** représentent **3,91 %** des iconographies
- Les **affiches/partitions** représentent **3,31 %** des iconographies
- Les **livres** représentent **1,20 %** des iconographies



Il apparaît normal que le portrait soit le type d'iconographie dominant. En effet, nous l'avons vu précédemment, nombre de dossiers sont consacrés à des musiciens actuels ou compositeurs passés. Un portrait est la première présentation qu'a le lecteur avec cette personne. Et lorsque la photographie n'existait pas, la peinture et la sculpture permettaient de garder les traits d'un homme pour la postérité. Ainsi, dans les articles relatifs aux compositeurs -tel Vivaldi-, les journalistes ont illustrés leur article d'un portrait en peinture.

Si l'on combine l'ensemble des résultats ainsi obtenus, on pourrait émettre l'hypothèse que 14 numéros de notre corpus général, ayant moins de 6 pages consacrées à la musique baroque, font le portrait d'un musicien actuel ou d'un personnage historique, dans un encadré de format A 6 (quart de page).

Certes, cela n'est qu'une moyenne idéalisée. Mais si cette description typique n'existe pas dans sa totalité, au moins un des critères permet de l'affirmer.

Par exemple, si l'on prend ne serait-ce que les deux premiers numéros de notre corpus général :

- Le numéro 426 (mai 1996) consacre 9 iconographies sur Christophe Coin (3 pages d'article) et la musique baroque au conservatoire national supérieur de Paris (2 pages). Sur ces 9 iconographies, toutes sont des portraits (d'homme seul ou d'ensemble). Le format A 7 prédomine avec 5 occurrences. Et toutes ces iconographies sont évidemment placées en encadré par rapport à l'article. On voit ici que 3 des 4 critères sont validés.
- Le numéro 427 (juin 1996) consacre 2 iconographies sur Métastase, le glorieux librettiste du XVIIIème siècle. Cet article fait 2 pages, sur lesquelles on retrouve en encadré une photographie de spectacle, de format A 5, et une gravure portrait, de format A 6. Là aussi, 3 des 4 critères sont validés.

Nous pouvons supposer que ce sont là des éléments de la politique éditoriale de *Diapason*. Qu'il y aurait un certain schéma que le journaliste doit respecter pour mettre en forme son article.

En conclusion de l'analyse quantitative de notre corpus général, nous pouvons dire :

- Les numéros de *Diapason* consacrés à la musique baroque accordent une place timide à ce genre musical. **56 %** de ces numéros ont moins de **6 pages** à y accorder. Sur une moyenne de **145 pages** que compte un numéro de *Diapason*, seules **4,14 %** sont consacrées à la musique baroque. Ce qui est peu, certes. Néanmoins, modérons ce propos en rappelant que ce magazine musical non spécialisé est divisé en dix rubriques. La musique baroque ne peut y apparaître plus largement, au détriment d'autres genres musicaux –par exemple- que ce magazine aborde tout autant.
- Les **interviews** ou les **dossiers** sont les deux genres majeurs du traitement de la musique baroque dans le magazine *Diapason*. Les interviews permettent de faire connaissance avec des musiciens actuels (spécialistes de leur genre), tandis que les dossiers approfondissent certains sujets comme la vie d'un compositeur de l'époque baroque, un instrument baroque, les influences européennes, etc...C'est l'occasion pour nous de suivre l'évolution des savoirs musicaux, qui sont alors mentionnés explicitement ou qu'il faut comprendre dans les propos du journaliste ou du musicien interviewé.
- **19** numéros de notre corpus général font une **première de couverture** sur la musique baroque, soit **76 %**. Notre corpus ne prenant en compte que les numéros médiatisant la musique baroque, ce chiffre est honorable. Néanmoins, ramené à notre corpus de base, nous n'avons plus que **16,24 %** de numéros, ce qui est beaucoup moins estimable...Mais sur 11 numéros par an (juillet-août ne font qu'un seul numéro), difficile pour la musique baroque de remporter une victoire éclatante ! D'autant qu'avec les festivals, les fêtes de fin d'année, les événements divers, la concurrence est rude pour la musique baroque. Aussi a-t-elle gagné sa place, raisonnablement. Sans éclat mais avec assurance.
- Avec **52 encadrés** sur 18 numéros de notre corpus général, soit **72 %**, l'on peut affirmer que l'encadré tient une place prépondérante dans les articles de *Diapason*. Son rôle didactique est évident. Il permet au lecteur un approfondissement sur le sujet de l'article, l'illustrant de citations, d'iconographies, de références, etc... C'est aussi l'occasion pour le journaliste d'actualiser ses propos avec la sortie de CD/DVD/livres... Ces encadrés assurent donc l'actualisation des savoirs musicaux.
- **332 iconographies** viennent illustrer nos 25 numéros du corpus général. Aussi bien portrait, peinture, dessin, gravure, extrait de partition, pochette de CD, etc..., ces

iconographies sont majoritairement de format A 6 (quart de page) ou A 7 (huitième de page) et sont souvent des portraits (individuels ou collectifs). Leur présence au sein des articles rend la lecture plus agréable. De même, leur caractère informatif est important ; il permet un premier aperçu sur le sujet. C'est, en effet, ce que l'œil reçoit comme première information sur l'article.

### **b) Les modalités de présence de la musique baroque dans *Diapason* :**

Dans cette partie, nous étudions les modalités de la présence de la musique baroque dans *Diapason*.

*Objectif* : renseigner notre hypothèse avec des données chiffrées quant aux déclencheurs de la médiatisation.

Pour ce faire, nous analyserons tout d'abord les événements ayant déclenchés la médiatisation, les musiciens concernés ensuite, et enfin les journalistes à l'origine de la médiatisation de la musique baroque dans *Diapason*.

#### **➤ Les événements déclencheurs de la médiatisation :**

Afin d'observer les raisons de la parution d'un article sur la musique baroque dans le mensuel *Diapason*, nous avons voulu savoir quels événements déclenchaient cette médiatisation.

*Objectif* : voir l'importance des événements justifiant une médiatisation

Nous les avons distingués en neuf groupes :

- Un *hommage* : le journaliste revient sur la carrière d'un musicien ou sur son présent
- Une *interview* entre le journaliste et le musicien
- Une *enquête* : un événement a soulevé un problème et le journaliste cherche à en élucider les raisons
- Un *dossier historique* : un sujet est creusé à travers l'Histoire
- Un *anniversaire* : naissance, décès, d'un être ou d'un événement majeur en musique
- Un *spectacle* : promotion d'un spectacle
- Un *CD* : promotion d'un CD
- Un *festival* : promotion d'un festival
- Une *découverte* : le monde de la musique est soudain bouleversé par un événement.

Bien entendu, pour chaque numéro, il est possible que les facteurs se mêlent. Voici ce que nous avons pu observer.

**Tableau n° 4 : Les événements déclencheurs de médiatisation : (Voir annexe 6)**

<b>Numéros</b>	<b>Date</b>	<b>Sujet</b>	<b>Événements référencés</b>
<b>N° 426</b>	mai-96	Christophe Coin	Hommage-interview
		Musique Baroque au CNSM Paris	Enquête
<b>N° 427</b>	juin-96	Métastase, librettiste	Dossier historique-Spectacle
<b>N° 448</b>	mai-98	Christophe Rousset	Hommage-interview
<b>N° 462</b>	sept-99	John-Eliot Gardiner	Spectacle-Interview
<b>N° 465</b>	déc-99	William Christie	Anniversaire-Hommage-Interview
<b>N° 467</b>	févr-00	Jordi Savall	Hommage-interview
<b>N° 470</b>	mai-00	René Jacobs	Enquête-Interview
<b>N° 471</b>	juin-00	Andreas Staier	Hommage-interview
		Le piano-forte	Dossier historique
<b>N° 481</b>	mai-01	Marc Minkowski	Hommage-Interview-Spectacle
<b>N° 488</b>	janv-02	Mozart-Haydn	Dossier historique-Festival F-J. Nantes
<b>N° 489</b>	févr-02	Vivaldi	Dossier historique
<b>N° 496</b>	oct-02	Haendel	Dossier historique
<b>N° 499</b>	janv-03	Monteverdi à Vivaldi	Dossier historique-Festival F-J. Nantes
<b>N° 506</b>	sept-03	Gustav Leonhardt	Hommage-Interview-Festival
<b>N° 517</b>	sept-04	Philippe Herreweghe	Hommage-Interview-CD
<b>N° 518</b>	oct-04	Jordi Savall et Montserrat Figueras	Anniversaire-Hommage-Interview
<b>N° 520</b>	déc-04	Haendel	Dossier historique-Découverte
<b>N° 527</b>	juillet-aout 05	Les castrats	Dossier historique
<b>N° 529</b>	oct-05	Jean-Claude Malgoire	Anniversaire-Hommage-Interview
<b>N° 531</b>	déc-05	Cécilia Bartoli	CD-Hommage-Interview
<b>N° 532</b>	janv-06	Spécial Folle Journée de Nantes	Dossier historique-Festival F-J. Nantes
<b>N° 535</b>	avr-06	Nikolaus Harnoncourt	Hommage-Interview
<b>N° 537</b>	juin-06	Marc Minkowski	Spectacle-Interview
<b>N° 540</b>	oct-06	Marin Marais	Anniversaire-Dossier historique
<b>N° 542</b>	déc-06	La France Baroque	Anniversaire-Hommage-Interviews

Si l'on résume ces résultats dans un tableau, nous obtenons celui-ci :

Événement	Occurrence
Hommage	13
Interview	16
Enquête	2
Dossier historique	10
Anniversaire	5
Spectacle	4
CD	2
Festival	4
Découverte	1

Selon ces résultats, nous constatons que les hommages, interviews et dossiers historiques sont les plus récurrents dans *Diapason*. Grâce aux interviews, le lecteur accède aux savoirs musicaux du musicien interrogé. Or, la transmission des savoirs acquis par des maîtres de la musique baroque contribue à la faire perdurer, et à ainsi légitimer sa présence au sein du magazine. Les hommages permettent souvent une rétrospective du parcours du musicien. Le lecteur peut ainsi faire le point sur les différentes avancées de celui-ci, et par-là même réfléchir aux différentes connaissances que nous avons acquises sur la musique depuis. Enfin, les dossiers historiques, essentiellement narratifs, permettent au lecteur de se tenir informé des connaissances musicales. Le but de ces dossiers est avant tout didactique, et nous pouvons là encore tracer les évolutions des savoirs musicaux : un événement est traité dans sa chronologie, ou selon un thème précis. Mais l'article conclut toujours sur l'actualité des connaissances à ce sujet.

Les autres événements référencés comme étant déclencheurs de la médiatisation de la musique baroque, sont des faits d'actualité : un anniversaire, la promotion d'un spectacle, d'un CD, d'un festival.... Ils s'inscrivent sur un présent, et sur un avenir proche ou plus lointain. Ces éléments sont autant de preuves d'une pérennisation de la musique baroque.

Notons enfin une découverte, qui a suscité des bouleversements dans les connaissances musicales jusque là établies en doctrines. *Diapason* ne pouvait faire l'impasse sur cette découverte majeure dans un pan de l'Histoire de la musique (Haendel).



➤ **Les musiciens médiatisés :**

Nous avons constatés que nombre d'articles étaient consacrés à la découverte d'un musicien, actuel ou historique. Nous avons alors établi un listing des musiciens ayant déclenchés la médiatisation de la musique baroque.

*Objectif* : cerner les conditions d'accès à la médiatisation (effets de « stars » ?)

Tableau n° 5 : Les musiciens médiatisés : (Voir annexe 7)

Numéros	Date	Musicien(s) apparaissant en première de couverture de Diapason
N° 426	mai-96	Christophe Coin (violoncelliste)
N° 427	juin-96	Métastase (librettiste du XVIIIème siècle)
N° 448	mai-98	Christophe Rousset (claveciniste)
N° 462	sept-99	John-Eliot Gardiner (direction)
N° 465	déc-99	William Christie (direction)
N° 467	févr-00	Jordi Savall (viole de gambe)
N° 470	mai-00	René Jacobs (direction)
N° 471	juin-00	Andreas Staier (clavieriste)
N° 481	mai-01	Marc Minkowski (direction)
N° 488	janv-02	Mozart et Haydn (compositeurs des XVII-XVIIIème siècles)
N° 489	févr-02	Vivaldi (compositeur du XVIIème siècle)
N° 496	oct-02	Haendel (compositeur du XVIIème siècle)
N° 499	janv-03	Monteverdi, Vivaldi (compositeur du XVIIème siècle)
N° 506	sept-03	Gustav Leonhardt (direction)
N° 517	sept-04	Philippe Herreweghe (direction)
N° 518	oct-04	Jordi Savall (viole de gambe) et Montserrat Figueras (soprano)
N° 520	déc-04	Haendel (compositeur du XVIIème siècle)
N° 527	juillet-aout 05	Les castrats
N° 529	oct-05	Jean-Claude Malgoire (direction)
N° 531	déc-05	Cécilia Bartoli (soprano)
N° 532	janv-06	Bach, Vivaldi, Haendel, Rameau
N° 535	avr-06	Nikolaus Harnoncourt (direction)
N° 537	juin-06	Marc Minkowski (direction)
N° 540	oct-06	Marin Marais (viole de gambe/ compositeur du XVIIème siècle)
N° 542	déc-06	William Christie (direction), Christophe Rousset (claveciniste), Marc Minkowski (direction), Véronique Gens (soprano)

La première lecture de ce tableau nous présente effectivement de grands noms de musiciens passés ou présents. Qu'ils soient actuels ou appartenant à l'Histoire de la musique, tous ont apportés des changements majeurs dans la musique. On peut dire que oui, nous avons bien affaire là aux « stars » de la musique baroque, quelque soit l'époque de leur vie.

Comme ce tableau révélait la médiatisation de musiciens, tantôt historiques, tantôt actuels, nous avons distingués ces deux catégories en deux autres tableaux qui, de plus, indiquent le nombre de fois où ces musiciens ont fait l'objet d'un article.

Tableau n° 6.1 : Occurrences en page de couverture des musiciens historiques : (Annexe 8)

<b>Musiciens historiques</b>	<b>Occurrences en page de couverture</b>
Métastase	1
Haydn	1
Mozart	1
Vivaldi	3
Haendel	3
Monteverdi	1
Les castrats	1
Rameau	1
Bach	1
Marin Marais	1

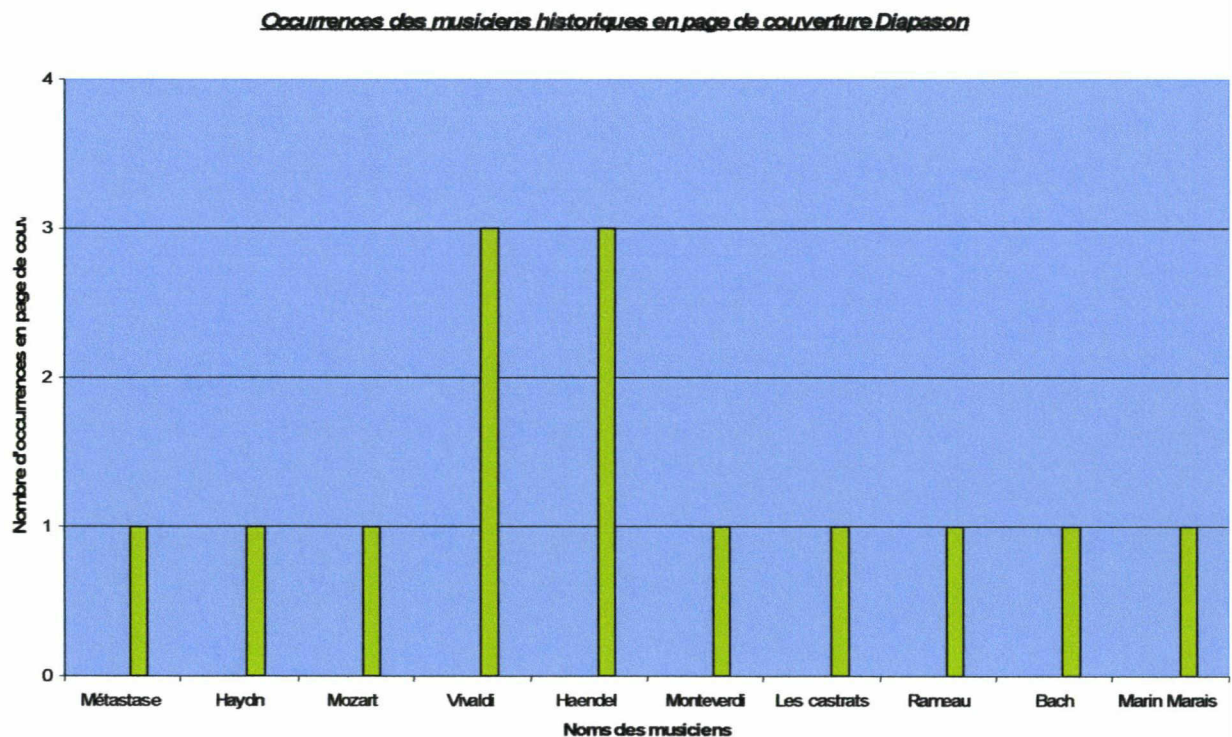
Tableau n° 6.2 : Occurrences en page de couverture des musiciens actuels :

<b>Musiciens actuels</b>	<b>Occurrences en page de couverture</b>
Christophe Coin	1
Christophe Rousset	2
John-Eliot Gardiner	1
William Christie	2
Jordi Savall	2
René Jacobs	1
Andreas Staier	1
Marc Minkowski	3
Gustav Leonhardt	1
Philippe Herreweghe	1
Montserrat Figueras	1

Jean-Claude Malgoire	1
Cécilia Bartoli	1
Nikolaus Hamoncourt	1
Véronique Gens	1

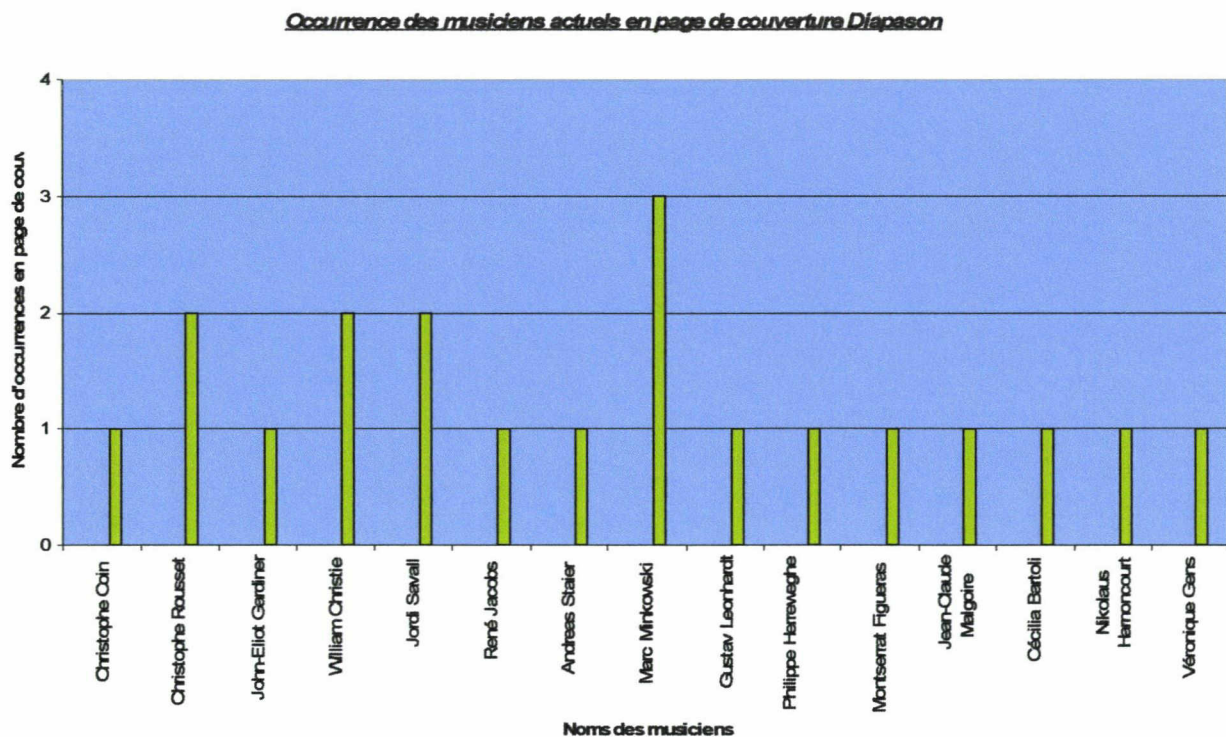
Nous constatons d'ors et déjà que certains musiciens apparaissent plusieurs fois en page de couverture. Peut-on pour autant les élever à un statut supérieur aux autres musiciens cités ? Pour synthétiser ces informations, nous en avons fait des graphiques. Le premier représente les occurrences des musiciens historiques en page de couverture de *Diapason*. Le second en représente les musiciens actuels.

Graphique n° 6.1 : Occurrences des musiciens historiques en page de couverture :





Graphique n° 6.2 : Occurrences des musiciens actuels en page de couverture :



Grâce à ces graphiques, nous voyons rapidement que deux musiciens se détachent d'emblée des musiciens historiques. Il s'agit de Vivaldi et d'Haendel (cités trois fois). De même, quatre musiciens actuels semblent faire l'objet d'une médiatisation plus prononcée que celle de leurs collègues : Marc Minkowski (cité trois fois) en premier lieu, puis Christophe Rousset, William Christie et Jordi Savall ensuite (cités deux fois).

Nous pouvons donc présumer que la plus forte médiatisation de ces musiciens –toutes époques confondues-, suppose que ces musiciens font référence dans la musique baroque. Que ce soit dans ses origines, ou dans son actualisation, sa légitimation.

Nous savons que Vivaldi et Haendel sont deux compositeurs étrangers (respectivement italien et allemand naturalisé anglais) qui ont fortement marqué la période baroque.

En effet, Vivaldi (1678-1781) fut l'un des virtuoses du violon les plus admirés de son temps. Il est également reconnu comme le principal créateur de concertos pour solistes, dont l'influence se fit sentir en Italie comme dans toute l'Europe. Cette influence peut se mesurer

dans le fait que J-S. Bach a adapté et transcrit plus d'œuvres de Vivaldi que d'aucun autre musicien.

Haendel (1685-1759), quant à lui, personnifie l'apogée de la musique baroque. Virtuose hors pair de l'orgue et du clavecin, il inventa et promut l'oratorio en anglais, dont il est le maître incontesté. Grâce à quelques œuvres très connues (*Water Music*, *Musique pour les feux d'artifice royaux*, par exemple), il a conservé une notoriété active tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, contrairement à ses contemporains qui furent oubliés durant cette période.

Il semble donc légitime que ces deux compositeurs et musiciens de génie fassent l'objet d'une médiatisation plus importante que leurs « contemporains » Haydn, Mozart, Monteverdi, Rameau, Bach, ou Marin Marais. Bien entendu, même s'ils ne sont pas cités autant de fois que Vivaldi ou Haendel, la présence de ces derniers, en page de couverture de *Diapason*, les place eux-aussi sur le devant de la scène baroque historique.

En ce qui concerne les musiciens actuels Marc Minkowski, Christophe Rousset, William Christie et Jordi Savall, chacun d'eux est venu apporter des informations capitales dans la redécouverte de la musique baroque :

- Marc Minkowski (né en 1962) débute sa carrière comme bassoniste dans des orchestres modernes comme dans des formations baroques réputées (*Les Arts Florissants*, *La Chapelle Royale*). En 1982, il fonde *Les Musiciens du Louvre*, ensemble qui jouera brillamment le répertoire baroque français, comme celui d'Italie, d'Angleterre, ou encore d'Allemagne. Nommé Chevalier du Mérite pour l'ensemble de sa carrière, Marc Minkowski est une figure majeure dans la redécouverte du répertoire baroque, aussi bien pour des œuvres connues que pour des trésors dont il a permis la mise en lumière.
- Christophe Rousset (né en 1961) est remarqué très tôt par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste. Il débute sa carrière de chef avec *Les Arts Florissants* puis *Il Seminario Musicale*, avant de créer son propre ensemble, *Les Talens Lyriques*, en 1991. Son projet est alors d'explorer l'Europe musicale des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles (opéra, cantate, oratorio, sonate, symphonie, concerto), ce qui l'amène à la fois à découvrir des partitions inédites (*Antigona* de Traetta, par exemple) et à interpréter des œuvres plus populaires.

En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué, soliste et chambriste toujours au plus haut niveau, pédagogue permanent et infatigable. Il est alors nommé Officier des Arts et Lettres et Chevalier de l'Ordre national du Mérite.

- William Christie (né en 1944), fuyant les États-Unis par refus de se faire enrôler pour le Vietnam, s'établit en France en 1971 où il acquiert une réputation de spécialiste de la musique baroque, et plus particulièrement de la musique française de cette époque. Il fonde en 1979 la formation *Les Arts Florissants* -qu'il dirige toujours aujourd'hui, ensemble spécialisé dans ce répertoire (Lully, Rameau, etc) qui tire son nom d'une œuvre de Charpentier.
- Jordi Savall (né en 1941) dirige plusieurs ensembles de musique historique : *Hespèrion XXI*, le *Concert des Nations* et la *Capella Reial de Catalunya*. En 1991, sa collaboration avec le réalisateur français Alain Corneau pour le film Tous les matins du monde contribua à remettre au goût du jour la musique baroque et faire connaître au grand public la viole de gambe.

Compte tenu du parcours musical remarquable de ces quatre musiciens contemporains, il n'est pas étonnant que la presse souhaite leur attribuer une place de choix et cherche à suivre leurs pas. Leurs distinctions respectives les placent, par ailleurs, dans une élite musicale qui fait référence, dans cette communauté scientifique et d'enseignement, dont nous parlions plus haut dans cette étude.

Ainsi, la médiatisation de ces musiciens de l'Histoire, ou de notre temps, s'explique par leur implication manifeste dans la musique baroque. Ils ont tous contribué à la reconnaissance ou à la renaissance de ce genre musical, avec sérieux, précision et passion.

La question de savoir qui était à l'origine de ces articles sur la musique baroque devenait alors nécessaire : un journaliste à lui seul peut-il référencer autant de savoirs sur la musique baroque ? Si oui, quel a été son parcours ?

➤ **Les journalistes à l'origine de la médiatisation de la musique baroque :**

Le listing des différents journalistes à l'origine de la médiatisation de la musique baroque apparaît comme le dernier critère d'observation des modalités de présence de la musique baroque dans *Diapason*.

*Objectif* : repérer les acteurs de la transmission de savoirs musicaux, des doctrines, au lectorat.

Au cours de nos lectures des numéros de *Diapason*, le nom d'un journaliste revenait très régulièrement : « Ivan A. Alexandre ». Nous savons d'Ivan A. Alexandre (né en 1960) qu'il a publié, en 1980, son premier article dans le mensuel *Diapason*, journal dont il est devenu, ensuite éditorialiste. En 1990, il entre parallèlement au *Nouvel Observateur*. On lui doit, par ailleurs, de nombreuses études parues dans le périodique *L'Avant-Scène Opéra* (opéras de Lully, Jean-Philippe Rameau, Henry Purcell et Georg Friedrich Haendel), mais aussi dans plusieurs numéros spéciaux de *Télérama* (les Opéras de Haendel, la musique dans "Tintin") et des revues politiques telles que *Le Débat* ou *Commentaire*.

Il a contribué à divers ouvrages (*Opéras, Guide des Opéras de Verdi, Encyclopaedia Universalis...*), dirigé le *Guide de la Musique ancienne et baroque* paru en 1992 dans la collection Bouquins (Robert Laffont) et produit de nombreuses émissions sur France Musique et Radio Classique. Son parcours nous expliquait la raison de ses nombreux articles sur la musique baroque dans *Diapason*. Erudit et passionné de musique, ses articles faisaient référence dans ce mensuel spécialisé.

Néanmoins, Ivan A. Alexandre n'est pas le seul journaliste que nous avons relevé. D'autres ont contribué à l'écriture d'articles de grande qualité sur la musique baroque. Tantôt en duo avec Ivan A. Alexandre, tantôt seuls responsables de leurs articles. Leur présence fut toutefois sans cesse justifiée : chaque auteur a souvent sa spécialisation et c'est pour en parler qu'il apparaît dans *Diapason*.

Ainsi, nous avons relevé pour chaque numéro et articles sur la musique baroque, le nom du journaliste associé.

Tableau n° 7 : Journalistes à l'origine de la médiatisation de la musique baroque : (Voir annexe 9)

<b>Numéros</b>	<b>Nombre de pages</b>	<b>Noms des journalistes</b>
N° 426	5	Ivan A. Alexandre
N° 427	3	Olivier Rouvière
N° 448	4	Ivan A. Alexandre
N° 462	3	Ivan A. Alexandre
N° 465	4	Ivan A. Alexandre
N° 467	4	Alexandre Geoffroy
N° 470	3	Ivan A. Alexandre
N° 471	12	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau
N° 481	4	Vincent Agrech
N° 488	18	Jacques Drillon ; Jean Gribenski Gaëtan Naulleau
N° 489	19	Roger-Claude Travers ; Frédéric Delaméa Olivier Rouvière ; Ivan A. Alexandre
N° 496	15	Ivan A. Alexandre
N° 499	17	Olivier Rouvière ; Roger-Claude Travers ; Roger Tellart ; Denis Morrier
N° 506	4	Ivan A. Alexandre
N° 517	4	Ivan A. Alexandre
N° 518	21	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau ; Catherine Cessac ; Eric Sebbag
N° 520	4	Ivan A. Alexandre
N° 527	16	Ivan A. Alexandre
N° 529	3	Ivan A. Alexandre
N° 531	7	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau
N° 532	19	Roger Tellart ; Denis Morrier Ivan A. Alexandre ; Gilles Cantagrel
N° 535	15	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau Jean-Claude Hulot
N° 537	3	Gaëtan Naulleau
N° 540	4	Gaëtan Naulleau ; Ivan A. Alexandre
N° 542	16	Ivan A. Alexandre

Nous pouvons remarquer que différents journalistes opèrent dans la rédaction des articles sur la musique baroque dans *Diapason*. Ils sont parfois associés à Ivan A. Alexandre, ou c'est un collectif de spécialistes qui traite un dossier (Voir leurs biographies annexe 10).

Nous avons alors relevé le nom de chaque « journaliste » (personne à l'origine de l'écriture d'une parution), calculé combien d'articles il avait édité et le nombre de pages que cela représentait. Le tableau ci-dessous référence ces informations :

Tableaux n° 8 : Occurrences et nombre de pages par journaliste : (Voir annexe 11)

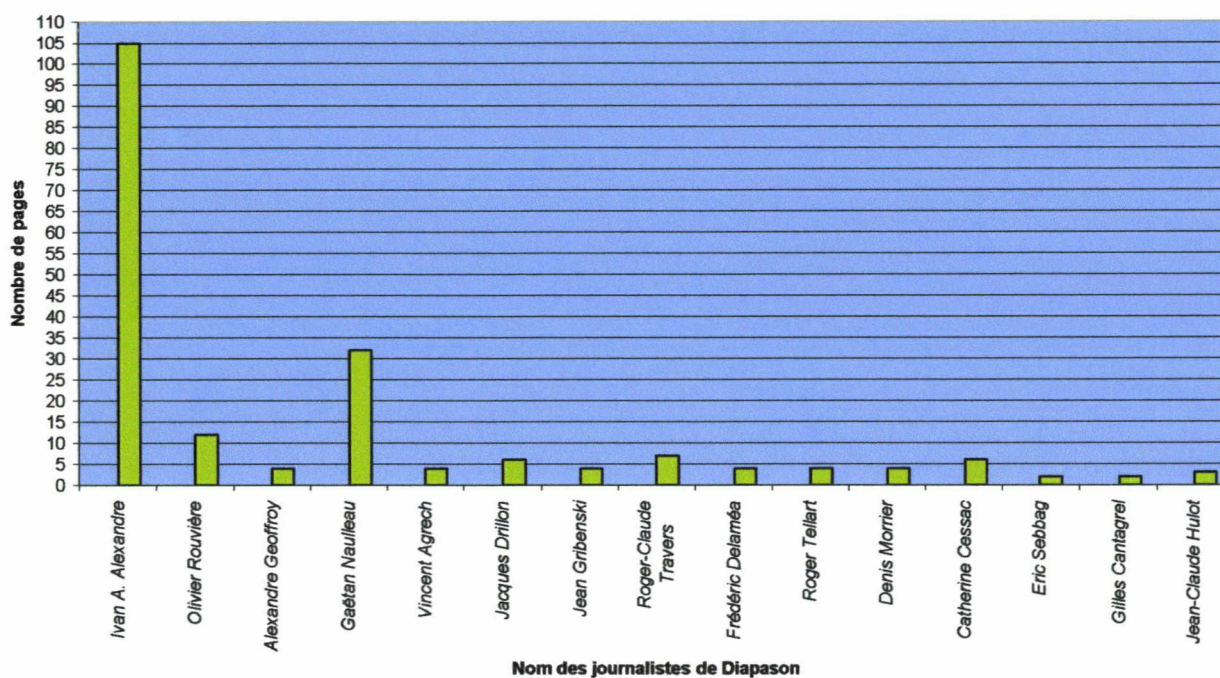
<b>Noms des journalistes</b>	<b>Occurrences</b>	<b>Nombre de pages</b>
Ivan A. Alexandre	19	105
Olivier Rouvière	3	12
Alexandre Geoffroy	1	4
Gaëtan Naulleau	7	32
Vincent Agrech	1	4
Jacques Drillon	1	6
Jean Gribenski	1	4
Roger-Claude Travers	2	7
Frédéric Delaméa	1	4
Roger Tellart	2	4
Denis Morrier	2	4
Catherine Cessac	1	6
Eric Sebbag	1	2
Gilles Cantagrel	1	2
Jean-Claude Hulot	1	3

Nous pouvons observer ces résultats plus facilement à l'aide d'un graphique (cf page suivante).



## Graphique n° 8 : Nombre de pages par journaliste :

**Nombre de pages par journaliste sur la musique baroque dans le magazine Diapason**



Nous remarquons donc qu'Ivan A. Alexandre est le journaliste principal de la musique baroque dans *Diapason*. Deux autres journalistes, cependant, ont contribué de façon notable à la médiatisation de la musique baroque. Il s'agit de Gaëtan Naulleau, tout d'abord (32 pages écrites), et d'Olivier Rouvière d'autre part, avec 12 pages écrites sur la musique baroque.

- Après des études de piano, d'accompagnement et de clavecin, et parallèlement à des travaux de musicologie, **Gaëtan Naulleau** se tourne vers la critique musicale. Collaborateur à partir de 1998 de la revue *Répertoire*, il rejoint *Diapason* deux ans plus tard. Responsable de sa rubrique disques depuis février 2002, il conjugue cette activité avec l'animation du rendez-vous hebdomadaire sur France Musique, "Les Enfants du baroque".
- **Olivier Rouvière** est, quant à lui, Docteur ès lettres et musicologue français. Il a notamment écrit deux ouvrages : *Les Arts Florissants de William Christie*<sup>1</sup> et *Métastase, Pietro Trapassi, musicien du verbe*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ROUVIERE Olivier, *Les Arts Florissants de William Christie*, Gallimard, 2004 (Prix des Muses 2005)

<sup>2</sup> ROUVIERE Olivier, *Métastase, Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Hermann Musique, 2008

Leurs articles sont bien entendu dédiés à leurs domaines de spécialisation : par exemple, c'est Olivier Rouvière qui est à l'origine de l'article sur Métastase dans le numéro 427 de *Diapason*.

Les autres auteurs de ces articles ne sont pas pour autant à dénigrer, même si leur nom n'apparaît qu'une fois dans ce corpus. Ce sont tous d'éminents spécialistes dans le monde de la musique. Et leur publication au sein de *Diapason* est autant un gage de sérieux pour le magazine, qu'une vitrine offerte au lecteur sur les dernières avancées des savoirs musicaux.

L'analyse quantitative nous a ainsi permis d'observer la couverture médiatique accordée à la musique baroque dans *Diapason*, mais aussi les modalités de sa présence.

En effet, afin d'étudier le capital médiatique de la musique baroque, nous avons relevé le nombre de pages, le type d'article, la première de couverture, le nombre d'encadrés et d'iconographies de chacun des numéros de notre corpus général.

Il ressort de cette étude que les articles peuvent se diviser en deux grandes catégories : dossiers et interviews. Selon leur type, le nombre de pages varie respectivement entre une quinzaine de pages ou quatre pages en moyenne. Dans ces pages, les iconographies semblent partie prenante de l'article, puisqu'aucune parution n'en omet. Elles apportent un complément d'information à celui-ci, sans nuire à leur lecture (format A 6 = quart de page). Ces iconographies sont souvent le portrait des musiciens dont il est question dans l'article. Des encadrés permettent parfois une actualisation de l'information (sortie d'un CD, spectacle en prévision...).

Quant aux modalités de présence de la musique baroque dans *Diapason*, nous avons porté notre attention sur les événements déclencheurs de médiatisation (hommage, interview, dossier historique), les musiciens médiatisés avec la prépondérance de certains (Vivaldi, Haendel, Marc Minkowski, Christophe Rousset, William Christie et Jordi Savall), et enfin les journalistes à l'origine de cette médiatisation de la musique baroque (Ivan A. Alexandre, Gaëtan Naulleau et Olivier Rouvière).

Nous poursuivons l'analyse de notre corpus général par une analyse qualitative. Les divers croisements entre nos résultats d'analyse quantitative, nous permettent de tendre vers des hypothèses valides pour interroger notre corpus.



## **2.2. L'analyse qualitative, révélatrice des réseaux de notoriété :**

Il convient de définir, en premier lieu, ce que nous entendons par *analyse qualitative*. Il s'agit, pour nous, du relevé systématique de thèmes de la titraille (analyse des titres, surtitres, sous-titres). Ce travail nous permettra de rendre compte de ce qu'un lecteur peut suivre de la médiatisation de la musique baroque, au travers de la presse musicale. Une étude du Cabinet Norbert Küpper sur le comportement des lecteurs de journaux, fondée sur l'enregistrement du regard d'un lecteur et la manière dont ses yeux bougent, a déterminé ce qui est lu et ce qui ne l'est pas. Ainsi :

1. La photographie principale est le seul élément qui arrête tout le monde
2. Les gros titres sont les plus lus.
3. Aucun article n'est lu en entier par 100 % des lecteurs
4. Plus un article est long, moins il est lu.
5. Les articles les mieux mis en scène sont ceux qui accrochent le plus. Mais c'est l'intérêt de l'article qui détermine le taux de lecture final.

S'il apparaît alors normal qu'un lecteur interrompe sa lecture, c'est au journaliste de multiplier les hors-texte pour captiver son attention, à l'aide, par exemple, de titre, accroche, relance, photographie légendée, encadrés, tableaux, infographies....

Nous serons donc attentifs à ce que peut comprendre (au sens étymologique) le lecteur sur la musique baroque et les savoirs musicaux qui s'y rapportent.

Par ailleurs, notons qu'il existe trois niveaux de lecture<sup>1</sup>, quel que soit le support :

1. La découverte : repérage, balayage, choix et éliminations (inconscientes) en fonction : des photos et des légendes, de la couleur, des titres.
2. La confirmation du choix : choix en fonction des accroches, inters, encadrés et textes autonomes ; de l'intérêt pour une rubrique particulière ou un sujet particulier.
3. La lecture de l'article : lecture en fonction du papier lui-même : de l'attaque et de la chute (les 10-15 premières lignes sont cruciales), du plan, des paragraphes et du centre d'intérêt.

Ce sont tous ces éléments pris en compte dans l'écriture des articles qui vont pousser le lecteur à choisir telle revue plutôt que telle autre. D'où l'importance, pour le journaliste, de faire les bons choix. Nous tâcherons donc de révéler les flux d'informations qui parviennent au lecteur intéressé sur la musique baroque. Nous ne pouvons faire, dans le cadre de ce

---

<sup>1</sup> BEGE Jean-François, *Manuel de la rédaction. Les techniques journalistiques de base*, CFPJ, 2007, p. 18.

mémoire, une analyse linguistique poussée de notre corpus général. C'est là l'une des limites de notre travail. Cependant, notre étude, portant sur l'analyse de la titraille de *Diapason*, est une base de cette analyse linguistique qui aurait été plus complète. Aussi tâcherons nous de révéler toute information préalable à un tel travail.

L'analyse des titres, surtitres, sous-titre est un moyen d'accéder au contenu, en faisant ressortir les principales caractéristiques. Leur fonction est d'attirer et intéresser le lecteur en lui distribuant les informations les plus importantes dès le début (théorie journalistique de la pyramide inversée<sup>1</sup>). Nous axons donc notre analyse tout d'abord sur la titraille des couvertures de *Diapason*, et ensuite sur les articles relatifs à la musique baroque.

*Objectif* : repérer les champs lexicaux du traitement journalistique de la musique baroque dans le mensuel *Diapason*.

#### **a) Titraille des pages de couverture de Diapason :**

Dans un premier temps, nous avons répertorié dans un tableau l'ensemble des informations observées en première de couverture (Voir annexe 3). Il s'agit là :

- Du surtitre
- Du titre
- Du sous-titre

*Objectif* : avoir un aperçu visuel des termes employés pour qualifier le monde de la musique baroque.

---

<sup>1</sup> Règle journalistique selon laquelle un article commence par des informations générales pour aller à des informations plus détaillées (hiérarchisation de l'information). Généralement, la première phrase (ou le premier paragraphe) répond aux « 5W » (What/Who/When/Where/Why-How), permettant au lecteur de prendre rapidement connaissance du sujet de l'article.

Voici tout d'abord le schéma-type d'un page de couverture de *Diapason* : (vous trouverez l'original annexe 12).

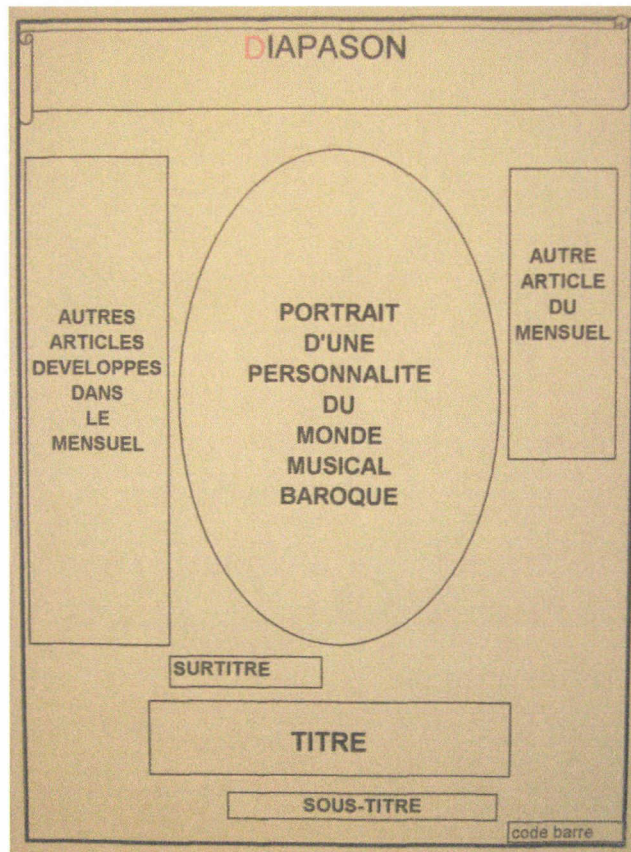


Tableau n° 9 : Relevé de la titrairie des couvertures de Diapason : (Voir annexe 13)

Numéro	Surtitre	Titre	Sous-titre
N° 426		CHRISTOPHE COIN	Le violoncelle buissonnier
		PARIS	La musique baroque au Conservatoire
N° 427		PORTRAIT	Métastase : un glorieux librettiste
N° 448		Christophe Rousset	L'ange du baroque plane sur Mozart <i>Claveciniste militant, il dirige à Lyon Cécilia Bartoli et Natalie Dessay dans Mithridate de Mozart</i>
N° 462		John Eliot Gardiner	"Je suis né sous les yeux de Bach"
N° 465		WILLIAM CHRISTIE	Les Arts Flo ont 20 ans
N° 467		Jordi Savall	Prophète d'une renaissance
N° 470		René Jacobs	"Diriger, c'est chanter"
N° 471		Andreas Staier	Le pyromane des claviers
		Dossier	<i>Tout savoir sur le pianoforte</i>
N° 481	Interview	Marc Minkowski	L'art de la fougue

<b>N° 488</b>		Mozart-Haydn	Histoire d'une amitié musicale Les 40 disques de référence
<b>N° 489</b>	Les dernières découvertes musicologiques Les opéras La musique sacrée Comment l'interpréter 30 disques pour découvrir son œuvre	Vivaldi	retrouve sa voix
<b>N° 496</b>		Haendel La résurrection !	Toutes les clefs pour comprendre l'homme et son œuvre 20 disques essentiels
<b>N° 499</b>	Spécial Folle Journée de Nantes	DE MONTEVERDI A VIVALDI	Comment la musique italienne a conquis l'Europe Naples, Rome, Venise, Florence : les villes où tout s'est joué 40 disques pour aimer le baroque italien
<b>N° 506</b>		GUSTAV LEONHARDT	Le maître du temps
<b>N° 517</b>		PHILIPPE HERREWEGHE	A la conquête de Bruckner !
<b>N° 518</b>		Jordi Savall Montserrat Figueras	TRENTE ANS DE GLOIRE BAROQUE
<b>N° 520</b>		HAENDEL INEDIT	Découvertes capitales sur l'auteur du Messie
<b>N° 527</b>	<i>Farinelli, Senesino, Guadagni et les autres</i>	La vérité sur	<i>Les castrats</i>
<b>N° 529</b>		JEAN-CLAUDE MALGOIRE	50 ans de musique baroque
<b>N° 531</b>	Cécilia Bartoli	LA TORNADE BAROQUE	Le triomphe de son nouveau disque, son histoire, ses projets
<b>N° 532</b>	Spécial Folle Journée de Nantes	L'EUROPE BAROQUE	BACH, VIVALDI, HAENDEL, RAMEAU et les autres 50 disques pour découvrir leurs œuvres 50 lieux où leur musique est née
<b>N° 535</b>	TOUT	HARNONCOURT	Portrait. Réflexions. Meilleurs disques. Entretien exclusif. Le dossier le plus complet jamais réalisé sur une figure majeure de notre temps
<b>N° 537</b>	INTERVIEWS	Marc Minkowski	
<b>N° 540</b>		MARIN MARAIS	Prince des gambistes
<b>N° 542</b>	Comment la France est devenue	BAROQUE	Deux siècles de redécouvertes Témoignages : William Christie, Christophe Rousset Marc Minkowski, Véronique Gens... Aujourd'hui : l'aventure continue



Notons que pour réaliser ce tableau, nous avons gardé la typographie originelle (majuscules, italique,...). Les couleurs sur les pages de couverture de *Diapason* (blanc, rouge, jaune, vert, bleu) mettent en évidence certains mots, que l'inscription en majuscule renforce parfois. Nous n'avons cependant pas reporté ces couleurs sur le tableau, par souci de visibilité. D'autant que le choix de couleur n'a pas, en lui-même, une symbolique particulière. Elles sont utilisées pour faire ressortir les mots du fond de l'image de couverture. Dans un même titre, il peut y avoir deux couleurs différentes pour isoler le sujet et le thème.

Par exemple, dans le numéro 531 sur Cécilia Bartoli, deux couleurs sont appliquées : le vert et le blanc. En vert, nous trouvons l'inscription « Cécilia Bartoli » et « Le triomphe de son nouveau disque, son histoire, ses projets... », et en blanc : « La tornade baroque ». Le fond étant de couleur noire, l'utilisation du vert et du blanc permet au lecteur d'identifier clairement la personne dont on parle (Cécilia Bartoli et ce qui s'y rapporte : son disque...), et autour de quelle thématique elle sera présentée (une figure emblématique de la musique baroque).

Ainsi, nous n'avons pas retenu le critère des couleurs pour réaliser notre tableau. Nous avons préféré centrer notre attention sur les surtitres, titres, et sous-titres des pages de couverture de *Diapason*. C'est à travers eux que nous allons observer les différents champs thématiques abordés par la médiatisation de la musique baroque.

Si l'on observe ce tableau, différents thèmes ou objectifs en ressortent. Nous nous proposons dès lors de les étudier, d'abord dans les titres, dans les surtitres ensuite, et enfin dans les sous-titres.

#### Analyse des titres des couvertures de *Diapason* :

D'après le tableau que nous avons réalisé, il semblerait que deux thèmes majeurs se dégagent de notre relevé. En effet, on distingue d'un côté les personnalités du monde musical baroque, et de l'autre, un événement sur une durée, un temps et un lieu précis, qui sera approfondi dans l'article en question.

Ainsi, les plus grands interprètes de la musique baroque actuelle voient leur nom en titre de couverture (Voir leurs biographies annexe 14). Il s'agit de « Christophe Coin » (n° 426), « Christophe Rousset » (n° 448), « John Eliot Gardiner » (n° 462), « William Christie » (n° 465), « Jordi Savall » (n° 467), « René Jacobs » (n° 470), « Andreas Staier » (n° 471), « Marc Minkowski » (n° 481 et 537), « Gustav Leonhardt » (n° 506), « Philippe Herreweghe » (n°

517), « Jordi Savall/ Montserrat Figueras » (n° 518), « Jean-Claude Malgoire » (n° 529), « Harnoncourt » (n° 535). De même pour les plus grands compositeurs de musique baroque : « Mozart-Haydn » (n° 488), « Vivaldi » (n° 489), « Haendel » (n° 496) et « Marin Marais » (n° 540).

Soit quinze interprètes de musique baroque, considérés comme les plus importants de leurs générations, et cinq compositeurs mis ainsi en lumière. La médiatisation de la musique baroque au sein de *Diapason* se fait donc sous l'angle d'une renommée accordée à ces personnalités du monde baroque. Y-a-t-il concomitance entre la médiatisation de ces artistes et leur notoriété ? Ou est-ce d'abord parce qu'ils sont reconnus par les acteurs du métier, du milieu, que ces interprètes font l'objet d'une médiatisation ? Tout dépend des musiciens, semble-t-il. Pour certains, dont la personnalité médiatique reste énigmatique, une interview permet de mieux les connaître, tant du point de vue personnel qu'artistique (« Tout Harnoncourt », n° 535, par exemple). Pour d'autres, médiatisés plusieurs fois dans *Diapason* (Jordi Savall/ Marc Minkowski, par exemple), c'est l'occasion de retracer leur parcours ou approfondir un sujet.

L'autre thème qui semble se dégager du relevé des titres de couverture de *Diapason*, est celui d'un approfondissement sur un événement, un lieu, une période ou un courant artistique précis. Par exemple, l'on trouve des titres tels « De Monteverdi à Vivaldi » (n° 489), « Haendel inédit » (n° 520), « La vérité sur (les castrats) » (n° 527), ou encore « L'Europe baroque » (n° 532). Par ces titres, les cadres spatio-temporels sont clairement définis et le lecteur sait qu'il est question, dans ces articles, d'une sorte de « zoom » sur un sujet précis.

Ainsi, le lecteur identifie très clairement, dès la couverture du magazine, de qui on parle et/ou ce dont il est question. Un titre est si efficace que le lecteur peut se faire une idée de l'article à sa simple lecture. Aussi, si je lis un titre tel « Gustav Leonhardt » (n° 506), je présume que l'article va me parler de cette personnalité du monde baroque, m'en donner certainement une biographie, m'éclaircir un aspect de son travail, et me donner sa récente actualité. Ce qui est le cas. De même que si je lis « De Monteverdi à Vivaldi » (n° 499), je m'attends à une chronologie de l'histoire de la musique sur cette période, à des explications sur les transformations musicales de l'époque, et tout ce que l'on peut se poser comme questions sur cet intervalle défini.

Le titre est donc le premier élément de l'information que le journaliste fait passer au lecteur. Il doit être aussi bref que concis. Si le titre nécessite quelques orientations

informationnelles, il peut être sur-titré ou sous-titré, chacun ayant pour fonction de compléter l'information fournie par le titre. Identifions donc les surtitres, puis les sous-titres.

#### Analyse des surtitres des couvertures de *Diapason* :

Concernant les surtitres des couvertures de *Diapason*, nous pouvons d'ores-et-déjà constater que leur présence n'est pas obligatoire. A valeur complémentaire, les surtitres ne sont insérés que si le titre et le sous-titre ne suffisent pas à informer clairement le lecteur de ce qui sera développé dans l'article.

Nous avons relevé douze surtitres sur les couvertures de *Diapason*. Il s'agit de : « Interview » (n° 481 et 537), « Les dernières découvertes musicologiques/ Les opéras/ La musique sacrée / Comment l'interpréter / 30 disques pour découvrir son œuvre » (n° 489), « Spécial Folle Journée de Nantes » (n° 499 et 532), « Farinelli, Senesino, Guadagni et les autres » (n° 527), « Cécilia Bartoli » (n° 531), « Tout » (n° 535), « Comment la France est devenue... » (n° 542).

Nous avons donc là des surtitres qui désignent :

- La nature de l'article : « interview »
- Des précisions sur le contenu de l'article : « Les dernières découvertes musicologiques, (...) », « Farinelli, Senesino (...) », « Cécilia Bartoli », « Comment la France est devenue... »
- Le soulignement de la rareté de l'article : « Tout (Harnoncourt) »

En quelque sorte, les surtitres révèlent au lecteur l'angle d'approche qu'a choisi le journaliste pour son article. « Il veut parler d'Harnoncourt (n° 535), mais que veut-il me dévoiler à son sujet ? « Tout ». Alors je m'attends à un article vraiment complet et, de ce fait, assez exceptionnel. ». Ce que le sous-titre vient confirmer : « Le dossier le plus complet jamais réalisé sur une figure majeure de notre temps ».

Les surtitres vont finalement concourir au choix du lecteur pour telle revue plutôt que telle autre. Dans le monde de la presse, et des médias en particulier, la concurrence est rude et pour attirer l'attention du lecteur, chaque revue doit se différencier de sa concurrente. Cela se fait certes en termes de politique éditoriale, d'écriture, de choix de sujets, mais le lecteur recherche avant tout une réponse rapide à ses questions. Tous les mensuels peuvent traiter du même événement, mais chacun doit apporter ce petit « plus » au lecteur, un angle d'approche différent, qui saura susciter l'envie d'en savoir plus. C'est l'angle d'approche qui détermine

souvent le choix du lecteur pour tel ou tel magazine. Si le surtitre en donne la base, le sous-titre apporte les informations finales au lecteur.

### Analyse des sous-titres des couvertures de *Diapason* :

La première remarque que l'on puisse faire à propos de l'utilisation des sous-titres par *Diapason*, c'est que leur recours est systématique et nécessaire. Pas un numéro de notre corpus général n'omet la présence d'un sous-titre. Ce complément d'information, essentiel, révèle cependant différents objectifs de la part du journaliste.

Le premier est dans un but didactique : « La musique baroque au conservatoire » (n° 426), « Tout savoir sur le piano » (n° 471), « Découvertes capitales sur l'auteur du *Messie* » (n° 520), « Toutes les clés pour comprendre l'homme et son œuvre » (n° 496), « Comment la musique italienne a conquis l'Europe » (n° 499). Le lecteur enrichit ses connaissances et accède aux dernières découvertes de l'actualité musicale.

Le second est celui d'une révélation exclusive de la part d'un (des) musicien(s), qui dévoile(nt), pour le mensuel, le fond d'une pensée : « Je suis né sous les yeux de Bach » (n° 462), « Diriger c'est chanter » (n° 470), « Témoignages : William Christie, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Véronique Gens... » (n° 542). C'est l'occasion, pour le lecteur, de partager un peu de la vie d'un musicien, dans une certaine intimité permise par les interviews. Mieux connaître un musicien permet de l'apprécier plus encore, ou de mieux comprendre sa démarche.

Le troisième est celui d'une complicité voulue avec le lecteur, par l'emploi de métaphores, de jeux de mots : « Le violoncelle buissonnier » (n° 426), « L'ange du baroque plane sur Mozart » (n° 448), « Le pyromane des claviers » (n° 471), ou encore « L'art de la fougue » (n° 481). Ici, certains mots font référence aux connaissances présumées du lecteur : on parle de « faire l'école buissonnière » ou de *L'Art de la fugue* de J-S. Bach. Ces jeux de mots font appel à un champ de connaissances communes entre le journaliste et son lecteur, ce qui crée une certaine complicité. Donc une proximité. Et la proximité est un élément essentiel dans le monde journalistique. En effet, pour répondre aux attentes du lecteur, il faut connaître celui-ci (contact direct et études) et répondre à ses préoccupations immédiates, comme le souligne Jean-François Bègue<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>BÈGE Jean-François, *Manuel de la rédaction. Les techniques journalistiques de base*, CFPJ, 2007, p. 29.



Pour ce faire, J-F. Bègue parle des « 4 lois principales de proximité » qui sont :

1. Proximité géographique : la loi des morts par kilomètres (chercher un ancrage local dans ce qui paraît important à 1000 km)
2. Proximité chronologique : le passé, le présent et l'avenir proches intéressent plus le lecteur que ce qui fut, a été ou sera dans le lointain.
3. Proximité sociale : toucher le lecteur par ses préoccupations collectives à un moment donné.
4. Proximité psycho-affective : toucher le lecteur par ses émotions.

Dans le cas de notre analyse des sous-titres, la complicité avec le lecteur permet une proximité psycho-affective. On parle d'hommes et non de chiffres.

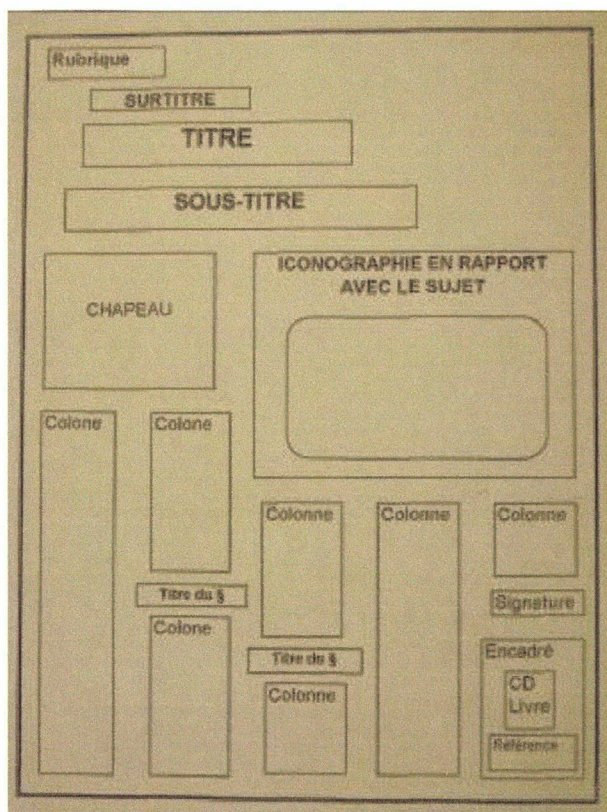
Et c'est là le dernier objectif journalistique relevé dans ces sous-titres : une personnalité est mise en avant pour ses facultés exceptionnelles. Ainsi : « Métastase : un glorieux librettiste » (n° 427), « Prophète d'une renaissance » (Jordi Savall, n° 467), « Le maître du temps » (G. Leonhardt, n° 506), « 30 ans de gloire baroque » (J. Savall et M. Figueras, n° 518), « La tornade baroque » (C. Bartoli, n° 531), ou encore « Prince des gambistes » (M. Marais, n° 540). C'est comme si le journaliste allait raconter une histoire passionnante sur une personnalité du monde musical baroque, créant ainsi le désir d'en savoir les tenants et aboutissants, le suspens.

Ainsi, l'analyse de la titraille des couvertures de *Diapason* nous a permis d'observer différentes fonctions de chaque élément de la page de couverture. La photographie et l'usage de couleurs adaptées à la lecture de la titraille constitue le premier coup d'œil du lecteur. Les titres sont axés sur des personnalités ou des événements précis. Ils sont des éléments d'accroche et livrent l'information première, permettant au lecteur de découvrir les articles du magazine. Les surtitres, non systématique, révèlent la nature de l'article, son contenu ou sa rareté. Ils précisent le sujet de l'article, et permettent au lecteur de cerner l'angle d'approche du journaliste sur la question. Enfin, les sous-titres sont tantôt didactiques, ou signalent l'exclusivité d'une révélation, se veulent les témoins d'une complicité avec le lecteur, ou encore mettent en valeur le talent exceptionnel d'une personnalité du monde baroque musical. C'est ce qui va décider le lecteur dans ses choix de lecture et l'amener vers la lecture même de l'article.

Nous avons alors voulu regarder si ces informations révélées en première page de couverture de *Diapason*, se vérifiaient. En nous mettant à la place du lecteur, nous avons observé ce qu'il découvrirait à la lecture des articles du corpus.

## **b) Titraillage des articles de Diapason :**

Voici ce à quoi ressemble la mise en page d'un article de *Diapason* : (l'original se trouve annexe 12)



En gardant le même procédé que pour l'analyse de la titraillage des pages de couverture de *Diapason*, nous avons réalisé un tableau regroupant l'ensemble des surtitres, titres et sous-titres des articles du corpus.

Objectif : relever le champ lexical de la titraillage des articles.

Notons que ce relevé fut un peu plus complexe à réaliser que celui des pages de couverture. En effet, la titraillage des pages de couverture est relativement simple, puisque tout doit être concis et clair pour attirer l'attention du lecteur. Pour les articles, en revanche, nous avons affaire à de plus amples informations, qu'il faut essayer de situer précisément. De manière générale, nous avons observé que la nature de l'article (ex : « interview » ; « dossier »), ou la rubrique du magazine dans lequel il apparaît (ex : « Têtes d'affiche » ; « Anniversaire » ; « En couverture ») sont affichées tout en haut des pages de l'article. Nous avons fait le choix de les considérer comme des « surtitres », bien que cela soit parfois

problématique. En effet, pour certains numéros, ce sont réellement des surtitres ; pour d'autres, ils sont simplement placés en haut de page. Néanmoins, ces termes aidant le lecteur à situer l'article dans le magazine, nous avons pensé qu'il devait être relevé systématiquement. Et si un vrai « surtitre » apparaissait, nous l'avons mis à sa suite.

D'autre part, il ne fut pas toujours évident de distinguer les titres des sous-titres ou même des surtitres. En effet, à l'exemple du n° 537, nous avons constaté que le nom de la personnalité dont il est question n'apparaît pas en titre, mais en sous-titre. Pour nous guider dans le choix des distinctions, nous avons pris appui sur des signes qui attireraient l'attention, comme l'utilisation de couleurs, ou un changement de casse, ou un retrait net entre deux éléments de la titraille (exemple : titre sur une page, sous-titre sur la suivante). Nous nous sommes mis ainsi dans la peau du lecteur, faisant appel au liseur que nous sommes. Cette démarche nous a permis de résoudre certaines hésitations.

L'emploi de couleurs ou le changement de casse n'est alors plus anodin. C'est une façon de guider le lecteur, de lui faciliter la distinction des informations lorsqu'elles sont nombreuses. Et lorsque l'on sait qu'un lecteur ne lit en moyenne que 6 à 8 % de la surface d'un quotidien, y consacrant 10 à 30 minutes de lecture, la lisibilité d'un article doit être excellente<sup>1</sup>. Comme l'énonce Jean-François Bège, le journaliste se doit de supprimer les obstacles physiques à la lecture, les obstacles psychologiques à la lecture et à la mémorisation, et enfin susciter chez lui des images mentales permettant compréhension et mémorisation profondes. Un changement attire toujours l'œil et peut être un procédé efficace.

Enfin, nous avons inséré le nom des journalistes à l'origine des articles. Vous trouverez, page suivante, un extrait de ce tableau. L'intégralité est consultable annexe 15.

---

<sup>1</sup> BEGE Jean-François, *Manuel de la rédaction. Les techniques journalistiques de base*, CFPJ, 2007, p. 34

Tableau n° 10 : Analyse de la titraile des articles de *Diapason* :

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 426	Interview	Christophe Coin	Archet baroque, âme classique	Ivan A. Alexandre
			Quelques disques	
	Avenir	Du baroque au Conservatoire	William Christie : "Le système du chacun pour soi"	Ivan A. Alexandre
N° 427	Portrait	Métastase, poète des Césars	Le monarque écartelé	Olivier Rouvière
			Poétique de Trapassi	
			Le surnom hellénisant	
			Catalogue métastasien	
			Une thématique "caldéronnienne" du "doute sur le réel"	
			Parcours initiatiques	
			Gluck ou Mozart ?	
N° 448	Interview	Christophe Rousset	De Farinelli à Mozart	Ivan A. Alexandre
			Le beau mai de Rousset	
			Au clavecin, rien que du bon	
			"Hogwood et Staier ont perdu confiance dans le clavecin. Moi je reste un militant"	
			Les Talents Lyriques s'affichent	
N° 462	Interview	De Gluck à Bach	John Eliot Gardiner	Ivan A. Alexandre
			"J'espère que le rituel immuable du concert évoluera"	
N° 465	Interview	William Christie	Florissant mais inquiet	Ivan A. Alexandre
			Vient de paraître	
N° 467	Interview	Jordi Savall	Prophète d'une renaissance	Alexandre Geoffroy
N°470	Interview	René Jacobs	L'Europe à l'heure baroque	Ivan A. Alexandre
			"La musique allemande est la première que j'ai aimée. Ma passion pour le chant est venue des disques de Fischer-Dieskau"	
			"J'aborde des œuvres nouvelles par amour, non par désir de conquête"	

Suite à la réalisation de ce tableau, nous avons pu constater différents thèmes ou champs lexicaux qualifiants la musique baroque dans *Diapason*. En voici l'analyse, tout d'abord dans les titres, puis dans les surtitres et enfin dans les sous-titres.

### Analyse des titres des articles de *Diapason* :

Cinq thèmes principaux se dégagent des titres des articles de *Diapason*. Le premier, de loin le plus important, est celui des *personnalités*. On y trouve ainsi : « Christophe Coin » (n° 426), « Métastase, poète des Césars » (n° 427), « Christophe Rousset » (n° 448), « William Christie » (n° 465), « Jordi Savall » (n° 467), « René Jacobs » (n° 470), « Andreas Staier » (n° 471), « Marc Minkowski » (n° 481), « Mozart et Haydn » (n° 488), « Jean-Christophe Spinosi » (n° 489), « Haendel » (n° 496 et 520), « Gustav Leonhardt » (n° 506), « Philippe Herreweghe » (n° 517), « Jordi Savall et Montserrat Figueras » (n° 518), « Marc-Antoine Charpentier » (n° 518), « Farinelli » (n° 527), « Bartoli » (n° 531), « Nikolaus Harnoncourt » (n° 535), « Furtwängler baroque ? » (n° 537), « Le procès Vivaldi » (n° 489). Des liens sont parfois évoqués : « Eux et nous » (n° 488), « Journal d'une amitié » (n° 488), et l'on a même un duel : « Lully contre Charpentier ? » (n° 518).

Il apparaît logique que le thème des personnalités soit le plus important, puisque nous avons relevé le même phénomène en page de couverture, et que l'interview est l'un des types d'articles le plus usité. De même, leur apparition en titre est essentielle, si l'on considère le besoin du lecteur de cerner en un coup d'œil le sujet de l'article.

Le second thème qui transparaît de ce relevé des titres d'articles de *Diapason*, est celui d'une *période*, plus ou moins courte, plus ou moins définie. Ainsi relève-t-on : « De Gluck à Bach » (n° 462), « De Monteverdi à Vivaldi » (n° 499), « Festival de Marais » (n° 540), « Naissance du Concert » (n° 542), « Soudain, il y a vingt ans... » (n° 542), et « Vers le bel aujourd'hui » (n° 542). Il s'agit là de points historiques, de la période baroque aux dates de fin de notre corpus (2006). Cela permet au lecteur de situer chronologiquement le sujet de l'article.

Le troisième thème est celui des *lieux*. Ils ancrent le sujet de l'article sur un lieu précis ou une zone géographique définie : « Du baroque au conservatoire » (n° 426), « La messe à Venise » (n° 489), « Italie / France / Pays Germaniques / Grande-Bretagne / Espagne et Portugal » (n° 532) et « Les enchantements de Parthénope [Université de Naples] ».

Le quatrième regroupe des titres liés au champ lexical de la *musique*, que ce soit des instruments, des genres musicaux, des objets musicaux, ... Ainsi constate-t-on les titres



« Piano forte » (n° 471), « Opera incognita » (n° 489), « Pour (bien) chanter Vivaldi » (n° 489), « Concerto sur la lagune » (n° 499), « Atelier lyrique » (n° 499), « Cet opéra qui n'ose pas dire son nom » (n° 531), « Le musicien et la critique » (n° 535), « Les disques » (n° 535), et « Atys » (n° 542). Rien de bien étonnant pour un magazine musical.

Le cinquième est celui de la *religion*, avec des titres comme « La messe à Venise » (n° 489), « Dialogue avec l'Éternel » (n° 499), « Te Deum Laudamus » (n° 518), « Jubilé dans la chambre du Roy » (n° 529). La religion ayant fortement influencé la musique baroque, avec des œuvres sacrées, sa présence dans *Diapason* s'explique simplement.

Enfin, nous n'avons pas trouvé de dénominateur commun à ces titres isolés. Néanmoins, il convient de les citer : « En toute honnêteté » (n° 535), « L'harmonie des nations » (n° 532), « Le grand air du renouveau » (n° 527), et enfin « Tout, tout, tout, vous saurez tout sur... » (n° 527).

Nous retrouvons donc bien les deux thèmes principaux relevés en première page de couverture, à savoir les personnalités du monde baroque, et un événement ou une période précise. Les titres semblent donc apporter des informations supplémentaires sur les lieux, la musique et la religion, que surtitre et sous-titre précisent.

#### Analyse des surtitres des articles de *Diapason* :

L'utilisation des surtitres, nous l'avons vu précédemment, n'est pas essentielle. Dans notre tableau, nous remarquons que les surtitres n'ont pas véritablement de thèmes, mais plutôt une fonction qui leur est propre. En effet, ils renseignent le lecteur sur deux points : le type d'article et la rubrique dans laquelle il apparaît au sein du magazine, et offre un complément d'informations au titre. Ainsi, « interview » et « dossier » sont les deux thématiques associées au type d'article, par les numéros 426, 448, 462, 465, 467, 470, 471, 481, 506, 517, 518, 531, et 532.

Les surtitres permettent également le rappel de la rubrique dans laquelle se trouve l'article au sein du magazine. Nous en avons relevés six : « Avenir » (n° 426), « Portrait » (n° 427), « Actualité » (n° 529), « Têtes d'affiche » (n° 529 et 537), « En couverture » (n° 531 et 535), « Anniversaire » (n° 540).

Enfin, les surtitres permettent au journaliste de donner au lecteur un complément d'informations. Leur présence au-dessus du titre ne gêne nullement la lecture, la compréhension ni la mémorisation des informations. Ils précisent ainsi le titre, sans interférer

dans la lecture. Nous avons de la sorte relevé « Le génie à quatre mains » (n° 488), « Venise / Florence / Rome / Naples » (n° 499), « Les sept vies de [Charpentier] » (n° 518), « Cécilia [Bartoli] » (n° 531), « 1650-1750 [l'harmonie des Nations] » (n° 532), « Harmoncourt » (n° 535), « Avant, pendant, après » (n° 542).

#### Analyse des sous-titres des articles de *Diapason* :

Nous avons voulu, dans le relevé des sous-titres, inclure les sous-titres des paragraphes de chaque article. Cela nous permet d'avoir un aperçu un peu plus élaboré des thèmes abordés dans la médiatisation de la musique baroque. Nous avons donc placé les « vrais » sous-titres en premier dans le tableau correspondant, et placé à leur suite les sous-titres des paragraphes. De la sorte, les sous-titres de l'article restent identifiables.

Du fait de ce choix, les sous-titres sont à la fois les plus nombreux et les plus variés que nous avons pu relever dans notre tableau. Il semble difficile de les classer, tant la diversité de leur contenu est incontestable. Cependant, tâchons d'y voir plus clair, et essayons de les regrouper :

- Par *citation* : exemple : « Le système du chacun pour soi » [W.Christie] (n° 426), « Hogwwood et Staier ont perdu confiance dans le clavecin. Moi je reste militant » [C. Rousset] (n° 448) ou encore « J'espère que le rituel immuable du concert évoluera » [J-E. Gardiner] (n° 462). Nous trouvons des citations dans les sous-titres des numéros énoncés en exemple ci-dessus ainsi que dans les numéros 470, 471, 488, 496, 506, 517 et 518. Ce sont soit des citations de musiciens contemporains, soit des extraits de personnalités du passé ayant écrit quelque chose en rapport avec l'article (« Vous devriez être assez résolu pour nous délivrer du joug italien et démontrer que l'anglais est assez doux pour l'opéra » écrit Aaron Illi à Haendel, en 1732-n° 496), par exemple).
- Par une *opposition entre deux termes* : « Archet baroque, âme classique » (n° 426), « Gluck ou Mozart ? » (n° 448), « Florissant mais inquiet » (n° 465), « Piano et forte » (n° 471), « Métamorphose et renaissance » (n° 471), « Restaurer ou copier ? » (n° 471), « Respirations et mouvements » (n° 488), « Le voyageur et le sédentaire » (n° 488), « Trille et cantabile » (n° 489), « Voix et contre-voix » (n° 527), « Farinelli versus Giacomazzi » (n° 527), « Haydn et Mozart » (n° 535), « Naufrages et résurrections » (n° 540), « Vive Rameau, à bas l'Allemagne » (n° 542), « La flûte et les jambes » (n° 542),...en sont de nombreux exemples.

- Par l'utilisation d'un *verbe* : « A paraître » (n° 529), « Pour continuer » (n° 527), « A lire » (n° 532), « Outrepasser / Nommer / Dialoguer / Avérer / Inquiéter / Lire » (n° 535), « Voir un visionnaire » (n° 535), « Pour en savoir plus » (n° 471 et 535), ...
- Par la *qualification d'une personnalité* : « le monarque écartelé » (n° 427), « Florissant mais inquiet » (n° 465), « prophète d'une renaissance » (n° 467), « l'art de la fougue » (n° 481), « découvreur de voix » (n° 489), « l'immuable » (n° 506), « musicien du parterre » (n° 518), « il trionfo del tempo » (n° 520), « le Dieu vivant » (n° 527), « vox romana » (n° 531), « l'homme aux deux visages » (n° 540), ...
- Par *constatation du journaliste* : « « Une thématique « caldéronnienne » du « doute sur le réel » (n° 427), « le beau mai de Rousset » (n° 448), « Au clavecin, rien que du bon » (n° 448), « On passe du l'un à l'autre comme de Toscani à Furtwängler, de Stendhal à Balzac, de l'Iliade à l'Odyssée, de Ravel à Debussy. Etes-vous thé ou café ? Salé ou sucré ? Ainsi nous hésitons entre Mozart et Haydn » (n° 488), « Deux hommes, trois jours, deux cent vingt possibilités » (n° 488), « Pourquoi Richter, si intelligent joue-t-il si bien Haydn et si médiocrement Mozart ? Et à l'inverse pourquoi Horowitz si bête, si fat, ne pouvait pas jouer deux notes de Mozart sans vous mettre les larmes aux yeux ? » (n° 488), « Parallèlement à l'édition, le succès de Haydn à Paris s'affirme au Concert Spirituel. Une de ses symphonies est donnée pour la première fois en 1773. » (n° 488), « Dans les douze années qui suivent sa mort, les éditeurs de musique classique parisiens font de Mozart l'égal de Haydn considéré jusqu'alors comme le plus grand » (n° 488), « Musique des plus sensuelle, l'œuvre de Vivaldi restera toujours hermétique aux infirmes du cœur » (n° 489), « Venise le rejette pour mieux se prosterner devant Farinelli et ses brillants serviteurs » (n° 489), « Aucune classification ne rend justice à la variété d'une écriture qui, pour rester très personnelle, ne s'essaie pas moins à des esthétiques multiples » (n° 489), « Haendel possède le génie de Noé : faire coexister des éléments disparates pour en tirer un univers complet » (n° 496), « Ce qu'on lui reproche aujourd'hui, n'est-ce pas ce qu'on admire le plus : sa subjectivité, discursive, assumée, imprévisible ? » (n° 535).
- Par *lieux ou pays référencés* : « L'Europe à l'heure baroque » (n° 470), « L'Europe baroque en 50 lieux et en 50 disques » (n° 532), « Venise / Florence / Mantoue / Turin / Bologne / Milan / Rome / Naples / Paris / Versailles / Sceaux / Saint-Germain-en-Laye / Berlin / Postdam / Hambourg / Lübeck / Leipzig / Dresde / Salzbourg / Londres



/ Cannons / Dublin / Madrid / Lisbonne » (n° 532), « Résurrection à la Schola » (n° 542), « Une journée à Prato » (n° 542)

Tous ces sous-titres visent au même but : compléter l'information livrée au lecteur par le surtitre éventuel, et le titre de l'article. Ils fournissent des renseignements qui permettent de limiter l'étendue du champ des possibilités énoncé dans le titre. Ou font transparaître la position, l'avis du journaliste, l'angle par lequel il abordera son article. Les références imagées sont assez nombreuses (« Florissant mais inquiet » en référence au directeur des Arts Florissants, par exemple). De même que les jeux de mots, avec, par exemple, l'opposition « piano et forte » (n° 471). Ici, « piano » désigne l'instrument et « forte » la nuance musicale la plus forte, qui est en réalité la métaphore caractérisant Andreas Staier. Ce sous-titre peut être troublant à sa lecture. En effet, dénué du contexte du titre sous lequel il apparaît (« Andreas Staier »), le lecteur peut très bien comprendre que « piano » désigne une nuance musicale, que la juxtaposition avec « forte » vient conforter. Ou, au contraire, ne pas comprendre le « forte » si « piano » fait bien référence à l'instrument. Mais, en réalité, cela fait montre des présupposés du journaliste : il s'adresse au public du mensuel *Diapason*, qui, rappelons-le est un magazine musical grand public. Le lectorat est supposé être mélomane débutant ou confirmé, ou musicien. Par conséquent, le journaliste suppose que le lecteur saura comprendre le jeu de mot de « piano », désignant l'instrument et « forte » suggérant le caractère d'Andreas Staier, semblable à la nuance musicale.

De même avec l'exemple « L'art de la fougue » (n° 481). Le lecteur mélomane et/ou musicien aura le réflexe de penser à l'œuvre pour clavecin de J-S. Bach : « L'Art de la fougue ».

Ainsi, il semblerait que les journalistes de *Diapason* multiplient les sous-titres à plusieurs niveaux de lecture. Si ce choix suppose un lectorat capable de les discerner, cela crée également avec lui une complicité qui a son importance. Un lecteur qui se sent complice, avec qui l'on joue, qui peut s'amuser des facéties du journaliste est un lecteur qui prendra plaisir à lire le mensuel. C'est donc autant une stratégie journalistique (la proximité pour vendre), qu'un art à part entière.

L'analyse de la titrairie de *Diapason*, tant au niveau de sa couverture que du contenu de ses articles, nous a permis de mettre en évidence à la fois la politique éditoriale du magazine (structure du mensuel, mise en page des informations, ton journalistique, ...), et les champs lexicaux employés pour le traitement médiatique de la musique baroque.

Nous nous proposons dès lors d'étudier plus attentivement le dernier magazine de notre corpus général, celui de décembre 2006 (n°542).

### **III. Analyse du corpus-test : *Diapason* n° 542 (décembre 2006) :**

L'analyse du numéro 542 de *Diapason* nous a paru être d'intérêt non négligeable pour notre recherche. En effet, des pages 20 à 36, ce numéro tient une rétrospective chronologique et événementielle sur la redécouverte de la musique baroque dès le XIX<sup>ème</sup> siècle. Le dossier consacré à cette analyse chronologique se divise en trois périodes : un « avant », un « pendant » et un « après », trois termes ayant comme dénominateur commun *Atys*. Cette quatrième tragédie en musique de Lully, représentée le 20 décembre 1986 à Prato (Toscane, Italie), est jugée comme le point de départ moderne du renouveau de la musique baroque en France (Voir annexe 16). C'est pour « fêter les vingt ans du prodige » que ce dossier spécial propose un rétrospectif historique. En plus d'établir un certain parallèle avec le déroulement de notre travail, analyser ce numéro de *Diapason* nous permettra d'étudier plus en détail la légitimation et la pérennisation de la musique baroque, à travers sa médiatisation.

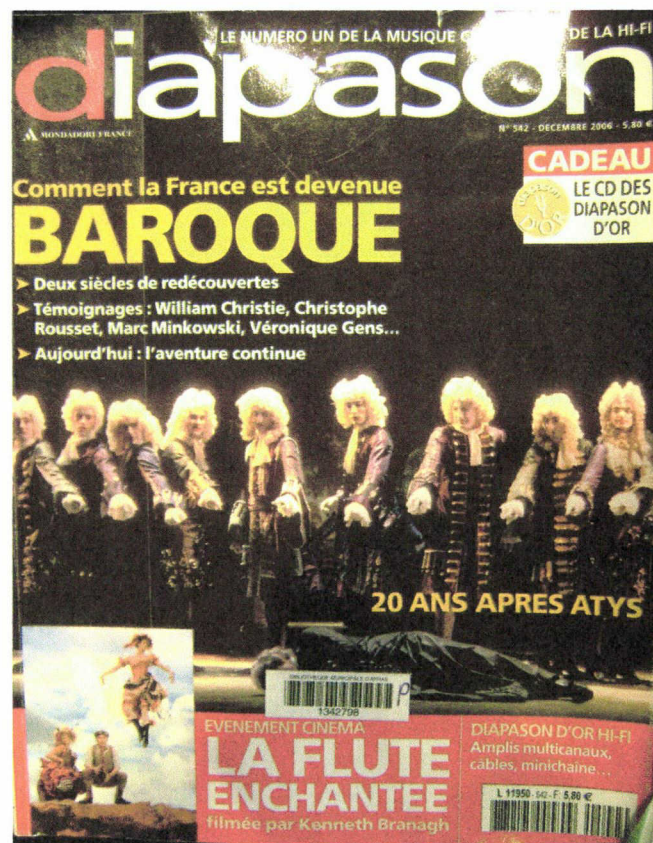
Nous axerons cette étude du numéro 542 de *Diapason* autour d'une analyse de la couverture de celui-ci, tout d'abord, puis d'une analyse du dossier spécial ensuite. En effet, dans un premier temps, nous observerons la composition de la première de couverture du numéro 542 de *Diapason*, sa titrairie (nature/format/caractéristiques) et son iconographie. Puis, en nous mettant dans la peau d'un lecteur-type, nous tenterons de mettre en lumière le procédé de lecture : comment le regard aide à la compréhension et à l'assimilation de l'information ? Que nous apprend la couverture de ce numéro spécial sur la musique baroque ?

Dans un second temps, nous étudierons le dossier spécial en lui-même, tant au niveau de sa forme (analyse quantitative), qu'au niveau des procédés qui permettent de répondre à la question de son titre : « Comment la France est devenue baroque ? ». Nous révélerons ainsi le processus de légitimation et de pérennisation de la médiatisation de la musique baroque dans *Diapason*.

### 3.1. Analyse de la couverture du numéro 542 de *Diapason* :

Comme nous l'avons vu précédemment dans cette étude, la page de couverture est autant le reflet des ambitions du magazine que le répertoire des articles qui y sont développés. Chaque élément de la couverture doit capter l'attention du lecteur et le renseigner en même temps sur les sujets abordés. De ce qu'il y voit et comprend, dépend la lecture attentive, survolée, ou ignorée du magazine.

Voici la première de couverture du magazine n° 542 de *Diapason* que nous nous proposons d'analyser :



Nous analyserons tout d'abord cette page de couverture par les éléments quantitatifs qui la composent, puis, en nous mettant à la place du lecteur, nous tâcherons d'analyser les éléments qualitatifs de cette couverture.

### **a) Analyse quantitative de la couverture du n° 542 de *Diapason* :**

La couverture de ce n° 542 de *Diapason* se divise en trois niveaux visuels répartis de la sorte :

1. L'article « Comment la France est devenue Baroque »
2. Le bandeau « Événement cinéma : La Flûte enchantée » / Diapason d'or hi-fi
3. Le Cadeau. Le CD des Diapason d'or

Le premier article est illustré par une photographie de spectacle, légendée « 20 ans après Atys ». Il comporte pour surtitre « Comment la France est devenue », pour titre « Baroque » et pour sous-titres « Deux siècles de redécouvertes / Témoignages : William Christie, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Véronique Gens.../ Aujourd'hui : l'aventure continue ». La titraille ainsi décrite occupe le quart haut-gauche de page (format A 6). Surtitre et titre, ainsi que la légende de la photographie, sont de couleur jaune, tandis que le sous-titre est de couleur blanche.

Le second est un bandeau de fond rouge sur lequel se juxtaposent deux articles. Le premier est titré « La Flûte enchantée », titre que vient compléter un surtitre : « événement cinéma » et un sous-titre « filmée par Kenneth Branagh ». Le tout est illustré par une photographie, en couleurs, qui semble être extraite du film. Le second article est titré « Diapason d'or hi-fi » (de couleur jaune pâle) et sous-titré « Amplis multicanaux, câbles, minichaîne... » (de couleur blanche). L'ensemble de ce bandeau occupe le bas de page.

Enfin, le troisième niveau est un petit encart en haut à droite de la couverture (format A 8). Sur fond rouge en majuscules blanches, le mot « cadeau » ; sur fond blanc en majuscules noires, le mot « le CD des Diapason d'or ». Cet encart comporte le logo de cette rubrique, propre à *Diapason*, consistant en un rond doré (symbole du CD), sur lequel est inscrit « diapason D'OR », avec le dessin d'un diapason<sup>1</sup>.

Deux iconographies viennent illustrer la page de couverture du numéro 542. La première est une photographie de spectacle, en couleurs, où l'on voit neuf hommes pointer du doigt un dixième allongé à terre. Ils sont vêtus de costumes de ce qui semble être la noblesse du XVIIIème siècle, et portent les perruques en mode à cette époque. La seconde est une photographie en couleurs, que l'on devine extraite du film dont il est question, *La Flûte enchantée* par Kenneth Branagh. Elle représente trois personnages sur fond de ciel bleu. Un homme et une femme se tiennent accroupis sur un rocher, en arrière-plan. Au premier plan, en

---

<sup>1</sup> Outil de musicien donnant la hauteur (fréquence) d'une note-repère conventionnelle (en général le « la »), afin qu'il s'accorde. Il est constitué de deux lames épaisses parallèles, vibrant en émettant un son à la fréquence étalonée. (Wikipédia)

haut à droite de la photographie, une femme semble voler dans les airs. Tous trois portent des costumes réalisés pour le film, mélange d'habits du XVII<sup>ème</sup> siècle et de costumes traditionnels folkloriques.

Essayons dès lors d'analyser cette couverture, avec le regard que porterait un lecteur-type.

### **b) Analyse qualitative de la couverture du n° 542 de *Diapason* :**

En nous mettant à la place d'un lecteur-type, nous détaillerons le procédé de lecture de ce numéro. Cela nous permettra de comprendre comment les informations sont amenées au lecteur.

*Objectif* : observer, à travers le regard d'un lecteur-type, la couverture médiatique d'un dossier spécial sur la musique baroque.

Nous constatons quatre sujets différents sur la première de couverture du n° 542. Si l'on se met à la place du lecteur X de *Diapason*, on remarque que le premier sujet qui attire notre regard est bien évidemment celui qui est mis en lumière : « Comment la France est devenue Baroque ». C'est l'iconographie qui l'accompagne qui retient présentement notre attention. Les études montrent, en effet, que l'œil du lecteur est d'abord attiré par l'image et que 95 % des lecteurs regardent d'abord les images, puis les légendes, puis les titres. L'apposition de la phrase « 20 ans après Atys » nous permet de comprendre que c'est là la légende de l'image. Elle nous renseigne ainsi sur l'iconographie. Nous supposons que ce soit-là la photographie d'un spectacle ; la légende nous apprend qu'il s'agit d'*Atys*. Et ce spectacle s'est déroulé il y a « vingt ans », comme nous l'informe la légende. Le fait qu'il fasse l'objet de la couverture du magazine, et qu'il soit fêté pour ses vingt ans, nous permet de supposer que ce spectacle a eu une importance non négligeable dans l'Histoire de la musique. Ce ne sont pas tous les spectacles dont on fête l'anniversaire.

Nous parcourons alors la titraille qui précède l'iconographie. « Baroque » est le mot phare de la couverture : en majuscule et dans un format imposant, ce mot attire l'œil. On le perçoit d'ailleurs en hors-champ lorsqu'on regarde l'image, ce qui n'est certainement pas innocent. « Baroque » est donc le titre principal du sujet. Au-dessus de ce mot, le surtitre : « Comment la France est devenue ». Il y a là trois notions essentielles qui délimitent l'étendue du sujet « baroque ». La première est celui de l'étude d'un phénomène : le magazine va analyser un processus pour répondre à la question « comment ». La seconde délimite l'étude de ce phénomène au seul pays de la « France ». Et enfin la troisième répond elle aussi à un

phénomène : « devenue » suppose une évolution. Nous présumons, par le surtitre et le titre, que le magazine se propose de faire une chronologie de ce processus de transformation. En effet, « devenue » suppose un état antérieur, un événement déclencheur de transformation, et un état postérieur consécutif. Le fait que la même couleur jaune soit utilisée pour colorer le surtitre, le titre et la légende de l'iconographie, nous permet de faire le lien entre le sujet et l'iconographie : l'événement déclencheur qui fait que « la France est devenue Baroque » est certainement « Atys ». Les petites flèches qui introduisent les sous-titres, elles aussi de couleur jaune, sont les témoins du lien qui les unissent au surtitre et au titre : le sujet est dévoilé avec un peu plus de précisions informatives.

Ces sous-titres se divisent en trois phrases, courtes et précises. La première, « deux siècles de redécouvertes », valide notre intuition d'une chronologie au processus de transformation. Elle délimite le sujet à « deux siècles », soit une rétrospective du XIX<sup>ème</sup> siècle à aujourd'hui. La seconde phrase des sous-titres est : « Témoignages : William Christie, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Véronique Gens... ». Les lecteurs fidèles, ou ceux pour qui l'univers de la musique baroque n'est pas inconnu, reconnaîtront là les plus grands interprètes de la musique baroque. Leurs « témoignages », soit le fait qu'ils attestent la vérité de quelque chose qu'ils ont vu ou entendu, apportent à *Diapason* à la fois une crédibilité et une exclusivité. Mettre en valeur ces noms en première de couverture, c'est vouloir attirer l'attention des lecteurs sur le sérieux de ce dossier. Enfin, la dernière phrase de ces trois sous-titres est : « Aujourd'hui : l'aventure continue ». La mise en corrélation de ces trois sous-titres fait comprendre au lecteur qu'il sera bien question d'un dossier avec une chronologie, et leur distinction en trois phases est déductible. Nous avons un passé : « deux siècles », un présent : « témoignages » et un avenir proche et lointain : « aujourd'hui / continue ». Cette dernière phrase actualise le dossier sur le phénomène de redécouverte de la musique baroque. Actuellement, on considère le « baroque » comme une « aventure », soit une suite de péripéties et de rebondissements, ou comme le dit Milan Kundera, « *une découverte passionnée de l'inconnu* ». A la simple lecture de la titraille associée à l'image de couverture, le lecteur comprend l'essentiel de ce qui sera traité dans ce dossier.

L'œil du lecteur est ensuite attiré par la seconde iconographie, qui empiète quelque peu sur la première. D'autant que le choc des contrastes entre les couleurs est frappant (obscur/clair). A la lecture visuelle de cette iconographie, le lecteur ne situe pas ce dont il est question. Mais le titre à sa droite, « La Flûte enchantée », en gros caractères, lui permet d'identifier la photographie, et d'apprendre que c'est là une image du film de Kenneth Branagh, alors au cinéma. Il s'attend donc à la critique de cet « événement », l'originalité de

ce film étant d'être une adaptation filmée d'un opéra de Mozart. Il n'est pas étonnant que *Diapason* ait écrit un article sur ce film original. Le sujet, *La Flûte enchantée*, touche à la musique classique (terme générique), et un magazine qui se veut être le « numéro un de la musique classique » ne pouvait faire l'impasse d'un tel événement cinématographique. L'adaptation cinématographique d'un opéra -qui plus est par un homme reconnu dans son métier d'acteur avant tout-, peut déranger l'opinion publique. *Diapason* propose une critique impartiale sur la qualité de cet événement. Le lecteur désireux d'être guidé dans son choix trouvera là de quoi répondre à ses questions.

Habitué que nous sommes à lire de gauche à droite, notre regard se porte ensuite sur la seconde partie de la banderole rouge, et lit « Diapason d'or hi-fi. Amplis multicanaux, câbles, minichaînes... ». Cet article intéressera les lecteurs concernés par le domaine de la hi-fi. *Diapason*, « le numéro un de la musique classique et de la hi-fi », propose ici un comparatif de différents matériels de hi-fi.

Enfin, le logo *Diapason d'or* attire notre regard vers le haut de la page de couverture. Avec l'inscription « cadeau », en majuscules et clairement lisible, le lecteur fait le lien entre ces deux signes, « cadeau : Diapason d'or ». Le lecteur fidèle sait qu'il s'agit là d'un CD qui est offert au public chaque mois, les spécialistes de *Diapason* discernant cette distinction aux meilleurs artistes dont ils ont fait l'écoute. C'est en quelque sorte l'objet visible de la critique musicale de *Diapason*. Cet outil permet de guider les lecteurs dans leurs choix quant aux sorties CD souvent massives.

Ainsi, l'analyse de la couverture du n° 542 de *Diapason*, nous a permis de détailler les nombreux éléments informationnels qui la constitue. Nous avons observé sa constitution matérielle (3 niveaux de lecture et 2 iconographies), et, en nous mettant à la place du lecteur, nous avons compris comment s'effectuent la compréhension et l'assimilation des informations qui composent cette couverture. Concernant l'article qui nous intéresse plus particulièrement, « Comment la France est devenue Baroque », nous avons observé que la titraille et l'iconographie nous permettaient d'identifier clairement le sujet, et même de le préciser. Nous savons qu'il s'agit, dans cet article, d'une rétrospective et d'une réflexion autour d'un élément central : le spectacle *Atys* dont *Diapason* fête les vingt ans. Nous nous proposons, à présent, d'en étudier la composition, tant matérielle que thématique.



### 3.2. Analyse de l'article Comment la France est devenue Baroque, du n° 542 de

#### Diapason :

Il s'agit pour nous, suite à l'analyse de la couverture du n° 542 de *Diapason*, d'étudier l'article qui y est annoncé. Le n° 542 compte 146 pages, dont les 64 premières sont consacrées à la partie musique, les suivantes étant axées sur le disque (critique des 200 CD reçus mensuellement) et sur la hi-fi (comparatifs de matériel). L'article qui nous intéresse, « Comment la France est devenue baroque », se situe pages 20 à 36 du magazine (Voir leur aperçu annexe 17). Ce qui le place à l'une des positions les plus avantageuses et importantes du magazine.

Une première double-page introduit le sujet : « Avant, pendant, après *Atys*. Et la France s'est réveillée... baroque ». En voici un aperçu :



L'iconographie de cette double-page est identique à celle de la page de couverture. Il s'agit toujours d'un extrait de la tragédie *Atys* de Lully, qui fut représentée en 1986. En revanche, la titraille est beaucoup plus explicite sur le contenu de l'article, qu'elle ne l'était en page de couverture.

« *Atys* » est le mot qui retient notre attention. Titre de cette double-page, son importance n'est pas que typographique (format A 6) : le fait qu'il soit associé à l'iconographie, au format



A 3 exceptionnel, place cette tragédie au cœur du dossier. Cette dernière n'est plus qu'une illustration ; elle devient le symbole du point référent autour duquel s'articulent les réflexions.

En surtitre à « Atys », nous trouvons « Avant, pendant, après ». Cela confirme notre intuition à la découverte de la couverture du magazine. Il est bien question d'une réflexion chronologique en trois points, dont *Atys* sera l'élément central.

Le sous-titre diffère de celui de la page de couverture : « Et la France s'est réveillée...baroque ». Il semble être lié au titre, « Atys », par sa conjonction de coordination, et c'est effectivement dans ce sens qu'il faut le comprendre : « Atys, et la France s'est réveillée baroque ». C'est dire l'importance accordée à cet événement. Ce sous-titre est, en effet, lourd de sens, puisqu'il exprime à la fois le choc que fut *Atys* en France et les transformations profondes que cet événement a déclenché. L'idée du réveil implique celle d'un état antérieur (l'« Avant » *Atys*), celle d'un rêve (le « Pendant » : *Atys*), et celle d'un état postérieur qui en diffère (l'« Après » *Atys*). Ainsi a-t-il suffi d'un événement pour que la France entière en soit transformée. Les points de suspension, qui précèdent le mot « baroque », recréent cet effet de surprise tel qu'il le fut à l'époque de sa représentation.

Nous avons donc, avec tous les éléments de cette titraille, les clefs en main pour comprendre précisément ce dont il va être question dans les pages suivantes. A droite de la titraille se trouve une « accroche » du journaliste. Il permet d'apporter une transition entre un titre court et un article. Dans cette accroche, Ivan A. Alexandre, le journaliste-phare de la musique baroque dans *Diapason*, éclaire le lecteur sur les raisons de l'importance accordée à *Atys*. Il précise, en effet, que cet « opéra de Lully [avait été] oublié depuis plus de deux siècles ». Il explique, de même, que cet événement a eut de « nombreuses conséquences mais aussi des causes souvent mal connues ». Il propose alors d'interroger « ses acteurs, ses héritiers et tous ceux qui (...) l'ont préparé », à l'occasion du vingtième anniversaire de sa représentation. Enfin, c'est pour raconter une histoire, celle du baroque en France, qu'Ivan A. Alexandre clôt cette accroche. Le lecteur dispose ainsi de toutes les informations et les réponses aux questions qu'il se posait, et se dispose, dans les meilleures conditions, à suivre l'histoire de la musique baroque en France.

#### **a) Analyse du premier chapitre du dossier : « I. Avant Atys » :**

Des pages 22 à 29, un premier chapitre retrace les différents événements qui ont conduits à la redécouverte de la musique baroque, dont l'acmé est *Atys* en 1986. Le titre « I. Avant Atys » est complété par un sous-titre : « Naissance du Concert historique ». Nous avons vu,

dans la première partie de cette étude, qu'un « Concert historique » permettait de réécouter, sur scène, des œuvres du passé, de la musique ancienne. Selon le chapeau qui précède l'article, c'est « Fétis qui inventa le Concert historique » et c'est « sur leurs pas qu'ont marché d'Indy, Landowska, Malgoire et les autres ». Etudions donc de plus près tout ce qui a cheminé vers *Atys*.

Dix-sept iconographies illustrent les propos d'Ivan A. Alexandre dans cette première partie historique. Chacune donne au récit du journaliste une véricité certaine, puisque toutes ont pour objet une étape importante dans la redécouverte de la musique baroque.



Ainsi, sur la première double-page (p 22-23), trois iconographies occupent le premier plan : la première (en noir et blanc) est un dessin représentant le portrait de François-Joseph Fétis qui, en 1932, « invente le Concert historique sur instruments anciens », comme énoncé dans sa légende. La seconde (en couleurs) est un dessin caricatural de Victor Schoelcher, premier à consacrer une biographie à Haendel lors de son exil à Londres. La troisième est un dessin, en noir et blanc, représentant la contralto Pauline Viardot en muse gréco-romaine, pour avoir ajouté à ses récitals des « airs antiques » de Bach, Haendel et Pergolèse. Leur format (A 6) fait qu'elles occupent toutes trois une place aussi importante que le texte (1 colonne et 3 demies-colonnes).

Deux titres divisent le récit : « Baroque go home » et « Guerre aux démolisseurs ». A leur lecture, nous constatons leur antinomie : d'un côté, le baroque est rejeté, de l'autre, ceux qui le « démolissent » sont fermement combattus. On suppose donc une évolution de pensée

quant à la redécouverte de la musique baroque. Que nous apprennent les propos d'Ivan A. Alexandre ?

Pour introduire son article, Ivan A. Alexandre revient sur la première représentation d'*Atys*, le 20 décembre 1986 à Prato (Toscane. Italie). Quatrième tragédie en musique de Lully, dont on s'apprête à fêter l'anniversaire de mort, cette représentation a nécessité un travail préalable sans précédent (« de longs mois main dans la main »). Le succès est au rendez-vous, et c'est acclamé par la presse *qu'Atys* arrive à l'Opéra Comique de Paris, le 16 janvier 1987. C'est un triomphe sans précédent, si bien qu'à sa dernière reprise en 1992, *Atys* est une légende qui « a ébranlé le théâtre musical français. Il y aura un avant et un après *Atys* » affirme le journaliste qui en fut témoin.

Dans les propos qui suivent le titre « Baroque go home », Ivan A. Alexandre revient sur ce « siècle et demi d'expériences » qui a précédé *Atys*. On y apprend alors que le terme « baroque » fut rejeté jusqu'en 1987, la France d'avant étant d'un « classicisme baroquophobe ». Et que la musique baroque paraissait « un produit d'importation », puisqu'aucun des orchestres pionniers en la matière n'a vu le jour en France (années 1970). Dans les années 1980, « en pleine vogue baroque », les grands interprètes de la musique baroque s'appellent Gustav Leonhardt, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Reinhardt Goebel, Jordi Savall, Frans Brüggen, Sigiswald ou Bart Kuijken, et viennent de Belgique, de Hollande, d'Allemagne, d'Autriche ou d'Angleterre. En France, seul Jean-Claude Malgoire fonde, en 1966, la *Grande Ecurie* et la *Chambre du Roy* et ose représenter la musique baroque. *Rejet* et *exotisme* partagent alors la France.

Dans le second paragraphe, intitulé « Guerre aux démolisseurs », Ivan A. Alexandre commence « *l'histoire* foisonnante peuplée de *héros* dont les noms ne résonnent ni moins haut ni moins fort que ceux de nos vivantes *idoles* ». La musique baroque est ainsi perçue comme un récit mythologique et sacré. Nous n'allons pas revenir en détails sur les différentes étapes de la redécouverte de la musique ancienne au XIX<sup>ème</sup> siècle (cf partie I de ce mémoire). Nous tâcherons simplement de relever quelques termes importants ou champs lexicaux révélateurs du point de vue du journaliste. Cela nous permet, de façon sous-jacente, de mettre en lumière le traitement médiatique de la musique baroque : comment la musique baroque trouve-t-elle sa légitimation et comment sa médiatisation permet sa pérennisation ?

Le second paragraphe revient sur l'idée nouvelle au XIX<sup>ème</sup> siècle d'un « patrimoine » où les « premiers musiciens voués à l'Histoire » arrachent aux « vandales » le bien public. Le titre résume donc parfaitement le contexte de la musique baroque en France au XIX<sup>ème</sup> siècle.



La seconde double page (p 24-25) est largement illustrée par six photographies.

En voici l'aperçu :



La première photographie (en haut à gauche, en couleurs), est celle de Debussy. Ce compositeur aurait déclamé « Vive Rameau, à bas Gluck ! ». La seconde, à sa droite (toujours page de gauche), est celle de Charles Bordes et Vincent d'Indy, de part et d'autre de l'organiste Guillemant, sur les marches de la Schola Cantorum. Ils « viennent de réveiller l'opéra baroque » selon la légende. La troisième photographie, sous celle de Debussy, est une photographie de l'altiste Henri Casadesus (à droite) avec la Société des Instruments Anciens qu'il a fondé à Paris. Page de droite, la première photographie est celle de l'ensemble pionnier *Ars Rediviva*, dirigé par Claude Crussard. Cet ensemble disparaîtra tragiquement, avec sa fondatrice, dans un accident d'avion en 1947. La seconde photographie représente Claude Crussard, la fondatrice de cet ensemble. En dessous, au clavecin, c'est une photographie de Wanda Landowska. Rappelez-vous que c'était elle qui a demandé à Pleyel la fabrication d'un clavecin, dès 1903.

Sous ces photographies, une colonne et deux demies-colonnes de texte, portant successivement les titres « Le Concert historique » et « Résurrection à la Schola », ce que nous venons de voir illustré par les photographies. Le Concert historique mis en place par François-Joseph Fétis, le dimanche 8 avril 1832, occupe les trois quart de cette double-page. Ivan A. Alexandre explique les intentions de son auteur, celles d'organiser une « *séance d'un genre absolument neuf, et dont il n'y a jamais eu d'exemple dans aucun pays d'Europe* » (Fétis). L'accent est mis ici sur la découverte, la passion que cette invention suscita. De ce fait, les citations de Fétis sont nombreuses. Suivent à celle citée ci-dessus : « ...*Hâtons nous*

*donc de nous débarrasser de ce préjugé, qu'il n'y a de musique que celle qui date de nos jours, et avouons que chaque âge de l'art musical a eu des beautés d'un ordre particulier, qui, pour n'être pas notre usage habituel, n'en sont pas moins réelles* » ; [il a] « *poussé le scrupule jusqu'à représenter ces curiosités musicales avec l'instrumentation et le système d'exécution qui fut dans l'intention de leurs auteurs, afin que l'illusion pût arriver à ce point qu'un auditoire du dix-neuvième siècle crût assister à un spectacle du seizième siècle dans le palais d'un noble florentin* ». L'on remarque bien les arguments de Fétis : la nouveauté (« absolument neuf »), l'authenticité (« représenter ces curiosités musicales avec l'instrumentation et le système d'exécution qui fut dans l'intention de leurs auteurs ») qui bouscule les goûts de l'époque (« préjugé » ; « scrupule » ; « curiosités musicales »). Naturellement, ces intentions nouvelles suscitent le débat chez les contemporains de Fétis : certains, comme Berlioz, dénoncent ces « curiosités », tandis que d'autres en louent la « plus pure extase » (Alfred de Vigny). N'en demeure pas moins que le débat fait avancer la pensée, et, selon Ivan A. Alexandre, « la connaissance devient action », si bien que Fétis fait entrer Paris « dans une époque nouvelle ». Le Patrimoine défendu connaît ainsi de vifs défenseurs, à l'image de Fétis, qui lui permettent de faire évoluer la pensée musicale et les goûts de leurs contemporains. Les choses ne seront alors plus les mêmes. C'est ce que va exposer Ivan A. Alexandre dans le paragraphe suivant.

Si, pour Fétis, l'objectif de ces Concerts historiques n'était pas de rendre place à la musique ancienne, mais plutôt d'« exhumé l'art « primitif », en célébrer les incomparables mérites », selon Ivan A. Alexandre, « la machine historique est en marche, et on ne l'arrêtera plus ». De ce fait, le vocabulaire n'est plus centré sur une « curiosité musicale » qu'est la musique ancienne, mais sur son « réveil » actif, comme si l'on voulait rattraper le temps perdu. Désormais, elle « enchante les salons ». On cherche à « rouvrir les maîtrises fermées sous la Terreur », on « fonde une école de musique religieuse agréée par l'empereur en 1853 », « le plain-chant se réveille », « la Renaissance renaît ». Page suivante, l'on parle même de « tomber amoureux ». Ainsi, « sans éclat mais sans défaillance (...) le concert historique prend racine ». Et le « mouvement accélère » : Charles Bordes et Vincent d'Indy « ouvrent leur propre école, la Schola Cantorum ». La musique ancienne y est enseignée, à travers l'étude de la « composition, (...) le chant grégorien, le contrepoint, l'ensemble vocal, la paléographie musicale ». Et l'on remet à jour ce qui était « oublié ». Ce terme apparaît même trois fois en deux phrases : « Fin 1902, on joue un opéra *oublié* de Mozart, *Idomeneo*. Début 1903, un opéra *oublié* d'un compositeur *oublié* : *Castor et Pollux* de Rameau ».



Désormais, les œuvres ne seront plus « oubliées ». On cherche à exhumer les trésors cachés, enfuis dans la mémoire collective. D' « oubliées », les œuvres deviennent alors « ressuscité(e)s ». Suite au pionnier Fétis, les redécouvreurs des œuvres d'autrefois ont l' « esprit de conquête ». Le but n'est plus de jouer de simples « curiosités » mais bel et bien de jouer une « œuvre » : « *Nous n'avons pas eu l'intention de faire œuvre d'archéologue, mais œuvre d'artiste* » proclame Vincent d'Indy. Comme l'énonce Ivan A. Alexandre : « arrangeons, taillons, traduisons, mais jouons ». Tel sera à présent l'objectif : jouer.

La double-page 26-27 fait alors montre de cet objectif, qui sera, lui aussi, rapidement dépassé. Quatre iconographies de spectacles, et l'affiche du spectacle de l'un d'eux, illustrent les étapes suivantes de la redécouverte de la musique baroque. (Voir ci-dessous)



En effet, les trois iconographies en haut de cette double-page sont issues du spectacle *Les Indes galantes*, mis en scène par Maurice Lehmann. Ce spectacle, dont on voit l'affiche en-dessous des photographies, a connu un grand succès au palais Garnier, de 1952 à 1965. La dernière iconographie, en bas à droite de la double-page, est extraite de l'opéra *Platée* de Rameau, qui eu lieu à Aix-en-Provence, en 1956.

Tour à tour « patrimonial » défendu, « curiosité » passionnée, « réveil » enchanteur, « conquête » ressuscitée, « œuvre » réarrangée, la musique baroque connaît un rebondissement majeur qui oppose deux camps. Comme le sous-titre « Vive Rameau, à bas l'Allemagne », Fétis et Mendelssohn vont être les représentants de deux camps opposés. Pour Fétis, l'Histoire est une « vaste bibliothèque à consulter » (comme l'explique Ivan A.

Alexandre). La vocation de la Schola Cantorum est donc « universaliste ». Pour Mendelssohn, Bach était la « prophétie » annonçant la grandeur méconnue de l'Allemagne. Par conséquent, il avait vocation « nationaliste ». A cette image, la France devient soudainement nationaliste en 1900. Et c'est Debussy, en pleine affaire Dreyfus, qui proclame « Vive Rameau, à bas Gluck ! », à la fin de *La Guirlande* donnée par la Schola Cantorum en 1903. Ainsi l'« exhumation » de la musique baroque prend un nouveau tournant.

« Et maintenant l'Opéra » annonce le second sous-titre de cette double-page. En effet, quelque chose se passe doucement, en parallèle aux assauts de la Schola, qui, « en l'espace de quatre saisons, (...) aura plus exhumé que tout le XIX<sup>ème</sup> siècle parisien ». Certains, comme Fauré « se demandant ce qu'on trouve à cet « *ouvrage très monotone et très peu théâtral* » », ne sont pas prêts à laisser la musique ancienne être l'égale de la nouvelle. Mais, « loin des foules, un monde ressurgit » : Charles Nuitter, Ernest Thoinan (*Les Origines de l'Opéra français*, 1886), Eugène Borrel (*L'Interprétation de la musique française*, 1934) et d'autres encore, vont redécouvrir Arthur Pougin, Lionel de La Laurencie, Henry Prunières, Michel Brenet, Paul-Marie Masson, Romain Rolland... Avec les expositions universelles, la passion pour les instruments anciens fait son entrée. Henri Casadesus, compositeur et altiste, fonde ainsi la *Société des Instruments Anciens* (Saint-Saëns en est le Président d'honneur) ; le facteur Pleyel livre, en 1905, un clavecin à une jeune Wanda Landowska ; Michel Chapuis, André Isoir, Francis Chapelet, René Saorgin, « génération unique en Europe », joueront de l'orgue, sur des instruments restaurés ou « rêvés en termes historiques ». Malgré les réticences de l'Opéra Garnier, *Les Indes Galantes* (jouées deux cent quatre-vingt-six fois) finissent par ouvrir la brèche. Or, « le traitement qu'on lui inflige éveille *a contrario* des vocations ». Rameau est « couronné roi du kitsch », ce que Madame Renée Viollier (1894-1981) refuse.

La double-page 28-29 voit apparaître les photographies de deux grands noms de la musique baroque : Jean-Claude Malgoire et John Eliot Gardiner. Ces deux hommes, ici représentés dans la même posture de chefs d'orchestre, vont, en effet, être des « pionniers d'après les pionniers », comme l'énonce le premier sous-titre de cette page. Remarquons un instant comme les iconographies servent réellement la lecture. En ouvrant les pages 28-29 (comme les autres d'ailleurs), le lecteur identifie de suite de qui il sera question. S'il relie ces iconographies aux sous-titres, il comprend que Malgoire et Gardiner sont les « pionniers » de l'évolution qui se trame. Le dossier pourrait se consulter et se comprendre (en surface) par les iconographies. Elles retracent effectivement les grandes étapes de la redécouverte de la musique baroque. Reliées au texte, elles deviennent les témoins d'une véracité journalistique.







le médaillon ». C'est un extrait de cette représentation que nous voyons photographié, en grand format (A 5), sur la page de droite.

Ainsi, trois anniversaires ont permis à « une nouvelle génération d'interprètes de grandir » : en 1983, pour les trois siècles de Rameau, Gardiner revient à Aix pour *Hippolyte et Aricie*, serré de près par Philippe Herreweghe, Jean-Claude Malgoire, Gustav Leonhardt, William Christie... En 1985, Bach, Haendel et Scarlatti fêtent tous ensemble leurs trois siècles : les « ensembles baroques poussent comme champignons en octobre » ironise Ivan A. Alexandre. Enfin, en 1987, c'est l'anniversaire français de la mort de Lully, trois siècles plus tôt. La troupe de William Christie, chef américain, est prête pour *Atys*, le « spectacle le plus influent de l'Opéra de Paris ». Par la qualité de leur spectacle, « sur scène, dans la fosse et dans la salle, une génération entière boit de ce lait ».

Ce sont sur ces mots que se termine la première partie de cette rétrospective sur le renouveau de la musique baroque dans *Diapason*. Grâce à Ivan A. Alexandre, nous avons pu retracer le chemin parcouru par la musique baroque, chemin illustré par maintes iconographies prenant le lecteur à témoin. D'abord « baroquophobe », la France classique considérait la musique baroque comme un « produit d'importation ». Jusqu'à ce que Fétis permette, avec ses Concerts historiques, de redécouvrir les « curiosités musicales » du Patrimoine musical, ouvrant une époque nouvelle. Le mouvement s'accélère alors : Bordes et d'Indy fondent la Schola Cantorum, à vocation universaliste, pour ressusciter les œuvres « oubliées ». A la Schola Cantorum s'oppose le nationalisme de Mendelssohn, ce qui fera crier Debussy. La France, à son tour, s'intéresse à son patrimoine musical. On joue sur instruments anciens, mais la musique baroque reste « kitsch », ce qui déclenche de nouvelles vocations. Mais avant que la magie n'opère, il a fallu faire face à une « musicologie pratique », à une « telemannite », que la routine gagne. On cherche un style, et c'est une nouvelle génération d'interprètes qui préparera *Atys*, point d'orgue glorieux de ces avancées musicales.

L'on voit ainsi comment s'articulent les avancées musicales, les pensées nouvelles, sans cesse à la recherche du mieux, voire du meilleur. Les savoirs glissent les uns dans les autres, se bousculent, se confrontent, en font naître de nouveaux. Tout n'est finalement qu'une longue chaîne, où chaque événement est un maillon indissociable du précédent, et nécessaire à l'imbrication du suivant. Ce « condensé », que constitue ce dossier spécial dans le numéro 542 de *Diapason*, permet de distinguer clairement chaque maillon du renouveau de la musique baroque. Cette rétrospective parcourue dans la première partie de ce dossier, nous

permet de comprendre tout ce qui a préparé *Atys*. Le lecteur dispose ainsi des bases de compréhension sur le renouveau de la musique baroque, qu'il soit un mélomane éclairé ou un simple curieux. Ivan A. Alexandre permet, de la sorte, à tous, de comprendre un phénomène, de sa naissance à son point culminant (*Atys*). La deuxième partie de ce dossier spécial est consacrée justement à *Atys*, l'acmé du renouveau et de la légitimation de la musique baroque à notre époque.

## **b) Analyse du deuxième chapitre du dossier : « II. Pendant *Atys* » :**

Sur quatre pages (p 30 à 33), Ivan A. Alexandre se propose de nous faire partager les émotions de ceux qui ont vécu *Atys* de l'intérieur : metteur en scène, musiciens, choristes, danseurs, ... Tous ont été interviewés par Ivan A. Alexandre, et livrent au lecteur le sentiment qu'ils retiennent de cet événement sans précédent dans le monde musical baroque actuel.

Les pages 30 et 31 peuvent se diviser en trois zones : les iconographies qui occupent le haut des pages / la zone titre – sous-titre et récit d'Ivan A. Alexandre / les interviews avec photographie-portrait de chaque actant d'*Atys*. Voici, pour le lecteur, un aperçu de ces pages :



Les iconographies, qui illustrent le haut des pages ci-dessus, sont des photographies du spectacle d'*Atys*, et plus précisément, comme l'indique la légende : la première est extraite du Prologue, les deux suivantes, de l'Acte V. Les chanteurs de cet opéra sont issus de la troupe des Arts Florissants. L'on remarque que ces iconographies sont d'un format important,



équivalent à un format A 6 pour chacune. Leur emplacement, en haut des pages, attire l'œil et c'est ce que le lecteur regarde en premier lieu. Il est ainsi plongé au cœur du spectacle, conséquence voulue, à n'en pas douter, par le journaliste qui trouve là une entrée en matière pour ce deuxième chapitre. Le principe est identique, pages suivantes (32-33), où sont représentés cette fois : Ana Yepes et Anne-Marie Gardette (les danseuses), Jennifer Smith (Cybèle) et Guy de Mey (Atys), Jean-Paul Fouchécourt (dieu des Songes) et Hugo Reyne (flûte) dans l'Acte III. En voici l'illustration :



Revenons pages 30-31. Suite à la lecture visuelle de ces iconographies, notre attention se porte sur la zone informative : le titre (« II. Pendant Atys »), le sous-titre (« Soudain, il y a vingt ans... ») et l'accroche (« Connus ou inconnus en 1986, tous les dix ont fait, depuis, une carrière qui prend sa source ici. Vingt ans après, écoutons-les évoquer le souvenir d'un spectacle inoubliable »). La colonne de texte qui suit révèle quelques anecdotes et informations sur la préparation de ce spectacle. Le titre est, comme pour le premier chapitre, constitué de deux niveaux de lecture, créés par un effet visuel. En effet, le titre, écrit en jaune et en lettres capitales, annonce le second chapitre : « II. Pendant ». Mais on distingue, en arrière-plan de ce titre, le mot « Atys », écrit en lettres capitales, de couleur grise, et dans un format plus important que le titre. Bien que la couleur de ce mot ne prenne pas le pas sur celle du titre, son imposant format indique qu'il faut cependant le prendre en compte dans la lecture. Ainsi, l'on peut comprendre ce « couple » de deux façons. La première comme un simple rappel adressé au lecteur : nous sommes toujours en train de parler d'Atys, mais du

« pendant ». Cela donnerait quelque chose comme « *Atys* : II. Pendant ». La seconde comme un titre complet dissimulé : « II. Pendant *Atys* ». Dans la mesure où le sens global reste finalement le même, nous avons opté pour le choix de la seconde, plus commun à nos habitudes de lecteur.

Le sous-titre, quant à lui, permet au lecteur de considérer l'effet qu'a créé la représentation d'*Atys* : une surprise stupéfiante, révélée par le terme « soudain ». « Il y a vingt ans » lui permet de dater cet événement, soit vingt ans avant la parution de ce numéro de décembre 2006. Le lecteur sait ainsi *qu'Atys* a eu lieu dans l'année 1986. Un certain suspense est créé avec les points de suspension, qui n'est pas sans rappeler l'adage « il était une fois... ». Inconsciemment, on sait que l'on va nous raconter là l'histoire d'*Atys*.

L'accroche fournit ensuite, au lecteur, de plus amples informations sur ce qui suit dans cet article : la confirmation de la date « 1986 », et les souvenirs qu'il reste de ceux qui ont participé à cet événement musical. Mais avant que le lecteur ne découvre les souvenirs des actants d'*Atys*, Ivan A. Alexandre revient, en quelques mots, sur la préparation du spectacle. Il évoque les noms des dirigeants des grandes salles florentine et parisiennes qui ont accueilli *Atys* : Jean-Louis Martinoty (« directeur intérimaire » de l'Opéra-Comique, Paris), Massimo Bogianckino (« son prédécesseur » originaire de Florence, en Italie), Thierry Fouquet (« le nouveau délégué de la salle Favart », Paris). Il revient sur les difficultés auxquelles ce spectacle a dû faire face pour exister : des difficultés financières (« on a voulu couper dans le budget »), des désaccords d'opinion («...jugant l'équipe trop timide, pas assez « baroque » »), et même des dégâts matériels (« une canalisation vient d'éclater dans la salle ; des trombes pleuvent côté cour », en plein hiver, « le plus rude qu'on ait eu depuis longtemps »). La répétition, une « prégénérale », en a dû être interrompue. Malgré les craintes, « la générale se déroule sans incident », « la première commence ». Ivan A. Alexandre nous dresse ainsi le contexte dans lequel *Atys* a vu le jour, en France. Cela permet, pour les lecteurs qui n'y étaient pas, de se faire une idée plus précise de ce que fut *Atys*, dans toute sa globalité. Ils disposent ainsi du contexte, de la situation, peuvent s'imaginer le cadre dans lequel *Atys* a existé. Ils sont prêts, désormais, à écouter « la parole [de] ceux qui en étaient », à ajouter, dans ce cadre, les différents participants.

Dix interviews succèdent à l'introduction d'Ivan A. Alexandre. Sur les pages 30-31, nous pouvons lire : celle de Jean-Marie Villégier, le metteur en scène d'*Atys* ; celle de Christophe Rousset, claveciniste et assistant, celle d'Hervé Niquet, ténor du chœur d'*Atys*, celle de William Christie, qui en assurait la direction musicale. Un titre précède chaque interview,

permettant au lecteur d'identifier rapidement l'impression générale qui reste en mémoire de chaque participant cité. Il s'agit, respectivement, de : « Une journée au Prato », « Oublier Florence ? », « Du claque au palais », « Le son des choses ». Pages 32-33, ce sont celles de Véronique Gens, soprano du chœur *d'Atys* (« Le premier jour »), de Jean-Paul Fouchécourt, Morphée (« Tout va changer »), de Hugo Reyne, flûtiste (« La flûte et les jambes »), de Marc Minkowski, bassoniste (« Espoir si cher et si doux »), de Michel Laplénie, Phantase (« Le Sommeil tricote ») et enfin d'Ana Yepes, un Zéphyr (« Le Zéphyr danse vite »). Ces petites interviews, d'une trentaine de lignes, favorisent une lecture éclatée : le lecteur, s'il le désire, peut parcourir librement ces interviews, selon ses préférences, ou l'intrigue suscitée par le titre.

Quelles impressions reste-t-il de ceux qui ont fait *Atys* ?

- Jean-Marie Villégier, le metteur en scène raconte « une journée à Prato », le « mardi 23 décembre 1986 ». La salle, au soir de la première, est « désertée » par les abonnés du Comunale. C'est la presse italienne qui permet, le quatrième et dernier soir, de remplir le Metastasio. Mais il se rappelle, qu'avant le succès préfiguré à Paris –comme le titre *Le Figaro* : « *Atys*, de Lully. La divine surprise »- toute la troupe s'est accordée du bon temps le soir de la dernière représentation *d'Atys* à Prato.
- Christophe Rousset lance l'interrogation « Oublier Florence ? ». S'il ne dénigre pas le succès qu'a connu *Atys*, « sous les neiges de janvier 1987 » à l'Opéra-Comique de Paris, Christophe Rousset se souvient plutôt « de ses balbutiements » au Teatro Metastasio de Prato, près de Florence. Loin de dissiper les doutes de Jean-Marie Villégier qui « craignait le ratage », les trois représentations italiennes « se sont déroulées devant un auditoire plus que clairsemé ». L'étroitesse du théâtre avait restreint les spectateurs aux seuls abonnés, mais si « le théâtre jouait à guichets fermés (...) la salle était à moitié vide ».
- Hervé Niquet se souvient, quant à lui, d'un fait amusant. Toute la troupe était émerveillée de la « beauté des costumes », des perruques merveilleuses, et des « maquillages somptueux » des répétitions *d'Atys*, salle Favart à Paris. C'est « fier » qu'Hervé Niquet s'est rendu pour « la première mondiale à Prato ». Mais, pour des raisons économiques, la production « n'avait emmené que le perruquier et le chef maquilleur, en demandant au Théâtre de Prato de fournir une équipe de maquilleurs et de perruquiers ». C'était là une « fatale erreur » : « les hommes ressemblaient à de vieilles prostituées en fin de carrière et les femmes à des chiffonnières passées dans

une lessiveuse », le « personnel compétent » étant composé de « tous les petits coiffeurs de quartiers et des esthéticiennes des environs de Prato ».

- Pour William Christie, ce sont « les minutes grandioses » du « jour où [il a] entendu le son de la basse continue ». C'est lors des répétitions d'*Atys*, « avec tous les instruments de la basse », qu'il a découvert « ce sentiment de fusion absolue ».

(Pages 32-33, nous continuons les interviews des six autres participants d'*Atys*.)

- Véronique Gens, alors soprano du chœur d'*Atys*, se souvient de l'audition organisée par William Christie, à laquelle elle s'est présentée à contrecœur. Mais, côté coulisses, elle s'est retrouvée « dans le chœur de la plus extraordinaire expérience collective de [sa] vie ». Cette « ruche fraternelle », ce « simple bonheur d'être ensemble » manquent depuis à sa vie de soliste.
- Jean-Paul Fouchécourt, alors dans le rôle de Morphée, dit avoir été « transport[é] à une autre époque ». « Il s'est passé quelque chose d'extraordinaire » à la première de Florence. Si bien que « tout était parfait » et qu'« *Atys* allait changer le monde de la musique baroque ».
- Hugo Reyne, première flûte à bec des Arts Florissants, se souvient de ses interventions musicales. Notamment de « quelques minutes avant la fin » où il se retrouvait « seul à jouer une sarabande avec viole et théorbe ». Si l'« adrénaline montait en [lui] à ce moment », il vivait « comme une libération la fin de l'opéra ». Mais c'est *Atys* qui « a forgé [son] amour pour Lully » et lui a donné l'« envie de poursuivre la visite de cet univers qu'est la naissance de l'opéra en France ».
- Marc Minkowski, quant à lui, avait « la certitude que quelque chose d'unique était en train d'arriver ». Il y avait « tant à découvrir » que tous avaient « soif de connaître, (...) hâte de recommencer ». Les vers du monologue de Cybèle, qui closent le troisième acte (« Espoir si cher et si doux, ah ! pourquoi me trompez-vous ? »), le « poursuivront (...) jusqu'à [son] dernier souffle ».
- Michel Laplénie, Phantase dans *Atys*, garde l'« image incroyable de Gilles Ragon (...), le Dieu du Sommeil, tout doré, à la majestueuse perruque blonde (...) confortablement installé sur sa chaise, en train de tricoter une superbe écharpe », avant qu'il n'entre en scène pour la fameuse scène des Songes agréables. Cette « image apaisante d'une divinité en train de faire du tricot » est celle qu'il retient d'*Atys*.
- Enfin, Ana Yepes, danseuse interprétant un Zéphyr, a été fortement marquée par « la communion de tous » qui leur faisait ressentir « comme un privilège le fait d'y

participer ». « Souvenir magique », ce premier contrat qu'elle eut alors avec Ris et Dancieries, et sa première création avec Francine Lancelot fut une « aventure » qui aurait pu mal tourner. Francine Lancelot « avait réglé une danse plutôt lente » que « William [Christie] prit à toute vitesse ». Bien que Francine « jurait que c'était indansable », Anne-Marie Gardette et Ana Yepes « s'[accrochèrent] et [continuèrent] jusqu'au bout ». D'un « conflit artistique », cette danse est « devenue un pur moment de force et de charme ». Elle retient, en outre, les enseignements de Jean-Marie Villégier, qui leur inculquait « l'amour du sacré, du mystère ».

A la lecture de tous ces témoignages, une impression générale ressort : celle d'un moment extraordinaire, où quelque chose de perceptible s'est passé et a fait changer les choses. Nous pouvons, en effet, dégager trois dominantes : la première concerne le spectacle en lui-même (préparation, répétitions, premières...), la seconde, le lien qui unissait les participants, la dernière, les conséquences d'*Atys*, aussi bien dans la vie de ses actants que dans le monde de la musique baroque.

L'évocation du spectacle que fut *Atys* reste pour tous un grand moment, mêlé de craintes (celles d'un « ratage »), de stupeur (« la salle était à moitié vide »), de fierté (« j'étais fier ! »), de confiance (« heureux et sûrs de nous » / « croyait dur comme fer »), de passion (« notre passion enthousiaste »), de perfection (« tout était parfait »), d'émotion (« ému aux larmes »). Pour beaucoup, participer à *Atys* était une « chance », un « privilège », et même un « choc ».

De là, certainement, ce lien très fort qui unissait tous les participants, aussi bien chanteurs, danseurs que musiciens. Ils évoquent « la plus extraordinaire expérience collective » de leur vie, « la communion de tous ». Ils repensent aux anecdotes humoristiques : les repas collectifs, les déboires des premiers maquillages et perruques, les musiciens entrant sur scène « jambes nues et velues » par égarement de leurs collants blancs, un Dieu du Sommeil qui tricote pour passer le temps avant son entrée sur scène...

Et il est à penser que c'est cela aussi qui a permis à *Atys* de devenir un événement majeur dans le monde de la musique baroque. L'union et la bonne entente de ses participants, tous convaincus par ce projet et le défendant avec passion, ont certainement permis à *Atys* ce « triomphe », ces « minutes grandioses », ce « souvenir magique ». L'émotion profonde est palpable et indélébile (« jusqu'à mon dernier souffle », « restée dans ma mémoire »). Ce qui fait dire à certains qu'il « s'est passé quelque chose d'extraordinaire », à d'autres qu'ils avaient « la certitude que quelque chose d'unique était en train d'arriver ». C'est pour ces raisons *qu'Atys* a bouleversé le monde de la musique baroque, comme en témoignent ses



participants (« Nous en étions déjà certains, *Atys* allait changer le monde de la musique baroque »).

S'il pouvait paraître surprenant qu'Ivan A. Alexandre ne nous présente pas lui-même *Atys*, dans tout ce que ce spectacle pouvait être, la lecture des témoignages de ses intervenants est finalement suffisante. Nul besoin d'ajouter de précisions, tout est dit. De l'anecdote aux faits réels connus de tous. Ces témoignages apportés par dix participants *d'Atys* apportent au lecteur néophyte des informations aussi précises que générales, qui lui permettent de colorer le cadre qu'avait instauré Ivan A. Alexandre, dans son introduction. Quant au lecteur averti, il trouve là des anecdotes, des sensations racontées par ceux qui sont, depuis, reconnus. Cela donne une autre approche, aussi originale qu'informatrice, et apporte au journaliste une véracité non démentie. Conscient du choc musical que fut *Atys*, le lecteur peut d'ores-et-déjà imaginer les conséquences qui suivirent cette représentation de Lully.

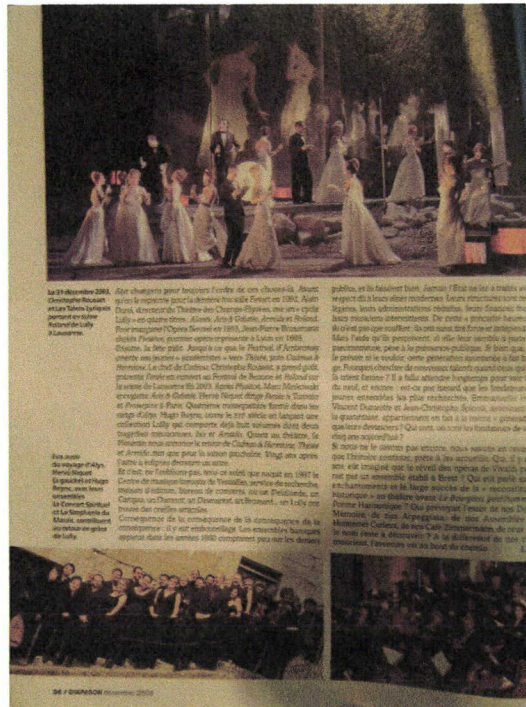
### **c) Analyse du troisième chapitre du dossier : « III. Après *Atys* » :**

Les trois dernières pages de ce dossier spécial *Atys* sont consacrées aux événements qui suivirent la représentation de cet opéra de Lully. Le choc et l'émerveillement que suscitèrent *Atys* laissaient présager un nouvel avenir pour la musique baroque en France. C'est ce qu'il advint et c'est la raison pour laquelle Ivan A. Alexandre sous-titre ce dernier chapitre de l'« Après *Atys* », « Vers le bel aujourd'hui ». L'accroche nous apprend que, depuis le succès des Arts Florissants, « d'autres ensembles sont nés un peu partout », si bien que « de rêverie, la France baroque est devenue réalité ».

Six iconographies donnent au lecteur un aperçu des événements qui suivirent la représentation *d'Atys*. (Voir leur aperçu page suivante)

La première, en noir et blanc et de format A 7, est un portrait de William Christie, qui, après 1987, « règne sur l'opéra baroque en France » comme nous l'apprend la légende. La seconde, en couleurs et de format A 6, est extraite du spectacle *Les Indes galantes* de Rameau, présenté à Aix-en-Provence en 1990, mis en scène par Alfredo Arias, avec une chorégraphie d'Ana Yepes. La troisième, en couleurs et de format A 5, est extraite du spectacle *Phaëton* de Lully, mis en scène et chorégraphié par Karine Saporta, en 1993, à l'Opéra de Lyon.





De quoi est-il question dans ces trois dernières pages du dossier ? Des conséquences *d'Atys*, nous l'avons dit. Mais aussi des « conséquences des conséquences », comme le répète Ivan A. Alexandre.

Plusieurs points sont observés depuis 1986 : malgré l'engouement pour la musique baroque, suite au triomphe *d'Atys*, aucun ensemble n'atteindra la perfection de ce dernier. A leurs têtes pourtant, les musiciens sont devenus des grands noms de l'interprétation de la musique baroque. La concurrence est sévère, et la roue tourne. Ainsi, Jean-Claude Malgoire « se voit évincé d'Aix-en-Provence » où il présentait, sans succès, un hommage à Lully. C'est « William Christie [qui] prend sa place », dès 1989. Aix appartient désormais aux Arts Florissants : « ils y donneront avec succès *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux* de Rameau, *Orlando*, *Semele* et *Hercules* de Haendel, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi ». Le « règne [des] Arts Florissants » durera ainsi jusqu'au départ de Stéphane Lissner (directeur du Châtelet), qui leur avait programmé *Le Malade imaginaire*. C'est ce qui fait dire à Ivan A. Alexandre qu'en 1995, « partout où afflue l'argent public, baroque égale Arts Florissants ». Cependant, bien que « naturelle et amplement méritée », cette domination n'en est pas moins dangereuse. En effet, « un modèle s'impose » et « l'académisme ne demande qu'à le suivre ». Remarquons là un fait intéressant : les Arts Florissants ont développés un style légitimé par des recherches sérieuses. Ils excellent dans cette interprétation de la musique baroque, et deviennent ainsi, eux-mêmes, le modèle de



l'interprétation baroque. Si bien que les instances ou institutions d'enseignement, académiques, calquent leurs savoirs sur cet ensemble musical. L'on voit, de ce fait, comment les savoirs s'entremêlent et d'où les doctrines tiennent leurs sources. Un savoir est illustré brillamment, s'en enrichit et devient un nouveau savoir, qui sera lui-même illustré, enrichit, et ainsi de suite.

Il faudra donc attendre les années 1990 pour que la domination des Arts Florissants laisse place à un nouveau souffle. Nouveau n'est pas exactement le terme qui convient parfaitement, puisque ce *nouveau souffle* ne sera autre que celui de la « génération Atys » (comme la nomme Ivan A. Alexandre). Il s'agit, effectivement, d'ensembles qui prennent leur ascension, dirigés par « ces jeunes gens qui contribuèrent au spectacle de décembre 1986 » : Michel Laplénie (fondateur de Sagittarius en 1986), Hervé Niquet (Le Concert Spirituel, 1987), Hugo Reyne (La Symphonie du Marais, 1987), Emmanuelle Haïm (Le Concert d'Astrée, 2000). Leur ascension est telle qu'elle a « tout de suite pris place dans le concert européen ». De ce fait, ces ensembles prophétisaient « la bonne parole du baroque national sur les routes où [ils] passai[ent] son temps », signant des contrats chez des « majors compagnies » (Rousset chez Decca, Minkowski chez Deutsche Grammophon, Niquet chez Naxos...). La conséquence décrite par Ivan A. Alexandre, « l'effet à la fois du spectacle [Atys] et de la génération qui en est sortie » : le « baroque français » a fait « une percée sensationnelle dans les festivals et chez les disquaires ». Là encore, nous voyons comment un savoir, qui est aussi un savoir-faire, est transmis, par les médias, et comment ce dernier maillon de légitimation fait se concentrer communautés d'enseignement et communautés à dominante économique. Car ces dernières, par des enregistrements, puis des films, concourent, elles aussi, à diffuser les savoirs musicaux.

Or, ces savoirs musicaux français se sont si bien transmis qu'ils ont finis par « paralys[er] nos voisins » : John Eliot Gardiner n'a pas cherché à produire « nos muses baroques », Gustav Leonhardt « s'est retiré après *Pygmalion* (1980) », Sigiswald Kuijken a fait de même après *Zoroastre* (1983), Jordi Savall « doit rendre les armes devant *l'Alcione* de Marin Marais dont il rêve depuis quinze ans ». Ce triste constat fait dire à Ivan A. Alexandre que « l'honneur âprement conquis des « baroqueux » français après 1987 a découragé les rivaux ».

Les festivals, eux aussi, ont permis à de nombreux chefs de montrer leurs talents : le Festival d'Ambronay « oriente ses jeunes « académistes » vers *Thésée*, puis *Cadmus et Hermione* ». Ainsi, Christophe Rousset présente *Persée* au Festival de Beaune et *Roland* à Lausanne (fin 2003) ; Marc Minkowski enregistre *Acis et Galatée* ; Hervé Niquet dirige

*Persée* à Toronto et *Proserpine* à Paris ; Hugo Reyne lance une collection Lully (en huit volumes)...

Enfin, c'est l'année 1987 qui a vu naître le Centre de Musique Baroque de Versailles, « service de recherche, maison d'édition, bureau de concerts, où un Delalande, un Campra, un Dumont, un Desmaret, un Brossard... un Lully ont trouvé des oreilles amicales ».

La conséquence de ces nouveaux flux de savoirs et de diffusion, fut qu'il y eut « embouteillage ». Si les ensembles baroques apparus dans les années 1980 ont gardés leurs structures « légères », leurs administrations « réduites », leurs finances « fragiles » et leurs « musiciens intermittents » -« précarité heureuse »-, la force et l'indépendance qu'ils ont su en tirer ont fait involontairement « barrage ». Comme l'énonce Ivan A. Alexandre : « pourquoi chercher de nouveaux talents quand ceux qui sont là crient famine ? ». Peut-être parce que « l'histoire continue, prête à les accueillir ». Les nouveaux noms de la musique baroque s'appellent Poème Harmonique, Douce Mémoire, Arpeggiata, Assemblée des Honnêtes Curieux, Café Zimmerman... Les savoirs qu'ils tirent de leurs prédécesseurs sont une promesse à eux seuls. En quelques mots, ceux d'Ivan A. Alexandre qui referment ce dossier sur *Comment la France est devenue Baroque ?* : « L'aventure est au bout du chemin ».

L'objectif de notre travail était d'étudier la structuration et la socialisation des savoirs musicaux, afin de comprendre comment un genre musical, à travers l'exemple du baroque, évolue à travers l'Histoire.

Un savoir est à envisager dans son histoire et dans son présent ; il existe nécessairement des informations, des acteurs et des dispositifs communicationnels, qui le structurent et l'érigent en domaine de connaissance et en « répertoires partagés » par le public. Dans notre première partie, nous avons tâché de rendre compte de chacun des composants de la musique baroque : les conflits liés à sa définition, les prémisses historiques de son développement et les évolutions musicales qu'elle a permise, sa redécouverte après des années d'oubli, les premiers pas vers une défense de son identité, et enfin, les différentes étapes de sa diffusion par des communautés aux dominantes et objectifs variables. C'est l'ensemble de ces composants qui sont à percevoir comme « le genre » musical baroque.

Or, l'étude des domaines de connaissance et des énoncés, peut s'articuler sur des analyses comparées de différentes fonctions :

1. la fonction de *codification* : les productions discursives peuvent s'analyser sous le rapport d'une pratique de légitimation et de légalisation.
2. la fonction de *validation* : il faut analyser les processus de validation « interne » puisque les productions discursives visent, dans un premier temps, à décréter la pertinence du domaine de définition d'un répertoire partagé, préconisé et défendu.
3. la fonction de *différenciation* : opération discursive de séparation et de démarcation d'un répertoire institué, relativement à d'autres répertoires connexes ou concurrents (ou co occurents)
4. la fonction de *pérennisation* : assurer la viabilité ainsi que la recevabilité, à long terme, du répertoire institué. Elle se conçoit sous le rapport de la conservation de la topique instituée et de sa transmission.

Si l'on voulait rendre compte des différentes fonctions au sein de la médiatisation, liée à la musique baroque, il nous fallait un terrain d'étude qui permette de valider ou d'invalider nos hypothèses relatives aux fonctions des énoncés et à la médiatisation de la musique baroque. Nous pensons que la structuration des savoirs s'observe comme une chaîne qui unit les producteurs aux amateurs-consommateurs, c'est-à-dire un méta-discours (composé d'institutions chargées d'étudier les usages et les préférences des consommateurs) permettant la diffusion de produits et services adaptés aux besoins des consommateurs (le marché). Les médias de masse nous permettent l'observation de ce phénomène, puisque, pour assurer le succès de leur diffusion et de leur utilisation par les usagers, il leur est nécessaire de mettre en

place un méta-marché. L'analyse du genre musical « baroque » permet de tracer une autre ligne de partage essentielle, qui tient à la prise en compte de la complexité des espaces dans lesquels la communication se déploie et de la façon dont ils découpent leur propre médiatisation.

L'analyse d'un média fut donc l'une des possibilités que nous avons choisit pour y parvenir. En effet, nous savons que les médias de masse tendent à informer les usagers sur les évolutions multiples que connaît le monde. La presse, la radio et la télévision prétendent informer, tant par la publicité que par le contenu de leurs programmes. S'ils disent ne pas modifier les goûts de leurs consommateurs, il n'en demeure pas moins qu'ils jouent un rôle dans la formation des goûts, sans avoir conscience de le faire, sans projet et sans contrôle. De leur usage, nous pouvons observer les phénomènes de jugement de valeur que sont la préférence et l'indifférence. D'où le choix que nous avons fait d'étudier, dans une seconde partie, un magazine de presse musicale grand public, *Diapason* : tout lecteur n'est pas forcément amateur des mêmes disciplines.

C'est la raison pour laquelle nous avons analysé *Diapason* sous deux angles : le premier est celui d'une analyse de la couverture médiatique de la musique baroque et de ses modalités de présence. Le second est celui d'une analyse des thèmes de la titraille permettant de rendre compte du contenu des articles, faisant ressortir les doctrines du genre musical baroque, et par là même, l'énonciation et la stabilisation des savoirs musicaux.

En quantifiant le nombre de couvertures consacrées à la musique baroque sur une période de vingt ans (1996-2006), nous nous sommes rendu compte, qu'il était justifié que la musique baroque tienne une place honorable mais non primordiale. Le magazine se doit de prendre en compte les goûts éclectiques de ses lecteurs (usagers), n'étant pas une revue spécialisée. Il est donc confronté, par nature, aux préférences et indifférences de ses lecteurs. Pour susciter le besoin d'informations, les couvertures de *Diapason* interpellent le lecteur par l'emploi systématique d'une titraille mettant en valeur une certaine originalité du traitement informatif (angle d'approche), illustrée par une iconographie de grand format (premier élément de lecture selon les études). Les articles procèdent de même : encadrés et iconographies servent le discours journalistique, dans un but didactique et informatif, qui ne porte jamais atteinte à la primauté du texte. Les journalistes –tous éminents spécialistes du monde musical- se servent d'événements médiatisés (festivals, dates anniversaires, sortie de CD...) pour écrire un article sur un musicien actuel ou un compositeur historique, dont ils approfondissent et actualisent les connaissances.



Cela nous a amené, dans un second temps, à rendre compte des processus institutionnels d'intelligibilité de la discipline baroque, tels qu'on les voit s'y manifester dans *Diapason*. La rédaction d'un mensuel de presse musicale nécessite, effectivement, une actualisation des connaissances sur les sujets que l'on veut diffuser. Dans le cas de notre étude qualitative de *Diapason*, nous nous sommes aperçus que les deux sujets principalement traités dans ce magazine étaient une personnalité du monde musical (passé ou actuel) ou un événement précis. L'analyse de la titraille, relative à ces deux sujets, nous a permis de mettre en relief la présence systématique d'un angle journalistique. Cet angle est autant un élément de la stratégie journalistique<sup>1</sup> que révélateur des savoirs musicaux ainsi diffusés.

Il nous a paru alors nécessaire d'approfondir ces observations par l'étude d'un numéro (n° 542, décembre 2006) qui dressait, par ailleurs, un parallèle avec notre travail sur l'évolution d'un genre musical. Cela nous a permis, à la fois, de conforter les différentes étapes historiques<sup>2</sup> que nous avons présentées dans la première partie de ce travail, et de dégager, de ces observations, les différentes fonctions liées à l'étude de la doctrine musicale baroque.

Nous avons distingué, plus haut, quatre fonctions principales des productions discursives : la fonction de codification, la fonction de validation, la fonction de différenciation, et enfin, la fonction de pérennisation. Peut-on observer ces quatre fonctions dans notre numéro 542 ?

Pour ce qui est de la fonction de *codification*, la première partie de l'article du numéro 542 (« Avant *Atys* ») revient sur les premières redécouvertes du répertoire baroque : tandis que d'un côté la Révolution tend à effacer toutes traces de « féodalité », de l'autre, elle a inventé la notion de patrimoine. Le XIX<sup>ème</sup> siècle voit s'engager les premiers musiciens voués à l'Histoire. On publie les œuvres oubliées du répertoire musical français et on commence à vouloir les jouer. Ce revirement d'intérêt montre une pratique de légitimation et de légalisation de la musique baroque : puisqu'elle fait partie du patrimoine français, elle doit avoir sa place, être reconnue et défendue comme tel.

Ce sont les premiers défenseurs de la musique baroque qui vont *valider* le genre musical baroque, définissant un répertoire partagé, préconisé et défendu. Il s'agit de Fétis et de son Concert historique, de Bordes et de Vincent d'Indy qui s'associent pour créer la Schola Cantorum. Mais c'est aussi la défense d'une vision universaliste de la musique (Fétis) contre une vision nationaliste (Mendelssohn).

---

<sup>1</sup> Complicité avec le lecteur par l'utilisation de différents niveaux de lecture d'un titre, par exemple.

<sup>2</sup> Constituantes, rappelons-le, de la doctrine musicale baroque.

De là, le répertoire baroque institué tend à se *différencier* des autres répertoires musicaux : la musique baroque n'est plus seulement un répertoire, elle doit être jouée sur instruments anciens. On crée alors des Société des Instruments anciens ; Wanda Landowska est une pionnière dans l'exécution du répertoire baroque sur instrument ancien ; on découvre la voix de contre-ténor d'Alfred Deller.

Le répertoire est désormais institué (des écoles spécialisées sont créées), défendu (on y apprend comment jouer baroque). Il s'agit dès lors d'en assurer sa *pérennisation* : sans cesse, les œuvres redécouvertes sont analysées (création du Centre de Musique Baroque de Versailles, en 1987), on s'assure de leur viabilité, avant qu'elles ne soient jouées par des ensembles baroques (orchestres) qui les transmettent en Europe (voire à travers le monde). Les chefs d'œuvres du répertoire baroque sont alors fixés sur des enregistrements que les maisons de production et les majors s'arrachent à prix d'or.

Nous avons, là, résumé les grandes étapes de l'élaboration de la doctrine musicale baroque, à travers le seul axe de son évolution telle qu'elle est décrite dans le numéro 542 de *Diapason*. *Atys*, point central du dossier de ce numéro, pourrait être analysé par cette grille évolutive, puisqu'il connaît, lui aussi, une codification, une validation, une différenciation et une pérennisation de son énoncé. En suivant son évolution et toute l'analyse que nous avons faite, le lecteur peut aisément distinguer les quatre fonctions présentes pour *Atys*.

Par ailleurs, nous remarquons combien les quatre fonctions sont étroitement liées aux communautés dont nous avons parlé au cours de notre étude (communautés à dominante économique, communautés à dominante idéologique, communauté scientifique et d'enseignement). Chacune défend l'une des fonctions au moins dans leurs productions discursives sur le baroque.

L'on voit donc comment un numéro de presse musicale grand public peut retranscrire l'évolution d'un répertoire et permettre à son lecteur d'accéder à l'énonciation et à la stabilisation de formulations auxquelles tout membre d'une communauté se doit d'adhérer.

L'analyse d'un média, ainsi que nous l'avons faite avec l'analyse de *Diapason* et de la musique baroque, peut donc être envisagée comme le suivi de savoirs en évolution. Elle permet de tracer la légitimation et la pérennisation d'un répertoire, sans cesse en mouvement.

## Conclusion

Nous avons entrepris ce travail avec, pour objectif, de comprendre la structuration des savoirs musicaux, en observant comment un genre musical évoluait à travers l'Histoire. Nous avons alors choisi le genre baroque, parce qu'il a connu une évolution particulière et discontinuée à travers l'Histoire, ce qui nous a semblé particulièrement intéressant pour répondre à notre problématique.

La première partie de notre mémoire retrace donc les fondements de la doctrine musicale baroque. Nous avons vu que sa définition posait déjà querelle, tantôt style musical (basse continue, style concertant, opéra), tantôt repère chronologique (1600-1750). Pour tenter de définir plus précisément ce qu'était le genre baroque, nous avons étudié ses spécificités en opposition à d'autres genres musicaux : la Renaissance, qui le précède, et le Clacissisme, qui lui succède. Nous avons alors compris que ce qui permettait de définir un genre musical était plutôt un ensemble de connaissances musicales portées à leur apogée dans une temporalité plus ou moins précise. Les savoirs musicaux sont liés les uns aux autres ; un genre musical va simplement développer à sa perfection un savoir, rendant caduque une pensée musicale lui précédant, et posant les germes d'une connaissance postérieure. Néanmoins, un siècle après, les œuvres de la période baroque tomberont dans l'oubli, d'autres connaissances l'ayant dépassée (période Romantique). Il a fallu attendre le XIXème siècle pour que la musique baroque soit redécouverte par l'audace d'un compositeur, Mendelssohn, en 1829. Cette redécouverte entraîne une nouvelle relation à la création musicale, puisque dès lors, la musique s'inscrit dans la durée. On cherche alors à retrouver ces œuvres oubliées, à faire découvrir ces « nouvelles » sonorités- ou « curiosités »- à un public non encore initié (Concert historique). Peu à peu, la musique baroque s'inscrit pour la première fois dans une idée de transmission : on pense alors aux conditions qui vont permettre la pérennisation de ces savoirs (Schola Cantorum, Société des Instruments anciens). Wanda Landowska participe de cette transmission, tant par le choix justifié de jouer sur un clavecin plutôt qu'un piano, que par ses convictions qu'elle enseigne à l'Ecole de musique ancienne, qu'elle fonde en 1927. Le goût pour la musique ancienne devient alors un état d'esprit, un milieu, qui s'organise et s'emploie à redonner vie au son baroque, tel qu'il pouvait l'être à son époque. Alfred Deller restitue la voix de contre-ténor aux tessitures vocales, dès 1943. En 1988, le Centre de Musique Baroque de Versailles regroupe chercheurs, éditeurs, pédagogues, producteurs et musiciens, s'attachant tous à revivifier les œuvres oubliées ou incomplètes de l'histoire musicale de France. Enfin,

les orchestres (ou ensembles) baroques portent leurs conceptions de la musique baroque, d'un pays à l'autre. Ils sont, en quelque sorte, l'aboutissement des recherches sur la musique baroque et sont dirigés, depuis, par des musiciens à la renommée grandissante.

L'analyse historique de la musique baroque, par sa description et ses définitions, nous a permis ensuite de délimiter trois axes sur le processus de sa légitimation. En effet, la délimitation de périodes historiques clarifie la relation entre la « forme musicale » et les institutions, où chaque donnée historique est un argument en faveur de telle ou telle organisation temporelle. Ensuite, la relation entre les périodes historiques peut s'articuler autour de monographies centrées sur une personnalité envisagée dans son apport à la reconnaissance de la musique baroque (Mendelssohn, Landowska et Deller, par exemple). Cela permet de caractériser les acteurs en relation avec les conditions d'une actualisation et d'une transmission de la musique baroque. Enfin, la musique baroque peut se définir et trouver sa légitimité avec des analyses plus militantes des médiatisations et des conceptions de relecture de la musique baroque (combat des manipulations, déformations), au nom de convictions portées par une convention d'authenticité. Ces trois axes nous ont permis d'observer comment un pôle savant et légitime s'édifiait. La musique baroque, et les savoirs qui lui sont liés, forment aujourd'hui un réseau très étendu et diversifié où chaque acteur a un rôle défini, selon le type de savoirs qu'il produit et selon son mode de communication (interne et/ou externe). C'est la raison pour laquelle il nous a paru important, dans une approche communicative, de relever les communautés de spécialistes, afin de mieux comprendre ce qui structure les savoirs d'un genre musical, mais aussi d'observer comment une communauté de spécialistes organise sa parole collective et son identité.

Si le relevé de chaque genre musical permet de comprendre l'organisation des connaissances musicales, il n'en demeure pas moins qu'un genre musical suppose un ensemble d'acteurs (ou de communautés) revendiquant un ou des savoirs. Nous avons donc distingué trois types de communautés selon le type de savoirs qu'elles produisent et selon leur mode de communication (interne et/ou externe). Le premier type de communautés est la communauté à dominante économique (entreprises, administrations, collectivités...) qui produit et valorise des biens liés à la musique baroque (un compositeur, un interprète, un instrument, un CD, un concert, un festival...). Elle est tournée vers l'extérieur. Le second type est la communauté à dominante idéologique qui favorise la production de valeurs, d'opinions ou de croyances sur la musique baroque (associations, magazines...), qui sont transmises dans des écoles ou par des mouvements idéologiques (emploi d'instruments anciens, par exemple).

Leur discours, prosélyte, est tourné vers l'extérieur. Enfin, le troisième type de communautés est celui des communautés scientifiques et d'enseignement, productrices de savoirs disciplinaires et de doctrines. La production interne est prédominante. Néanmoins, ces trois types de communautés relevées peuvent s'ignorer, s'associer ou s'opposer. Elles ne sont donc pas les seules à structurer l'ensemble des savoirs musicaux. En effet, l'espace médiatique organise un marché de connaissances et de savoirs, qu'il nous a fallu étudier de plus près pour rendre compte de la structuration des savoirs vers des publics non spécialistes. Cette structuration, aux flux externes identifiables, s'actualise dans des dispositifs médiatico-éditoriaux. Nous avons choisi le média de la presse, et plus particulièrement celui de la presse musicale non spécialisée, pour étudier comment s'organisent les connaissances musicales.

Nous proposons donc, dans la seconde partie de notre mémoire, de faire une analyse détaillée, tout d'abord, des pages de couverture d'un magazine de musique non spécialisé, *Diapason*, de février 1996 à décembre 2006. Ensuite de l'une de ses parutions, le numéro 542 de décembre 2006. L'analyse que nous avons faite de ces deux corpus (corpus général et corpus-test) nous a permis de tracer les évolutions de la doctrine musicale baroque, actualisée dans un dispositif médiatico-éditorial. En effet, l'étude de la revue *Diapason* nous a permis tout d'abord de rendre compte de la couverture médiatique et des modalités de présence de la musique baroque en pages de couvertures. Nous avons observé que les numéros traitant de la musique baroque faisaient un sujet sur un musicien actuel (systématiquement interviewé) ou un compositeur historique (dont ils retracent le parcours et l'influence). Interviews et dossiers sont donc les deux genres majeurs relevés dans cette analyse. Les articles sur la musique baroque peuvent être déclenchés par des événements spéciaux actuels (date anniversaire, spectacle en rapport avec le sujet, festival...). Les iconographies (souvent des portraits de format A 6) et les encadrés (extraits d'ouvrages ou discours) sont récurrents et illustrent les propos journalistiques, dans un but didactique avéré. Les articles, écrits par d'éminents spécialistes du monde de la musique, nous permettent ainsi de tracer l'évolution des savoirs musicaux sur une période définie de dix ans, de comprendre comment les connaissances s'articulent les unes par rapport aux autres. Le relevé systématique des thèmes de la titraille de *Diapason*, nous a permis, quant à lui, d'accéder au contenu des articles, en faisant ressortir les principales caractéristiques. Il nous a paru intéressant d'analyser la titraille, parce que c'est ce qui attire en premier lieu le lecteur, qu'il faut intéresser et tâcher d'informer de plus en plus précisément (pyramide inversée). L'analyse de la titraille de *Diapason* nous a permis de dresser une constante : en couverture, ce sont toujours une personnalité du monde musical

baroque (historique ou actuel) ou un événement précis (lieu, période, courant artistique) qui sont ainsi mis en valeur. Si les surtitres sont facultatifs et révèlent la nature, le contenu ou l'exclusivité de l'article, ainsi que l'angle d'approche du journaliste, les sous-titres sont systématiques et nécessaires pour compléter l'information du titre (révélation, complicité, hommage). Au sein des articles, nous avons pu constater que la titraille est beaucoup plus précise (citations, qualifications, constats, références...), souvent à plusieurs niveaux de lecture (jeux de mots, métaphores...). Le sérieux et la complicité voulue avec le lecteur sont les deux valeurs caractéristiques de ce mensuel musical grand public.

Afin d'approfondir l'analyse de notre corpus général et trouver réponse à notre hypothèse, nous avons procédé à l'analyse du numéro 542, fêtant les vingt ans du spectacle *Atys*, considéré comme l'aboutissement moderne du renouveau baroque au 20 décembre 1986. Ce numéro propose une chronologie sur la redécouverte de la musique baroque en France, axée autour *d'Atys*, avec, donc, un « avant », un « pendant », un « après ». Ivan A. Alexandre a, en effet, choisi de placer *Atys* au cœur de ce dossier spécial, parce qu'il fut véritablement un choc dans l'histoire du renouveau baroque, et qu'il a entraîné des transformations réelles et profondes dès sa représentation. Nombre d'iconographies viennent illustrer les grandes phases du renouveau baroque, au gré des fluctuations qu'a connu ce genre musical : tantôt rejeté, puis défendu comme patrimoine, représenté comme « curiosité » musicale qui finit par lasser, avant *qu'Atys* n'apporte un souffle nouveau et bienveillant. Grâce aux interviews de dix personnalités y ayant participé, Ivan A. Alexandre trouve là un angle d'approche particulièrement intéressant sur le sujet, qui informe le lecteur avec précision. Le dernier chapitre de ce dossier fait montre de l'engouement qui a suivi la représentation de ce spectacle : les ensembles baroques se multiplient, sans jamais vraiment atteindre l'envergure *d'Atys*, mais toujours avec sérieux. Certains ensembles néanmoins dominent le marché, imposant un modèle du « jeu baroque » que l'académisme tend à suivre. Enfin, les « majors compagnies » font entrer le baroque dans les festivals et chez les disquaires, assurant tout autant une diffusion du genre, qu'une économie du baroque.

Le travail ainsi effectué dans les deux parties de ce mémoire nous a ensuite permis de réfléchir à la structuration des savoirs et d'observer quatre fonctions dans l'étude des doctrines : la fonction de codification (pratique de légitimation et de légalisation), la fonction de validation (processus de validation « interne » d'un répertoire partagé, préconisé et défendu), la fonction de différenciation (séparation et démarcation d'un répertoire institué relativement à d'autres répertoires connexes ou concurrents), et enfin, la fonction de



pérennisation (viabilité et recevabilité du répertoire institué par conservation et transmission de la topique instituée).

L'ensemble de ce travail nous permet de valider notre hypothèse selon laquelle la transmission des savoirs musicaux n'est pas linéaire. Celle-ci s'organise, pour le moins sur son versant médiatique, par une mise en récit avec un répertoire, une histoire, des intrigues et des controverses.

Néanmoins, nous pouvons modérer notre propos du fait de certaines limites à notre travail. En premier lieu, nous n'avons axé cette étude que sur un seul mensuel de la presse musicale, *Diapason*. Il aurait été intéressant, par exemple, d'appliquer la même méthode entre deux mensuels de presse musicale destinée au grand public, sur une même période, et d'en comparer ainsi les résultats. Ou, à l'inverse, de confronter un magazine de presse musicale grand public et un autre de presse musicale spécialisée, toujours sur une période définie et identique. Nous aurions pu, ainsi, confronter les résultats ; la structuration des savoirs musicaux vers des publics spécialistes nous aurait permis d'approfondir nettement nos propos.

La seconde limite de ce travail est un corpus que nous aurions pu développer davantage dans le temps. En effet, sur une période de vingt ans, par exemple, nous aurions pu actualiser notre étude dans les dernières années (1998-2008). D'autant que la musique baroque a désormais conquis sa place face aux autres genres musicaux ; aussi, peut-être que le nombre d'articles croissants nous aurait appris davantage sur la structuration des savoirs.

La troisième limite de ce travail est qu'il aurait été souhaitable d'approfondir l'analyse discursive, afin de repérer avec plus de précisions les traces d'une doctrine relative à la musique baroque. Nous aurions pu dévoiler comment le « baroque » est un dispositif à raconter par lui-même des histoires qui véhiculent des conceptions et même ce qu'on nomme doctrine<sup>1</sup>. Par exemple, il aurait été très intéressant de prendre l'opposition entre baroque et classicisme et de chercher à comprendre comment se constituent ces catégorisations, dans quelles publications elles s'expriment et à quoi elles servent. Nous aurions pu relever avec précision les termes employés pour qualifier le monde de la musique baroque, et là encore confronter les analyses avec un autre mensuel musical grand public ou un mensuel musical spécialisé. Le traitement informationnel n'est certainement pas le même. Aussi, peut-être aurions-nous pu comprendre pourquoi la musique baroque connaît une forte médiatisation à certaines périodes, et un silence à d'autres.

---

<sup>1</sup> Le sens courant de doctrine est celui que retient le Robert : « ensemble de notions qu'on affirme être vraies et par lesquelles on prétend fournir une interprétation des faits, orienter ou diriger l'action de l'homme en matière religieuse, philosophique, scientifique, esthétique, etc. »

Néanmoins, en terminant ce premier travail de recherche imparfait, une perspective a été ouverte. Celle de lier la structuration d'un domaine de savoir à sa mise en récit médiatique. Car, le récit, écrivait Roland Barthes dans *L'introduction à l'analyse structurale du récit* (Seuil, 1981), est une des grandes catégories de la connaissance que nous utilisons pour comprendre et ordonner le monde.

## Bibliographie

### Sur la musique et la musique baroque :

- ANTHONY James R, *La Musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau*, Flammarion, Paris, 1981.
- BAUMONT Olivier, *La Musique à Versailles*, Actes Sud / Centre de Musique Baroque de Versailles, août 2007.
- BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit « baroque » ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Actes Sud / Centre de Musique Baroque de Versailles, Avril 1988.
- BEAUSSANT Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Gallimard / Théâtre des Champs Elysées, Paris, 1992.
- BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit « classique » ? Sur la mise en scène de la tragédie*, Actes Sud / Centre de Musique Baroque de Versailles, février 1991.
- BEAUSSANT Philippe. « Qu'est-ce que le Baroque ? », « Voyage dans l'Europe baroque » in *Monde de la musique*, n° 305. Janvier 2006.
- BENOIT Marcelle, *Les Musiciens du Roi de France (1661-1733). Etude sociale*, Coll. Que sais-je ? PUF, mars 1998 (2<sup>ème</sup> édition)
- BUISSOU Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Ed. Minerve, 1996.
- DENIZEAU Gérard, *Comprendre et identifier les genres musicaux. Vers une nouvelle histoire de la musique*, Larousse-Bordas, Paris, 1997.
- DONIN Nicolas (dir), *Circuit. Musiques contemporaines. Qui écoute ? 2*, Vol 14, n° 1, 2003.
- DURON Jean (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Ed Mardaga / Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007.
- GANVERT Gérard, *L'Enseignement de la musique en France. Situation. Problèmes. Réflexions*, Ed l'Harmattan, Sciences de l'éducation musicale, 1999
- HONEGGER Marc (ed), *Dictionnaire de musique*, Bordas, Paris, 1979.
- HUOT-PLEUROUX Paul, *Histoire de la musique religieuse*, PUF, Paris, 1957.
- MINISTERE de la CULTURE et de la COMMUNICATION. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles. *Schéma d'orientation pédagogique de l'enseignement de la musique dans les conservatoires*. 2006.
- RAGOT Marie-Laure. Cours de Culture Musicale.

- SARHAN François, *Introduction à l'Histoire de la Musique. En Occident, de l'Antiquité à nos jours*, Flammarion, 2004.

Sites internet sur la musique :

- Site officiel du Château de Versailles : <http://www.chateauversailles.fr/>
- Site du Centre de Musique Baroque de Versailles : <http://www.cmbv.culture.fr>
- Médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire National Supérieur de musique et danse de Paris : <http://www.cnsmdp.fr/ressources/fset.htm>
- Base de données Gallica de la B.N.F. : <http://gallica.bnf.fr>
- Site de l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France : <http://www.irpmf.culture.fr>
- Médiathèque de la Cité de la Musique : <http://mediatheque.cite-musique.fr>
- Site des éditions françaises spécialisées dans le domaine de la littérature musicale du XVe au XXe siècle : <http://www.minkoff-editions.com/>
- Catalogue BN-Opaline de la B.N.F. : <http://www.opaline.bnf.fr/>
- Site de la musicologue américaine Patricia Ranum, spécialiste de la musique baroque française et éminente biographe de M-A. Charpentier : [http://www.ranumspanat.com/patricias\\_musings.html](http://www.ranumspanat.com/patricias_musings.html)
- Médiathèque Nadia Boulanger du Conservatoire National Supérieur de musique et danse de Lyon : <http://www.cnsmd-lyon.fr/e.php?lsd=7&tc=5>

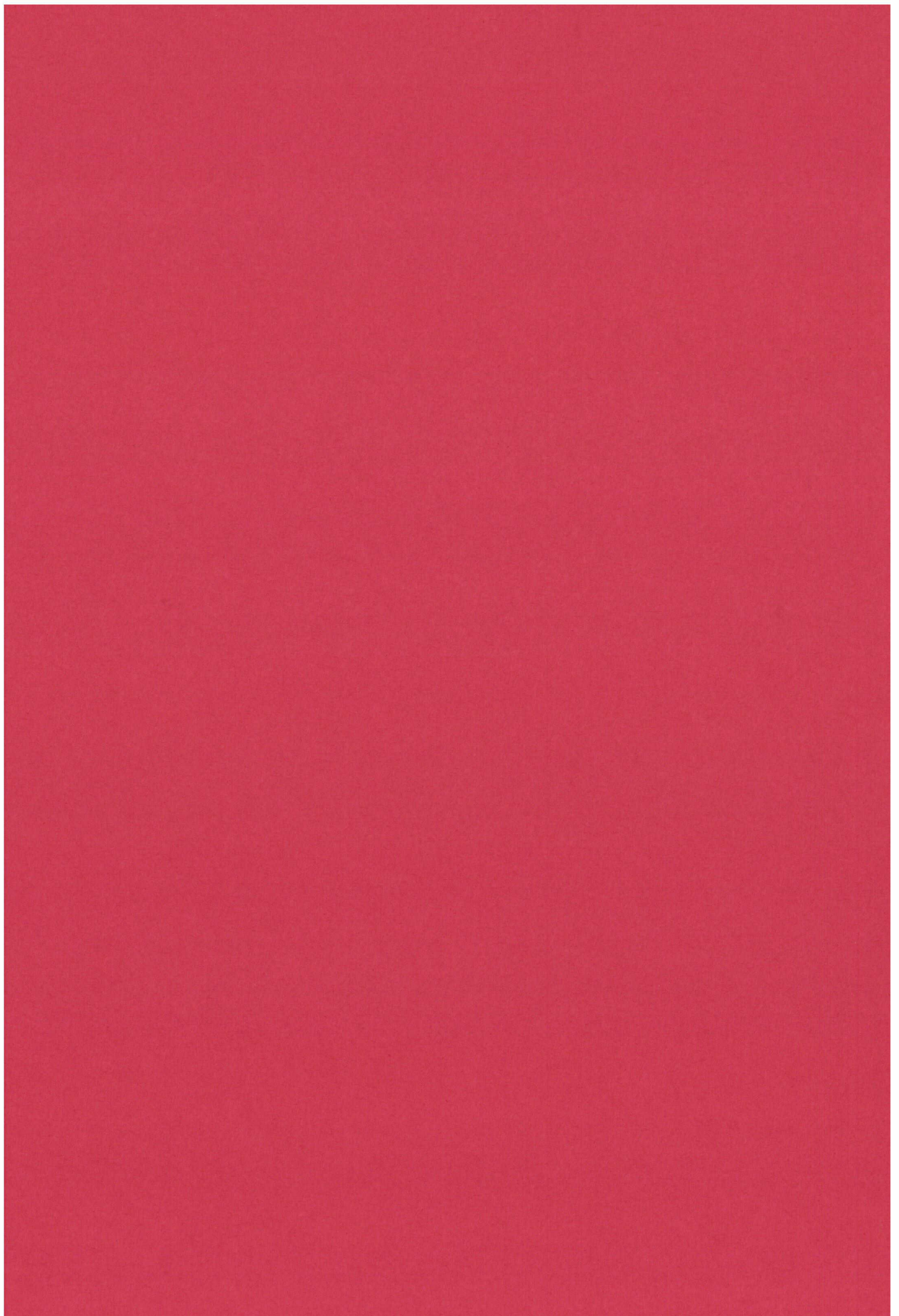
Sur les SIC :

- BARTHES Roland, *L'Introduction à l'analyse structurale du récit*, Seuil, 1981.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992.
- BOURRE Robert, *Les Origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés*, Septentrion, Lille, 2002.
- CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Le Seuil, Paris, 1998
- CHARTIER Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>ème</sup>-XVIII<sup>ème</sup> siècles)*, Albin Michel, Paris, 1996.

- FORQUIN Jean-Claude, *Ecole et culture : le point de vue des sociologues britanniques*, De Boeck Université, 1989.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
- HENNION Antoine, *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993 ; nouvelle édition, 2007.
- POURCHASSON Christophe, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Calmann-Lévy, Paris, 1999
- WOLTON Dominique. « Information et communication : dix chantiers scientifiques, culturels et politiques », in JEANNERET Olivier, *Les Sciences de l'information et de la communication. Savoirs et pouvoirs*, revue Hermès n° 38, CNRS Editions, Paris, 2004, p.175-182.

#### Techniques journalistiques :

- BEGE Jean-François, *Manuel de la rédaction. Les techniques journalistiques de base*, CFPJ, 2007.
- GAILLARD Philippe, *Techniques de journalisme*, Que sais-je ? PUF, Paris, 1989.



## ANNEXES

Annexe n° 1 : Précisions sur la musique baroque

Annexe n° 2 : Tableau et graphique n° 1 : étude du corpus de base

Annexe n° 3 : Pages de couvertures *Diapason* du corpus général

Annexe n° 4 : Tableau et graphique n° 2 : composition des articles sur la musique baroque dans *Diapason*

Annexe n° 5 : Tableau et diagrammes n° 3 : Etude des iconographies dans le magazine *Diapason*

Annexe n° 6 : Tableau et graphique n° 4 : Les événements déclencheurs de médiatisation

Annexe n° 7 : Tableau n° 5 : Les musiciens médiatisés dans *Diapason*

Annexe n°8 : Tableaux et graphiques n° 6.1 et 6.2 : Occurrences en pages de couverture des musiciens historiques et actuels

Annexe n° 9 : Tableau n° 7 : Journalistes à l'origine de la médiatisation de la musique baroque dans *Diapason*.

Annexe n° 10 : Biographies des principaux journalistes de *Diapason*

Annexe n° 11 : Tableau et graphique n° 8 : Occurrences et nombre de pages par journalistes

Annexe n° 12 : Schéma type d'une page de couverture et d'une page d'article de *Diapason*

Annexe n° 13 : Relevé de la titraille des couvertures de *Diapason*

Annexe n° 14 : Biographies des musiciens baroques actuels médiatisés dans *Diapason*



Annexe n° 15 : Tableau n° 10 : Analyse de la titraile des articles de *Diapason*

Annexe n° 16 : En savoir un peu plus sur *Alys*

Annexe n° 17 : Aperçu des pages de l'article « Comment la France est devenue baroque » (n° 542, décembre 2006)

## ANNEXE N°1

### Précisions sur la musique baroque

#### Instruments :

- le **luth** (aisément reconnaissable avec son dos bombé, son manche assez court et son chevillier « cassé » à angle droit) -avec ses dérivés- prolonge son règne au long du 17<sup>ème</sup> siècle (c'était l'instrument roi du 16<sup>ème</sup> siècle). Il permet non seulement le développement des genres instrumentaux, mais aussi l'essor saisissant de la monodie accompagnée, où il s'associe à la voix sans fusionner avec elle, enrichissant le discours musical sans ruiner l'intelligibilité du texte.
- Le **clavecin**, pour sa part, exercera une domination presque sans partage au 18<sup>ème</sup> siècle (le magistère du piano, au 19<sup>ème</sup> siècle, obéira à d'autres lois).
- Le groupe des cordes à archet se verra transformé par les progrès de la facture instrumentale. L'ancienne famille des **violes** (apparue au 15<sup>ème</sup> siècle) compte les **violes de bras** (pardessus de viole, dessus de viole, alto de viole), les **violes de gambe** (ténor de viole, basse de viole), et le **violon**, ensemble qui couvre un très large ambitus.
- La sonorité de la viole, raffinée et douce, lui vaut rester en faveur aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, en dépit de la concurrence exercée par l'ensemble des violons.
- Le modèle fixé du violon apparaît à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle. Sa sonorité, plus brillante et d'une richesse plus diverse que celle de la viole, explique à la fois son succès croissant et la longue méfiance entretenue à son égard. C'est par la musique de danse que le violon s'affirmera peu à peu. Définitivement intégré à l'orchestre dans la seconde moitié du 17<sup>ème</sup> siècle, il devient l'instrument de prédilection des virtuoses pour le *concerto*.
- **L'alto**, qui sonne à la quinte inférieure, le **violoncelle** et la **contrebasse**, qui occupent le registre plus grave, complètent l'échelle sonore de la famille du violon, en y introduisant les nuances sonores les plus variées, de la tendresse élégiaque à la robustesse lyrique.
- Quant aux instruments à clavier (**orgue, clavicorde, épinette**), ils engagent tout un pan de la musique sur la voie d'une virtuosité digitale toujours croissante, dont le promoteur, au 17<sup>ème</sup> siècle, sera le **clavecin**.

### **Genres musicaux et compositeurs :**

Une trentaine de genres musicaux se partageront la scène musicale baroque (vocale et instrumentale), tant dans le domaine de la musique sacrée que dans celui de la musique profane. En voici une liste non exhaustive, avec leurs plus grands représentants :

Le **madrigal** (Marenzio, Gesualdo, Monteverdi...), l'**air de cour** (Boësset, Moulinié, Purcell...), le **ballet de cour** (Guédron, Bataille, Lully, Boësset...), l'**ayre** (Dowland, Champion...), l'**opera seria** (Peri, Monteverdi, Cavalli, Vivaldi, Haendel...), la **tragédie en musique** (Lully, Campra, Rameau...), l'**opéra-ballet** (Campra, Mouret, Rameau, Mondonville...), l'**opera buffa** (Pergolèse, Piccini, Cimarosa...), le **villancico** (Urreda, Moxica, Encina...), le **choral** (Walter, Buxtehude, Pachelbel,...), l'**anthem** (Byrd, Gibbons, Purcell...), l'**oratorio** (Cavalieri, Schütz, Carissimi, Vivaldi, Haendel...), la **passion** (Schütz, Telemann,...), la **cantate** (Rossi, Carissimi, Scarlatti, Rameau...), le **grand motet français** (Du Mont, Lully, Charpentier, Delalande..), le **prélude** (Couperin...), le **ricercare** (Da Bologna, Sweelinck...), le **tiento** (Cabezon, De Langa...), la **toccata** (Gabrieli, Frescobaldi...), le **ground** (Purcell), la **chacone** (Couperin, Vitali...), la **passacaille** (Buxtehude, Couperin, Haendel...), la **sinfonia** (Monteverdi, Hamal...), la **suite** (Couperin, Rameau, Haendel...), la **fugue** (Buxtehude, Pachelbel...), le **concerto grosso** (Muffat, Corelli, Torelli, Vivaldi...), l'**invention** (Bonporti...), le **rondo** (Couperin...).

Notons que si les genres musicaux de l'ère baroque semblent si aisés à déterminer, c'est en raison directe de la fonction (religieuse, théâtrale, divertissante, etc....) qui leur est assignée. Toute production musicale est avant tout le fruit d'une commande ; ce qui signifie que le compositeur se conforme aux exigences d'un public, aux circonstances d'une cérémonie, à l'effectif d'un orchestre, etc....

De même, chaque pays aura ses spécificités. Le Baroque est aussi une affaire géographique. Pour vous donner quelques exemples :

- En France on aime la danse plus que le chant (Lully devra insérer quelques ballets de cour à ses opéras pour convertir la France à ce style musical dominant en Italie), le grand motet à la Chapelle et la tragédie lyrique.

- En Angleterre, on aime le théâtre mais pas parlé. Ils y insèrent des *ayres* et inventent le *Mask*, genre qui dominera jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle, freinant du même coup l'entrée de l'opéra.
- En Allemagne, le découpage politique double la division religieuse : l'influence française et surtout italienne restera prépondérante.
- L'Autriche sera le champ d'expansion le plus fécond de l'Italie, où Cavalli, Casti, Caldara, Bononcini ne cesseront de s'y produire.
- En Espagne, le 18<sup>ème</sup> siècle restera traditionnel et conservateur, et la musique italienne cherchera (comme partout en Europe) à s'y frayer un chemin, sans lendemain...

### **La musique baroque en France, aux XVIIème et XVIIIème siècles :**

Rappelons-nous que Colbert avait établi, de 1661 à 1683, les Académies Royales qui vont systématiser la vie artistique et intellectuelle du Régime. C'est le cas notamment de l'Académie Royale de Danse, créée en 1661, et de l'Académie d'Opéra, fondée en 1669.

C'est donc naturellement que trois groupes de musique vont administrativement se partager la Cour du Roi : la *Musique de la Chambre*, la *Musique de la Grande Ecurie* et la *Musique de la Chapelle Royale*. Ces différents groupes forment un ensemble de cent-vingt musiciens collectivement désignés sous le nom de « *Musiciens du Roi* ». Chaque groupe de musique aura un effectif particulier, une organisation interne et une fonction propre.

#### **a) La Musique de la Chambre :**

La *Musique de la Chambre* est constituée d'un orchestre officiel, regroupé autour d'un noyau d'instruments à cordes : l'ensemble des « *Vingt-Quatre Violons du Roi* » ou « *Grande Bande* » (formé en 1626 sous Louis XIII).

La « *Grande Bande* » et les « *Douze Grands Hautbois de l'Ecurie* » sont dirigés par le Surintendant de la Musique de la Chambre<sup>1</sup>, assisté du Maître de Musique de la Chambre.

---

<sup>1</sup> Deux hommes nommés à ce poste qu'ils occupent chacun un semestre

Le Surintendant a des fonctions administratives, c'est lui également qui choisit la musique à jouer, et à lui que revient le soin d'organiser toutes les manifestations musicales laïques à la Cour de France.

Le Maître de Musique de la Chambre l'assiste dans ses fonctions, et a la charge de former les jeunes musiciens (appelés « *Pages* ») attachés à la Chambre.

Il pouvait s'ajouter à ces hommes un Compositeur de la Chambre dont les tâches étaient reflétées par les titres qu'ils avaient, tels que « Compositeur de la Musique instrumentale de la Chambre » ou « Compositeur des entrées de Ballets ».

### **b) La Musique de la Grande Ecurie :**

*La Musique de la Grande Ecurie*, quant à elle, regroupait les musiciens associés au cérémonial militaire et aux activités de plein air. Ces musiciens n'étaient autres que les meilleurs des vents et des cuivres pour jouer dans les nombreuses cérémonies en l'honneur de dignitaires étrangers, ainsi que pour les parades, les fêtes de plein air, le Parlement, les champs de bataille, la chasse.

Parmi eux, les « *Trompettes ordinaires* » (les quatre meilleurs joueurs de trompette) devaient être disponibles à tout moment et précéder le carrosse du Roi, à cheval et en uniforme. Les plus habiles artistes, capables de jouer de tout un assortiment d'instrument à vent, prirent le titre des « Douze Grands Hautbois », jouant pour le lever du Roi les 1<sup>er</sup> Janvier, 1<sup>er</sup> Mai et 24 Août, jour de la Saint Louis. Le reste du temps, ils étaient incorporés à d'autres groupes pour l'exécution des ballets de cour, divertissements, opéra...

Après 1690, la Musique de l'Ecurie subit un long déclin. L'importance de l'Ecurie ne résidait pas dans ses spectaculaires « orchestrations » des cérémonies. Avec le recul du temps, sa fonction historique fut de fournir un précieux terrain d'essai aux grandes dynasties de joueurs d'instruments à vent. Grâce à elle, des générations de Hotteterre et de Philidor bénéficièrent à la fois d'une sécurité économique et de multiples occasions de pratiquer à satiété leurs instruments de prédilection.

Cet état des choses facilitera l'amélioration des techniques d'exécution et précipita, en outre, l'introduction de réformes indispensables dans la facture même des instruments. A tel

point qu'au cours des premières années du 18<sup>ème</sup> siècle, les hautbois et les flûtes français étaient les plus admirés d'Europe.

### **c) La Musique de la Chapelle Royale :**

Bastion avoué du conservatisme musical, la *Musique de la Chapelle Royale* se contenta de refléter la situation de la musique religieuse en France, jusqu'aux réformes instituées par Louis XIV après 1679.

Le poste fort important de Sous-maitre, auquel pouvait aussi s'attacher le titre de « *Compositeur de la Chapelle* », conférait à son détenteur une autorité comparable à celle de Surintendant de la Musique de la Chambre. Chargé de faire travailler le chœur et de choisir et composer la musique pour la messe du Roi et les autres cérémonies importantes, il avait un supérieur direct en la personne du Maître de Chapelle. Mais ce titre n'était le plus souvent qu'une distinction honorifique conférée à un ecclésiastique de haut rang comme l'archevêque de Paris ou de Reims.

Le Grand Motet reste la forme la plus accomplie de la musique religieuse française de l'âge baroque, et doit son existence à l'idée qu'avait le Roi de la musique qui convenait à la Chapelle du plus puissant monarque d'Europe. Delalande et Marc-Antoine Charpentier y occuperont de hautes fonctions.

Notons que les grandes lignes de démarcations entre les différentes institutions qui composaient la Musique du Roi étaient artificielles et n'obéissaient qu'à une division purement administrative. Les membres de chaque institution passaient librement de l'une à l'autre et il existait en outre plusieurs groupes réduits et plus flous, spécialement prévus pour certaines fonctions (cérémonies de couronnement, naissances et funérailles royales, mariages, etc....).

Une fois par an, la veille de la Saint Louis, des concerts publics étaient donnés dans les Jardins des Tuileries. A cette occasion, les « Vingt-quatre Violons », les Trompettes et les Tambours de l'Ecurie et l'Orchestre de l'Académie Royale de Musique unissaient leurs efforts. La bousculade était telle dans les rues de Paris qu'une année, comme nous l'apprend le *Mercur* d'août 1719, « *après l'exécution du feu d'artifice, la foule fut si grande à la porte*

*des Tuileries du côté de Saint Roch qu'il en coûta la vie à sept ou huit femmes qui furent étouffées ou écrasées ».*

#### **d) L'Académie Royale de Musique :**

C'est le 28 Juin 1669 que naquit l'*Académie Royale de Musique*, alors appelée «*Académie d'Opéra*, sur le modèle qui existait en Italie depuis quelques années. C'est Pierre Perrin qui eut de Louis XIV « *le privilège exclusif dans tout le royaume de France d'établir des Académies d'Opéra » pour des représentations en musique en vers François.* » Mais il fut jeté en prison pour dettes, quelques années après sa nomination.

Jean-Baptiste Lully était là, qui guettait avidement l'occasion de ressaisir sa chance après avoir commis l'une des rares erreurs de sa carrière en refusant de croire que les français avaient envie d'un opéra national. Il se hâta de racheter à Perrin le Privilège tout entier, en lui versant une somme suffisante pour lui permettre de sortir de prison.

Le Roi fut avisé de cette transaction et le 13 mars 1672, il transférait officiellement le Privilège à son Surintendant de Musique.<sup>2</sup> Il changea le nom *d'Académie d'Opéra* en celui *d'Académie Royale de Musique* et il étendit la durée du Privilège qui, au lieu d'être limité à douze années, fut accordé à Lully et à ses héritiers pour la vie.

Plus intelligent et moins scrupuleux que Perrin, Lully s'arrangea pour obtenir toute une série de lettres patentes restrictives qui lui assuraient un pouvoir absolu sur toute la musique de théâtre en France. Ces lettres réduisaient fort efficacement à l'impuissance tous ses éventuels rivaux. Des écoles de musique et de danse gratuites avaient été établies, un système de pensions extrêmement lucratif pour les chanteurs et danseurs avait été institué, et une protection médicale assurant une pension d'invalidité à ceux qui avaient eu le malheur d'être « *estropiés au service de l'Opéra* » fut créée.

Pour outrepasser le Privilège de Lully et ses héritiers<sup>3</sup>, Anne Danican-Philidor (1681-1728) fonda en 1725 le « *Concert Spirituel* ». S'il dû accepter de verser à Francine<sup>4</sup> la somme

---

<sup>2</sup> Louis XIV : « *Nous avons cru pour y mieux réussir qu'il était à propos d'en donner conduite (de l'opéra) à une personne dont l'expérience et la capacité Nous fussent connues (...) notre cher et bien-aimé Jean-Baptiste Lully* »)

<sup>3</sup> Interdiction à quiconque de « *faire chanter aucune pièce en musique sans la permission par écrit de Sieur Lully, à peine de 10 000 livres d'amende...* »



de 10 000 livres par an pendant 3 ans, et accepter d'interdire l'exécution d'extraits d'opéras ou de morceaux sur des textes français, Anne Danican-Philidor et son Concert Spirituel produisirent jusqu'en 1791 une série annuelle de vingt-quatre concerts publics. Le terme *spirituel* indiquait que la musique religieuse y occupait une place prépondérante, au moins au début.

Anne Danican-Philidor créa deux ans plus tard le « *Concert français* », plus axé sur la musique profane. Les deux meilleures chanteuses de l'Opéra, Mlle Le Maure et Mlle Antier, y assurèrent leurs services. Plus de cent concerts y furent donnés de 1727 à novembre 1730.

Enfin, les « *Concerts Italiens* » donnèrent en 1726 des concerts d'abonnés aux Tuileries, les jeudis et samedis. C'est d'ailleurs ainsi que fut inaugurée l'ère des riches hommes d'affaires, issus de la bourgeoisie, qui atteignit son apogée avec le protecteur de Rameau, le financier La Pouplinière.

Par la suite, pendant près de trente ans (1731-1762), des concerts privés, placés sous la direction financière d'Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière (1693-1762), présentèrent aux milieux musicaux parisiens quelques-uns des grands interprètes et ouvrages de l'époque.

---

<sup>4</sup> Administrateur de l'Académie Royale de Musique et gendre de Lully

**Tableau récapitulatif de l'étude des pages de couverture de Diapason**

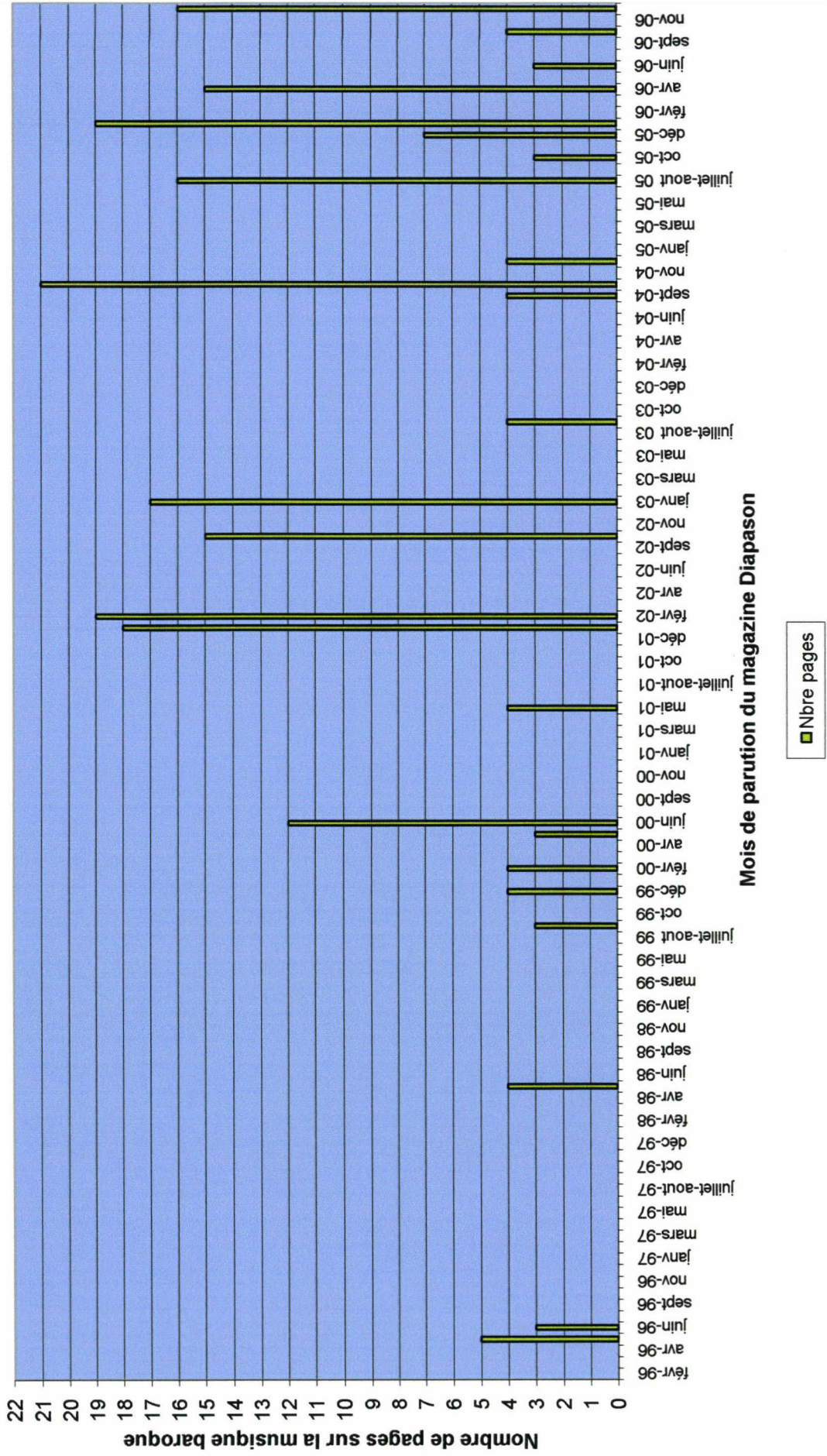
Numéro	Mois	Dossier spécial	Article	Nbre pages
N° 423	févr-96			
N° 424	mars-96			
N° 425	avr-96			
N° 426	mai-96	Christophe Coin, le violoncelle buissonnier	Du baroque au conservatoire	5
N° 427	juin-96		Métastase, un glorieux librettiste	3
N° 428	juillet-aout-96			
N° 429	sept-96			
N° 430	oct-96			
N° 431	nov-96			
N° 432	déc-96			
N° 433	janv-97			
N° 434	févr-97			
N° 435	mars-97			
N° 436	avr-97			
N° 437	mai-97			
N° 438	juin-97			
N° 439	juillet-aout-97			
N° 440	sept-97		L'Age d'or de Versailles (suppl. manquant)	
N° 441	oct-97			
N° 442	nov-97			
N° 443	déc-97			
N° 444	janv-98			
N° 445	févr-98			
N° 446	mars-98			
N° 447	avr-98			
N° 448	mai-98	Christophe Rousset: l'ange du baroque plane sur Mozart		4
N° 449	juin-98			
N° 450	juillet-aout 98			
N° 451	sept-98			
N° 452	oct-98			
N° 453	nov-98			
N° 454	déc-98			
N° 455	janv-99			
N° 456	févr-99			
N° 457	mars-99			
N° 458	avr-99			
N° 459	mai-99			
N° 460	juin-99			
N° 461	juillet-aout 99			
N° 462	sept-99	John Eliot Gardiner : Je suis né sous les yeux de Bach		3
N° 463	oct-99			

N° 464	nov-99			
N° 465	déc-99		William Christie : les Arts Flo ont 20 ans	4
N° 466	janv-00			
N° 467	févr-00	Jordi Savall : prophète d'une renaissance		4
N° 468	mars-00			
N° 469	avr-00			
N° 470	mai-00	René Jacobs : diriger c'est chanter		3
N° 471	juin-00	Andreas Staier : le pyromane des claviers	Dossier sur le piano-forte	12
N° 472	juillet-aout-00			
N° 473	sept-00			
N° 474	oct-00			
N° 475	nov-00			
N° 476	déc-00			
N° 477	janv-01			
N° 478	févr-01			
N° 479	mars-01			
N° 480	avr-01			
N° 481	mai-01	Marc Minkovski : l'art de la fougue		4
N° 482	juin-01			
N° 483	juillet-aout-01			
N° 484	sept-01			
N° 485	oct-01			
N° 486	nov-01		Interview Nikolaus Harnoncourt (pas trouvé)	
N° 487	déc-01			
N° 488	janv-02	Mozart-Haydn		18
N° 489	févr-02	Vivaldi retrouve sa voix		19
N° 490	mars-02			
N° 491	avr-02			
N° 492	mai-02			
N° 493	juin-02			
N° 494	juillet-aout 02			
N° 495	sept-02			
N° 496	oct-02	Haendel, la résurrection !		15
N° 497	nov-02			
N° 498	déc-02			
N° 499	janv-03	Spécial Folles Journées de Nantes		17
N° 500	févr-03			
N° 501	mars-03			
N° 502	avr-03			
N° 503	mai-03			
N° 504	juin-03			
N° 505	juillet-aout 03			
N° 506	sept-03	Gustav Leonhardt : le maître du temps		4
N° 507	oct-03			
N° 508	nov-03			



N° 509	déc-03			
N° 510	janv-04			
N° 511	févr-04			
N° 512	mars-04			
N° 513	avr-04			
N° 514	mai-04			
N° 515	juin-04			
N° 516	juillet-aout-04			
N° 517	sept-04		Philippe Herreweghe	4
N° 518	oct-04	Jordi Savall, Montserrat Figueras : 30 ans de gloire baroque" + Marc-Antoine Charpentier + René Jacobs		21
N° 519	nov-04			
N° 520	déc-04		Haendel inédit	4
N° 521	janv-05			
N° 522	févr-05			
N° 523	mars-05			
N° 524	avr-05			
N° 525	mai-05			
N° 526	juin-05			
N° 527	juillet-aout 05	La vérité sur les castrats		16
N° 528	sept-05			
N° 529	oct-05		Jean-Claude Malgoire : 50 ans de musique baroque	3
N° 530	nov-05			
N° 531	déc-05	C.Bartoli, tomade baroque		7
N° 532	janv-06	Spécial F.J. Nantes		19
N° 533	févr-06			
N° 534	mars-06			
N° 535	avr-06	Tout Harmoncourt		15
N° 536	mai-06			
N° 537	juin-06		Interview Marc Minkowski	3
N° 538	juillet-aout 06			
N° 539	sept-06			
N° 540	oct-06		Marin Marais, prince des gambistes	4
N° 541	nov-06			
N° 542	déc-06	Comment la France est devenue Baroque		16

Parutions sur la musique baroque dans le magazine Diapason





Pages de couverture Diapason du corpus général

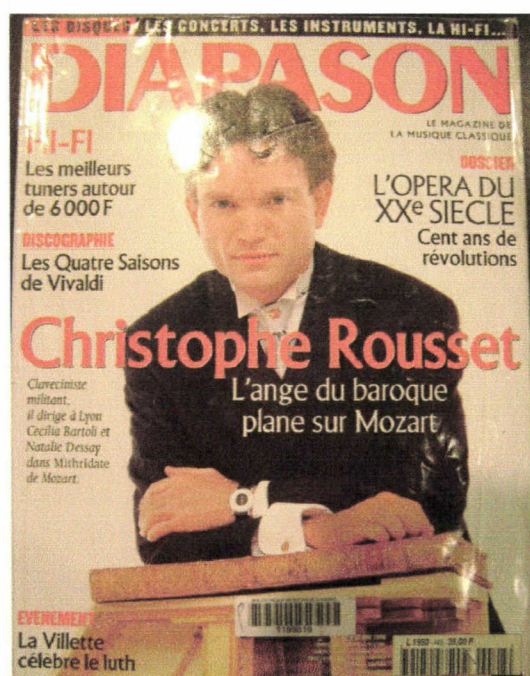
N° 426 : Mai 1996 :



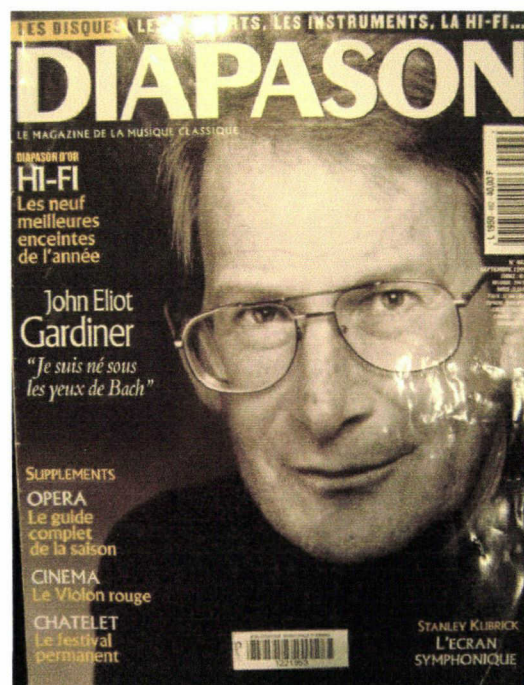
N° 427 : Juin 1996 :



N° 448 : Mai 1998 :

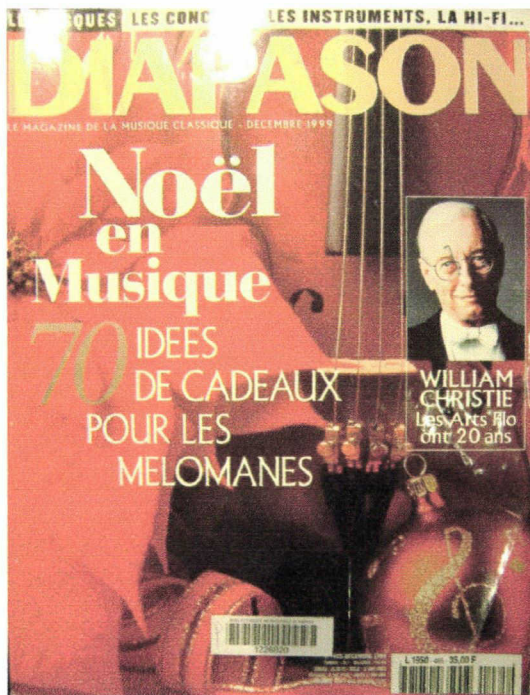


N° 462 : Septembre 1999 :





**N° 465 : Décembre 1999 :**



**N° 467 : Février 2000 :**



**N° 470 : Mai 2000 :**

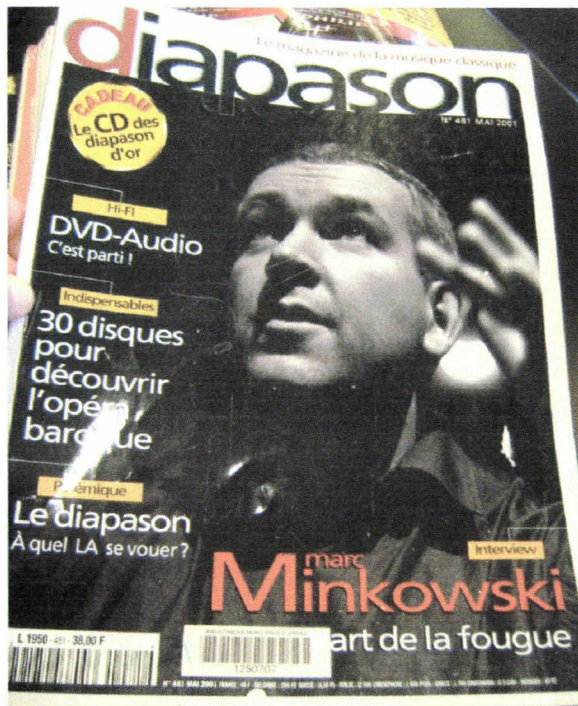


**N° 471 : Juin 2000 :**





**N° 481 : Mai 2001 :**



**N° 488 : Janvier 2002 :**



**N° 489 : Février 2002 :**



**N° 496 : Octobre 2002 :**





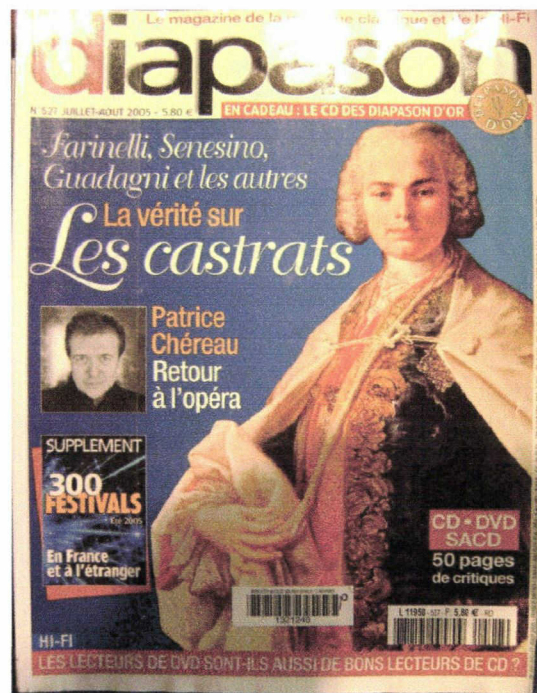




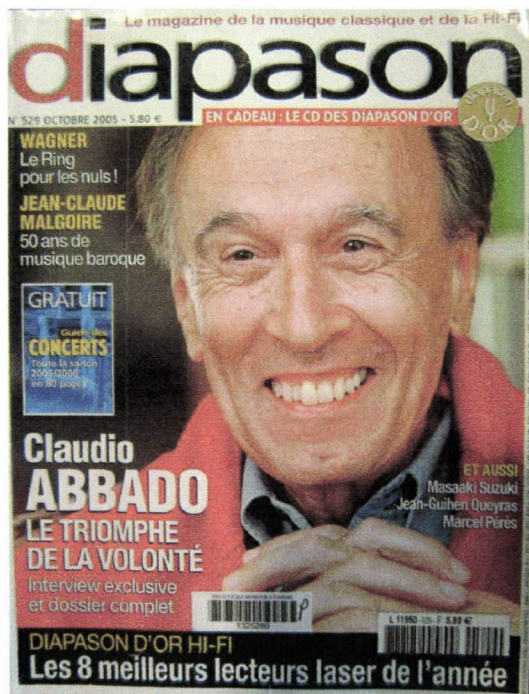
**N° 520 : Décembre 2004 :**



**N° 527 : Juillet-Août 2005 :**



**N° 529 : Octobre 2005 :**

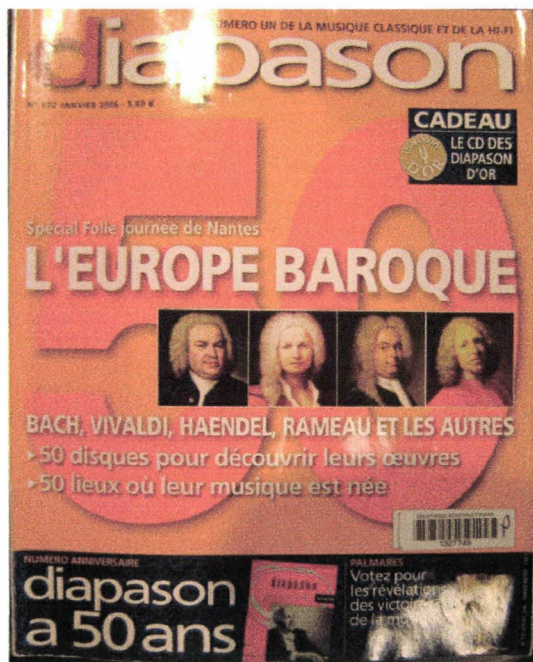


**N° 531 : Décembre 2005 :**





**N° 532 : Janvier 2006 :**



**N° 535 : Avril 2006 :**



**N° 537 : Juin 2006 :**



**N° 540 : Octobre 2006 :**





**N° 542 : Décembre 2006 :**



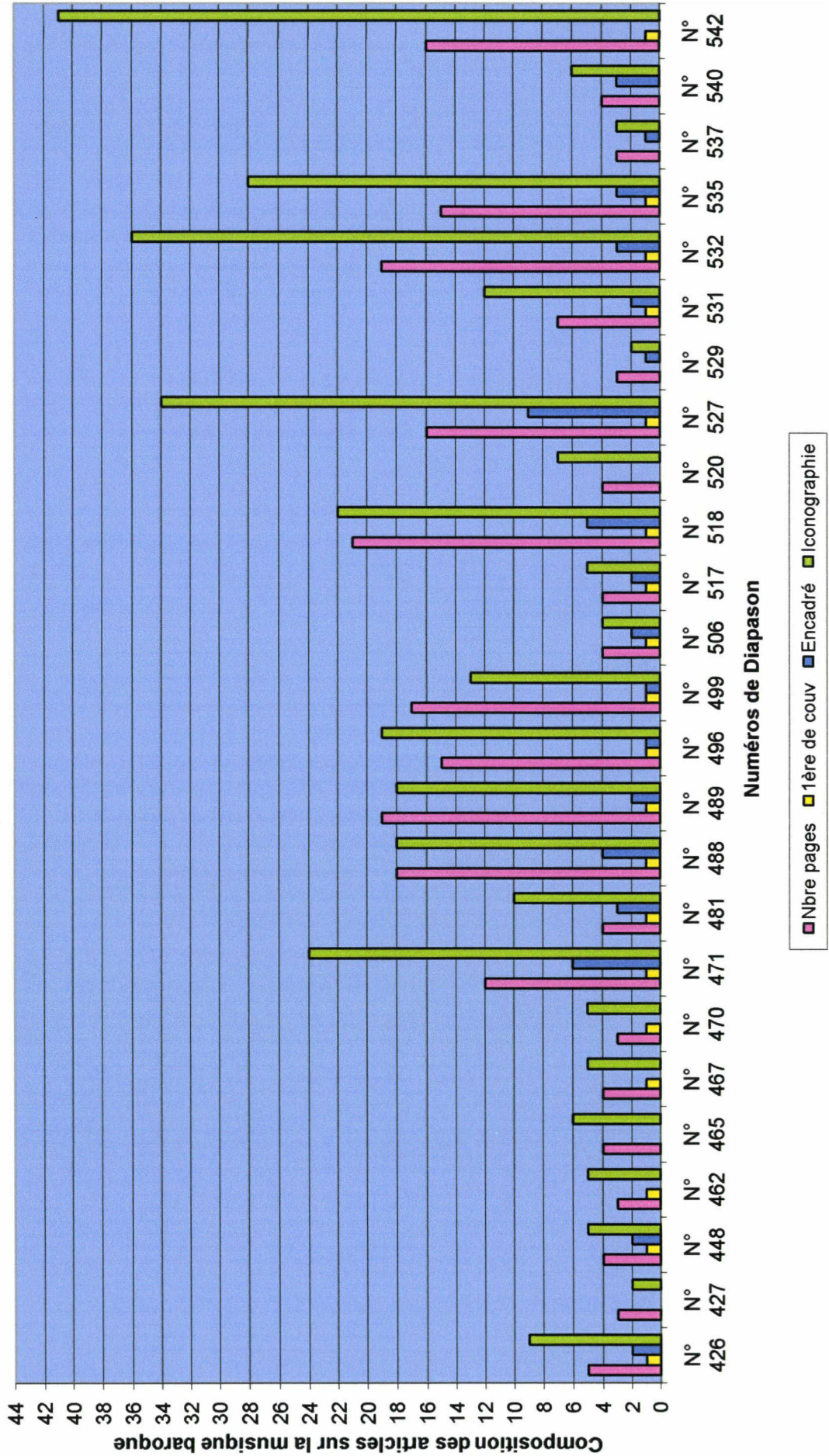
**ANNEXE N° 4**

**Composition des articles sur la musique baroque dans Diapason**

<b>Numéros</b>	<b>Nbre pages</b>	<b>Type d'article</b>	<b>1ère de couv</b>	<b>Encadrés</b>	<b>Iconographies</b>
N° 426	5	interview	1	2	9
N° 427	3	dossier			2
N° 448	4	interview	1	2	5
N° 462	3	interview	1		5
N° 465	4	interview			6
N° 467	4	interview	1		5
N° 470	3	interview	1		5
N° 471	12	interview	1	6	24
N° 481	4	interview	1	3	10
N° 488	18	dossier	1	4	18
N° 489	19	dossier	1	2	18
N° 496	15	dossier	1	1	19
N° 499	17	dossier	1	1	13
N° 506	4	interview	1	2	4
N° 517	4	interview	1	2	5
N° 518	21	interview	1	5	22
N° 520	4	dossier			7
N° 527	16	dossier	1	9	34
N° 529	3	interview		1	2
N° 531	7	interview	1	2	12
N° 532	19	dossier	1	3	36
N° 535	15	interview	1	3	28
N° 537	3	interview		1	3
N° 540	4	dossier		3	6
N° 542	16	dossier	1		41



Composition des articles sur la musique baroque dans le magazine Diapason



## Etude des iconographies sur la musique baroque dans le magazine Diapason

Numéros	Type	Format
N° 426	portrait "une"	A 4
	ensemble	A 5
	portrait	A 5
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 6
	portrait	A 7
N° 427	spectacle	A 5
	gravure	A 6
N° 448	portrait "une"	A 4
	portrait	A 8
	portrait	A 4
	portrait	A 8
	ensemble	A 5
N° 462	portrait "une"	A 4
	portrait	A 5
	peinture	A 7
	portrait	A 6
	ensemble	A 5
N° 465	portrait "une"	A 7
	portrait	A 4
	ensemble	A 6
	spectacle	A 6
	portrait	A 6
	livre	A 8
N° 467	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	portrait	A 6
	spectacle	A 5
	ensemble	A 6
N° 470	portrait "une"	A 4
	portrait	A 7
	spectacle	A 4
	portrait	A 6
	spectacle	A 5
N° 471	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	ensemble	A 6
	portrait	A 6
	portrait	A 6
	instrument	A 4
	instrument	A 6
	instrument	A 6
	peinture	A 5
	instrument	A 7
	peinture	A 5
	instrument	A 5
	instrument	A 6
	instrument	A 6
gravure	A 6	



Numéros	Type	Format
<b>N° 471</b> (suite)	portrait	A 8
	dessin	A 5
	portrait	A 8
	instrument	A 6
	instrument	A 7
	instrument	A 7
	instrument	A 7
	portrait	A 8
<b>N° 481</b>	peinture	A 6
	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	portrait	A 7
	portrait	A 7
	portrait	A 7
	cd	A 8
	portrait	A 7
	portrait	A 7
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
	<b>N° 488</b>	peinture
peinture		A 4
peinture		A 4
peinture		A 6
peinture		A 6
peinture		A 6
peinture		A 6
dessin		A 6
peinture		A 5
portrait		A 6
portrait		A 6
peinture		A 5
affiche		A 6
peinture		A 5
gravure		A 6
dessin		A 6
gravure		A 8
portrait		A 8
<b>N° 489</b>	peinture	A 4
	peinture	A 4
	peinture	A 6
	dessin	A 5
	affiche	A 8
	dessin	A 5
	gravure	A 6
	gravure	A 6
	peinture	A 5
	dessin	A 5
	dessin	A 6
	peinture	A 5
	peinture	A 5
	dessin	A 6
	portrait	A 6
	spectacle	A 6
	partition	A 7

Numéros	Type	Format
N° 489(suite)	portrait	A 5
N° 496	peinture	A 4
	sculpture	A 4
	peinture	A 5
	dessin	A 6
	gravure	A 6
	peinture	A 8
	dessin	A 5
	peinture	A 6
	peinture	A 6
	dessin	A 8
	dessin	A 6
	dessin	A 6
	gravure	A 6
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
	dessin	A 6
	dessin	A 6
	gravure	A 5
	partition	A 6
	peinture	A 6
N° 499	peinture	A 4
	peinture	A 4
	gravure	A 6
	gravure	A 6
	peinture	A 5
	peinture	A 5
	dessin	A 6
	peinture	A 6
	peinture	A 5
	peinture	A 5
	peinture	A 6
	peinture	A 7
	peinture	A 5
N° 506	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	disque	A 7
	portrait	A 5
N° 517	portrait	A 7
	portrait	A 4
	cd	A 8
	ensemble	A 5
	portrait	A 6
N° 518	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	spectacle	A 6
	portrait	A 7
	portrait	A 8
	spectacle	A 4
	gravure	A 5
	peinture	A 6
	gravure	A 6
	gravure	A 7
peinture	A 7	

Numéros	Type	Format
N° 518 (suite)	gravure	A 5
	portrait	A 7
	dessin	A 5
	livre	A 8
	livre	A 8
	affiche	A 8
	partition	A 6
	portrait	A 6
	portrait	A 6
	portrait	A 6
	peinture	A 6
N° 520	peinture	A 5
	peinture	A 6
	partition	A 5
	peinture	A 6
	affiche	A 6
	dessin	A 7
	dessin	A 7
N° 527	peinture	A 4
	peinture	A 4
	dessin	A 6
	dessin	A 8
	gravure	A 6
	peinture	A 6
	dessin	A 8
	dessin	A 8
	dessin	A 6
	gravure	A 6
	peinture	A 6
	dessin	A 8
	dessin	A 8
	dessin	A 7
	gravure	A 7
	dessin	A 7
	dessin	A 7
	dessin	A 8
	dessin	A 8
	peinture	A 6
	peinture	A 6
	affiche	A 8
	peinture	A 8
	peinture	A 8
	dessin	A 7
	peinture	A 6
	peinture	A 7
	portrait	A 8
	peinture	A 5
	dessin	A 6
	partition	A 7
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
portrait	A 6	

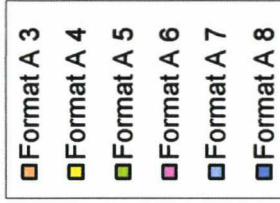
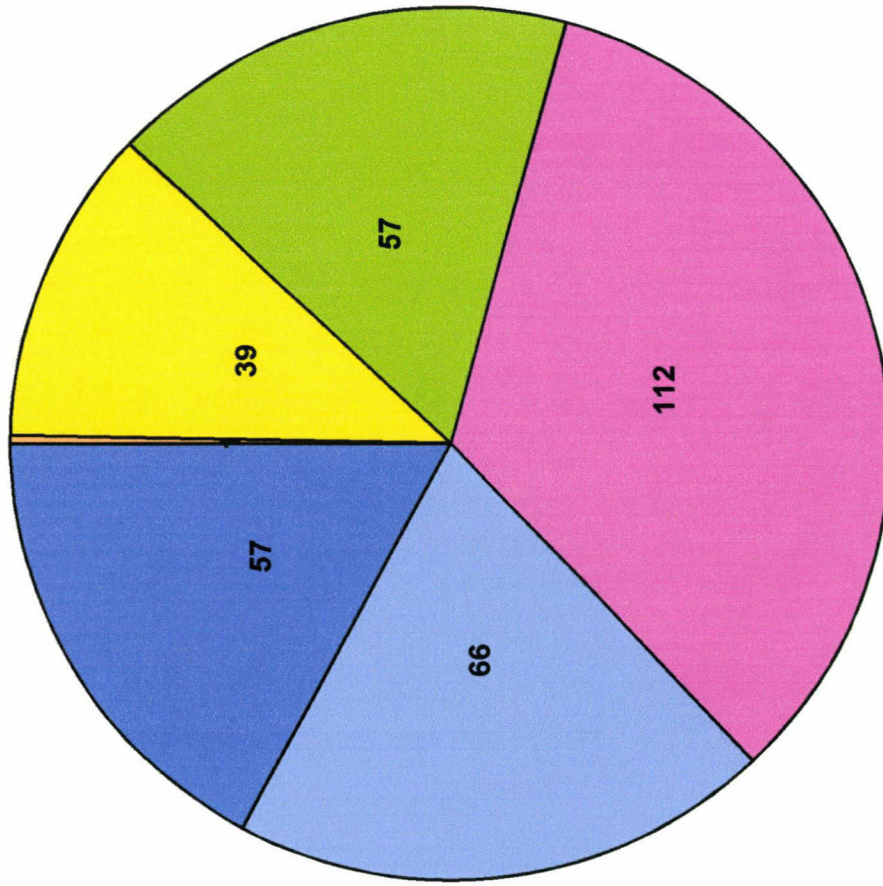
Numéros	Type	Format
N° 529	portrait	A 5
	portrait	A 7
N° 531	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	spectacle	A 7
	spectacle	A 7
	spectacle	A 7
	cd	A 8
	spectacle	A 5
	spectacle	A 6
	dvd	A 8
	dvd	A 8
	dvd	A 8
	dvd	A 8
	N° 532	portrait "une"
dessin		A 4
portraits		A 6
dessin		A 5
gravure		A 7
peinture		A 7
gravure		A 6
peinture		A 7
peinture		A 7
instrument		A 7
dessin		A 6
gravure		A 7
lieu		A 7
gravure		A 7
dessin		A 5
livre		A 8
dessin		A 5
gravure		A 6
peinture		A 6
dessin		A 7
lieu		A 8
dessin		A 7
peinture		A 5
dessin		A 7
dessin		A 7
dessin		A 6
dessin		A 7
N° 535	portrait "une"	A 4
	portrait	A 4
	portrait	A 6
	portrait	A 6
	portrait	A 6
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7
	portrait	A 7
	portrait	A 5
	portrait	A 5
	portrait	A 6
portrait	A 6	



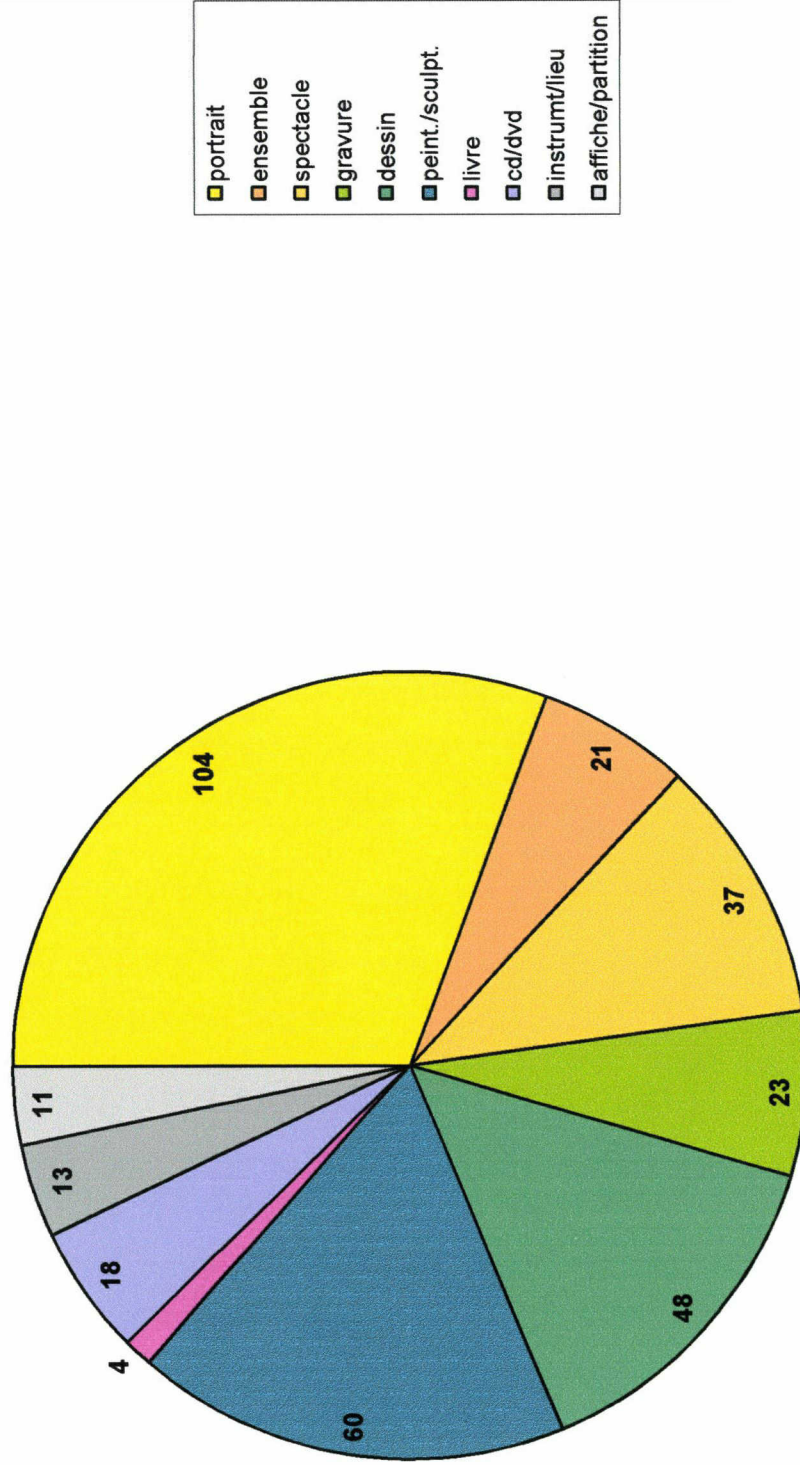
Numéros	Type	Format
<b>N° 535</b> (suite)	portrait	A 6
	portrait	A 6
	portrait	A 5
	portrait	A 7
	portrait	A 7
	portrait	A 7
	portrait	A 5
	spectacle	A 5
	ensemble	A 6
	cd	A 8
	cd	A 8
	cd	A 8
	cd	A 8
	cd	A 8
	dessin	A 5
<b>N° 537</b>	portrait	A 4
	portrait	A 6
	cd	A 8
<b>N° 540</b>	peinture	A 4
	peinture	A 5
	cd	A 8
	cd	A 8
	cd	A 8
	cd	A 8
<b>N° 542</b>	spectacle	A 4
	spectacle	A 3
	dessin	A 6
	dessin	A 6
	dessin	A 6
	portrait	A 6
	ensemble	A 5
	ensemble	A 7
	ensemble	A 6
	portrait	A 7
	portrait	A 5
	spectacle	A 7
	spectacle	A 7
	spectacle	A 7
	affiche	A 7
	spectacle	A 5
	portrait	A 6
	spectacle	A 5
	portrait	A 6
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	spectacle	A 6
	spectacle	A 6
spectacle	A 6	
portrait	A 8	

<b>Numéros</b>	<b>Type</b>	<b>Format</b>
<b>N° 542</b> (suite)	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	portrait	A 8
	spectacle	A 6
	spectacle	A 5
	spectacle	A 5
	ensemble	A 7
	ensemble	A 7

Formats des iconographies dans le magazine Diapason



**Types d'iconographies dans le magazine Diapason**





ANNEXE N°6

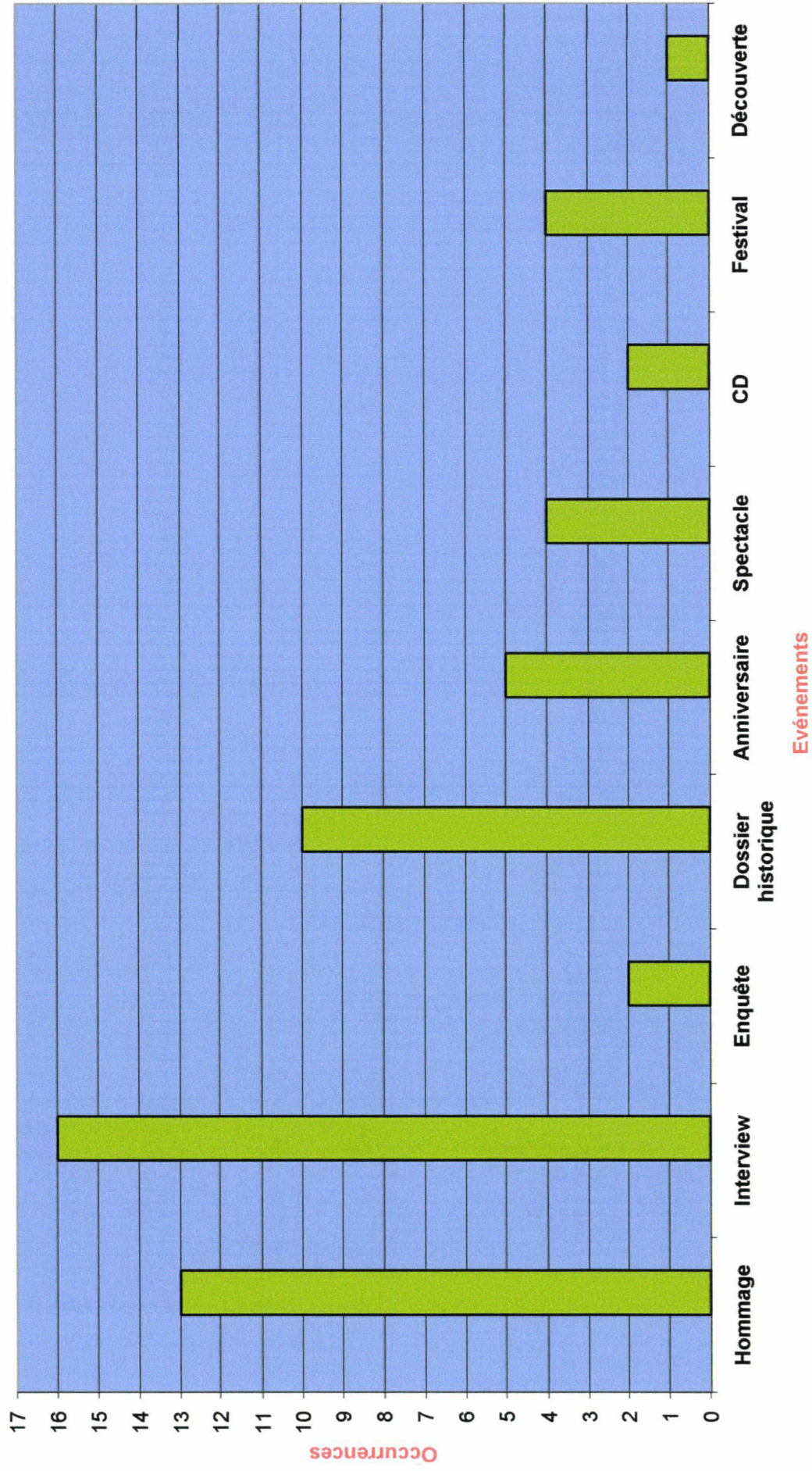
Evénements médiatisés dans Diapason

Numéros	Date	Sujet	Evénements référencés
N° 426	mai-96	Christophe Coin	Hommage-interview
N° 427	juin-96	Musique Baroque au CNSM	Enquête
N° 448	mai-98	Métastase, librettiste	Dossier historique-Spectacle
N° 462	sept-99	Christophe Rousset	Hommage-interview
N° 465	sept-99	John-Eliot Gardiner	Spectacle-Interview
N° 467	déc-99	William Christie	Anniversaire-Hommage-Interview
N° 470	févr-00	Jordi Savall	Hommage-interview
N° 471	mai-00	René Jacobs	Enquête-Interview
	juin-00	Andreas Staier	Hommage-interview
		Le piano-forte	Dossier historique
N° 481	mai-01	Marc Minkowski	Hommage-Interview-Spectacle
N° 488	janv-02	Mozart-Haydn	Dossier historique-Festival F.-J. Nantes
N° 489	févr-02	Vivaldi	Dossier historique
N° 496	oct-02	Haendel	Dossier historique
N° 499	janv-03	Monteverdi à Vivaldi	Dossier historique-Festival F.-J. Nantes
N° 506	sept-03	Gustav Leonhardt	Hommage-Interview-Festival
N° 517	sept-04	Philippe Herreweghe	Hommage-Interview-CD
N° 518	oct-04	Jordi Savall et Montserrat F	Anniversaire-Hommage-Interview
N° 520	déc-04	Haendel	Dossier historique-Découverte
N° 527	juillet-août 05	Les castrats	Dossier historique
N° 529	oct-05	Jean-Claude Malgoire	Anniversaire-Hommage-Interview
N° 531	déc-05	Cécilia Bartoli	CD-Hommage-Interview
N° 532	janv-06	Spécial Folle Journée de Na	Dossier historique-Festival F.-J. Nantes
N° 535	avr-06	Nikolaus Harnoncourt	Hommage-Interview
N° 537	juin-06	Marc Minkowski	Spectacle-Interview
N° 540	oct-06	Marin Marais	Anniversaire-Dossier historique
N° 542	déc-06	La France Baroque	Anniversaire-Hommage-Interviews

Evenement	Occurrence
Hommage	13
Interview	16
Enquête	2
Dossier historique	10
Anniversaire	5
Spectacle	4
CD	2
Festival	4
Découverte	1

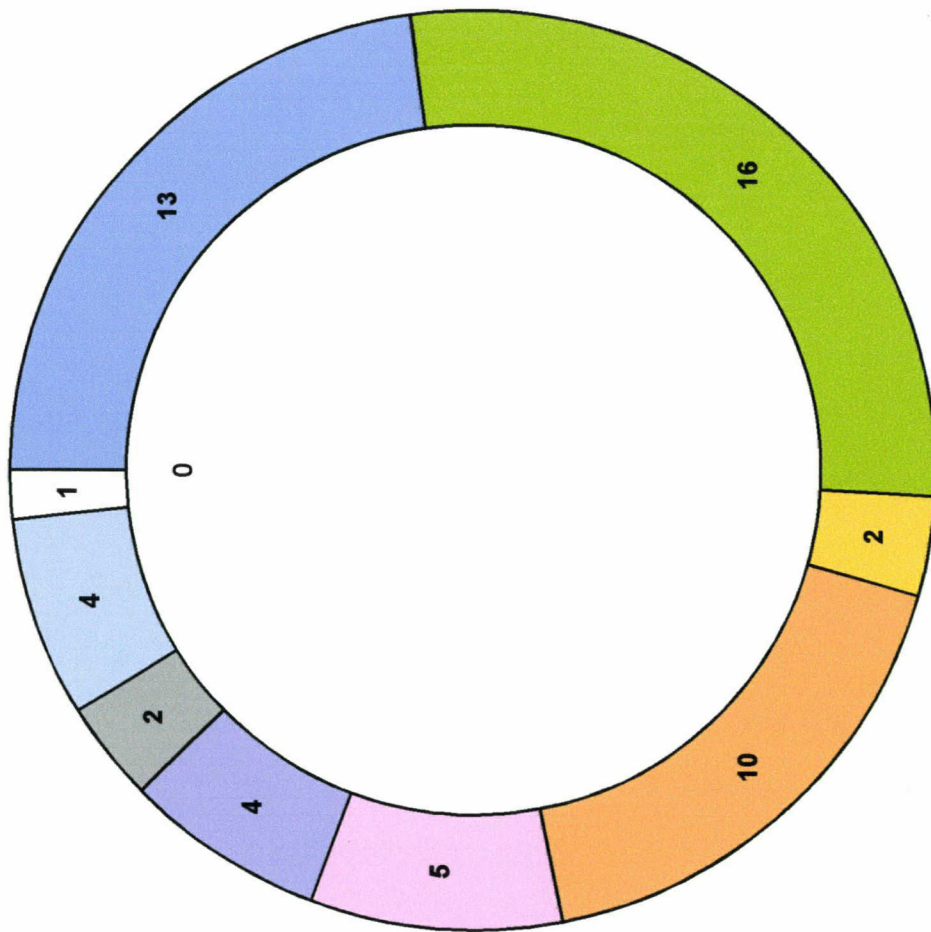


### Événements médiatisés dans Diapason





**Evénements médiatisés dans Diapason**



- Hommage
- Interview
- Enquête
- Dossier historique
- Anniversaire
- Spectacle
- CD
- Festival
- Découverte

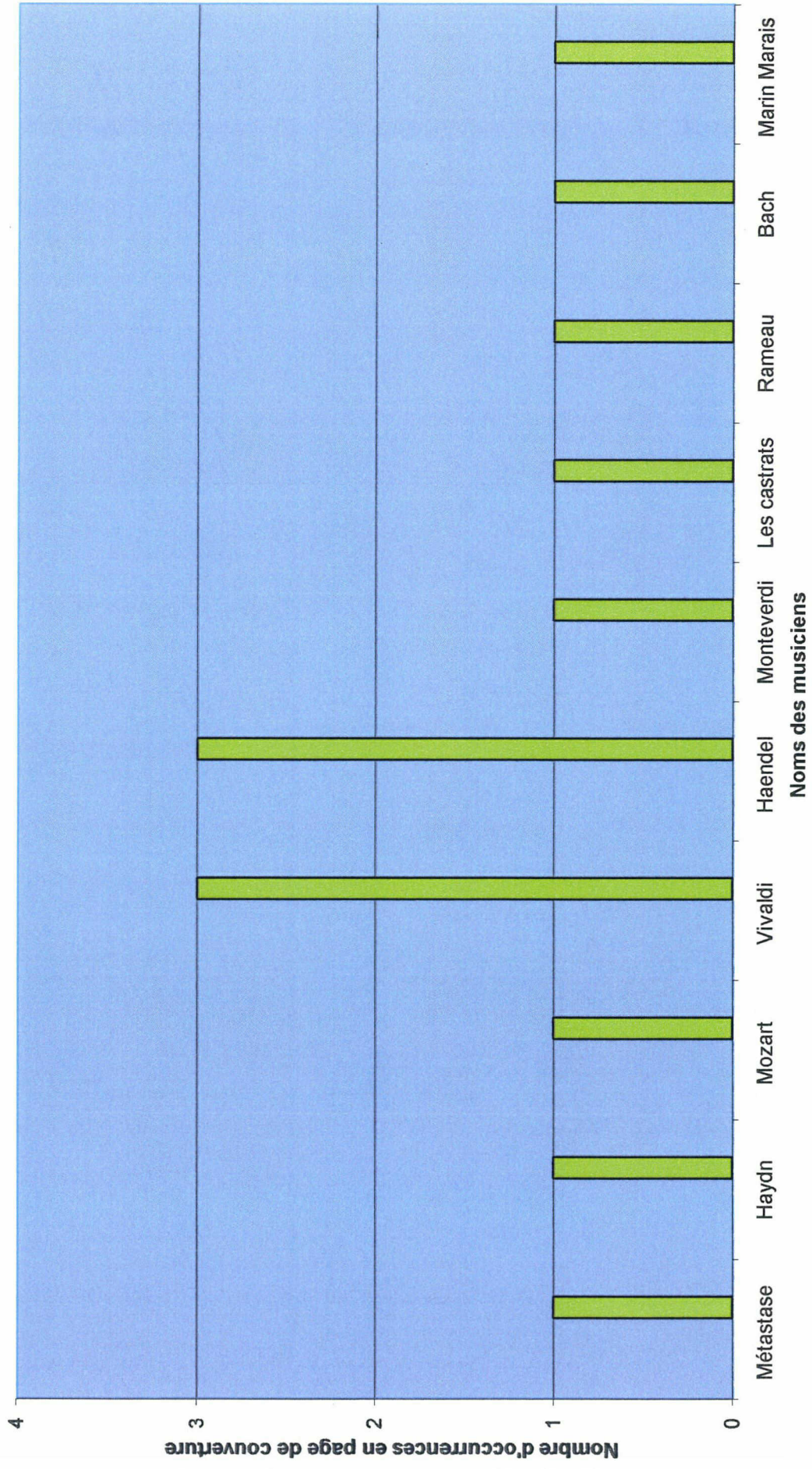
ANNEXE N° 7

Musiciens médiatisés dans Diapason

Numéros	Date	Musicien(s) apparaissant en première de couverture de Diapason
N° 426	mai-96	Christophe Coïn (violoncelliste)
N° 427	juin-96	Métastase (librettiste du XVIIIème siècle)
N° 448	mai-98	Christophe Rousset (clavéciniste)
N° 462	sept-99	John-Eliot Gardiner (direction)
N° 465	déc-99	William Christie (direction)
N° 467	févr-00	Jordi Savall (viole de gambe)
N° 470	mai-00	René Jacobs (direction)
N° 471	juin-00	Andreas Staier (clavieriste)
N° 481	mai-01	Marc Minkowski (direction)
N° 488	janv-02	Mozart et Haydn (compositeurs des XVII-XVIIIème siècles)
N° 489	févr-02	Vivaldi (compositeur du XVIIIème siècle)
N° 496	oct-02	Haendel (compositeur du XVIIIème siècle)
N° 499	janv-03	Monteverdi, Vivaldi (compositeur du XVIIIème siècle)
N° 506	sept-03	Gustav Leonhardt (direction)
N° 517	sept-04	Philippe Herreweghe (direction)
N° 518	oct-04	Jordi Savall (viole de gambe) et Montserrat Figueras (soprano)
N° 520	déc-04	Haendel (compositeur du XVIIIème siècle)
N° 527	juillet-aout 05	Les castrats
N° 529	oct-05	Jean-Claude Malgoire (direction)
N° 531	déc-05	Cécilia Bartoli (soprano)
N° 532	janv-06	Bach, Vivaldi, Haendel, Rameau
N° 535	avr-06	Nikolaus Harnoncourt (direction)
N° 537	juin-06	Marc Minkowski (direction)
N° 540	oct-06	Marin Marais (viole de gambe/ compositeur du XVIIIème siècle)
N° 542	déc-06	William Christie (direction), Christophe Rousset (clavéciniste), Marc Minkowski (direction), Véronique Gens (soprano)

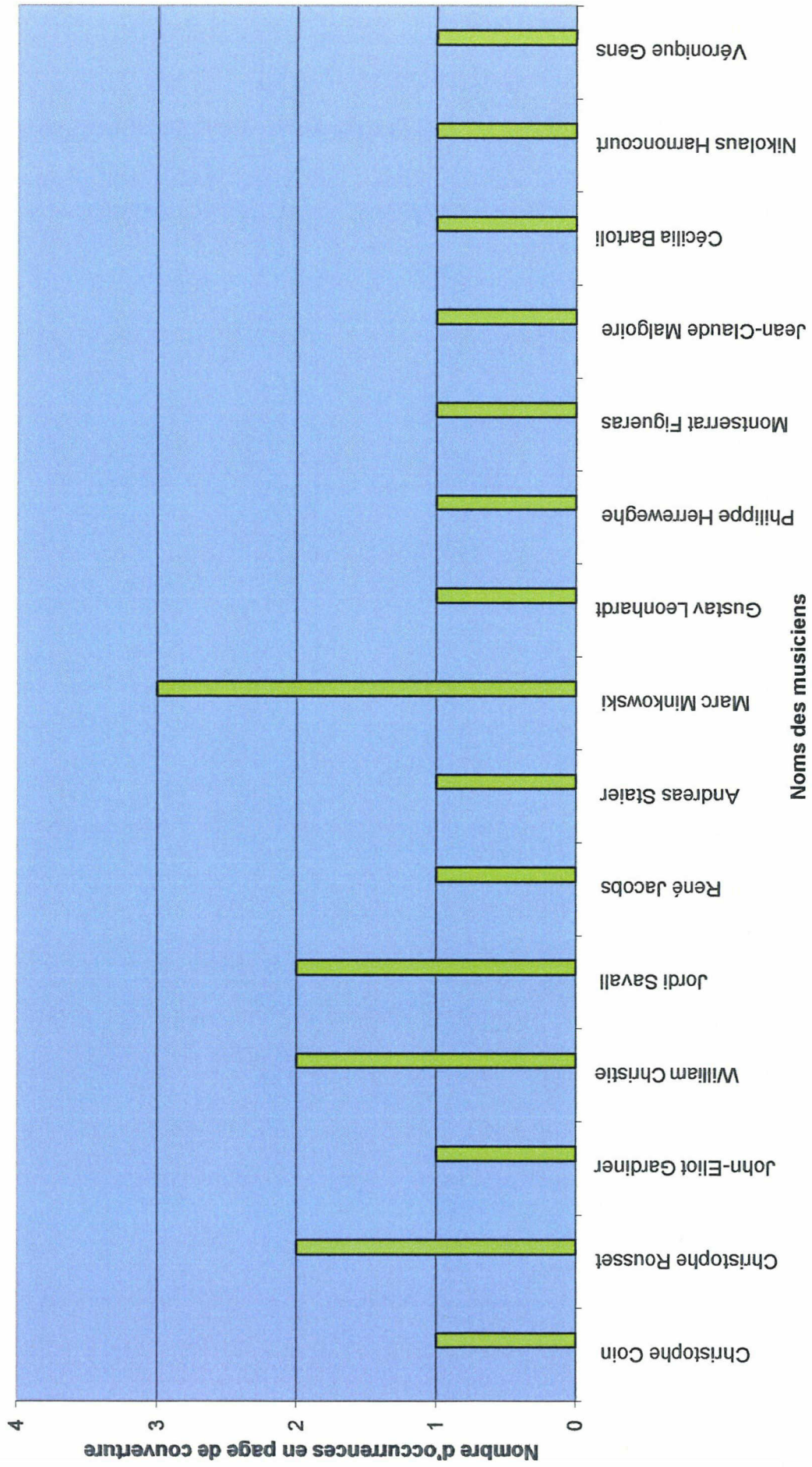


Occurrences des musiciens historiques en page de couverture Diapason





Occurrence des musiciens actuels en page de couverture Diapason



ANNEXE N° 8

Occurrences des musiciens baroque en page de couverture Diapason

Musiciens historiques	Occurrences en page de couverture
Métastase	1
Haydn	1
Mozart	1
Vivaldi	3
Haendel	3
Monteverdi	1
Les castrats	1
Rameau	1
Bach	1
Marin Marais	1

Musiciens actuels	Occurrences en page de couverture
Christophe Coin	1
Christophe Rousset	2
John-Eliot Gardiner	1
William Christie	2
Jordi Savall	2
René Jacobs	1
Andreas Staier	1
Marc Minkowski	3
Gustav Leonhardt	1
Philippe Herreweghe	1
Montserrat Figueras	1
Jean-Claude Malgoire	1
Cécilia Bartoli	1
Nikolaus Harmoncourt	1
Véronique Gens	1



ANNEXE N° 9

Journalistes de Diapason

Numéros	Nbre pages	Noms des journalistes
N° 426	5	Ivan A. Alexandre
N° 427	3	Olivier Rouvière
N° 448	4	Ivan A. Alexandre
N° 462	3	Ivan A. Alexandre
N° 465	4	Ivan A. Alexandre
N° 467	4	Alexandre Geoffroy
N° 470	3	Ivan A. Alexandre
N° 471	12	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau
N° 481	4	Vincent Agrech
N° 488	18	Jacques Drillon ; Jean Gribenski ; Gaëtan Naulleau
N° 489	19	Roger-Claude Travers ; Frédéric Delaméa ; Olivier Rouvière ; Ivan A. Alexandre
N° 496	15	Ivan A. Alexandre
N° 499	17	Olivier Rouvière ; Roger-Claude Travers ; Roger Tellart ; Denis Morrier
N° 506	4	Ivan A. Alexandre
N° 517	4	Ivan A. Alexandre
N° 518	21	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau ; Catherine Cessac ; Eric Sebbag
N° 520	4	Ivan A. Alexandre
N° 527	16	Ivan A. Alexandre
N° 529	3	Ivan A. Alexandre
N° 531	7	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau
N° 532	19	Roger Tellart ; Denis Morrier ; Ivan A. Alexandre ; Gilles Cantagrel
N° 535	15	Ivan A. Alexandre ; Gaëtan Naulleau ; Jean-Claude Hulot
N° 537	3	Gaëtan Naulleau
N° 540	4	Gaëtan Naulleau ; Ivan A. Alexandre
N° 542	16	Ivan A. Alexandre

## ANNEXE N° 10

### BIOGRAPHIES DES PRINCIPAUX JOURNALISTES DE DIAPASON

#### Ivan A. ALEXANDRE :

Auteur et musicographe français né à Paris le 6 août 1960.



Musicologue formé à la Sorbonne, Ivan A. Alexandre se tourne vers la presse et publie en 1980 son premier article dans le mensuel *Diapason*, journal dont il devient par la suite éditorialiste. En 1990, il entre parallèlement au *Nouvel Observateur*. On lui doit par ailleurs de nombreuses études parues dans le périodique *L'Avant-Scène Opéra* (opéras de Lully, Jean-Philippe Rameau, Henry Purcell et Georg Friedrich Haendel), mais aussi dans plusieurs numéros spéciaux de *Télérama* (les Opéras de Haendel, la musique dans "Tintin") et des revues politiques telles que *Le Débat* ou *Commentaire*.

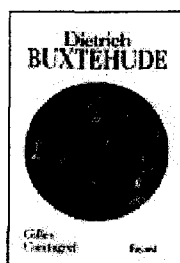
Il a contribué à divers ouvrages (*Opéras, Guide des Opéras de Verdi, Encyclopaedia Universalis...*), dirigé le *Guide de la Musique ancienne et baroque* paru en 1992 dans la collection Bouquins (Robert Laffont) et produit de nombreuses émissions sur France Musique et Radio Classique.

Parallèlement, il écrit pour le théâtre et publie dès 1981 quelques vers dans les revues *Vagabondages* et *Backstage*. Parmi ses travaux partagés avec différents musiciens mentionnons l'adaptation des *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn (Jordi Savall, Ambronay 1990), celle de *La Flûte enchantée* de Mozart (Jean-Christophe Spinosi, Théâtre des Champs-Élysées 2006), les sept poèmes de *Jurassic Trip* (Guillaume Connesson, 2000) ainsi que plusieurs livrets mis en musique par le compositeur Edouard Lacamp : *Hécatombe*, 1996 ; *Le Joueur de flûte*, 1998, *Agence Orient-Midi*, 1999, *Nos vacances*, 2002 et *Marianne*, opéra créé le 13 mai 2003 à Saint-Étienne. En juin 2007 à Buenos Aires il met en scène *Rodelinda*, opéra d'Haendel représenté pour la première fois en Amérique du Sud.

## **Vincent AGRECH :**

Chef de rubrique du magazine *Diapason*.

## **Gilles CANTAGREL :**



Gilles Cantagrel est un musicologue, écrivain, conférencier et enseignant français né le 20 novembre 1937 à Paris.

Il étudie la physique, l'histoire de l'art et la musique à l'École normale et au Conservatoire de Paris. Il pratique aussi l'orgue et la direction chorale. Ensuite, il s'oriente vers le journalisme et la communication où il écrit, notamment, dans les revues *Harmonie* et *Diapason*.

Il devient producteur d'émissions radiophoniques en France et à l'étranger, citons particulièrement France Musique dont il dirige les programmes de 1984 à 1987. Conseiller artistique auprès du directeur de France Musique, il fut vice-président de la commission musicale de l'Union européenne de Radiodiffusion et télévision.

Il est l'auteur d'une série de films sur l'histoire de l'orgue en Europe. Enseignant, conférencier, animateur, il participe en 1985 à la création du salon de la musique classique "Musicora".

À noter qu'il est aussi président de l'Association des Grandes Orgues de Chartres<sup>[1]</sup> et administrateur de diverses institutions, dont le Centre de Musique Baroque de Versailles, et membre du conseil de surveillance de la Fondation Bach de Leipzig.

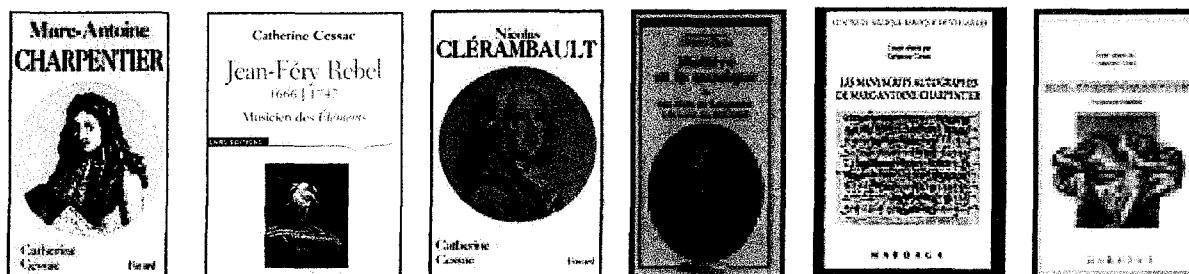
En 2001, il est nommé membre du Haut comité des célébrations nationales par le ministre de la Culture.

Il a été maître de conférences à la Sorbonne. Il intervient au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et dans différents conservatoires et universités en France et au Québec. D'Europe en Amérique du Nord, il donne de nombreuses conférences et participe à des jurys de concours internationaux.

Il est chevalier de la Légion d'honneur, officier des Arts et Lettres, Croix du mérite de la République fédérale d'Allemagne et Médaille d'or du mérite culturel de la province de Vienne (Autriche). En 2006, il est élu correspondant de l'Institut (Académie des Beaux-Arts)<sup>[2]</sup>.

Depuis quelques années, le festival *Bach en Combrailles*<sup>[3]</sup> a la chance de bénéficier de son expertise qu'il n'hésite pas à faire partager jusqu'au cœur des petits villages auvergnats où il réussit à transporter son auditoire dans l'ombre du Kantor de Leipzig qu'il rend, miraculeusement, plus proche et accessible à tous.

### Catherine CESSAC :



Directrice de recherche au CNRS (Centre de Musique Baroque de Versailles), Catherine Cessac est spécialiste de la musique française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elle se consacre plus particulièrement au compositeur Marc-Antoine Charpentier auquel elle a consacré un ouvrage et dont elle prépare le tricentenaire de la mort en 2004 par de nombreux projets : site Internet dans le cadre des célébrations nationales, exposition, colloque international, éditions critiques, établissement de programmes de concerts en collaboration avec les musiciens et les festivals.

Elle a également initié des manifestations scientifiques et artistiques ayant pour thème le milieu intellectuel et artistique qui se développe autour de la duchesse du Maine au château de Sceaux (automne 2004). Elle participe régulièrement à des émissions radiophoniques nationales et en Suisse et est souvent invitée à faire des conférences dans les universités

francophones et les festivals internationaux de musique. Elle dispense un enseignement sur l'Art baroque à l'École Centrale de Paris.

**Frédéric DELAMEA :**

Spécialiste, parmi les plus grands mondiaux, de Vivaldi.

**Jacques DRILLON :**

Né le 25 juin 1954 à Paris.



Il a fait des études supérieures de lettres et cinéma, à Nancy et Metz. Il est reçu docteur ès lettres (linguistique), avec *La Loi formelle et son influence sur la création artistique et littéraire*, sous la direction de Jacques Hennequin (1993, mention très honorable avec les félicitations du jury). Entre 1997 et 1999, il enseigne la linguistique à l'Université de Cergy, la stylistique à l'Université de Paris VIII et donne des conférences occasionnelles à l'École polytechnique.

De 1973 à 1975, pendant ses études, il publie ses premières critiques de cinéma dans une feuille professionnelle locale, *L'écran lorrain*, enseigne la musique dans un collège de Nancy et donne des leçons de piano et de flûte. Il s'intéresse aussi au cinéma : *Grand âge* (16mm N&B); *Trois plans* (16mm coul.); *La glace et le fer* (16mm coul. et N&B).

En 1975, il s'installe à Paris et devient producteur à Radio France (France Musique et France Culture). Il fait un stage de montage (son) à l'INA en 1976-1977, sous la direction de Maïc Chomel ; à la suite de quoi il l'enseigne brièvement au Conservatoire National Supérieur des Arts et métiers. Il reste un collaborateur occasionnel à France Culture.

En 1978, il fonde avec Louis Dandrel le *Monde de la musique*. Entre 1982 et 1984, il est chef de service dans cette revue.



En 1981, il prend la succession de Maurice Fleuret à la rubrique *musique classique* du *Nouvel Observateur*, fonction qu'il occupe encore aujourd'hui. Il publie occasionnellement des critiques littéraires et cinématographiques. Entre 1995 et 1997, il fonde et dirige la revue mensuelle *Symphonia*. Il collabore à divers journaux et revues : *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, *Diapason*, *Harmonie*, *la NRF*, *Théodore Balmoral*...

Il prend en juillet 2003 la succession de Robert Scipion, au *Nouvel Observateur*, à la rubrique *Mots croisés*, tout en poursuivant sa collaboration journalistique. Depuis septembre 2007, il lit un début de livre différent tous les jours, en vidéo sur [BibliObs.com](http://BibliObs.com).

Après avoir dirigé l'enregistrement intégral des symphonies de Beethoven transcrites par Liszt pour piano seul, projet qu'il a porté et mené à bien chez Harmonia Mundi (avec Alain Planès, Georges Pludermacher, Michel Dalberto, Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenuer et Jean-Claude Pennetier), il continue jusqu'en 2004 d'exercer à l'occasion la fonction de directeur artistique pour cette marque (à ce jour, une trentaine de disques ont été réalisés sous sa direction, dont l'intégrale des sonates de Mozart par Georges Pludermacher, des nocturnes de Chopin et de l'œuvre pour piano de Moussorgski par Brigitte Engerer. Il enregistre beaucoup avec Alain Planès: plusieurs disques Debussy, deux Scarlatti, trois Haydn, et l'intégrale des sonates de Schubert). Une intégrale Debussy avec Jean-Louis Haguenuer est en cours chez d'autres éditeurs.

En janvier 1998, il donne au théâtre des Bouffes du Nord une semaine de cours publics d'interprétation, consacrés aux sonates pour piano de Beethoven. Nombreuses conférences.

Très préoccupé de transcriptions musicales, il publie chez Durand le *Schwanengesang*, de Schubert/Liszt, inédit depuis le XIXe siècle. Il réalise lui-même nombre de transcriptions, notamment les deux symphonies concertantes de Mozart pour deux pianos (créées par Georges Pludermacher et Jean-François Heisser), le *Boléro* de Ravel pour quatre pianos (créé par B. Engerer, M. Béroff, A. Planès et JF Heisser), le prélude de *l'Or du Rhin* pour douze pianos, l'avant-dernière sonate de Schubert pour quatuor à cordes, la cinquième symphonie de Beethoven, pour piano et orchestre (créée par Frank Braley et l'orchestre de Montpellier), le septième quatuor de Beethoven pour piano seul (créé par Cyril Huvé), la Symphonie 103 de Haydn pour deux pianos, sept quatuors de Mozart pour deux pianos et de nombreuses pièces d'orgue de Jean-Sébastien Bach pour piano seul. En 2005, paraît chez Accord/Universal un enregistrement de sa version pour alto et piano du *Schwanengesang*, d'après Schubert et Liszt.

Il crée en 2007, dans le cadre du Festival de Radio France et Montpellier, une série intitulée "Les grandes transcriptions": cinq récitals (un ou deux pianos) qui seront publiés en CD (Accord/Universal).

Il dirige, en 1992 et 1993, la collection *Guillemets*, chez Bernard-Coutaz, qui comprendra huit titres publiés : Saint-Simon I et II, Hugo, Littré, Michelet, Proust, Buffon, Marcello.

Il est récitant, seul ou avec des partenaires musiciens (Jean-Louis Haguenaer, Alexis Galpérine, Brigitte Engerer). Il a lu de la prose et de la poésie dans divers lieux de France (Théâtre de Metz, d'Epinal, Théâtre du Châtelet, Opéra Bastille). Il a fait une tournée avec des textes de Saint-Simon, une autre avec Proust. Au Festival d'Automne, il a été le récitant pour *La ralentie*, nouveau mélodrame de Gérard Pesson d'après Michaux, et d'autres œuvres pour récitant et piano ou orchestre (direction Dominique My), notamment son propre texte, *Le culte des ancêtres, morts ou vifs*. Il a lu sa *Mort de Louis XIV* au festival de la Chabotterie 2004, en Vendée, en compagnie de Marc Wolf (guitare baroque). Ce même monologue a été mis en ondes par France Culture (réal. Michel Sidoroff), avec Jean Martin dans le rôle du roi. Deux des trois textes formant son ouvrage *Children's corner* ont été lus de nombreuses fois par Sami Frey, en compagnie de Frederic Chiu (piano). Sa traduction du *Roi Lear* a été enregistrée par France Culture (réal. Jacques Taroni), avec Michel Galabru dans le rôle-titre, Yann Collette, Evelyne Didi, Denis Lavant, André Wilms, William Mesguich, Charles Gonzalez...

### **Jean GRIBENSKI :**

Professeur à l'université de Poitiers, responsable du Département de Musicologie. De 1974 à 1986, rédacteur en chef de la *Revue de Musicologie*. De 1996 à 2001, Président de la Société française de Musicologie ; conseiller pour la France des encyclopédies internationales *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Auteur de nombreux articles, portant principalement sur la vie musicale en France, à la fin du XVIIIème et au début du XIXème siècles.

### **Denis MORRIER :**

Né en 1953, Denis Morrier accomplit sa formation dans le cadre du Conservatoire national de région de Lyon et du Conservatoire de Paris (1er Prix d'Histoire de la musique), ainsi qu'aux Universités de Lyon et de Tours (Musique et Musicologie). Titulaire depuis 1987 du Certificat d'Aptitude de culture musicale, il enseigne cette discipline à l'École nationale de musique de Montbéliard. Son intérêt pour la musique ancienne l'a conduit à orienter plus particulièrement ses recherches vers la musique italienne du Baroque naissant (Monteverdi, Cavalli...) et du XVIIIe siècle. Il a publié de nombreux articles sur ces sujets (Avant-Scène Opéra, plusieurs dictionnaires...) et produit un ouvrage intitulé *Les Trois Visages de Monteverdi* dans la collection Passerelle aux éditions Harmonia Mundi.

Collaborateur depuis 1986 du magazine *Diapason*, il travaille également avec de nombreux producteurs discographiques, organismes de concert et de radio. Par ailleurs, il se produit comme continuiste dans l'ensemble Génération Harmonique, avec lequel il explore les répertoires baroques européens et s'attache à la création et à l'édition d'œuvres inédites.

### **Gaëtan NAULLEAU :**

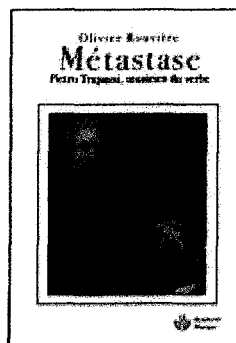
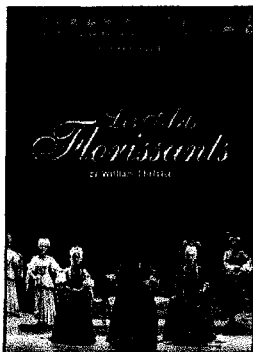


Après des études de piano, d'accompagnement et de clavecin, parallèlement à des travaux de musicologie (diverses publications et éditions, thèse de doctorat en cours, et sans doute pour longtemps encore, sur « la basse continue en France au XVIIe siècle »), Gaëtan Naulleau se tourne vers la critique musicale. Collaborateur à partir de 1998 de la revue *Répertoire*, il rejoint *Diapason* deux ans plus tard. Responsable de sa rubrique disques depuis février 2002, il conjugue cette activité avec l'animation du rendez-vous hebdomadaire sur France Musique, "*Les Enfants du baroque*".

(Biographie France Musique)

**Olivier ROUVIERE :**

Docteur ès lettres et musicologue français



**Roger TELLART :**



Principal chroniqueur pour les musiques médiévales.

**Roger-Claude TRAVERS :**

Docteur en médecine, musicographe, critique musical spécialiste de la musique italienne du XVIIIe siècle.

ANNEXE N° 11

Occurrences et nombres de pages par journalistes

Noms des journalistes	Occurrences	Nbre pages
Ivan A. Alexandre	19	105
Olivier Rouvière	3	12
Alexandre Geoffroy	1	4
Gaëtan Naulleau	7	32
Vincent Agrech	1	4
Jacques Drillon	1	6
Jean Gribenski	1	4
Roger-Claude Travers	2	7
Frédéric Delaméa	1	4
Roger Tellart	2	4
Denis Morrier	2	4
Catherine Cessac	1	6
Eric Sebbag	1	2
Gilles Cantagrel	1	2
Jean-Claude Hulot	1	3



**Nombre de pages par journaliste sur la musique baroque dans le magazine Diapason**

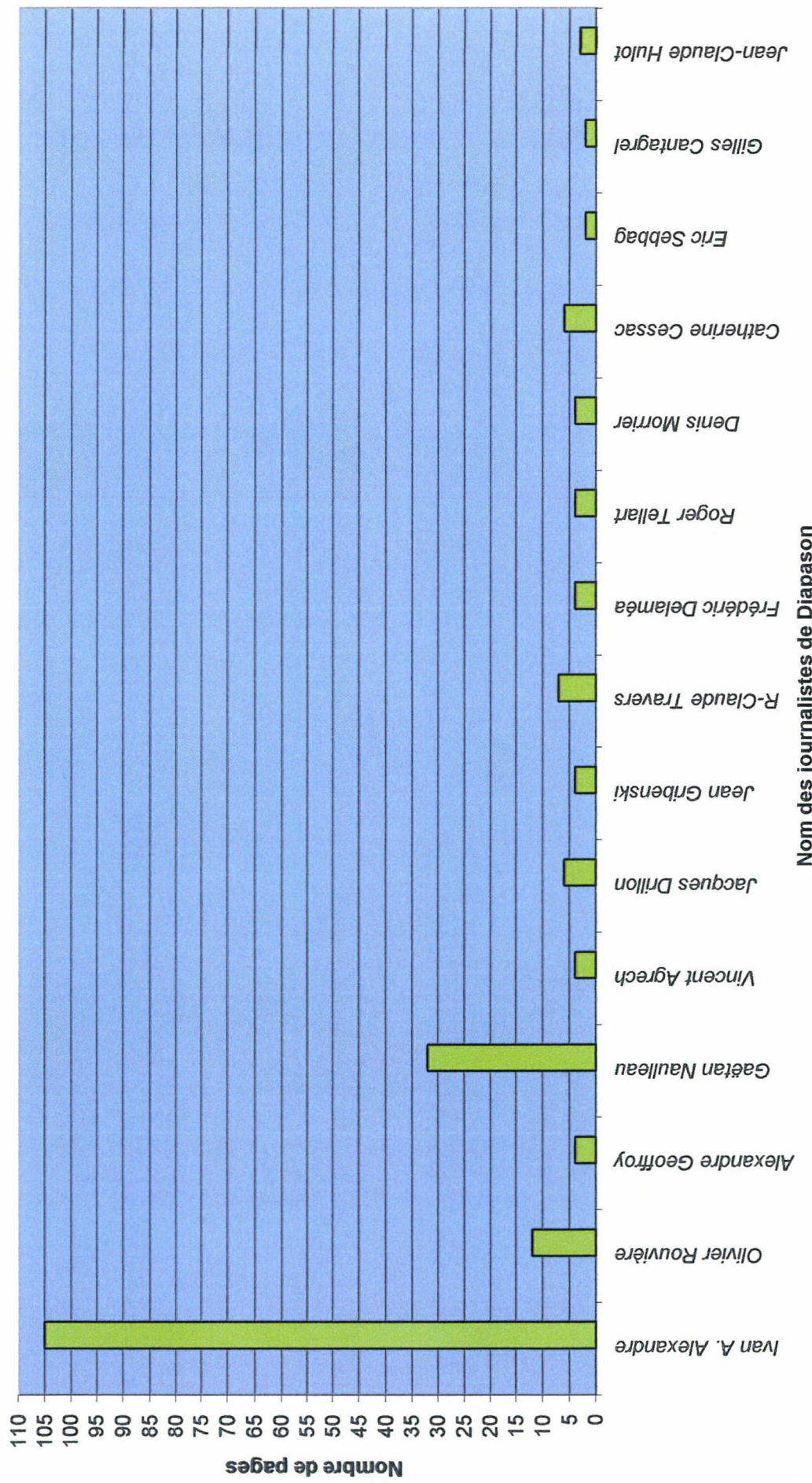


Schéma type d'une page de couverture de Diapason

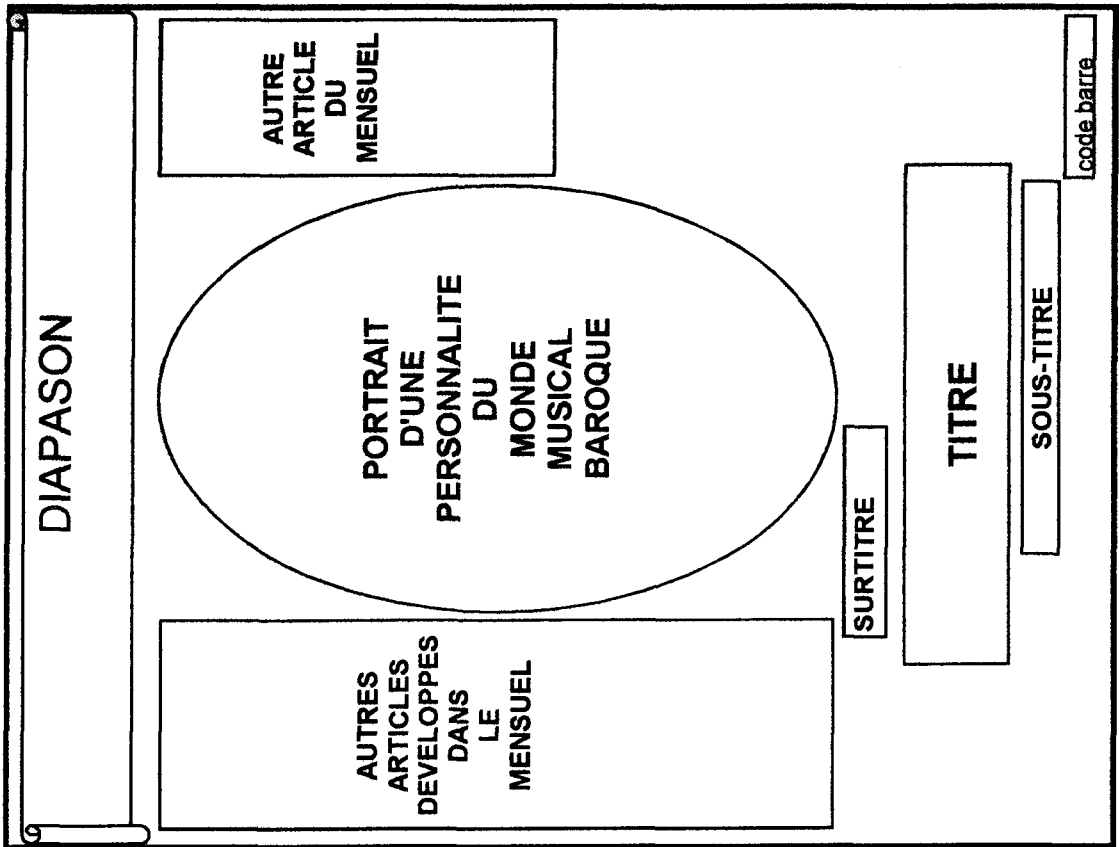
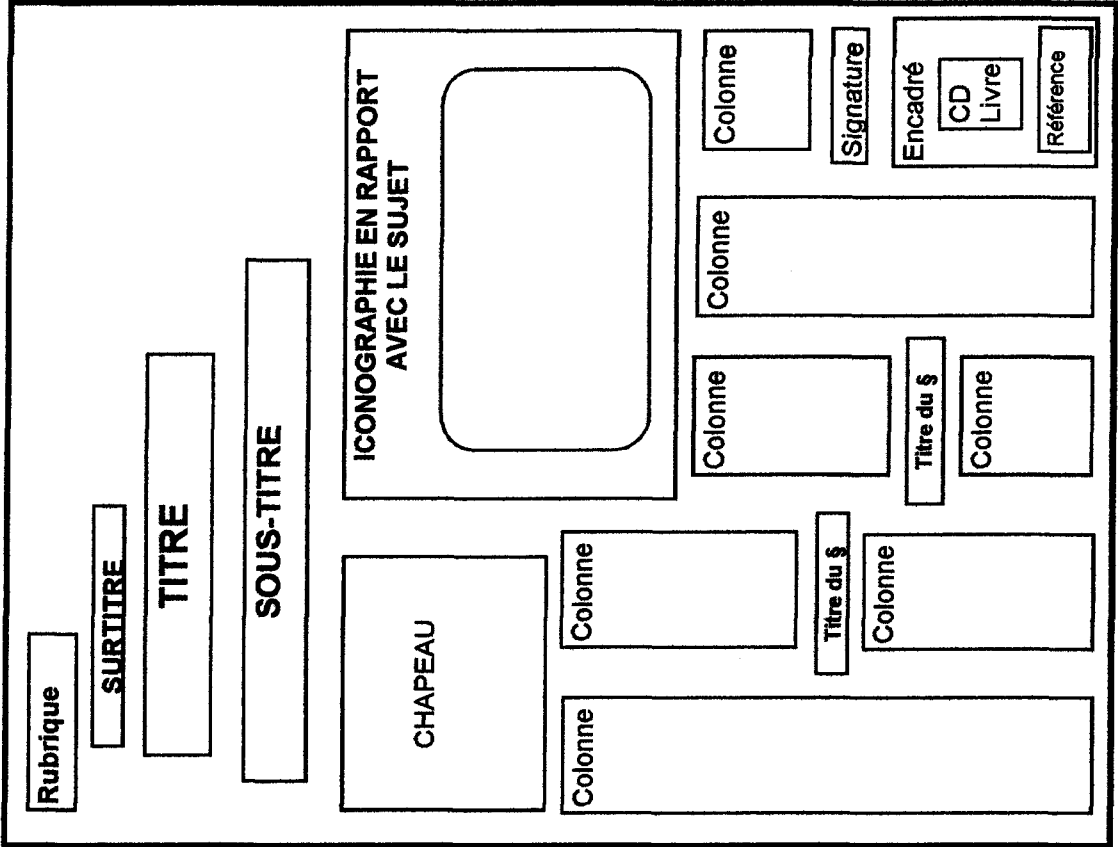


Schéma type d'une page d'article de Diapason



ANNEXE N° 43

Analyse de la trousse des couvertures de Diapason

Numéro	Date	Surtitre	Titre	Sous-titre
N° 426	mai-96		CHRISTOPHE COIN PARIS	Le violoncelle buissonnier La musique baroque au Conservatoire
N° 427	juin-96		PORTRAIT Christophe Rousset	Métastase : un glorieux librettiste
N° 448	mai-98			L'ange du baroque plane sur Mozart Claveciniste militant, il dirige à Lyon Cécilia Bartoli et Natalie Dessay dans <i>Mithridate de Mozart</i>
N° 462	sept-99		John Eliot Gardiner	"Je suis né sous les yeux de Bach"
N° 465	déc-99		WILLIAM CHRISTIE	Les Arts Flo ont 20 ans
N° 467	févr-00		Jordi Savall	Prophète d'une renaissance
N° 470	mai-00		René Jacobs	"Diriger, c'est chanter"
N° 471	juin-00		Andreas Staier	Le pyromane des claviers
			Dossier	Tout savoir sur le pianoforte
N° 481	mai-01	Interview	Marc Minkowski	L'art de la fougue
N° 488	janv-02		Mozart-Haydn	Histoire d'une amitié musicale Les 40 disques de référence
N° 489	févr-02	Les dernières découvertes musicologiques Les opéras La musique sacrée Comment l'interpréter 30 disques pour découvrir son œuvre	Vivaldi	retrouve sa voix
N° 496	oct-02		Haendel La résurrection !	Toutes les clefs pour comprendre l'homme et son œuvre 20 disques essentiels
N° 499	janv-03	Spécial Folle Journée de Nantes	DE MONTEVERDI A VIVALDI	Comment la musique italienne a conquis l'Europe Naples, Rome, Venise, Florence : les villes où tout s'est joué 40 disques pour aimer le baroque italien



N° 506	sept-03		GUSTAV LEONHARDT	Le maître du temps
N° 517	sept-04		PHILIPPE HERREWEGHE	A la conquête de Bruckner !
N° 518	oct-04		Jordi Savall Montserrat Figueras	TRENTE ANS DE GLOIRE BAROQUE
N° 520	déc-04		HAENDEL INEDIT	Découvertes capitales sur l'auteur du Messie
N° 527	juillet-août 05	<i>Farinelli, Senesino, Guadagni et les autres</i>	La vérité sur	<i>Les castrats</i>
N° 529	oct-05		JEAN-CLAUDE MALGOIRE	50 ans de musique baroque
N° 531	déc-05	Cécilia Bartoli	LA TORNADE BAROQUE	Le triomphe de son nouveau disque, son histoire, ses projets
N° 532	janv-06	Spécial Folle Journée de Nantes	L'EUROPE BAROQUE	BACH, VIVALDI, HAENDEL, RAMEAU et les autres 50 disques pour découvrir leurs œuvres 50 lieux où leur musique est née
N° 535	avr-06	TOUT	HARNONCOURT	Portrait. Réflexions. Meilleurs disques. Entretien exclusif. Le dossier le plus complet jamais réalisé sur une figure majeure de notre temps
N° 537	juin-06	INTERVIEWS	Marc Minkowski	Prince des gambistes
N° 540	oct-06		MARIN MARAIS	Deux siècles de redécouvertes
N° 542	déc-06	Comment la France est devenue	BAROQUE	Témoignages : William Christie, Christophe Rousset Marc Minkowski, Véronique Gens... Aujourd'hui : l'aventure continue

## BIOGRAPHIES DES MUSICIENS BAROQUES ACTUELS MEDIATISES DANS DIAPASON

### Cecilia Bartoli :

Cecilia Bartoli (née le 4 juin 1966 à Rome) est une cantatrice (mezzo-soprano) italienne.

#### Biographie :

Elle est très connue pour ses rôles dans des opéras de Mozart et de Rossini, mais moins connue pour ses interprétations de chants baroques. Contrairement à la plupart des chanteurs d'opéra, Bartoli est devenue célèbre à un très jeune âge, avant ses vingt ans.

Cecilia Bartoli fut formée par ses parents Silvana Bazzoni et Angelo Bartoli eux-mêmes chanteurs professionnels et suivit des cours au Conservatoire Sainte-Cécile d'où elle sortit diplômée.

Elle apparut pour la première fois en public, à l'âge de neuf ans, en interprétant un berger dans Tosca de Puccini. En 1986, à dix-neuf ans, elle fut révélée au public italien par « Fantastico », une émission de télévision italienne et juste après sa prestation, le chef d'orchestre Riccardo Muti l'invita à passer une audition à la Scala.

Elle se fit connaître en France lors d'un concert organisé en 1985 par l'Opéra de Paris, à la mémoire de Maria Callas, diffusé sur Antenne 2, le 16 septembre 1987 dans une émission animée par Ève Ruggiéri.

En 1988, à Hambourg, elle interpréta son rôle favori de Rosina dans Le Barbier de Séville (Il barbiere di Siviglia) de Rossini. Elle collabora ensuite avec Herbert von Karajan et Daniel Barenboïm qui l'avaient remarquée lors de cette émission de télévision dédiée à Maria Callas. Herbert von Karajan l'invita un peu plus tard à chanter la Messe en si mineur de Jean-Sébastien Bach au Festival de Pâques de Salzbourg de 1990. La mort du chef d'orchestre en empêcha cependant la réalisation. Avec Daniel Barenboïm, elle travailla sur le cycle du Ponte de Mozart. Sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, elle interpréta en 1988 le rôle de Chérubin dans Les Noces de Figaro de Mozart, à Zurich.

Bartoli se focalisa ensuite sur des rôles de Mozart et développa sa carrière internationale. En 1996, elle fit ses débuts au Metropolitan Opera en tant que Despina dans *Così fan tutte* et revint l'année suivante pour chanter dans *La Cenerentola*. Bartoli a une « petite voix » comparativement à la salle d'opéra du Metropolitan la plus grande du monde et des rumeurs laissaient croire qu'on lui avait caché un microphone qui amplifiait sa voix ce qui fut



immédiatement démenti par la direction du Metropolitan. De toute façon, Bartoli interpréta un peu moins de dix rôles sur scène et s'intéressa au chant baroque et à des œuvres de musique classique vocale plus récentes, de compositeurs comme Vivaldi, Haydn et Salieri, auxquels sa voix se prête à merveille.

Bartoli fait partie des chanteuses classiques de ces dernières années qui vendent le plus, et est beaucoup aimée par le public pour sa personnalité, sa vivacité et son énergie; mais certains lui reprochent de surjouer ses rôles. Les critiques trouvent aussi qu'elle a une manière de chanter trop haletante.

Un de ses nombreux CD, consacré à des arias de Vivaldi, est considéré comme une des plus fortes ventes de musique classique de ces dernières années.

Sa saison 2007-2008 est consacrée à des concerts-hommages à Maria Malibran, qui connaîtront un apogée le 24 mars 2008 à la Salle Pleyel (Paris), où elle donnera trois concerts différents dans la même journée, dont une version intégrale de la Cenerentola de Rossini.

### **William Christie :**

William Christie (né William Lincoln Christie) est un claveciniste et chef d'orchestre originaire des États-Unis, né le 19 décembre 1944 à Buffalo (New York), naturalisé français en 1995.

#### **Biographie :**

Il a étudié l'histoire de l'art à Harvard et la musique à Yale. Il eut notamment pour professeurs Ralph Kirkpatrick et Kenneth Gilbert.

Fuyant les États-Unis par refus de se faire enrôler pour le Vietnam, il s'établit en France en 1971 où il acquiert une réputation de spécialiste de la musique baroque, et plus particulièrement de la musique française de cette époque. Il a fondé en 1979 la formation *Les Arts Florissants*, qu'il dirige toujours aujourd'hui, ensemble spécialisé dans ce répertoire (Lully, Rameau, etc) qui tire son nom d'une œuvre de Charpentier. Il a aussi enseigné au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Son activité de claveciniste se limite aujourd'hui à la participation en tant que continuiste aux concerts des *Arts Florissants*.

Dans le domaine de l'opéra, William Christie dirige à la fois *Les Arts Florissants* en tant qu'orchestre invité (notamment à l'Opéra de Paris) et d'autres orchestres (*Opernhaus Zürich*, *Glyndebourne Opera Festival*, *Opéra de Lyon*). Il a également été invité à plusieurs reprises par Simon Rattle à diriger *l'Orchestre Philharmonique de Berlin*.

Depuis 2002, William Christie dirige (avec Kenneth Weiss et Paul Agnew) *Le Jardin des Voix*, un projet pédagogique visant à contribuer à la formation de jeunes chanteurs et à leur donner des expériences professionnelles de haut niveau : après deux semaines de répétition, les chanteurs sélectionnés participent à une tournée de concerts souvent mis en espace.

*Le Jardin des Voix* fait l'objet d'un documentaire diffusé en juin 2008 sur France 3, intitulé "Baroque Académie". Ce documentaire montre parfaitement l'aspect pédagogique du travail de Christie.

### **Christophe Coin :**

Christophe Coin, né à Caen en 1958, est un violoncelliste, gambiste, quartettiste et chef d'orchestre français, fondateur du Quatuor Mosaïques et directeur artistique de l'Ensemble baroque de Limoges.

#### **Biographie :**

Christophe Coin obtient en 1974, à l'âge de 16 ans, le premier prix de violoncelle au Conservatoire National de Musique de Paris, dans la classe d'André Navarra. Il se perfectionne avec Nikolaus Harnoncourt à Vienne et avec Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle où il enseigne désormais.

Il joue ensuite au sein du Concentus Musicus de Vienne, puis avec Christopher Hogwood, avec qui il enregistre des sonates en trio de Purcell, des sonates et des concertos de Vivaldi et des concertos de Haydn. En 1984, il accompagne Rudolf Noureev pour la création de son solo sur la Troisième Suite pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach.

La même année, il fonde le Quatuor Mosaïques avec trois musiciens autrichiens, Erich Höbarth, Andrea Bischof et Anita Mitterer, s'engageant dès lors sur la totalité de l'œuvre de chambre de Haydn, Mozart, Schubert et Beethoven. Ce travail approfondi du Quatuor s'étend également à la musique française tels les œuvres de Hyacinthe et Louis Emmanuel Jadin. Accompagné par Patrick Cohen au piano, le Quatuor Mosaïques a également enregistré des quintettes de Luigi Boccherini.

En 1991, Christophe Coin prend la direction de l'Ensemble Baroque de Limoges avec lequel il explore les musiques des XVIIe et XVIIIe siècles.

Il est invité comme chef ou comme soliste par de grandes formations. Également professeur, Christophe Coin est chargé des cours de violoncelle baroque et de viole de gambe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et à la Schola Cantorum de Bâle.

### **Montserrat Figueras :**

Montserrat Figueras est une chanteuse lyrique (soprano), née le 7 mars 1948 à Barcelone (Espagne) dans une famille de mélomanes (son père joue du violoncelle). Très jeune, elle étudia le chant et le théâtre. Elle rejoint l'ensemble de musique ancienne Ars Musicae, où elle chante les œuvres des grands polyphonistes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle. Au sein de cette formation, elle rencontre Jordi Savall qu'elle épousera en 1968 et avec lequel elle aura deux enfants Arianna et Ferran Savall, tous deux chanteurs et musiciens.

En 1968, le couple part à Bâle en Suisse étudier à la Schola Cantorum Basiliensis et à la Musik Akademie. Le couple séjournera en Suisse jusqu'en 1986. Outre des études vocales générales avec Kurt Widmer et plus tard avec Eva Krasznai, elle développe son goût pour la musique ancienne.

Six ans plus tard, en 1974, le couple fonde en compagnie de Lorenzo Alpert (instrument à vent et percussion) et Hopkinson Smith (instruments à corde pincées) l'ensemble Hespèrion XX qui se consacrera à l'interprétation et à la revalorisation du répertoire musical hispanique et européen d'avant 1800. En 1987, elle participe à la fondation par son mari Jordi Savall du chœur La Capella Reial de Catalunya. À l'aube de ce siècle l'ensemble prend le nom de Hespèrion XXI. Montserrat Figueras a, entre autre, reçu le Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque et le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros. Elle est chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres depuis 2003.

### **John Eliot Gardiner :**

John Eliot Gardiner, né le 20 avril 1943 à Fontmell (Dorset, Angleterre), est un chef d'orchestre britannique.

#### **Biographie :**

Il étudie la musique à King's College (Cambridge), est l'élève de Nadia Boulanger en 1967-1968 et fonde en 1964 le Monteverdi Choir. Il crée l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique en 1990.

Son répertoire reste essentiellement baroque : Jean-Philippe Rameau avec notamment les Boréades, Jean-Sébastien Bach (il a dirigé l'intégrale des cantates en 2000 avec le Monteverdi Choir et les English Baroque Soloists). Il a dirigé plusieurs opéras et fut directeur musical de l'Orchestre de l'Opéra national de Lyon de 1983, année de sa création, à 1988. Son répertoire

s'est étendu à la période romantique avec des interprétations remarquées de Beethoven (intégrale des symphonies) et de Berlioz.

### **Véronique Gens :**

Véronique Gens est une chanteuse lyrique française, soprano, née le 19 avril 1966, à Orléans.

#### **Biographie :**

Après avoir étudié le chant au Conservatoire d'Orléans, elle rencontre William Christie qui la fera participer à Atys de Lully où elle chante dans les chœurs. Elle participe ensuite aux productions des Arts florissants ou de l'ensemble conduit par Gérard Lesne, Il Seminario Musicale.

Interprète reconnue de la musique baroque, elle donne progressivement une orientation plus ample à sa carrière. Dans les années 1990, Jean-Claude Malgoire lui propose ses premiers rôles mozartiens : Chérubin et la Comtesse, dans les Noces de Figaro, Dona Elvira dans Don Giovanni. Ce dernier rôle lui vaut un vif succès au Festival d'Aix-en-Provence, en 1998, sous la direction de Claudio Abbado, dans une mise en scène de Peter Brook et marque le début de sa carrière internationale. Elle chante également les rôles de Vitellia (La Clémence de Titus), de Pamina (La Flûte enchantée) ou de Fiordiligi (Così fan tutte) sur la plupart des scènes internationales. Parmi ses dernières prises de rôle, figurent ceux de Mélisande, à Munich en 2001, Alcina de Haendel à Hambourg, Tatiana (Eugène Onéguine), Missia Palmieri à l'opéra de Lyon (2006)...

### **Nikolaus Harnoncourt :**

Nikolaus Harnoncourt (de son nom complet Johann Nikolaus, Graf de La Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt) est un chef d'orchestre, violoncelliste et gambiste autrichien, né le 6 décembre 1929 à Berlin. Il est connu pour la grande historicité de ses interprétations musicales de l'ère classique et postérieures.

#### **Biographie :**

Harnoncourt est né à Berlin, a grandi à Graz et a étudié la musique à Vienne. Sa mère Ladislaja Gräfin von Meran, Freiin von Brandhoven, était la petite-fille de l'Archiduc d'Autriche Johann de Styrie et la fille du Comte de Meran. Son père Eberhard de La Fontaine, comte d'Harnoncourt-Unverzagt a fait des études d'ingénieur et a travaillé à Berlin. Il a eu

deux enfants de son premier mariage. Deux ans après la naissance de Nikolaus, son frère Philipp Harnoncourt naît. La famille déménage à Graz, où le père a obtenu un doctorat et un poste dans le gouvernement (Landesregierung) de Styrie.

Nikolaus Harnoncourt a fondé le Concentus Musicus Wien avec sa femme, Alice Hofferler, en 1953 alors qu'il joue du violoncelle avec l'Orchestre symphonique de Vienne. Ce groupe se dédiait à l'authentic performance sur instruments d'époque, et vers les années 1970 son travail au sein de ce dernier lui procure une certaine notoriété.

De fait, Nikolaus Harnoncourt et le Concentus Musicus Wien prennent place au premier rang des musiciens qui, par leurs travaux de recherche, leurs interprétations, leurs écrits, leur enseignement, ont initié, à partir des années soixante, une véritable révolution dans l'interprétation et dans la réception de la musique baroque européenne. Cette révolution a radicalement modifié notre compréhension et notre évaluation d'une grande partie de cette musique dont les productions couvrent le dix-septième et le dix-huitième siècles, et elle a exercé une grande influence sur notre culture musicale, notre sensibilité musicale et nos pratiques culturelles. De nombreux enregistrements d'Harnoncourt et du Concentus Musicus Wien apparaissent aujourd'hui comme des références incontournables. Les Concertos Brandebourgeois (1964) et l'intégrale des Cantates de Bach, l'Orfeo (1968) et l'incoronazione di Poppea (1974) de Monteverdi, Il Cimento dell'armonia e dell'inventione (1977) de Vivaldi, Belshazzar (1978), l'Ode à Sainte Cécile (1978), Alexander's Feast (1979), Jephtha (1979) de Haendel, comptent parmi les plus admirables fleurons d'une abondante et brillante discographie.

Il a plus tard travaillé avec beaucoup d'autres orchestres en utilisant des instruments modernes, mais veillant toujours à préserver une authenticité historique en termes de tempos, de dynamique musicale, etc. Il a également étendu légèrement son répertoire en continuant à jouer de la musique baroque, travail qui l'a rendu célèbre, mais aussi le répertoire d'opérettes viennoises. Récemment, il a effectué un réenregistrement des symphonies de Beethoven, avec le Chamber Orchestra of Europe.

En 1971, Harnoncourt et le chef Gustav Leonhardt ont débuté le projet d'enregistrer toutes les cantates de Johann Sebastian Bach. Le projet s'est terminé en 1990, et ce fut le premier et unique cycle complet de cantates (exceptées les n° 51 et 199) à utiliser des voix solistes et un chœur exclusivement masculin. En 2001, une excellente critique et un Grammy Award sont venus récompenser l'enregistrement de la Passion selon Saint Matthieu de Bach dirigé par Harnoncourt.



## **Philippe Herreweghe :**

Philippe Herreweghe est un chef d'orchestre belge, né le 2 mai 1947 à Gand.

### **Biographie :**

En marge de ses études universitaires (médecine et psychiatrie), il suit aussi une formation musicale au conservatoire où il étudie le piano avec Marcel Gazelle. Au cours de la même période, il entame une carrière de chef d'orchestre et en 1970 il crée le Collegium Vocale Gent.

Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt notèrent d'emblée son approche exceptionnelle de la musique et invitèrent Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale à s'associer à eux pour l'enregistrement de l'intégrale des cantates de Bach.

Petit à petit, l'approche à la fois vivante, authentique et rhétorique de la musique baroque de Herreweghe fut appréciée partout et en 1977 il créa à Paris, à l'initiative de Philippe Beaussant, l'ensemble La Chapelle Royale qui se consacra à l'interprétation de la musique française du Siècle d'Or. Depuis, il a créé encore plusieurs autres ensembles avec lesquels il a su fournir, individuellement ou en les associant entre eux, une lecture juste et fidèle d'un répertoire musical qui va de la Renaissance à la musique contemporaine.

Ainsi avons-nous l'Ensemble Vocal Européen, spécialisé dans la musique polyphonique de la Renaissance et l'Orchestre des Champs Élysées, créé en 1991 dans l'optique de remettre en valeur le répertoire romantique et préromantique en utilisant des instruments d'époque.

De 1982 à 2002, Philippe Herreweghe a été directeur artistique du festival d'été "Les Académies Musicales de Saintes" ; il est actuellement directeur artistique du Centre de rencontres de l'Abbaye aux Dames de Saintes. En outre, il est très souvent sollicité comme chef d'orchestre d'ensembles tels que The Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Köln, l'Ensemble Musique Oblique, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Vienne et The Orchestra of St Lukes de New York. En 1997 il fut engagé comme chef d'orchestre résident de l'Orchestre philharmonique royal de Flandre.

Il n'est dès lors pas étonnant que Philippe Herreweghe ait déjà obtenu en maints endroits des distinctions plus que méritées pour sa conception artistique judicieuse et son engagement indéfectible envers la musique. En 1990, la presse musicale européenne lui décerna le titre de "Personnalité musicale de l'Année". En 1993, Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent furent nommés "Ambassadeur culturel de Flandre". Un an plus tard, il s'est vu décerner l'ordre d'Officier des Arts et Lettres et en 1997 Philippe Herreweghe fut nommé Docteur Honoris Causa de l'Université catholique de Louvain.

## **René Jacobs :**

René Jacobs est un contre-ténor et chef d'orchestre belge, né à Gand le 30 octobre 1946.

### **Biographie :**

Il a étudié la philologie à l'université de Gand, tout en suivant des cours de chant chez le ténor Louis Devos et le haute-contre Alfred Deller.

Sa technique particulière de chant mixe sa voix de ténor naturelle et son registre de tête d'alto : cette mezzana voce ou "voix moyenne" le distingue d'autres falsettistes qui n'utilisent que le registre de tête fort limité en puissance. Il a interprété à l'opéra des rôles comme l'Orphée de Gluck ou Admeto de Haendel.

Il a enseigné le latin et le grec pendant trois ans avant de se consacrer uniquement à la musique.

En 1977, il créa son ensemble le Concerto Vocale. René Jacobs enseigna notamment à la Schola Cantorum Basiliensis et, depuis 1988, il a également des responsabilités au sein du Centre de Musique baroque de Versailles.

En 1991, il devint directeur artistique du festival d'Innsbruck.

En tant que chef d'orchestre, il a effectué un important travail sur des manuscrits en réécrivant l'instrumentation et l'ornementation des parties vocales.

En 2001, l'Académie Charles-Cros lui a attribué le "Prix in honorem", qui est la plus haute récompense de cette académie, pour son enregistrement de Croesus de Reinhard Keiser et pour l'ensemble de sa carrière.

En 2004, il obtint le Cannes Classical Award pour Rinaldo de Georg Friedrich Haendel et plusieurs distinctions dans des revues spécialisées en Angleterre (la revue Gramophone) et en France (les revues Diapason et Le Monde de la musique).

Au début de l'année 2005 René Jacobs était élu artiste de l'année par le MIDEM qui distinguait également sa direction des Noces de Figaro en lui attribuant deux MIDEM Classical Awards. Quelques semaines plus tard ce même enregistrement était distingué à Los Angeles par un Grammy Award.

## **Gustav Leonhardt :**

Gustav Leonhardt est un claveciniste, organiste et chef d'orchestre néerlandais, né le 30 mai 1928 à Graveland (Pays-Bas).

### Biographie :

Gustav Leonhardt est né le 30 mai 1928 à S' Graveland (Pays-Bas). Il suit des études musicales dans son pays natal puis se perfectionne entre 1947 et 1950 à la Schola Cantorum Basiliensis à Bâle auprès d'Eduard Müller. Il débute professionnellement à Vienne en 1950 où il joue l'Art de la fugue de Bach et enregistre ses premiers disques. Il est nommé en 1952 professeur à l'Académie Nationale de Musique. En 1955, à Amsterdam, il enseigne au Conservatoire national. Il est aussi organiste titulaire à la Nieuwe Kerk de la ville après avoir longtemps été celui de la Waalse Kerk. Il fonde cette même année le Leonhardt Consort, qui fit beaucoup pour le renouveau de la musique baroque. Il collabore également avec de nombreux musiciens comme Nikolaus Harnoncourt, enregistrant avec lui l'intégrale des cantates de Bach, Philippe Herreweghe, Lars Fryden, les frères Kuijken ou Frans Brüggen. En 1967, il tient le rôle de Jean-Sébastien Bach dans le film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Chronique d'Anna-Magdalena Bach*.

En 1970-71 il fonde, sur proposition de la Deutsche Harmonia Mundi, l'Orchestre de la Petite Bande, avec pour chef permanent attiré le violoniste Sigiswald Kuijken.

En 1969, il obtient une chaire à l'Université de Harvard. En 1980, il obtient le Prix Erasme. Il est également docteur honoris causa des universités de Yale, Harvard, Washington, Dallas, Metz, Amsterdam, Padoue.

Il donne environ une centaine de concerts par an la plupart comme soliste (orgue, clavecin, clavicorde et claviorganum), et dirige des orchestres baroques.

En tant que musicologue, il a publié une étude sur l'Art de la fugue de Bach (1952/85), et édité les œuvres pour claviers de Sweelinck. Il a également beaucoup enregistré en tant qu'organiste, claveciniste et chef d'orchestre. Sa discographie compte plus de 200 références, partagées entre les labels Vanguard, puis Das alte Werk, Deutsche Harmonia Mundi, Seon puis Philips et aujourd'hui Alpha. Il vient aussi de sortir un Forqueray (clavecin) pour le label russe Early Music Records Russia.

En 2007, il reçoit les Insignes (cravate) de Commandeur des Arts et des Lettres.

Gustav Leonhardt a formé des générations de clavecinistes tels que Bob van Asperen, Christopher Hogwood, Ton Koopman, Alan Curtis, Pierre Hantaï, Eduardo López Banzo, Leon Berben, Geneviève Soly, Carole Cerasi (master class), Jan Willem Jansen, Skip Sempé, Siebe Henstra, Menno de Delft, Elisabeth Joyé, etc.

Gustav Leonhardt est considéré comme une autorité intellectuelle et artistique sur la musique ancienne.

### **Jean-Claude Malgoire :**

Jean-Claude Malgoire est un hautboïste, musicologue et chef d'orchestre français né le 25 novembre 1940 à Avignon.

#### **Biographie :**

Jean-Claude Malgoire débute ses études musicales au conservatoire de sa ville natale. Il entre ensuite au conservatoire de Paris où il obtient un premier prix de hautbois et de musique de chambre. Il entame alors une brillante carrière d'instrumentiste. Sa fille Florence Malgoire poursuit la tradition familiale en tant que professeur de violon baroque au conservatoire de Genève.

En 1966, il fonde avec un groupe d'amis La Grande Écurie et la Chambre du Roy, un des premiers ensembles de musique spécialisé dans l'interprétation du répertoire baroque sur instruments d'époque. Depuis 40 ans, cet ensemble original compte plus de 3000 concerts sur les 5 continents, et plus de 100 enregistrements.

Il reçoit en 1968 le premier prix du Concours international de Genève.

En 1972, il devient soliste de l'Ensemble 2e2m. Il est repéré par Charles Münch qui le nomme alors cor anglais solo de l'Orchestre de Paris. En plus de son activité de chef d'orchestre avec La Grande Écurie et La Chambre du Roy, il joue dans de grands orchestres symphoniques sous la direction, entre autres de Seiji Ozawa et de Herbert von Karajan.

Depuis 1975, il enregistre de nombreux opéras dont de nombreuses premières mondiales (Rinaldo de Haendel ; Alceste de Lully...). En 1992 il reçoit une Victoire de la musique pour son Montezuma de Vivaldi.

Directeur artistique de l'Atelier Lyrique de Tourcoing depuis sa création en 1981, il en fait une maison d'opéra différente au répertoire très diversifié, un laboratoire d'épanouissement de toutes les créations, originales et de qualité. Pédagogue né, il souhaite éveiller la curiosité et transmettre l'émotion que procure la musique.

### **Marc Minkowski :**

Marc Minkowski (né à Paris le 4 octobre 1962, fils du professeur Alexandre Minkowski et de la traductrice Anne Wade Minkowski) est un musicien classique et chef d'orchestre français.

### Biographie :

Il débute sa carrière musicale comme bassoniste, à la fois dans des orchestres modernes et dans des formations baroques comme *Les Arts Florissants*, le *Clemencic Consort* de Vienne et *La Chapelle Royale*. Il commence sa carrière de chef d'orchestre en France puis étudie avec Charles Bruck à la *Pierre Monteux Memorial School* de Hancock (Maine).

En 1982, il fonde *Les Musiciens du Louvre*, ensemble qui s'illustrera aussi bien dans le répertoire baroque français (*Phaéton* et *Acis et Galatée* de Lully, *L'Europe galante* de Campra, *Alcione* de Marin Marais, *Les amours de Ragonde* de Mouret, *Titon & l'Aurore* de Mondonville, *Platée*, *Hippolyte et Aricie*, *Anacréon*, *Dardanus* et *Les Boréades* de Rameau, *Armide*, *Orphée* et *Iphigénie en Tauride* de Gluck etc.) que chez Monteverdi (*L'Orfeo* à Nancy, *L'incoronazione di Poppea* à Vienne et Aix-en-Provence), Haendel (*Ariodante*, *Giulio Cesare in Egitto*, *La resurrezione*, de nombreux concertos, motets et cantates ainsi que plusieurs ouvrages enregistrés pour la première fois : *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *Amadigi*, *Teseo*) puis Mozart ou encore Offenbach. Installés à Grenoble depuis 1996, *Les Musiciens du Louvre* y sont associés à la Maison de la Culture MC2.

Rapidement, la carrière à l'opéra de Marc Minkowski se développe. Mozart y tient une place de choix : *Idomeneo* en 1996 à l'Opéra national de Paris puis dans une production marquante à l'Opéra des Flandres, *L'Enlèvement au sérail* pour ses débuts au Festival de Salzbourg, *Les Noces de Figaro* au Festival d'Aix-en-Provence, à Baden-Baden et Tokyo, *La Flûte enchantée* à Montpellier, Bochum et en 2005 à l'Opéra national de Paris...

Les œuvres populaires (*Carmen*, *La Chauve-Souris*, *Didon et Énée*, *Manon*, *Les Contes d'Hoffmann*) voisinent avec des trésors plus rares : *La Dame blanche* de Boïeldieu à l'Opéra-Comique, *Le Domino noir* d'Auber à La Fenice de Venise, *La Favorite* de Donizetti à Zurich, *Robert le Diable* de Meyerbeer dans sa nouvelle édition critique au Staatsoper de Berlin, *Cendrillon* de Massenet à l'Opéra des Flandres, un cycle Offenbach avec Laurent Pelly à Paris, Lyon, Genève et Lausanne, *Pelléas et Mélisande* de Debussy à Leipzig en version scénique puis en concert pour le centenaire de l'œuvre à l'Opéra-Comique.

Le répertoire symphonique occupe une part importante dans son activité à la tête d'orchestres tels que le *Mahler Chamber Orchestra*, le *Philharmonique de Berlin*, l'*Orchestre de Paris*, le *Los Angeles Philharmonic*, le *Mozarteum* de Salzbourg ou la *Staatskapelle* de Dresde. Il entretient notamment une relation étroite avec le *Chamber Orchestra of Europe*, le *Deutsches Symphonie-Orchester Berlin*, le *Wiener Symphoniker* et avec le *Cleveland Orchestra*.



En 2008, il a été nommé directeur musical du *Sinfonia Varsovia* et a reçu le prestigieux Masque d'Or de Moscou au titre du meilleur chef pour les représentations de *Pelléas et Mélisande* données au Théâtre Stanislavsky dans une production d'Olivier Py (également Masque d'Or du meilleur spectacle lyrique).

Marc Minkowski est chevalier du Mérite. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour *Deutsche Grammophon, Erato* et *EMI Classics*.

### **Christophe Rousset :**

Christophe Rousset est un claveciniste et chef d'orchestre français, né à Aix-en-Provence le 12 avril 1961.

#### **Biographie :**

Christophe Rousset développe très tôt une passion pour l'esthétique baroque et commence des études de clavecin, à la *Schola Cantorum* de Paris avec Huguette Dreyfus, qu'il poursuit ensuite au Conservatoire Royal de La Haye dans la classe de Bob van Asperen. À 22 ans, il remporte le prestigieux Premier prix du septième Concours de clavecin de Bruges (1983) ainsi que le Prix du public.

Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec *Les Arts Florissants* puis *Il Seminario Musicale*, avant de créer son propre ensemble, *Les Talens Lyriques*, en 1991.

Son projet est alors d'explorer l'Europe musicale des XVIIe et XVIIIe siècles (opéra, cantate, oratorio, sonate, symphonie, concerto), ce qui l'amène à la fois à découvrir des partitions inédites (*Antigona* de Traetta, *La capricciosa corretta* de Martín y Soler, *Armida abbandonata* de Jommelli) et à interpréter des œuvres plus populaires.

En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué, soliste et chambriste toujours au plus haut niveau, pédagogue permanent et infatigable. Il est aujourd'hui invité à diriger dans les festivals spécialisés, les opéras et les salles de concert du monde entier : Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Théâtre du Capitole, De Nederlandse Opera, Opéra de Lausanne, Barbican Centre. Il participe aussi à de nombreux enregistrements discographiques (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, EMI-Virgin, Decca, Naïve et Ambrosie) qui remportent de vifs succès : la bande-son du film *Farinelli*, *Mitridate* de Mozart, le *Stabat Mater* de Pergolèse.

Parallèlement à ses activités de chef d'orchestre à la tête des *Talens Lyriques*, Christophe Rousset poursuit sa carrière de claveciniste international en se produisant sur les plus beaux

clavecins historiques et enregistre beaucoup : Couperin, Rameau, Bach (récemment *Klavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann Bach).

Christophe Rousset est Officier des Arts et Lettres et Chevalier de l'Ordre national du Mérite.

### **Jordi Savall :**

Jordi Savall i Bernadet, né le 1er août 1941 à Igualada (Province de Barcelone - Espagne), est un musicien catalan espagnol, violiste et chef de chœur, dont le répertoire s'étend de la musique médiévale à celle du XIXe siècle en passant par la musique de la Renaissance et baroque. Marié à la soprano espagnole Montserrat Figueras en 1968, il est le père d'Arianna et Ferran Savall, tous deux chanteurs et musiciens.

#### **Biographie :**

Il étudie le violoncelle au conservatoire de Barcelone où il rencontre Montserrat Figueras, sa future femme. Il s'oriente ensuite vers la viole de gambe au cours d'un séjour à Paris où il découvre les manuscrits de Marin Marais à la Bibliothèque Nationale. Il contacte alors Wieland Kuijken et poursuit ses études à la *Schola Cantorum* de Bâle où il reçoit l'enseignement d'August Wenziger auquel il succédera. Il y crée l'ensemble *Hespèrion XX* devenue depuis *Hespèrion XXI*, avec notamment Hopkinson Smith.

Il dirige plusieurs ensembles de musique historique : *Hespèrion XXI*, le *Concert des Nations* et la *Capella Reial de Catalunya*, parfois aux côtés de son épouse Montserrat Figueras et de sa fille Arianna.

En 1991, sa collaboration avec le réalisateur français Alain Corneau pour le film *Tous les matins du monde* contribua à remettre au goût du jour la musique baroque et faire connaître au grand public la viole de gambe.

En 1994, il participa également avec ses deux ensembles *Hespèrion XXI* et la *Capella Reial de Catalunya* à l'élaboration et à l'interprétation de la Musique médiévale du film *Jeanne la Pucelle* de Jacques Rivette.

Il a également créé son propre label d'édition musicale *Alia Vox* en 1997.

### **Andreas Staier :**

Andreas Staier est un pianiste, pianofortiste et claveciniste allemand (et francophone) né le 13 septembre 1955 à Göttingen. Il faisait partie de l'ensemble Musica Antiqua Köln.

Andreas Staier s'aventure également dans la musique contemporaine : il a travaillé en étroite collaboration avec le compositeur Brice Pauset et a créé de ce dernier Kontra-Sonate. Il est également l'accompagnateur du chanteur Christophe Prégardien.

L'ensemble de ces biographies est tiré du site Wikipédia, « projet d'encyclopédie librement réutilisable que chacun peut améliorer » (705 726 articles en français, plus de 11 millions dans plus de 250 langues). Cette démarche est volontaire, dans le but d'observer, là encore, les effets de « stars » de la musique baroque. Certaines biographies étant plus complètes que d'autres, cela nous permet de repérer quels sont les musiciens actuels les plus médiatisés, indépendamment de leur reconnaissance dans le monde professionnel.

Analyse de la titraille des articles de Diapason

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 426	Interview	Christophe Coin	Archet baroque, âme classique Quelques disques	Ivan A. Alexandre
	Avenir	Du baroque au Conservatoire	William Christie : "Le système du chacun pour soi"	Ivan A. Alexandre
N° 427	Portrait	Métastase, poète des Césars	Le monarque écartelé	Olivier Rouvière
			Poétique de Trapassi	
			Le surmom hellénisant	
			Catalogue métastasien	
			Une thématique "caldéronnienne"	
			du "doute sur le réel"	
			Parcours initiatiques Gluck ou Mozart ?	
N° 448	Interview	Christophe Rousset	De Farinelli à Mozart	Ivan A. Alexandre
			Le beau mai de Rousset	
			Au clavecin, rien que du bon	
			"Hogwood et Staier ont perdu confiance dans le clavecin. Moi je reste un militant" Les Talents Lyriques s'affichent	
N° 462	Interview	De Gluck à Bach	John Eliot Gardiner	Ivan A. Alexandre
			"J'espère que le rituel immuable du concert évoluera"	
N° 465	Interview	William Christie	Florissant mais inquiet	Ivan A. Alexandre
			Vient de paraître	
N° 467	Interview	Jordi Savall	Prophète d'une renaissance	Alexandre Geoffroy
			L'Europe à l'heure baroque	
N° 470	Interview	René Jacobs	"La musique allemande est la première que j'ai aimée. Ma passion pour le chant est venue des disques de Fischer-Dieskau"	Ivan A. Alexandre
			"J'aborde des œuvres nouvelles par amour, non par désir de conquête"	

Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 1)

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 471	Interview	Andreas Staier	Piano et forte	Ivan A. Alexandre
			"Tous les claviers sont des instruments de transition, du bricolage" "J'aime les villes qui dégoulinent comme le papier peint des vieux salons"	
	Dossier	Le piano forte	Métamorphose et renaissance	Gaétan Naulleau
			Claviers, cordes frappées et cordes pincées	
			Naissance d'un répertoire	
			Le credo d'un facteur	
			Restaurer ou copier ?	
			La règle des jeux	
			Histoire d'un coup de foudre	
Pour en savoir plus				
N° 481	Interview	Marc Minkowski	L'art de la fougue	Vincent Agrech
			Parcours	
N° 488	Dossier Le génie à quatre mains	Mozart et Haydn	Nouveauté	Jacques Drillon
			Wolfgang a eu deux ascendants	
			On passe de l'un à l'autre comme de Toscanini à Furtwängler, de Stendhal à Balzac, de l'Illiade à l'Odyssée, de Ravel à Debussy. Etes-vous thé ou café ? Sucré ou salé ? Ainsi nous hésitons entre Mozart et Haydn	
			Deux hommes, trois jours, deux cent vingt possibilités	
			Respirations et mouvements	



Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 2)

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 488 (suite)			<p>Pourquoi Richter, si intelligent joue-t-il si bien Haydn et si médiocrement Mozart ? Et à l'inverse pourquoi Horowitz si bête, si fat, ne pouvait pas jouer deux notes de Mozart sans vous mettre les larmes aux yeux ?</p> <p>Mozart est mort</p> <p>En tête des programmes</p> <p>Parallèlement à l'édition, le succès de Haydn à Paris s'affirme au Concert Spirituel. Une de ses symphonies est donnée pour la première fois en 1773</p> <p>Hommages officiels</p> <p>Dans les douze années qui suivent sa mort, les éditeurs de musique classique parisiens font de Mozart l'égal de Haydn considéré jusqu'alors comme le plus grand</p> <p>Le voyageur et le sédentaire</p> <p>"Je te supplie de considérer avec indulgence les défauts que l'œil partial d'un père pourrait m'avoir dérobés, et de continuer à prodiguer ta généreuse amitié à celui qui l'apprécie tant"</p> <p>W.A. Mozart</p> <p>Mozart et Haydn au clavier</p>	Jean Gribenski
		Eux et nous		
N° 489		Journal d'une amitié		Gaétan Naulleau
	Dossier	Interview : P. Badura-Skoda Le procès Vivaldi	<p>Bach admiratif</p> <p>Musique des plus sensuelle, l'œuvre de Vivaldi restera toujours hermétique aux infirmes du cœur</p>	
				Roger-Claude Travers

Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 3)

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 489 (suite)	Dossier	Opera incognita	Découvreur de voix Période de transition Venise le rejette pour mieux se prosterner devant Farinelli et ses brillants serviteurs	Frédéric Delaméa
	Dossier	La messe à Venise	Aucune classification ne rend justice à la variété d'une écriture qui, pour rester très personnelle, ne s'essaie pas moins à des esthétiques multiples	Olivier Rouvière
	Dossier	Pour (bien) chanter Vivaldi	Unique oratorio	Ivan A. Alexandre
	Dossier (interview)	Jean-Christophe Spinosi	Trille et cantabile	Ivan A. Alexandre
	Dossier	Haendel	L'épreuve de Vérité Tournée L'édition opus 111 de A à Z	Ivan A. Alexandre
N° 496			"Dans les oratorios, tout le monde peut chanter, avec ou sans voix" Horace Walpole, 1743 <i>The Charming Brute</i> effraie, intimide. "On l'admire de loin, écrit l'abbé Prévost, car il est souvent seul" "Les Italiens avoient autrefois la coutume de nommer le goût Allemand : un gusto barbaro, un goût barbare" Quantz, 1753 "Vous devriez être assez résolu pour nous délivrer du jout italien et démontrer que l'anglais est assez doux pour l'opéra" Aaron Illi à Haendel, 1732	Ivan A. Alexandre

**Analyse de la titraile des articles de Diapason (suite 4)**

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 496 (suite)			<p>Selon un visiteur écossais, l'orchestre de Haendel au théâtre "faisait un bruit terrible et couvrait souvent les voix"</p> <p>Haendel possède le génie de Noé : faire coexister des éléments disparates pour en tirer un univers complet.</p> <p>Aristocratie ; Bourgeoisie ; Chanteurs / Chanteuses ; Clavier ; France ; Homme ; Influences (et plagiat) ; Italie ; Langues Lettres ; Maison/ Musée ; Opéra ; Oratorio ; Orchestre ; Religion ; Résurrection ; Sexualité ; Styles ; Voyages ; Zones d'ombre</p>	
N° 499	Dossier	De Monteverdi à Vivaldi	<p>Deux siècles de musique baroque italienne</p> <p>La conquête du monde</p> <p>Sirènes transalpines</p> <p>Enseignement supérieur</p> <p>Une ébauche de spectacle vivant</p> <p>Un nouvel art dramatique</p>	Olivier Rouvière
	Venise	Concerto sur la lagune		Roger-Claude Travers
	Florence	Atelier lyrique		Roger Tellart
	Rome	Dialogue avec l'Eternel		Denis Morrier
	Naples	Les enchantements de Parthénope		Olivier Rouvière
N° 506	Interview	Gustav Leonhardt	<p>L'immuable</p> <p>Parcours</p> <p>Nouveauté</p> <p>Le bon claveciniste : "Le claveciniste qui fait oublier le clavecin"</p>	Ivan A. Alexandre
N° 517	Interview	Philippe Herreweghe	<p>La symphonie pacifique</p> <p>Parcours</p> <p>Nouveauté</p> <p>Concerts</p>	Ivan A. Alexandre



Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 5)

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 517 (suite)			"La musique de Brückner n'a rien à voir avec cette sensation de puissance, cette ivresse du pouvoir que nos orchestres de luxe inspirent parfois aux chefs qui en abusent".	
N° 518	Interview	Jordi Savall et Montserrat Figueras	Les voix humaines	Gaétan Naulleau
			Dix dates	
			Concerts	
			Michel Bernstein : "Deux ou trois choses que je sais de Jordi"	
Dossier Les sept vies de		Marc-Antoine Charpentier	La dolce vita	Catherine Cessac
			Entre deux Guise	
			Musicien du parterre	
			La vie de château	
			Charpentier dans le texte	
			La musique des couvents	
			Ad majorem Dei gloriam	
			A l'ombre de la Sainte-Chapelle	
			Concerts	
			Pour en savoir plus	
Dossier Dossier Dossier		Lully contre Charpentier ? Te Deum Laudamus Haendel		Ivan A. Alexandre
				Eric Sebbag
				Ivan A. Alexandre
N° 520			La révolution	
			Dixit Dominus	
			Il trionfo del Tempo	
			Agrippina	
			Le tableau	

**Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 6)**

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
<b>N° 527</b>	Dossier	Tout, tout, tout, vous saurez tout sur...	Les castrats	Ivan A. Alexandre
			Au commencement	
			Qu'est-ce qu'un castrat ?	
			Une vie au théâtre	
			Art et artifice	
			Le coup de scalpel	
			Du zénith au crépuscule	
			Nostalgie	
			Le Dieu vivant	
			Si c'est un homme	
Ecoutez mesdames				
Voix et contre-voix				
Pour continuer				
Farinelli vs Giacomazzi				
<b>N° 529</b>	Actualité Têtes d'affiche	Jubilé dans la chambre du Roy	Jean-Claude Malgoire	Ivan A. Alexandre
			A paraître	
			Opéras	
<b>N° 531</b>	En couverture Cécilia Interview	Bartoli	Vox romana	Ivan A. Alexandre
			Diapason d'or de l'année	
			Cécilia en images	
<b>N° 532</b>	Dossier 1650-1750	L'harmonie des Nations	L'Europe baroque en 50 lieux et en 50 disques	Gaétan Naulleau



**Analyse de la titraillle des articles de Diapason (suite 7)**

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 532 (suite)		Italie	<p>Venise. La Basilique Saint-Marc ; La Scuola di San Rocco ; Les Ospedali ; Les théâtres publics et payants</p> <p>Florence. Le Palais Pitti</p> <p>Mantoue. Le Palais Ducale</p> <p>Turin. Le Palais Carignan</p> <p>Bologne. La Basilique San Petronio</p> <p>Milan. Le Théâtre Regio Ducale</p> <p>Rome. La Chapelle Sixtine ; La Basilique Saint-Jean-de-Latran ; Santa Maria in Vallicella ; L'oratorio del Santo Crocifisso</p> <p>Le Collegium Germanicum ; Le Palais Ruspoli ; Le Théâtre Argentina ; Le Palais de la Reine Christine de Suède</p> <p>Naples. Le Conservatoire Sant'Onofrio</p> <p>Le Théâtre San Carlo ; La Chapelle Royale.</p>	Roger Tellart Denis Morrier
	France		<p>Paris. Le Louvre ; L'Assemblée des Honnestes Curieux ; Le Jeu de Paume ; Le Palais-Royal ; Le Palais des Tuileries</p> <p>L'Hôtel de La Poupinière ; Les Jésuites ; La Sainte-Chapelle</p> <p>A lire</p> <p>Versailles. Le château, les jardins, les bassins, le manège...</p> <p>Sceaux. Le château, le Pavillon de l'Aurore, l'Orangerie</p> <p>Saint-Germain-en-Laye. Le château</p> <p>Berlin. L'Opéra.</p> <p>Potsdam. Le Palais de Sans-Souci</p> <p>Hambourg. L'Opéra am Gänsemarkt</p> <p>Lübeck. La Marienkirche.</p>	Ivan A. Alexandre
	Pays Germaniques			Gilles Cantagrel

**Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 8)**

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 532 (suite)			Leipzig. L'école Saint-Thomas Dresde. L'Opéra. Vienne. La Cour Salzbourg. La Cathédrale	
		Grande-Bretagne	Londres. La Westminster Abbey La Tamise ; Le Théâtre de Dorset Garden ; Le King's Theatre de Haymarket Le Théâtre de Covent Garden. Cannons. Le Château.	Ivan A. Alexandre
		Espagne et Portugal	Dublin. Le New Musical-Hall Madrid. Le Palais de l'Escurial ; Le Théâtre Royal.	Roger Tellart
		Nikolaus Hamoncourt	Lisbonne. La Cour ; Le Théâtre du Tage La vérité Outrepasser Nommer Dialoguer Avérer Inquiéter Lire En dates	Ivan A. Alexandre
		En couverture		
		En toute honnêteté Le musicien et la critique		
		Brucknérisation ? Voir un visionnaire Ce qu'on lui reproche aujourd'hui n'est-ce pas ce qu'on admire le plus : sa subjectivité, discursive, assumée, imprévisible ?		
		Harmoncourt (interview)		
				Gaétan Naulleau Gaétan Naulleau

**Analyse de la titraile des articles de Diapason (suite 9)**

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 535 (suite)		Les disques	Préambule	Gaétan Naulleau et Jean-Claude Hulot
			Actes de foi	
			Peintures	
			Vers l'opéra	
			Haydn et Mozart	
			Beethoven et après	
			Sa patrie	
			Pour en savoir plus	
			25 indispensables	
			Religion ; Dogmatisme ; Education ; Angles ; Bourgeois ; Politique culturelle Tradition ; Répétitions ; Pessimisme	
N° 537		Furtwängler baroque ?	Marc Minkowski	Gaétan Naulleau
			Nouveauté	
			Opéras	
N° 540		Festival de Marais	Festivals	Ivan A. Alexandre
			Naufage et Résurrections	
			Les disques	
			L'homme aux deux visages	
N° 542		Atys	Et la France s'est réveillée... baroque	Gaétan Naulleau Ivan A. Alexandre
			Baroque go home	
			Guerre aux démolisseurs	
			Le Concert historique	
			Résurrection à la Schola	
			Vive Rameau, à bas l'Allemagne Et maintenant, l'Opéra Pionniers d'après les pionniers Trois tricentenaires	
		Naissance du Concert	Ivan A. Alexandre	

Analyse de la titraille des articles de Diapason (suite 10)

Numéros	Surtitre	Titre	Sous-titre	Journaliste
N° 542 (suite)	Atys II. Pendant	Soudain, il y a vingt ans...	Une journée à Prato	Ivan A. Alexandre
			Oublier Florence ?	
			Du claque au Palais	
			Le son des choses	
			Le premier jour	
			Tout va changer	
			La flûte et les jambes	
			Espoir si cher et si doux	
			Le Sommeil tricotte	
			Le Zéphir danse vite	
Atys	III. Après	Vers le bel aujourd'hui		Ivan A. Alexandre

## EN SAVOIR UN PEU PLUS SUR ATYS

*Atys*, opéra composé par Jean-Baptiste Lully, est une tragédie, commençant par un long prologue, suivi de cinq actes. Créé à Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1676, il est totalement dédié au divertissement « du plus grand des Héros », Louis XIV. Cet opéra est aussi appelé "l'opéra du roi", tant Louis XIV l'appréciait et chantait souvent pour lui même des airs de cette œuvre. Le clou du spectacle se situe à l'acte trois avec le merveilleux passage du "sommeil" d'Atys, et des airs des songes agréables. Cet opéra a été utilisé au cinéma dans le film *Pickpocket* de Robert Bresson en 1959.

### Synopsis

#### **Prologue**

Le Temps, suivi du chœur des Heures, célèbre la gloire éternelle de Louis XIV, le plus grand des héros. Flore, déesse du printemps, s'avance avec une troupe de nymphes, qui portent divers ornements de fleurs, conduite par un des Zéphirs. Elle se plaint de ne jamais pouvoir rendre ses hommages au roi, qui part en mars pour la guerre, et désire se joindre au Temps.

Melpomène, muse de la Tragédie, vient accompagnée d'une troupe de héros parmi lesquels Hercule et Antée, Castor et Pollux, Idas et Lyncée, Étéocle et Polynice. Soucieuse d'aplanir toutes les royales préoccupations, elle chasse ces tristes ombres qui rappellent trop à Louis son devoir, et elle propose de lui narrer l'histoire du bel Atys, afin de le divertir quelques instants. Les héros recommencent leurs anciennes querelles : Hercule lutte avec Antée, Castor et Pollux contre Lyncée et Idas, Étéocle contre Polynice. Iris, par l'ordre de Cybèle, vient accorder Melpomène et Flore. La suite de Melpomène s'accorde à la suite de Flore.

#### **Acte I**

Atys presse les Phrygiens endormis de préparer l'arrivée imminente de la déesse Cybèle. Son ami Idas se moque de l'exaltation d'Atys, en lui demandant s'il ne serait pas amoureux, lui qui se vante de ne pouvoir l'être. Atys finit par avouer que son cœur subit les assauts de l'amour. Sangaride paraît, exaltée comme Atys, mais d'autres raisons l'animent : on fête aujourd'hui son mariage avec le roi de Phrygie, Célénus, et Cybèle, reine des Dieux, a promis de



rehausser cette noce du lustre de sa présence. Atys se méprend sur l'exaltation de Sangaride, et réaffirme qu'il est insensible à l'amour.

Sangaride, restée seule avec sa confidente Doris, se lamente d'aimer en secret cet Atys qui ne veut ni ne peut aimer, et se résigne à une destinée qui lui répugne. Atys annonce l'arrivée des Phrygiens. Il se réjouit de l'union prochaine de Sangaride et Célénus, tout en assurant qu'elle provoquera sa mort. Il finit par avouer à Sangaride son amour. Sangaride, à son tour, lui révèle son amour. Tous deux se lamentent de leur amour impossible. Atys tente de se convaincre que la liberté vaut plus que la beauté. Atys et Sangaride s'avancent vers la montagne au devant de la déesse, pour l'accueillir. Ballet des Phrygiens. La déesse Cybèle arrive. Les Phrygiens lui témoignent joie et respect. Cybèle annonce qu'elle va choisir le Sacrificateur, et demande qu'on l'aime, en plus de l'honorer.

## **Acte II**

Célénus, avec Atys attendent que Cybèle ait fait son choix. Célénus se flatte à l'avance de la puissance que ce rôle lui conférera. Il interroge Atys sur le trouble qu'il croit avoir remarqué chez Sangaride. Atys le rassure, mais sans pouvoir totalement l'assurer que Sangaride l'aime. Célénus envoie Atys pour vérifier les préparatifs des noces. Cybèle, accompagnée de ses prêtresses, vient annoncer à Célénus qu'elle a choisi Atys comme Grand Sacrificateur.

Célénus masque sa déception. Cybèle avoue à Mélisse qu'elle est éprise d'Atys, et qu'elle a décidé de le lui faire savoir en provoquant son sommeil. Elle ordonne à Mélisse de prévenir le Sommeil et les Songes. Les Zéphyrus paraissent dans une gloire élevée et brillante. Les peuples viennent de tout pays, pour honorer le choix de Cybèle. Ils entrent dans le temple et honorent Atys, en le reconnaissant pour le Grand Sacrificateur de Cybèle. Chœur des Peuples et des Zéphyrus, et Chœur des Nations.

## **Acte III**

Atys se lamente, estimant que l'amour le rend malheureux. Idas survient avec sa sœur Doris. Ils annoncent que Sangaride est décidée à avouer leur amour à Cybèle. Atys est partagé entre l'espoir et la crainte de trahir Célénus. Il finit par se rendre aux arguments d'Idas et Doris et leur demande de faire venir Sangaride. Resté seul, Atys accepte peu à peu l'idée de trahison, puis tombe dans le sommeil. Le Sommeil apparaît, avec Morphée, Phobétor, Phantase.

Les Songes agréables s'approchent d'Atys, et par leurs chants et leurs danses lui font connaître l'amour de Cybèle et le bonheur qu'il doit en espérer. Les Songes funestes s'approchent à son tour de lui, et le menacent de la vengeance de Cybèle s'il méprise son amour et ne l'aime pas avec fidélité. Atys, épouvanté, se réveille en sursaut. Le Sommeil et les Songes disparaissent avec l'ancre. Cybèle assiste au réveil d'Atys, et lui confirme que les songes lui parlaient en son nom. Atys, surpris, ne peut que l'assurer de son respect et de sa reconnaissance.

Sangaride survient et se jette aux pieds de Cybèle, mais Atys l'interrompt chaque fois qu'elle commence à lui parler. Atys demande à Cybèle que Sangaride soit libérée de l'union avec Célénus, pour pouvoir se consacrer à la déesse. Cybèle promet d'intervenir auprès de Sangar, le père de Sangaride, précisant qu'elle le fait pour Atys, l'objet de son amour. Cybèle est ulcérée de l'indifférence d'Atys, et finit par décider de se venger en séparant Atys et Sangaride.

#### **Acte IV**

Sangaride se lamente, en présence de Doris et Idas, n'ayant pas compris de l'attitude d'Atys en présence de Cybèle. Célénus vient voir Sangaride, et lui déclare qu'il souhaite être aimé d'elle. Sangaride lui répond qu'elle ne peut lui donner que l'obéissance. Célénus remarque le trouble de Sangaride à l'arrivée d'Atys. Impatient, il va à la rencontre des parents de Sangaride. Atys fait état de ses remords à l'endroit de Célénus. Mais Sangaride lui annonce qu'elle est décidée à épouser le roi.

Tous deux s'accusent mutuellement de trahison. Ils finissent par s'expliquer et, comprenant leur méprise, se promettent un amour éternel. Le Dieu du fleuve Sangar fait approuver le choix de Célénus comme époux de Sangaride par le chœur des dieux de fleuves, du chœur des divinités de fontaines et de ruisseaux. Il appelle aux réjouissances. Ballet. Atys vient annoncer que Cybèle s'oppose à l'union de Sangaride et Célénus. Il suscite l'incompréhension de Célénus. Atys se retranche derrière l'autorité de Cybèle et se fait enlever avec Sangaride par les Zéphyr.

#### **Acte V**

Célénus vient demander des explications à Cybèle. Celle-ci lui avoue qu'elle vient de surprendre les deux amants et qu'ils ont été tous les deux trahis. Cybèle décide de se venger. Atys et Sangaride sont confrontés à Cybèle et Célénus. Ceux-ci refusent toute grâce. Cybèle

fait surgir des enfers la Furie Alecton, tenant à la main un flambeau qu'elle secoue sur la tête d'Atys dont l'esprit s'égaré. Atys confond Cybèle et Sangaride, puis prend Sangaride pour un monstre, la poursuit et la tue avec le couteau sacré. Célénus qui n'a pu intervenir, se lamente et s'estime trop vengé.

Atys revient à la raison. Cybèle lui montre le corps de Sangaride et lui annonce qu'il est l'auteur de sa mort. Atys est désespéré et suit le corps de Sangaride que l'on emporte. Cybèle commence à avoir des remords, mais trop tard. Idas arrive en soutenant Atys qui s'est poignardé. Cybèle se rend compte que sa vengeance était trop cruelle. Elle décide de transformer Atys en pin, arbre aimé de la déesse. Atys a pris la forme d'un pin. Cybèle convie les divinité des bois et des eaux, et les Corybantes à pleurer la triste fin d'Atys, et demande que l'arbre sacré soit révééré. Cybèle exprime sa douleur, reprise par les chœurs.

### **Reprise et CD**

Reprise en janvier 1987 à l'occasion du Tricentenaire de la mort de Lully.

Coproduction: Opéra de Paris/Teatro comunale di Firenze/Opéra de Montpellier/

- Direction musicale William Christie
- Mise en scène Jean-Marie Villégier
- Décors Carlo Tommasi
- Costumes Patrice Cauchetier
- Eclairages Philippe Arlaud
- Chorégraphie Francine Lancelot

### **Les Personnages du Prologue**

- Le Temps — Bernard Deletré
- Flore — Monique Zanetti
- Zéphirs — Jean-Paul Fouchécourt et Gilles Ragon
- Melpomène — Arlette Steyer
- Iris — Agnès Mellon

### **Les Acteurs de la Tragédie**

- Atys — Guy de Mey-( Howard Crook )

- Idas — Jacques Bona-( Daniel Salas )
- Sangaride — Agnès Mellon- ( Ann Monoyios )
- Doris — Françoise Semellaz- ( Monique Zanetti )
- Cybèle — Guillemette Laurens- (Jennifer Smith)
- Mélisse — Noémie Rime
- Célénus — Jean-François Gardeil-( Nicolas Rivenq )
- Le Sommeil — Gilles Ragon
- Morphée — Jean-Paul Fouchécourt
- Phobétor — Bernard Deletré
- Phantase — Michel Laplénie
- Un Songe funeste — Stephan Maciejewski
- Sangar — Bernard Deletré
- Trio — Isabelle Desrochers, Véronique Gens et Jean-Paul Fouchécourt

#### Les Arts Florissants

- Petit chœur (Continuo)  
 Clavecins: Yvon Repérent, Christophe Rousset  
 Basse de violon: Elisabeth Matiffa  
 Luth: Stephan Stubbs  
 Théorbe: Eric Bellocq  
 Archiluth et luth piccolo: Jonathan Rubin  
 Guitare: Peter Pieters  
 Basses de viole: Anne-Marie Lasla, Jonathan Cable
- Grand chœur  
 Violons: John Holloway, Myriam Gevers, Florence Malgoire...  
 Flûtes à bec: Hugo Reyne, Sébastien Marq  
 Basse de flûte: Hugo Reyne  
 Basson: Marc Minkowski
- Chef des Chœurs: Olivier Schneebelli

## ANNEXE N° 17

Aperçu des pages de l'article « Comment la France est devenue baroque »

(n° 542, décembre 2006. Diapason)

Pages 20-21 :











Robert de Florès à Calixte, avec à ses côtés les autres membres de l'Opéra de Paris de 1962 à 1965, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.

Robert de Florès a été directeur de l'Opéra de Paris de 1962 à 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.



**Voie Paternina, à bas l'Albatros**  
L'œuvre révolutionnaire d'opéra et d'opéra-lyrique par Vincent d'Indy et ses pairs, les auteurs desquels se distinguent par une volonté de rupture avec le passé, ont été oubliés, le projet de la Schola Cantorum celui de Mendelssohn, entre au premier plan, puis les autres ont disparu, sans que l'on se soit jamais penché sur eux. Pour le premier, l'histoire était une vaste bibliothèque à consulter. Le Concert historique ne constituait qu'un prétexte à l'opéra, une occasion d'être soi-même. Pour le second, Mendelssohn avait retenu le choix de la terre, la France, et non pas le pays de son père, la Prusse.



dossier

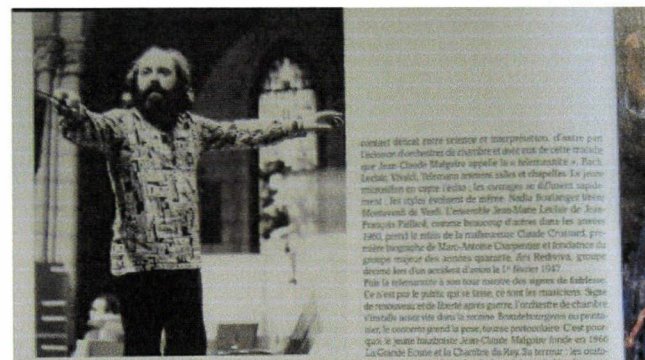
En France, de quatre heures, la Schola Cantorum sera plus culturelle que tout ce qui se passe. Il est regrettable que ce concert ne soit pas en marge de la vie musicale. L'œuvre d'Indy n'est pas un simple exercice, que Dieu soit le témoin. Elle est un acte de foi, un acte de foi en l'avenir de la France. Elle est un acte de foi en l'avenir de la France.

**El maintenant, l'Opéra**  
En France, de quatre heures, la Schola Cantorum sera plus culturelle que tout ce qui se passe. Il est regrettable que ce concert ne soit pas en marge de la vie musicale. L'œuvre d'Indy n'est pas un simple exercice, que Dieu soit le témoin. Elle est un acte de foi, un acte de foi en l'avenir de la France. Elle est un acte de foi en l'avenir de la France.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.



Robert de Florès, directeur de l'Opéra de Paris de 1962 à 1965, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.



Wanda Landowska, pianiste et harpiste, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.

Wanda Landowska est une pianiste et harpiste polonaise. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.

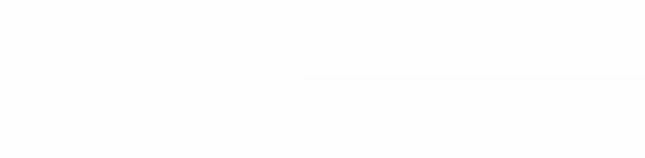
Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.



Robert de Florès, directeur de l'Opéra de Paris de 1962 à 1965, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.



Wanda Landowska, pianiste et harpiste, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.

Wanda Landowska est une pianiste et harpiste polonaise. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque. Elle a été l'une des plus grandes harpistes de son époque.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.



Robert de Florès, directeur de l'Opéra de Paris de 1962 à 1965, au moment de la mise en scène de *Les Indes Galantes*.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.

Après la démission de Robert de Florès, le directeur de l'Opéra de Paris est devenu Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965. Il a été nommé à la tête de l'Opéra de Paris en 1962, succédant à Charles Laparra. Il a été directeur de l'Opéra de Paris pendant trois ans, jusqu'à sa démission en 1965.







dossier

# ATMS

## III - APRES

### Vers le bel aujourd'hui

Beaucoup de choses ont changé dans notre pays dès 1987. Les Arts Florissants ont pris leur envol. D'autres ensembles sont nés un peu partout. De rêverie, la France baroque est devenue réalité.

Autant nombreuses, diverses, profondes, parfois trompeuses, que les causes d'Aix - ses conséquences. D'abord pour ses artisans. Après 1987, le metteur en scène Jean-Marie Villégier, associé à la même équipe, sera souvent retenu loin de sa compagnie, L'Illustre-Théâtre. Entre *Le Malade imaginaire* de Molière et *Charpentier* (1990) et *L'Amour médecin* de Molière et Lully (2005), surtout *Médée*, *Hippolyte & Arce*, *Les Métamorphoses de Psyché*. Parfois sans William Christie mais avec Les Arts Florissants - *La Fée Urgèle* de Favart et Duru. Parfois avec le chef sans le groupe - *Atma* puis *Académie* de Haendel.

Pour Les Arts Florissants, les conséquences seront bien plus vastes et plus profondes. Avant Aix, l'ensemble était surtout associé aux motets, aux madrigaux, aux oratorios, aux confidences du Grand Siècle. Dès lors qu'il s'agit d'opéra, Jean-Claude Malgoire passait en premier et c'est naturellement lui qui au début de l'été 1987 son compère Jean-Louis Martinoty avait élu pour trimer les musiciens de l'Opéra de Paris au style baroque. Echec musical que ce Giulio Cesare de Haendel mis en scène par Nicholas Hymet, qui aurait eu moins d'importance si ne l'avait suivi quelques semaines plus tard un second plus manifeste.

Le 25 juillet 1987, le Festival d'Aix, conformément à sa vocation, se ferait à son tour d'un hommage à Lully. Catastrophe ! Malgré Howard Crook et Ana Monoyios, deux rescapes d'Aix, le spectacle de MM Malgoire et Penchenat tombe sans appel. Il aura suffi de cette brutale comparaison entre deux opéras de Lully pour que le vent tourne. Jean-Claude Malgoire se voit évicté d'Aix-en-Provence où, dès 1989, William Christie



Après 1987, William Christie règne sur l'opéra baroque en France. Ici (à droite), Les Indes galantes de Rameau à Aix-en-Provence en 1990, dans un spectacle d'Alfredo Arias et une chorégraphie d'Ana Yepes.

prend sa place. Réglée par le metteur en scène anglais Adrian Noble, *The Ferry Queen* de Purcell triomphe. Aux désormais appartenant aux Arts Florissants. Ils y donneront avec succès *Les Indes galantes* et *Castor & Pollux* de Rameau, *Orlando*, *Sémiole* et *Hercule* de Haendel, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi.

Et très vite l'Empire s'étend. Lorsqu'en 1988 Stéphane Lissner prend la direction du Châtelet, il ne cache pas son indifférence aux arts baroques. Loïn de lui pourtant le projet d'en dépouiller un théâtre qui, sous le règne de son prédécesseur Jean-Albert Camier, s'en est fait une gloire. Le jeune directeur convoque donc dans son bureau MM Christie et Villégier. Ce qu'il lui faut, c'est





Alys en miroir. Inquiète, les maîtres d'œuvre suggèrent d'acquiescer l'opéra et de rejoindre la rive musicale par le théâtre. Ce sera le Malade imaginaire, début d'un règne pour Les Arts Florissants qui durera jusqu'au départ de M. Lesieur.

Lorsque le Château se déteste de l'Auditorium des Halles, la troupe cherche une salle pour les programmes moins fastueux que son cycle de tragédies lyriques. L'Opéra-Bastille lui ouvre ses portes accueillantes. Amis de scène. Au fonctionnement des années 1980, succède la concentration. En 1995, partout où afflue l'argent public, lorsque égale Arts Florissants. Dotation nationale réduite et amplement minime mais dangereuse. Un modèle à l'opéra, l'académisme se demande qu'il se souvienne. C'est seulement à la fin des années 1990 que le ciel s'ouvrira de nouveau, réservant aux héros d'Alys une place royale mais non plus exclusive.

Apparences bisextiles de cette apothéose. Mais même que l'histoire semblait se fermer, grandissait ce qui, avec prudence et sans rien ignorer des mille sources diverses où elle s'est abreuverte, nous pouvons appeler la « génération Alys ». Une décennie espère la naissance des Montecchi du Louvre (1992) et celle des Talens lyriques (1993), mais nous pouvons suivre leur naissance, et celle des autres ensembles dirigés par des jeunes gens qui contribuèrent au spectacle de décembre 1988. Michel Lapointe directeur de Rapphucius en 1988, Hervé Niquet (Le Concert Spirituel, 1987), Hugo Reyne (La Sinfonia del Marais, 1987), comme un essor de galaxies après le big bang. Encore en 2000, Arts Florissants a le sort d'un Concert d'Austria au barreau Emmanuel Ham, laquelle sera le clou de la soirée d'Alys lors de l'ultime tournée du spectacle en 1992.

Cette génération est née à tout de suite pris place dans le courant européen. Chacun a porté la bête parole du baroque national sur les scènes où il passait son temps. La plupart ont gagné des honneurs chez des « major companies » jusqu'aux sommets des orchestres français. - Roussel chez Decca, Montecchi chez Deutsche Grammophon, Niquet chez Naxos.

Conséquence de cette consécration, l'opéra s'est effilé à la fin du spectacle et de la génération qui en est partie. Le « baroque français » a été une période passionnante dans les festivals et dans les disques. On a retrouvé Claudio Monteverdi à l'Opéra de Paris, Charpentier à l'Opéra de Lyon, un opéra de Montecchi.

Marais (Alcina), Desmarest (Dion), La Diane de Fontainebleau). Mouret (Les Amours de Rigonde), Montéclair (Jephthé), Clembault (Le Triomphe d'Ira), Montéclair (Tison & Anora), Les Fêtes de Paphos), Boismortier (Don Quichotte chez la Duchesse, Daphnis & Chloé). Ah ! La belle vie ! Hier exceptionnel, Barreau est devenu contemporain. Hippolyte, Les Indes, Caste, Dardanis, Pique, Zoroastre, Pygmalion, Anacréon, Les Paladins, La Garderie, Nérée & Myrtille, Zéphyr... tout fut enregistré, réenregistré, plus tard filmé. La génération Alys, c'est peu de le dire, n'a pas dormi. Mais, conséquence de la consécration de la consécration « elle » a parodié nos voisins. Après un compositeur Scilla & Glauco de Levine (1986), John Eliot Gardiner n'a plus touché un cheveu de nos grands baroques. Gustav Leonhardt s'est retiré après Pygmalion (1985). Sigiswald Kuijten après Zoroastre (1983) - ses Septième de l'Amour, discrètement produits à Versailles en 1995, n'ayant laissé aucune trace. Marie-Joëlle Savall, cheville de la vieillesse française, « voix baroque » de Tout les matins du monde, dirige l'opéra de Montecchi, de Yvonne, de Martin y Bolet, mais doit rendre les armes devant l'Alcina de Marin Marais chez le rive depuis quinze ans. Tandis que Handel est apparu sur grilles placées des Allemands et des Anglo-Saxons. Famaux et les autres restèrent dans une prison dorée - leur propre pays. L'honneur appartenait depuis des « baroques » français après 1967 à déconstruire les maux. Peut-être serons-nous trop âgés pour prendre la mesure de ce que nous avons ainsi perdu.

Autre conséquence d'Alys : Lully ne fut plus pour. On n'a certes pas attendu 1987 pour lui porter fièvre. La Schola Cantorum de Vincent d'Indy a été prohibée sur Armide dès 1905. L'Académie avait remis l'opéra en 1914. L'Opéra offrit Le Triomphe de l'Amour à son temps de ballet en 1925 et la Société Wagner d'Amsterdam Air & Guillote à Pierre Montoux en 1933. En 1972, Sigiswald Kuijten avait enregistré la Petite Bande avec Le Septième préliminaire. Deux ans plus tard, Jean-Claude Malgoire « était repassé au premier rang pour être intégré d'un opéra de Lully à l'Opéra. Philippe Herreweghe lui avait consacré une Armée formidable en 1983. En 1985, à Kassel, le metteur en scène Herbert Wittenberg s'était opéré de Platon, ouvrage indéniablement politique. On en parle. Mais d'une part, aucune de ces entreprises n'est arrivée de suite. D'autre part, presque toutes servaient de l'opéra de Montecchi.

Sur scène, Veronique Gens et Jennifer Smith, mais aussi Howard Crook et Jean-Paul Fouchécourt ; dans la fosse, Marc Minkowski : les héritiers d'Alys retracent Phœnix de Lully mis en scène et chorégraphié par Karne Saporta en 1993 à l'Opéra de Lyon





Le 31 décembre 2005, Christophe Rousset et Les Talens Lyriques portent en scène Roland de Lully à Lausanne.

Après changera pour toujours l'ordre de ces choses-là. Avant qu'on le reprenne pour la dernière fois salle Pavarotti en 1992, Alain Durel, directeur du Théâtre des Champs-Élysées, ose un « cycle Lully » en quatre titres : *Alceste*, *Acis & Galatée*, *Armide* et *Roland*. Pour inaugurer l'Opéra Nouvel en 1993, Jean-Pierre Brossmann choisit *Phaëton*, premier opéra représenté à Lyon en 1688.

Ensuite, la fête pâlit. Jusqu'à ce que le Festival d'Ambronay oriente ses jeunes « académistes » vers *Thésée*, puis *Cadmus & Hermione*. Le chef de *Cadmus*, Christophe Rousset, y prend goût, présente *Perseé* en concert au Festival de Beaune et *Roland* sur la scène de Lausanne fin 2003. Après *Phaëton*, Marc Minkowski enregistre *Acis & Galatée*. Hervé Niquet dirige *Perseé* à Toronto et *Proserpine* à Paris. Quatrième mousquetaire formé dans les rangs d'Aya, Hugo Reyne, ouvre le XXI<sup>e</sup> siècle en lançant une collection Lully qui comporte déjà huit volumes dont deux tragédies méconnues, *Istis* et *Amondin*. Quant au théâtre, le Florentin nous annonce le retour de *Cadmus & Hermione*, *Thésée* et *Armide*, rien que pour la saison prochaine. Vingt ans après, l'astre à éclipses demeure un astre.

Et c'est, ne l'oublions pas, sous ce soleil que naquit en 1987 le Centre de musique baroque de Versailles, service de recherche, maison d'édition, bureau de concerts, où un Delalande, un Campira, un Dumont, un Desmarest, un Brossard... un Lully ont trouvé des oreilles amicales.

Conséquence de la conséquence de la conséquence de la conséquence : il y eut embouteillage. Les ensembles baroques apparus dans les années 1980 comptèrent peu sur les devants

publics, et ils baissèrent bien. Jamais l'État ne les a traités avec le respect dû à leurs aînés modernes. Leurs structures sont restées légères, leurs administrations réduites, leurs finances fragiles, leurs musiciens intermittents. De cette « précarité heureuse », ils n'ont pas que souffert : ils ont aussi tiré force et indépendance. Mais l'aide qu'ils perçoivent, si elle leur semble à juste titre parcimonieuse, pèse à la puissance publique. Si bien que, sans le prévoir ni le vouloir, cette génération spontanée se fait baraque. Pourquoi chercher de nouveaux talents quand ceux qui sont là crient famine ? Il a fallu attendre longtemps pour voir venir du neuf, et encore : est-ce par hasard que les fondateurs des jeunes ensembles les plus recherchés, Emmanuelle Haïm, Vincent Dumestre et Jean-Christophe Spinosi, avoisinent tous la quarantaine, appartiennent en fait à la même « génération » que leurs devanciers ? Qui sont, où sont les fondateurs de vingt-cinq ans aujourd'hui ?

Si nous ne le savons pas encore, nous savons en revanche que l'histoire continue, prête à les accueillir. Qui, à y a dix ans, eût imaginé que le réveil des opéras de Vivaldi passerait par un ensemble établi à Brest ? Qui eût parié sur les enchantements et le large succès de la « reconstitution historique » au théâtre avant *Le Bourgeois gentilhomme* de Poème Harmonique ? Qui prévoyait l'essor de nos *Dixième Mémoire*, de nos *Arpeggiata*, de nos *Assemblée des Honnêtes Curieux*, de nos *Café Zornemus*, de ceux dont le nom reste à découvrir ? A la différence de nos chers musiciens, l'aventure est au bout du chemin.

IAA

Eux aussi du voyage d'Aya, Hervé Niquet (à gauche) et Hugo Reyne, avec leurs ensembles. Le Concert Spirituel et La Singhonia du Marais, contribuent au retour en grâce de Lully.



### Remerciements

Remerciements chaleureux, tout d'abord, à M. Delamotte pour son soutien et ses encouragements, qui m'ont aidé à mener à terme ce travail. A l'ensemble de l'équipe doctorale, également, pour la qualité de leurs enseignements.

Remerciements affectueux à ma famille et mes amis qui, tout au long de ce travail, m'ont témoigné leur bienveillance, leurs soutiens, et, par leurs sourires, m'ont donné force et courage.

Remerciements particuliers à Mlle M-L. Ragot (cours de culture musicale), à l'équipe de la Médiathèque du Palais Saint Vaast (Arras) et à son Directeur, M. Wiert (accès aux archives de *Diapason*), aux musiciens avec qui les discussions furent passionnées et enrichissantes.

Remerciements enfin à tous ceux dont l'oubli est involontaire et inexcusable.





Ce travail a pour objectif de rendre compte de la structuration des savoirs musicaux, depuis les fondements de leurs origines jusqu'à leur actualisation.

Face au manque d'ouvrages de référence en la matière, notre travail s'articule autour de l'analyse du genre musical « baroque », dont nous étudions, dans une première partie, l'historique, et, dans une seconde, son actualisation dans des dispositifs médiatico-éditoriaux tels *Diapason*, mensuel musical non spécialisé.

Avec une analyse du magazine *Diapason*, que nous étudions sur une période de dix ans (1996-2006), nous tâchons de rendre compte de la médiatisation de la musique baroque. Ceci nous permet de mieux comprendre comment un genre musical évolue, et, par conséquent, comment il se légitime et se pérennise à travers l'Histoire.

Mots-clefs : savoirs musicaux : structuration ; genre musical : évolution ; doctrine musicale : légitimation ; doctrine musicale : pérennisation.

This work aim to report the structuralization of the musical knowledges, since the foundations of their previous history until their updating.

In front of lack of references on the subject, our work articulates around the analysis of the "baroque" musical genre, the history of which we study, in a first part, and, in one second, its updating in médiatico-editorial devices such *Diapason*, unspecialized musical monthly magazine.

We try to report the mediatization of the baroque music with an analysis of the *Diapason* magazine, which we study over a period of ten years (1996-2006). This allows us to better understand how a musical genre evolves, and, consequently, how it legitimate and continue through the History.

Keys-Words : musical knowledges: structuralization; musical genre: evolution; musical doctrine : evolution.