



HAL
open science

Émergence et installation de la musique baroque en France (1960-1990)

Joachim Gybely

► **To cite this version:**

Joachim Gybely. Émergence et installation de la musique baroque en France (1960-1990). Histoire. 2018. dumas-02086577

HAL Id: dumas-02086577

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02086577v1>

Submitted on 1 Apr 2019

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.

GYBELY Joachim

M2 « Histoire des sociétés occidentales contemporaines », Université Paris 1-Panthéon
Sorbonne, Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, UFR 09

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de M. Pascal Ory, session juin 2018

ÉMERGENCE ET INSTALLATION DE LA MUSIQUE BAROQUE EN FRANCE (1960 – 1990)

À mes professeurs de piano Bernard Genevrier, Claude-Louis Thirion à la Schola Cantorum, Andréa Corazziari, Antoine Didry-Demarle.

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Pascal Ory, pour avoir suivi mon travail pendant deux ans et pour m'avoir donné de nombreux conseils. Merci également à Catherine Massip, qui a eu la gentillesse de m'accorder un entretien précieux.

SOMMAIRE

Introduction

Partie 1. *Genèse et émergence de la musique baroque*

Chapitre 1. L'état des connaissances sur la musique ancienne en 1960

Chapitre 2. L'apparition du vinyle et l'effort des maisons de disque

Chapitre 3. Le succès croissant de la musique ancienne

Partie 2. *(Re)naissance du baroque musical et polémiques*

Chapitre 1. Le tournant baroque dans un monde classique

Chapitre 2. L'émergence du mouvement baroqueux dans les années 1970

Chapitre 3. L'heure du débat. Modernes, modernistes

Partie 3. *L'institutionnalisation de la musique baroque en France*

Chapitre 1. La mise en place de structures baroques en France dans les années 1980

Chapitre 2. Un débat gagné par les baroqueux ?

Chapitre 3. La musique baroque, nouvelle musique classique ?

Conclusion

Annexes

Etat des sources et bibliographie

Table des matières

INTRODUCTION

Travailler sur la musique baroque, c'est être exposé à une multitude de discours et de définitions, parfois contradictoires ou ambiguës, à travers les âges. Dans cette complexité, il faut d'abord prendre en compte l'aspect rétrospectif d'un tel sujet. Les expressions « musique baroque » ou « période baroque », qui sont d'actualité, n'étaient pas employées par les contemporains pour désigner les mêmes réalités, les mêmes œuvres : ce sont bien des constructions rétrospectives. Même si celles qui retiendront le plus mon attention sont situées entre 1960 et 1990, l'histoire du mot « baroque » est faite de ces regards vers le passé superposés les uns aux autres, qui se répondent, au fil des siècles. Avant même de parler du baroque musical, il faut donc savoir que le baroque lui-même n'a pas la même signification ni la même importance selon la période à laquelle il est pensé et exprimé. Il faut commencer par étudier ce mot en détail, l'évolution progressive de sa définition, afin de voir pour quelles raisons il a été – et est encore – utilisé dans le langage musical.

Lors de la première apparition du terme dans le vocabulaire français au XVII^e siècle, celui-ci n'a pour les contemporains pas de sens clairement défini, il n'est pas encore péjoratif, puisqu'il vient du portugais *barroco*, qui désigne seulement au XVI^e siècle une perle irrégulière. C'est bien dans cette acception qu'Antoine Furetière l'accueille en 1690 dans son *Dictionnaire universel* et qu'il est repris par le *Dictionnaire de l'Académie* dans sa première édition de 1694. Il faut attendre l'édition de 1740 du *Dictionnaire de l'Académie* pour que la définition du mot soit étendue : « Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque. »

Le baroque prend donc dès cette époque un sens péjoratif : il est une bizarrerie, une irrégularité. Il n'est pas utilisé seulement dans le langage courant, mais aussi dans le domaine artistique. Ce qui est appelé « art baroque » vient, traditionnellement, de l'architecture italienne du XVI^e siècle – c'est du moins la référence des auteurs aux XVIII^e et XIX^e siècles comme Quatremère de Quincy, archéologue, philosophe et critique d'art né en 1755 et mort en 1849, pour qui le « baroque » n'est encore qu'un qualificatif dépréciatif destiné à tout excès architectural. Il entraînerait un sentiment de « ridicule poussé à l'excès »¹. Il y a donc avant tout une idée d'étrangeté mêlée à l'excès dans la définition du

¹ DE QUINCY, Quatremère, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, librairie d'Adrien le Clere et Cie, quai des Augustins, 1832.

mot « baroque », que ce soit pour désigner une expression, un objet, ou une architecture. Cette vision négative du mot ne change pas vraiment jusqu'au XX^e siècle. En effet, il faut attendre le lendemain de la Première Guerre mondiale pour que les historiens de l'art et esthéticiens revalorisent vraiment le baroque, alors qu'ils le considéraient durant les siècles précédents plutôt comme une forme artistique de mauvais goût venant de l'architecture italienne du XVI^e siècle.

Mais malgré cette dimension péjorative très tenace jusqu'au XX^e siècle, il se produit déjà un point de rupture notable dès la fin du XIX^e siècle. De fait, c'est à partir d'un ouvrage pionnier de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin (*La Renaissance et le baroque*, 1888), comme le rappelle Anne Sauvagnargues², que le baroque devient un véritable style à part entière, c'est-à-dire un répertoire identifiable. Jusqu'alors, on ne parlait que d'art « classique » pour désigner la production artistique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. On considérait alors le baroque simplement comme une sorte de dégénérescence, d'abord architecturale et italienne, par rapport au vénérable art classique. La tension, voire l'opposition entre art classique et art baroque est donc loin d'être nouvelle, et elle s'avère aussi centrale en musique, mais dans une dimension rétrospective d'interprétation au XX^e siècle.

En tout cas, ce répertoire d'œuvres baroques théorisé par Wölfflin et reconnu de nos jours s'étend de la fin de la Renaissance au néoclassicisme – du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle environ. Si cette définition est appliquée avant tout à l'architecture, elle va ensuite être utilisée par d'autres auteurs pour d'autres arts, dont la musique.

Nous avons rappelé ici le premier – et plus important – critère de définition de l'art baroque en général : la période. Mais qu'est-ce qui fait une œuvre « baroque », par-delà l'époque à laquelle elle a été produite ? On a tendance à dire qu'une telle œuvre (encore une fois, à condition qu'elle se situe entre les XVII^e et XVIII^e siècles) peut être nommée ainsi quand elle affiche un caractère exubérant, dramatique voire pompeux, tout en jouant avec les contrastes, en passant de la joie à la tristesse, de la vitesse à la lenteur... Parmi les techniques bien connues de cet art baroque, il y a le « clair-obscur » en peinture par exemple

² SAUVAGNARGUES, Anne, « Le goût baroque comme détermination d'un style : Wölfflin, Deleuze », in *Appareil*, 2012 (en ligne).

ou encore, en musique, les oppositions entre notes tenues et notes courtes, l'utilisation – notamment par Bach et ses contemporains – de la tierce picarde, permettant de finir les pièces écrites en tonalité mineure par des accords majeurs – même si cette technique a été vraisemblablement introduite dès le XVI^e siècle... Alors, peut-on vraiment dire sans faire de grands raccourcis que le baroque est l'art de l'exagération et du contraste, différent de l'art classique recherchant quant à lui l'équilibre et l'harmonie ? L'écrivain René Huyghe écrivait en 1969 :

De ce baroque, Wölfflin a défini magistralement les caractères plastiques, qu'on pourrait, le sollicitant quelque peu, préciser ainsi : le classique, tendant à la définition fixe, est de type « architectural » ; le baroque, excitant des perceptions émotives et mouvantes, est de type « musical ». Le premier a nécessairement recours aux formes, rendues précises par la primauté du contour et du dessin, en ligne continue ; le second fait appel aux procédés suggestifs, dont la couleur est le plus agissant.³

Ce genre de définition stylistique est bien sûr très large et présente des limites que nous justifions ainsi : d'abord, certains éléments cités ci-dessus, bien que censés caractériser l'art baroque, peuvent être tout à fait retrouvés dans des œuvres bien plus récentes ou précédant la période baroque. D'autre part, ils ne peuvent certainement pas être appliqués de la même façon et systématiquement à toutes les disciplines artistiques.

Ainsi, l'art baroque est, avant d'être un style ou une esthétique, une période. Et encore : selon l'art auquel on s'intéresse, la période du « baroque » n'est pas toujours la même. Dès lors, est-il plus sensé car moins englobant, de parler de plusieurs arts baroques différents plutôt que de *l'art baroque* ? Dans son livre⁴, Pierre Charpentrat pose même la question : « L'art baroque existe-t-il ? », ce qui montre bien les précautions à prendre avec ce genre d'expression.

Notre première précaution va donc être de tenter une définition de la « musique baroque », de voir dans quelle mesure cette notion peut être pertinente. Cela permettra de juger plus objectivement des emplois contemporains du mot « baroque ».

Nous avons brièvement résumé l'histoire du mot « baroque », mais qu'est-ce que la

³ HUYGHES, René, « La sève du baroque », *Baroque*, 4, 1969, p.8.

⁴ CHARPENTRAT, Pierre, *Le mirage baroque*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967.

musique baroque ? En 1746 déjà, Noël-Antoine Pluche utilise le mot « baroque » pour décrire péjorativement le jeu de violon de Jean-Pierre Guignon – le terme avait déjà cette connotation à l'époque que l'on appelle aujourd'hui paradoxalement baroque, et pas seulement en architecture⁵. Selon lui, l'interprétation baroque au violon serait synonyme de virtuosité gratuite, et d'audace mal placée. A son tour, Jean-Jacques Rousseau écrit en 1768 : « Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint. »⁶ A l'époque, les rares mentions de « baroque » pour parler de musique n'avaient absolument pas le même sens qu'aujourd'hui. Elles servaient à dévaloriser une façon de jouer ou une œuvre. De fait, le baroque musical désignant un ensemble de compositions avec ses propres caractéristiques esthétiques sur une période délimitée est une invention bien plus contemporaine.

Notons d'abord que la périodisation est tout à fait centrale dans la définition de la musique baroque, tout comme pour les autres disciplines artistiques. En effet, le mot « baroque », s'est trouvé appliqué à la musique pour désigner avant toute chose une période de son histoire en Europe, s'étendant du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Claude V. Palisca affirme que pour la musique, le baroque englobe des productions très diverses, parfois très différentes les unes des autres⁷. Il y a quand même effectivement une grande rupture dans l'histoire de la musique occidentale vers la fin de la Renaissance – celle-ci rentre alors dans une nouvelle ère. Pour citer le célèbre chef d'orchestre Harnoncourt, « l'un des bouleversements les plus radicaux de l'histoire de la musique s'est produit vers 1600. »⁸

Nous n'allons pas reprendre en détail l'histoire de la musique, l'évolution de l'écriture et des techniques comme cela a été fait à de multiples reprises ; mais un bref panorama de cette évolution nous paraît quand même essentiel.

C'est dès le début du XVII^e siècle que la monodie apparaît, inventée par les intellectuels de la *Camerata* de Florence. Celle-ci succède (sans pour autant l'effacer) au style

⁵ PLUCHE Noël-Antoine, *Spectacle de la nature*, vol. 7, Paris, 1770, p. 103

⁶ ROUSSEAU Jean-Jacques, « Baroque », in *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, p. 41.

⁷ V. PALISCA, Claude, *La musique Baroque*, Arles, Actes Sud, 1994, p. ?

⁸ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Dialogue musical: Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. Paris, Gallimard, 1985, p.34.

polyphonique hérité du Moyen-Âge. La monodie est une mélodie soliste accompagnée par des instruments jouant une succession d'accords sur le principe de la basse continue (technique d'improvisation à partir d'une ligne de basse et d'accords chiffrés). Les instruments formant cette basse continue sont au moins au nombre de deux, et ils forment le *continuo*. C'est à partir de cette innovation qu'est la monodie que naît l'opéra pendant la période baroque. Pour Harnoncourt :

On ne saurait concevoir d'opposition plus grande qu'entre la musique traditionnelle d'alors et la nouvelle monodie ; c'est certainement la révolution la plus radicale de toute l'histoire de la musique occidentale.⁹

Pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, un certain nombre de traités ont été écrits sur cette technique de la basse continue, ce qui montre bien son importance dans la musique de l'époque – et donc le lien qui est aujourd'hui fait entre elle et ce qu'on appelle « musique baroque ».

Il est important de noter que si la musique baroque est celle de l'émancipation de la musique instrumentale, elle est aussi celle de la création de la musique tonale, succédant à la musique modale du Moyen-Âge et de la Renaissance. La tonalité, théorisée par Rameau au XVIII^e siècle (mais en fait apparue dès le XVII^e siècle dans les compositions), marque une très grande rupture dans l'histoire de la musique. Sans rentrer dans les détails de la théorie musicale, ce qui n'est pas notre but ici, nous nous contenterons de rappeler que le système tonal, organisant d'une certaine façon les accords dans des gammes pouvant appartenir aux deux modes majeur ou mineur (ce qu'on appelle l'harmonie tonale), est resté le modèle principal de la musique occidentale jusqu'à nos jours (même après l'apparition de la musique atonale au XX^e siècle).

La période baroque est donc celle de la monodie succédant à la polyphonie, et de la tonalité succédant à la modalité. Mais il ne faut pas non plus oublier de noter qu'elle est celle de l'invention du concerto (même si le concerto baroque est bien différent du concerto « moderne » issu du XIX^e siècle avec un soliste dominant l'orchestre, comme on le verra) ; et du développement de plusieurs types de composition, comme la sonate. Enfin, la période

⁹ HARNONCOURT, Nikolaus, *op. cit.*, p. 35-36.

baroque est celle de la création de nouveaux instruments, qui ont un rôle déterminant dans notre rapport actuel à cette musique ancienne.

Et puisqu'il s'agit bien d'une évolution, il ne faut pas considérer que tout est apparition subite, rupture soudaine avec le passé. Certaines formes, certaines idées annonciatrices du XVII^e siècle musical étaient déjà présentes ou en germe au siècle précédent ; et Jonathan P. Wainwright le rappelle, en prenant – entre autres – l'exemple de l'accompagnement (et même de l'émancipation) de l'instrument :

We should remember that the idea of unaccompanied polyphony in the late sixteenth century is something of a myth, for voices were usually accompanied by the organ – the organist playing from either an 'organ score' or an unfigured bass part – and it was not uncommon for the organ to replace some of the voices¹⁰.

Quoiqu'il en soit, tous ces éléments (harmonie tonale, instruments, opéra, concerto...) qui se déploient entre le début du XVII^e et la moitié du XVIII^e siècle en Europe se prolongent bien au-delà des cent cinquante ans délimités par la période baroque. Même s'ils lui donnent à certains égards une unité – on parle de « concerto baroque » car il a ses propres caractéristiques, de même pour l'opéra ou la « sonate baroque », les instruments de l'époque ne sont pas les mêmes que ceux des XIX^e et XX^e siècles ; et il y a certaines techniques musicales propres à l'époque comme la basse continue – cette unité est bien sûr toute relative : la grande variété des productions musicales sur la période le montre.

Si on voit maintenant Mozart et Haydn et leurs contemporains comme les compositeurs « classiques » par excellence, succédant aux baroques à la fin du XVIII^e siècle, cela ne veut pas dire que l'étiquette « baroque » soit toujours satisfaisante ou suffisante, quand on la colle sur tous les compositeurs et toutes les œuvres du siècle et demi précédent.

Par ailleurs cette délimitation entre baroque et classique se fonde elle-même sur certains critères généraux qui ne sauraient toucher toutes les œuvres des périodes concernées. Mais leur énonciation permet de synthétiser (ce qui est bien le rôle des étiquettes) :

Une dénomination, entérinée depuis une petite cinquantaine d'années, qualifie de *baroque* la période musicale globalement comprise entre 1600 et 1750. Est baroque une œuvre musicale où l'effet de surprise, l'ornementation gratuite, le changement brusque et fréquent de caractère

¹⁰ WAINWRIGHT, Jonathan ; HOLMAN, Peter, *From Renaissance to Baroque : Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Ashgate, 2005, p. 7.

semblent prévaloir sur la progression rationnelle et intellectuelle. La chatoyance et le brillant d'une sonate de Corelli ; le pouvoir expressif, renforcé par la flexibilité des vocalises ou des ornements, d'une aria de Bach ; enfin le pittoresque et les effets imitatifs d'une pièce de clavecin de Couperin en seraient les garants. Le classicisme, toujours selon les termes musicologiques, survient après. Cette dénomination s'appuie sur des arguments esthétiquement justifiés : à cette époque comprise entre 1770 et 1830 environ correspond la systématisation des formes, un certain nombre de modèles régissant le discours musical.¹¹

Même avec ces quelques éléments de définition et de comparaison entre le baroque et le classicisme en musique, les deux catégories ne semblent donc pas suffire à vraiment décrire la réalité des répertoires dans leur profondeur. Pour préciser les choses, il faudrait déjà rappeler que la musique baroque recouvre des genres bien différents, comme les sonates en trio de Corelli ou les concertos de Vivaldi. La musique d'église, quant à elle, évolue aussi significativement pendant toute la période. De fait, tous ces modes d'expression musicale sont donc très divers. Peut-on vraiment les amalgamer sous un style unique, « baroque », même en voulant synthétiser le plus possible ? La question se pose, et un travail pionnier de Manfred Bukofzer propose déjà quelques éléments de réponse¹². Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à montrer des particularités stylistiques permettant d'englober, malgré les spécificités de chaque œuvre et de chaque genre, la production musicale de cette époque en suivant son évolution. Cela permet de préciser un peu les choses, et de distinguer trois périodes qui sont des subdivisions de la grande période baroque : le premier baroque (avec des compositeurs comme Monteverdi, Schütz...), le baroque médian (Purcell, Lebègue, Charpentier, Pachelbel...) et enfin le baroque tardif ou dernier baroque (J.S. Bach, Rameau, Vivaldi, Telemann...).

En prenant en compte ces trois périodes durant lesquelles les styles ont évolué, la grande période du baroque musical obéirait donc à une certaine unité, ce qui la justifie dans sa remise en cause de l'appellation « art classique » qui était auparavant employée en musique pour les XVII^e et XVIII^e siècles. L'expression « musique baroque » ne désignerait donc pas seulement une période mais aussi un style de musique pendant une période donnée, par-delà les différences observables entre les œuvres et les genres. Avec tout cela, peut-on

¹¹ MAILLARD, Jean-Christophe, « Le style musical français au XVII^e siècle : doutes et certitudes », *Dix-septième siècle*, 3/2004 (n° 224), p. 446-460.

¹² BUKOFZER, Manfred F., *La Musique Baroque 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982.

raisonnablement justifier l'étiquette « baroque » ?

A ce propos, le musicien André Souris écrit :

La première atteinte à l'intégrité du mythe de Bach date du moment où des esthéticiens reconnurent dans sa musique tous les caractères du style baroque. Ce fut d'abord, dans le public, un moment de scandale. L'on ne pouvait concevoir que ce génie intemporel pût être emprisonné dans un cadre historique si étroit, dans une esthétique encore si méprisée il y a un quart de siècle. Mais l'on vit bientôt se produire un curieux transfert. La musique de Bach apparaissant de plus en plus comme le type même de la musique baroque, c'est le Baroque qui, peu à peu, devint un mythe, dont Bach devint le nouveau dieu. Très rapidement, ce mouvement se développa en Allemagne, où l'on en vint à accorder à l'esprit baroque une valeur d'étalon applicable à toute création artistique.¹³

Le baroque est-il parfaitement incarné par la musique, l'esprit de Bach ? Mais dans ce cas, Monteverdi est-il baroque ? Malgré tous les efforts des musicologues (souvent marqués par la prudence voire la réticence), le baroque en musique est-il condamné à être avant tout un mythe, plus qu'une catégorie visant à synthétiser des principes généraux ? Ne pourrait-il finalement pas délimiter une réalité encore bien trop large pour lui, même en ne prenant en compte qu'un domaine artistique ? Toutes ces interrogations renvoient bien sûr à l'utilisation contemporaine du mot « baroque », et la signification qu'il a pu prendre à travers sa renaissance et sa revalorisation. Vouloir trouver en Bach, en Vivaldi ou en Molière le symbole de « l'esprit baroque », vouloir en faire des figures mythiques du Baroque, c'est déjà penser d'une manière plus sensible voire spirituelle que scientifique. Et cette façon de concevoir le mot est bien contemporaine.

Ce mot a indéniablement refait surface en musique pendant la seconde moitié du XX^e siècle, parallèlement à la revalorisation du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. Il a progressivement pris de plus en plus d'importance dans le langage artistique puis au quotidien, ce qui fait dire à Monique Mosser et Alain Mérot que l'usage finalement excessif du mot « baroque » rend aujourd'hui sa signification d'autant plus floue et large – il en devient parfois même un abus de langage¹⁴.

Ce retour en force du mot « baroque », pas seulement en musique, dans la société

¹³ SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1976, p. 200.

¹⁴ MOSSER, Monique ; MEROT, Alain, « Le retour du baroque : us et abus », in *Revue de l'Art* n°90, 1990, p. 6.

française dès la seconde moitié du XX^e siècle met à jour d'anciennes conceptions, en leur donnant une toute autre connotation. En effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, le mot « baroque » décrivait, dès qu'il est apparu dans le langage français, un aspect spectaculaire et irrégulier, même dans la façon de jouer d'un musicien. Le baroque a gardé ce caractère à travers les siècles. Le plus grand changement ne réside donc pas dans la signification générale du mot en lui-même, mais plutôt dans le jugement implicite derrière cette signification. Du XVII^e au XX^e siècle, cette irrégularité, ce spectacle de l'inattendu que représente le baroque étaient mal vus : il faisait consensus de dire que le baroque était synonyme de mauvais goût. Depuis les années 1960, le mot peut renvoyer à une multitude de jugements différents selon les discours. On aime ou on n'aime pas le baroque, comme on est ou on n'est pas baroque.

Voilà ce qu'écrivent, à ce sujet, Alain Mérot et Monique Mosser dans leur article¹⁵ : « Il y a peut-être, davantage qu'un art baroque, une manière, une interprétation baroques : un art de dire, de phraser, d'accentuer, de déclamer, de dessiner, voire de se promener et de regarder. » On réfléchit ici à la façon que peut avoir le baroque d'apparaître au monde même à travers de simples gestes quotidiens. Baroque est bel et bien, à l'époque contemporaine, un goût et un état d'esprit, revendiqué par les uns et rejeté par les autres, donc en débat (alors qu'il était auparavant systématiquement péjoratif), en plus d'être un répertoire artistique.

La musique baroque naît progressivement après la Seconde Guerre mondiale dans ce contexte sémantique, en faisant renaître d'anciennes œuvres occidentales. Que peut-on tirer de ces quelques observations préalables sur le mot « baroque » et sur la définition de la « musique baroque » ? Ces concepts sont des constructions permanentes renvoyant à de multiples représentations au fil du temps. Ainsi, il y a bien un baroque musical auquel on a tenté de donner une justification scientifique, en lui donnant des caractéristiques précises, mais qui est resté très vaste par rapport à la longue période qu'il prétend couvrir.

C'est ce baroque, en tant que répertoire et en tant que musique, qui renaît entre 1960 et 1990 en France. La bibliographie existante sur le sujet est assez grande, et elle nous

¹⁵ MOSSER, Monique ; MEROT, Alain, *op.cit.*

permet dans un premier temps de comprendre un peu mieux ces trente ans d'émergence, de débats et d'installation de la musique baroque. Pourquoi choisir de commencer l'étude en 1960 ?

Il y a d'abord une date symbolique à rappeler : la mort de la musicienne Wanda Landowska en 1959, pianiste et claveciniste polonaise ayant joué un rôle important à l'échelle européenne (et française, tenant une classe de clavecin au début du XX^e siècle à la Schola Cantorum à Paris) dans la reconnaissance des œuvres de cette époque dite aujourd'hui baroque et dans la renaissance de cet instrument ancien qu'est le clavecin. Elle est loin d'être la seule pionnière de la musique baroque, mais elle fait partie des noms les plus célèbres en la matière ; et sa mort marque en fait la fin d'une époque de premières recherches, encore marginales mais néanmoins très importantes, sur la musique ancienne au XX^e siècle. Pendant cette première période s'étendant à peu près de 1900 à 1960, la musicologie et la connaissance des instruments, des techniques, n'étaient pas les mêmes que lors de celle qui nous intéresse, et qui s'est quant à elle attachée à la reconstitution historique de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Le clavecin de Wanda Landowska n'était justement pas historique, il n'était pas authentique. Mais l'utiliser et le mettre en avant était une première façon de faire renaître la musique baroque, avec un instrument et une sonorité s'en rapprochant de plus en plus.

C'est donc à partir des années 1960 que la musicologie s'intéresse véritablement à l'authenticité dans l'interprétation des musiques anciennes, et se donne les moyens de la trouver. Cette démarche s'est développée progressivement pour battre son plein, en France comme ailleurs en Europe, dans les années 1970. Pendant cette période, ceux qui veulent retrouver les sonorités des XVII^e et XVIII^e siècles, l'authenticité par la musique, sont en faveur des recherches musicologiques sur les instruments anciens et de l'interprétation de la musique ancienne sur ces mêmes instruments reconstitués : ce sont les « baroqueux » (d'abord employée par leurs détracteurs, cette expression est peu à peu utilisée comme pur qualificatif sans jugement de valeur). En revanche, de l'autre côté, d'autres refusent de jouer ou d'écouter la musique ancienne avec des instruments anciens : ce sont les « modernes ». Ces derniers se rattachent – plus ou moins selon les musiciens – à une tradition venant du XIX^e siècle, consistant à jouer toute musique du passé avec les instruments et moyens contemporains (avec un piano à queue plutôt qu'un clavecin par

exemple). Enfin, dans les années 1980, la musique ancienne jouée sur les instruments anciens, donc le milieu des « baroqueux », commence vraiment à s’institutionnaliser dans le paysage français en souffrant de moins en moins des critiques de ses adversaires.

On voit bien que les trois décennies comportent leurs propres caractéristiques dans cette période : les années 1960 marquent le début des recherches musicologiques et le regain d’intérêt croissant pour la musique ancienne – par « musique ancienne », nous entendons parler du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, qu’on peut aussi appeler « répertoire baroque ». Ainsi, les années 1960 marquent un tournant qui permet d’initier trente ans d’émergence de la musique baroque en France. Les années 1970 quant à elles sont celles du grand débat sur les moyens anciens ; elles marquent la véritable renaissance de la musique baroque en tant qu’interprétation et non plus seulement en tant que répertoire baroque ou musique ancienne. Enfin, les années 1980 sont caractérisées par une installation, un ancrage de la musique baroque en France par son institutionnalisation. Ces trente ans d’émergence et d’installation sont différentes de la première moitié du XX^e siècle, car elles inventent une nouvelle musique avec de nouveaux précurseurs – sans pour autant oublier, bien évidemment, les efforts importants de Wanda Landowska et de ses contemporains, que nous aurons à mentionner.

Pourquoi arrêter l’étude en 1990 ? La date 1991 est, encore une fois, assez symbolique dans ce mouvement de renouveau baroque. C’est cette année-là que le livre de Pascal Quignard *Tous les matins du monde* est publié, et qu’il est adapté au cinéma par Alain Corneau. Cet événement marque une rupture supplémentaire, car le film connaît un grand succès au box-office (plus de deux millions d’entrées au cinéma à sa sortie). Cette rupture, qui vient s’ajouter à celle de 1987 (date du succès public d’*Atys* de Lully et de la création du Centre de musique baroque de Versailles), enclenche encore une nouvelle ère pour la musique baroque. En effet, le film d’Alain Corneau, avec la musique ancienne jouée par le violiste Jordi Savall, a permis de déplacer la musique baroque et son interprétation « baroqueuse » encore jeune vers un public plus large. Jusque-là, la musique baroque se développait encore dans un champ relativement restreint, celui des cercles musicologiques et musiciens. Il ne faut pas non plus exagérer l’importance du film dans la popularisation du baroque musical, qui avançait déjà dans les années 1980 – *Tous les matins du monde* a plutôt joué un rôle d’accélérateur dans ce processus, mais qui n’est absolument pas

négligeable eu égard au grand public. Notre objet d'étude, s'étendant sur trente ans, est déjà très dense – il faudrait faire un autre ouvrage complet pour analyser le phénomène durant les années 1990 et 2000, ayant aussi leurs logiques propres tout en étant dans la continuité des décennies précédentes.

Il s'agit aussi de justifier en quelques mots l'espace géographique choisi, à savoir la France. Cette décision répond d'abord à une raison pratique : prendre le phénomène à l'échelle européenne aurait constitué un travail beaucoup trop vaste, sans parler évidemment de la barrière linguistique. Le cadre de la France est déjà très large mais permet quand même de rentrer dans les détails ponctuellement, tout en faisant un tableau plus général de l'évolution du phénomène. Par ailleurs, si la France n'est pas l'initiatrice du mouvement baroqueux (ce rôle est plutôt tenu par l'Allemagne et les Pays-Bas), elle a su du moins l'organiser.

La France a en effet eu le rôle d'organiser le mouvement à travers la création d'institutions, de formations, de festivals. L'aide des pouvoirs publics dans les années 1980 avec le Ministère de la Culture sous le gouvernement Mitterrand n'y est pas pour rien. Cette impulsion au niveau étatique, à relativiser toutefois (les baroqueux ont souvent connu beaucoup de difficultés sur leur chemin), fait bien de la France une organisatrice de la musique baroque, où les baroqueux étrangers ont pu trouver leur consécration. Il faut déjà rappeler que des grands noms du baroque s'y sont installés, comme l'Américain William Christie qui y a créé l'un des ensembles baroques les plus connus au monde, « Les Arts Florissants ».

Aussi, le débat des années 1970 sur les moyens anciens nous permet de revenir sur une histoire des mentalités et des sensibilités en France, liée à la confrontation entre deux mondes baroque et classique, dans le contexte de mai 1968. C'est d'ailleurs dans le débat que la musique baroque avance en France ; débat matérialisé par deux grandes maisons d'édition discographique ayant diffusé de manière différente le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles : *Erato* dès 1953, et *Harmonia Mundi*, créée cinq ans plus tard par le journaliste Bernard Coutaz. De fait, la période de développement de la musique baroque est parallèle à celle du développement du disque microsillon, ou vinyle, permettant de nouvelles techniques d'enregistrement de la musique.

Pour mener cette étude, nous devons nous intéresser à de multiples approches : celles de musicologues bien sûr, mais aussi d'historiens de l'art ou de sociologues. Notre sujet se situe donc au croisement de plusieurs disciplines, mais aussi de plusieurs historiographies. Dans ce cadre, nous distinguons trois types principaux d'ouvrages, contenant eux-mêmes quelques sous-catégories que nous allons présenter.

D'abord, il y a les ouvrages qui traitent de la musique baroque comme répertoire (ce qui est bien son sens générique à l'heure actuelle), donc à l'époque des XVII^e et XVIII^e siècles : ce sont des monographies sur des compositeurs, comme par exemple celle de Jean Malignon sur Rameau¹⁶, de Luc-André Marcel sur Bach¹⁷ ou encore de Ralph Kirkpatrick sur Scarlatti¹⁸ ; mais aussi des ouvrages plus ou moins généraux sur la musique de l'époque, comme celui de Pierre Daval sur la musique française du XVIII^e siècle¹⁹. On peut faire deux remarques sur cette partie de la bibliographie : premièrement, les monographies concernent, pour la plupart, les musiciens les plus reconnus et les plus écoutés du public. Ainsi, il y a évidemment beaucoup plus d'ouvrages sur Jean-Sébastien Bach et sa musique que sur un compositeur beaucoup moins connu comme Pirro Albergati. Dans notre étude, la place accordée au premier est aussi plus importante que celle accordée au deuxième, car notre intérêt se porte vers la musique baroque telle qu'elle est apparue en France ; avec des compositeurs bien plus récurrents que d'autres, ayant donc une position primordiale dans ce phénomène. Il est clair que Pirro Albergati ne fait pas couler autant d'encre et vend beaucoup moins que Jean-Sébastien Bach.

Un autre biais de la bibliographie est celui de la période : il y a en effet significativement plus d'ouvrages traitant de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e (donc le « baroque tardif ») que du XVII^e siècle. Il y a bien sûr quelques études qui nous ont permis d'approcher un peu mieux ce baroque « premier » et « médian », comme par exemple la monographie de Philippe Beaussant sur Monteverdi²⁰, ou l'ouvrage de Marie-François Christout reflétant tout autant la société de cour de Louis XIV que l'évolution de la musique et de la danse à l'époque par l'étude du ballet²¹. Cela sans compter, bien sûr,

¹⁶ MALIGNON, Jean, *Rameau*, Paris, Seuil, 1960.

¹⁷ MARCEL, Luc-André, *Bach*, Paris, Seuil, 1961.

¹⁸ KIRKPATRIK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, trad. Paris, Jean-Claude Lattès, 1982.

¹⁹ DAVAL, Pierre, *La Musique en France au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1961.

²⁰ BEAUSSANT, Philippe, *Monteverdi*, Paris, Fayard, 2003.

²¹ CHRISTOUT Marie-François, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967.

les dictionnaires et usuels de musique qui brossent pour leur part toute la période. Il n'en reste pas moins qu'une bibliographie plus concentrée sur le baroque tardif, et donc sur des compositeurs comme Scarlatti, Vivaldi, Rameau ou Bach, nous oriente.

Le deuxième grand type d'ouvrages, après les études sur ces musiques et ces compositeurs à leur époque, est celui rassemblant les travaux dont le titre contient plus précisément la terminologie « baroque » et qui ont pour but de théoriser le baroque musical, comme c'est par exemple le cas pour le livre de Manfred Bukofzer déjà cité²². C'est aussi le cas pour un livre publié bien avant, celui de Suzanne Clerx²³, qui se donne pour but de définir la musique baroque dès 1948. Beaucoup plus récent, toujours dans une optique de définir la musique baroque, l'ouvrage de Gilles Cantagrel publié en 2015 est très intéressant²⁴. Ce dernier cherche à montrer comment la musique des XVII^e et XVIII^e siècles s'est confondue avec l'âge baroque, un âge de renouveau du langage et des sensibilités : il prend donc le parti d'un « esprit baroque » qui influencerait l'art musical. L'approche est moins strictement technique que dans les travaux de Suzanne Clerx et Manfred Bukofzer ; elle est plus orientée vers la détermination de cet esprit baroque, mais avec des faits sur lesquels s'appuyer : l'apparition de nouveaux instruments et de nouveaux genres d'expression musicale comme l'opéra pendant la période, par exemple.

Il y a donc bien la recherche, dans cette partie de la bibliographie, d'un style baroque propre, d'une esthétique baroque de la musique. Dans la même lignée se trouve le dictionnaire publié en 2008 de Sylvie Bouissou, qui revient dans son avant-propos sur les débats contemporains que posent encore l'utilisation du terme « baroque » en musique, mais propose quand même un lexique de la musique baroque, en se justifiant :

Quoiqu'il en soit, l'appellation baroque est aujourd'hui majoritairement acceptée, même si l'unité stylistique, qui doit légitimer son observance, n'apparaît pas évidente au premier abord entre des œuvres aussi éloignées que les madrigaux de Claudio Monteverdi, les anthems de Henry Purcell, les fugues de Johann Sebastian Bach ou les opéras de Rameau. Pour rendre claires leurs similitudes esthétiques, il convient de mettre en lumière leurs constantes techniques et leur utilisation d'outils communs qui, par leur stabilité, ont contribué à créer une

²² BUKOFZER, Manfred F., *La Musique Baroque 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982.

²³ CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la Musique – Essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, ed. de la librairie Encyclopédique, 1948.

²⁴ CANTAGREL, Gilles, *Passion Baroque : Cent cinquante ans de musique en Europe*, Paris, Fayard, 2015.

stylistique baroque.²⁵

Entre les tenants du style baroque, il y a quand même quelques nuances ou désaccords : par exemple, Claude V. Palisca, dans son ouvrage de 1994, affirme que le critère le plus important de la musique baroque est celui de l'expression des affections comme « objectif primordial de l'écriture musicale »²⁶ ; Sylvie Bouissou privilégie quant à elle les techniques musicales et les bornes chronologiques (différentes selon les pays étudiés) dans la définition de cette musique.

Par ailleurs, par-delà l'étude des caractéristiques de la musique de l'époque, d'autres auteurs se concentrent aussi sur le renouveau contemporain de la musique baroque pour mieux la théoriser et la définir. La biographie de Henry Purcell par William Christie et Marielle D. Khouri fait de ce compositeur l'incarnation de la musique baroque, car cette même musique baroque, construite au XX^e siècle, a progressivement permis sa redécouverte dans le champ musical²⁷. Dans son *Guide de la musique baroque*, Julie-Anne Sadie rappelle en introduction comment s'est développée la musique baroque au XX^e siècle, avec l'invention de l'orchestre de chambre (c'est-à-dire des formations réduites), l'essor du disque microsillon et la renaissance de certains compositeurs :

L'attrait du Baroque, du moins à grande échelle, est né à peu près en même temps que le microsillon. Il fut précédé par une autre invention importante du XX^e siècle, la notion d'orchestre « de chambre ». Avec la complicité de Vivaldi, ces deux inventions firent accéder quotidiennement tout foyer quelque peu cultivé à un ensemble de concertos préparés sur mesure [...]²⁸.

Si cette musique est baroque, c'est donc aussi, selon ces auteurs, parce que ce terme a été choisi au cours de sa renaissance contemporaine.

Le troisième grand type d'ouvrages de cette bibliographie, qui est le plus important pour nous car le plus précisément lié à notre étude, concerne les écrits sur l'émergence de la musique baroque pendant la seconde moitié du XX^e siècle, le débat sur les instruments, et bien sûr le mouvement « baroqueux ». Il ne s'agit plus ici de théoriser et de définir la

²⁵ BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996, p. 8.

²⁶ V. PALISCA, Claude, *La musique Baroque*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 18.

²⁷ CHRISTIE, William ; D. KHOURY, Marielle, *Purcell : au cœur du baroque*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁸ SADIE, Julie-Anne, *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995, p.7.

musique baroque pour justifier l'usage de cette expression ; mais bien plutôt de montrer que la musique baroque est justement une expression construite dans la controverse.

Les trois types d'ouvrages qui composent la bibliographie vont donc du plus neutre au plus engagé : d'abord les ouvrages sur les musiques et musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles, qui ne font pas une place centrale au baroque en se plaçant plutôt dans une historiographie musicale classique ; puis les ouvrages sur la musique baroque, cette fois assumée et définie contre ses détracteurs ; enfin les ouvrages sur le débat lui-même, qui prennent souvent un parti très clair. C'est dans ces derniers qu'on retrouve les écrits les plus partisans, que ce soit en faveur de la musique baroque et du mouvement baroqueux, ou en leur défaveur.

Nikolaus Harnoncourt, considéré comme le « père » des baroqueux, propose une nouvelle façon de penser la musique en faisant dialoguer Monteverdi, Bach et Mozart²⁹. Il défend une certaine conception et interprétation de la musique ; celle de ceux qu'on appelle les baroqueux en France. Plus récemment, dans son livre *La passion musicale*³⁰, Antoine Hennion fait une synthèse de la controverse entre « baroqueux » (ou « anciens ») et « modernes » (ou « classiques ») des années 1970-80 et se place assez clairement du côté des baroqueux en retournant les étiquettes (ce qu'on pensait être les anciens sont en fait modernes, et vice-versa), et en attribuant la victoire finale aux baroqueux. Cette synthèse est très utile pour mieux cerner les enjeux du débat et ses contours dans un premier temps. À l'historien d'y ajouter une périodisation plus précise (et donc de plonger plus profondément dans la controverse elle-même) par la recherche. Aussi, nous ne partageons pas complètement l'avis d'Antoine Hennion, car nous ne pensons pas que le mouvement « baroqueux », favorisant l'interprétation avec des instruments anciens, ait connu une victoire si évidente – et ce, jusqu'à nos jours. De nombreux musiciens (et parfois des grands noms comme Martha Argerich par exemple) ont continué à jouer Bach ou Scarlatti sur des instruments modernes. Il s'agira donc de nuancer la victoire des baroqueux, ce qu'Antoine Hennion fait lui-même d'ailleurs, mais peut-être pas suffisamment, ou en n'avançant pas assez de preuves. De plus, les passions mélomanes ne se sont pas éteintes si facilement,

²⁹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. Paris, Gallimard, 1985.

³⁰ HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

comme le montre l'ouvrage récent (2014) du chirurgien Gérard Zwang³¹, ayant tout de même quelques airs parodiques derrière le pamphlet (violent) contre les baroqueux, tant l'effet comique semble poussé dans l'écriture. L'ouvrage de Jean-Paul Pénin³², très critique lui aussi envers les baroqueux, garde un ton plus sérieux : il critique notamment leur recherche constante d'authenticité, qui nuirait selon lui à la beauté de la musique, sa vérité intime passant avant tout par l'émotion. Il est clair que la question de l'authenticité (et donc de la juste interprétation) est centrale dans la controverse ; Jean-Paul Pénin et Antoine Hennion ne sont bien sûr pas les seuls à en parler : l'ouvrage de Raymond Leppard³³ ou l'article de Jean-Jacques Nattiez³⁴, pour n'en citer que deux, en font leur objet principal.

Cette question est évidemment liée à celle de l'interprétation de la musique baroque, et donc des instruments baroques. Un ouvrage pionnier dans ce domaine est celui de Antoine Geoffroy-Dechaume publié au tout début de la période que nous traitons³⁵. Un an avant était publié un ouvrage d'Hilaire-Marie Tardif s'intéressant à l'écriture des compositeurs « baroques » à travers une de ses caractéristiques fondamentales, l'ornementation³⁶. Ces ouvrages peuvent avoir une portée pédagogique : comment interpréter correctement la musique de ces siècles, sur quels instruments, avec quelles notions. On le voit bien dans le livre de Jean-François Alizon, proposant une méthode pour bien approcher le répertoire baroque de la flûte³⁷. En effet, certains travaux se concentrent plus particulièrement sur un instrument précis, c'est aussi le cas pour celui de Claude Mercier-Ythier sur les clavecins³⁸. Enfin, la question des instruments n'est pas forcément abordée pour montrer comment bien interpréter ces musiques aujourd'hui ; certains auteurs reviennent sur elle dans une perspective purement historique de l'évolution des instruments, comme Jonathan Wainwright et Peter Holman³⁹.

³¹ ZWANG, Gérard, *La musique baroque et son diapason : le classique confisqué*, Paris, L'Harmattan, 2014.

³² PENIN, Jean-Paul, *Les Baroqueux ou le Musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000.

³³ LEPPARD, Raymond, *Authenticity in music*, Portland, Amadeus Press, 1988.

³⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004.

³⁵ GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne : recherche sur l'interprétation du ; XVI, XVII, XVIIIe siècles*, Paris, Fasquelle, 1960.

³⁶ TARDIF, Hilaire-Marie, *Ornements musicaux des maîtres anciens*, Montréal, Éditions franciscaines, 1959.

³⁷ ALIZON, Jean-François, *Aborder le répertoire baroque sur la flûte*, Paris, L'Harmattan, 2014.

³⁸ MERCIER-YTHIER, Claude, *Les clavecins*, Paris, Expodif Éditions, 1996.

³⁹ WAINWRIGHT Jonathan ; HOLMAN Peter, *From Renaissance to Baroque : Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, York, Ashgate, 2005.

De fait, il est clair que dès la fin des années 1980, comme l'écrit Sophie-Anne Leterrier, « la musique baroque n'est plus seulement une mutinerie de musiciens, une passion de mélomanes distingués ; elle a conquis un public, elle est devenue un marché. »⁴⁰ Mais si elle est devenue un marché bien implanté, est-elle pour autant l'incarnation d'un nouvel académisme par le dogme de l'authenticité, comme le pense Jean-Paul Pénin ? Ou alors, son succès (encore une fois à nuancer) serait-il simplement le signe que le mouvement baroqueux représente la bonne façon d'interpréter les musiques anciennes, comme le pense plutôt Antoine Hennion ? Ce sont des questions auxquelles il faudra donner des éléments de réponse.

On voit aussi dans cette dernière partie de la bibliographie un certain nombre de travaux sur les acteurs du mouvement baroqueux. Il y a là un déplacement intéressant à noter : au lieu d'écrire un livre sur tel compositeur des XVII^e ou XVIII^e siècles, certains font le choix d'écrire un livre sur les musiciens qui interprètent ces compositeurs. Pour citer encore une fois Sophie-Anne Leterrier :

Alors que dans la musique classique, la mise à distance symbolique de l'interprète découlait de l'idée d'une relation authentique de l'auditeur avec la pensée du compositeur, les interprètes baroques sont devenus des « stars ». On a observé au théâtre une évolution parallèle : de l'auteur à l'interprète (on ne va plus voir L'Avare de Molière, mais tel acteur en Harpagon), de l'interprète au metteur en scène (ce n'est plus l'« avare » de Molière, mais celui de Jean-Pierre Vincent ou de Gildas Bourdet).⁴¹

Il ne fait nul doute que le musicien baroque est Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou Jean-Claude Malgoire, avant d'être Monteverdi, Purcell ou Vivaldi. Les travaux sur ces personnalités baroqueuses sont tous en faveur du mouvement baroqueux ; comme le livre sur Jean-Claude Malgoire écrit par Virginie Schaefer-Kasriel dont le titre peut paraître presque hagiographique – mais qui est en fait surtout un ouvrage de qualité sur la vie professionnelle mais aussi personnelle du chef d'orchestre⁴². Dans la même veine, il y a l'article assez élogieux (du moins en apparence) de Pablo Galonce sur le violiste Jordi Savall⁴³. Les travaux sur les baroqueux n'ont pas pour autant forcément une tendance à

⁴⁰ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, p.7.

⁴¹ LETERRIER, Sophie-Anne, *id.*, p. 8.

⁴² SCHAEFER-KASRIEL, Virginie, *Jean-Claude Malgoire : 50 ans de musiques et d'aventure*, Symétrie, 2005.

⁴³ GALONCE, Pablo, « Jordi Savall, le maître de la viole de gambe », in *Le monde de la musique*, n° 274,

l'éloge voire à la construction de mythes : celui de François Coadou sur le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt, par exemple, a pour objectif de restituer la volonté première de ce dernier quand il a initié le mouvement baroqueux ; et ce faisant d'écarter les préjugés le reliant systématiquement aux développements successifs de la musique baroque dans les décennies suivantes.

Le commentaire principal que nous pouvons faire sur les ouvrages concernant les acteurs du mouvement baroqueux, c'est qu'il y a une certaine surreprésentation de William Christie et de son ensemble « Les Arts Florissants », avec l'ouvrage d'Olivier Rouvière⁴⁴, celui de Christophe Deshoulières⁴⁵ ou encore celui de Jean-François Labie⁴⁶. Cela est volontaire, simplement car cette personnalité et cette institution ont particulièrement cristallisé l'installation de la musique baroque en France, dans les faits comme dans l'imaginaire collectif. Ainsi il ne faut pas penser que ces ouvrages ne traitent que de William Christie et des Arts Florissants en eux-mêmes ; ils s'en servent aussi et surtout de vecteurs pour expliquer le renouveau baroque – et donc mentionner par la même occasion d'autres institutions et acteurs importants. C'est notamment le cas d'Olivier Rouvière qui consacre une introduction particulièrement intéressante et dense au développement du mouvement baroqueux avant de s'attacher plus précisément à l'étude des Arts Florissants de William Christie (mais encore une fois, pas pour eux-mêmes uniquement).

Il faut d'ailleurs noter que les ouvrages qui traitent plus généralement de la controverse autour des baroqueux font bien sûr référence à d'autres acteurs ; et il reste des travaux dans la bibliographie centrés particulièrement sur d'autres personnalités : celle du grand claveciniste néerlandais Gustav Leonhardt⁴⁷, du musicologue Philippe Beaussant⁴⁸, créateur du Centre de musique baroque de Versailles, ou encore du ténor Michel Laplénie⁴⁹ qui vient certes des Arts Florissants lui aussi, mais qui a créé lui-même par la suite l'ensemble baroque Sagittarius en 1986. Il y a évidemment une préférence directe pour les acteurs français du mouvement, car notre champ d'étude est la France ; et plus largement

mars, 2003.

⁴⁴ ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004.

⁴⁵ DESHOULIERES, Christophe, *William Christie et les théâtres des Arts florissants, 1979-1999*, Paris, Armand Colin, 1999.

⁴⁶ LABIE, Jean-François, *William Christie : sonate baroque*, Aix-en-Provence, Alinea, 1989.

⁴⁷ DRILLON, Jacques, *Sur Leonhardt*, Paris, Gallimard, 2009.

⁴⁸ BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988.

⁴⁹ ROUSSET, Julien, *Michel Laplénie, un enfant du baroque*, Bordeaux, Le Festin, 2016.

ensuite ceux qui ont influencé le mouvement baroque en France, par leur proximité particulière avec le pays (Jordi Savall, Philippe Herreweghe) ou parce qu'ils sont tout simplement d'incontournables pionniers (Harnoncourt, Leonhardt). Notre étude permettra de voir que ces grands noms ne l'auraient pas été sans leurs réseaux. Nous voulons aussi montrer les liens entre tous ces musiciens, ce qui fait d'eux des « baroqueux », mais aussi ce qui peut les différencier.

Notre bibliographie est donc divisée en trois grandes catégories. De la même façon, nous distinguons plusieurs types de sources parmi celles que nous avons consultées. D'abord, il y a les périodiques, qui constituent la part la plus importante des références. Nous avons notamment consulté la revue mensuelle de musique classique *Diapason*, pour la période s'étendant de 1962 à 1990. Nous n'avons pas eu accès aux numéros de 1960 et de 1961 car ils n'étaient pas disponibles à la Bibliothèque Nationale. Aussi, nous sommes bien sûr loin d'avoir consulté tous les numéros de 1962 à 1990 – ce qui aurait été très fastidieux et pas forcément utile. Plus précisément, nous avons étudié les numéros de 1962, de 1970, de 1977, de 1980, de 1984 et de 1987. Les évolutions significatives dans la manière d'utiliser le mot « baroque », dans la façon de traiter la musique ancienne, ne se font pas en un an. En prenant deux numéros qui ont 5 ou 6 ans d'écart, en revanche, on voit bien comment évoluent les critiques de disques et articles, ainsi que, plus largement, le nombre de pages consacrées à des musiciens baroqueux ou au développement de la musique baroque dans ces années-là. Il en va de même pour l'autre périodique consulté, à savoir *Harmonie*.

Il est clair que *Diapason* est (largement) le plus représenté dans nos sources, pour deux raisons principales. D'abord, n'ayant pas trouvé de périodique français traitant précisément de la musique baroque ou même simplement de la musique ancienne, nous nous sommes intéressé en priorité à *Diapason* car c'est la revue de musique classique la plus vendue et la plus productive de ces années en France. Aussi, les chroniqueurs ne sont pas les mêmes entre les années 1960, 1970 et 1980, ce qui permet d'avoir une multitude de points de vue différents et un renouvellement assez régulier des rubriques. Parmi tous ces chroniqueurs, beaucoup ont aussi écrit dans *Harmonie* et d'autres périodiques de ce genre ; ainsi on peut dire que *Diapason* est la revue rassemblant le plus d'avis de spécialistes reconnus sur la question pendant cette période.

Par ailleurs, nous voulions voir comment un périodique beaucoup plus général pouvait

aborder l'émergence de la musique baroque selon les années dans la période considérée – cela permet de voir comment le phénomène est perçu à une échelle bien plus large que celle de la presse spécialisée. Nous avons donc consulté, avec l'aide du moteur de recherche Europresse, une quinzaine d'articles du *Monde*, répartis sur la période. Les résultats ont été assez intéressants. Aussi, un certain nombre d'articles plus récents de périodiques divers ou de France Musique, disponibles pour la plupart sur internet et contenant parfois des entretiens avec des personnalités de la musique baroque, nous ont servi dans notre démonstration. Puisqu'ils sont récents et reviennent sur le même phénomène en général, nous les classons plutôt dans notre bibliographie.

Après les périodiques, il y a aussi les sources audiovisuelles. Nous avons écouté quelques émissions de radio, notamment « Renaissance des orgues de France » par Jacques Merlet sur France Culture (de 1962 à 1982) et « La tribune des critiques de disque » par Armand Panigel et Jean Roy, sur l'ORTF (de 1960 à 1983). La première cherche à faire redécouvrir, dès ses débuts, le répertoire ancien à travers la redécouverte progressive des orgues en France et plaide en faveur du mouvement baroque.

La deuxième émission d'Armand Panigel et de Jean Roy, quant à elle, ne traite pas précisément de la musique baroque mais des disques de musique classique en général, commentés par plusieurs intervenants. Dans ce cadre, comme pour *Diapason*, il est intéressant de voir quelle place est accordée à la musique baroque dans un ensemble plus large, quels jugements sont portés sur le mouvement baroque et ses interprétations : beaucoup se souviennent surtout des remarques d'Antoine Goléa, souvent indigné à la « Tribune des critiques de disque » après l'écoute d'interprétations baroqueuses.

En plus de ces émissions de radio, nous avons aussi consulté plusieurs numéros de l'émission télévisée « Au cœur de la musique », présentée par Bernard Gavoty de 1968 à 1972. Sur ces quatre années, on voit dans quelle mesure la musique baroque est en émergence dans le paysage musical français, et comment cette dernière est, encore une fois, jugée. Dans les sources audiovisuelles, nous devons aussi compter la journée d'étude consacrée à l'histoire de l'enregistrement de la musique baroque à la Bibliothèque Nationale du 15 juin 2016, que nous avons pu écouter parce qu'elle a été filmée. Il est clair que les interventions de cette journée ont été riches d'enseignements car elle a permis aux passionnés de musique baroque de mobiliser de nombreuses archives.

Une troisième catégorie de sources est celle regroupant des dossiers et archives sur des institutions, thématiques ou acteurs, consultés à la Bibliothèque Nationale ou aux Archives Nationales. Nous avons eu des renseignements sur le Centre de musique baroque de Versailles en consultant les archives de sa fondation et les motivations de ceux qui l'ont mis en place, notamment de Philippe Beaussant. Enfin, d'autres dossiers sont des études sur des thématiques plus ou moins précises, comme celle sur l'interprétation de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles, éditée par le Centre national de la recherche scientifique en 1974, ou celle sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle, de 1970. Ce genre d'études datées sont pour nous des archives car nous les utilisons pour voir le vocabulaire utilisé à l'époque autour de la musique ancienne, voire de la « musique baroque » ; ainsi que les avancées musicologiques progressives permettant sa mise en place en France.

Par ailleurs, avons eu un entretien le 8 janvier 2018 avec Catherine Massip, musicologue et présidente d'honneur des Arts Florissants, qui, ayant vécu le renouveau baroque en musique de près, a pu répondre à beaucoup de questions très précisément tout en faisant part de son expérience personnelle. Nous regrettons de ne pas avoir eu le temps, pour le moment, d'écouter suffisamment l'émission de Jacques Merlet des années 1980 sur France Musique dont nous a parlé Catherine Massip, « Le matin des musiciens ». Selon elle, cette émission montrerait bien le rôle important joué par France Musique dans la reconnaissance croissante des baroqueux.

Notons que nos sources sont surtout manuscrites : nous nous appuyons principalement sur des articles et des critiques au sein de périodiques. Si nous avons dépouillé des émissions de radio, il reste encore du travail à faire de ce côté. Aussi, nous n'avons pas trouvé malgré nos recherches beaucoup d'émissions de télévision traitant de la musique baroque à l'époque. Quoiqu'il en soit, notre étude se concentre donc beaucoup sur les discours autour de la musique baroque, afin de montrer comment ces derniers peuvent aussi construire cette musique. Pour cette raison, si nous étudions la production discographique et ses évolutions entre 1960 et 1990 à travers la base de données accessible en ligne « Discogs », les disques et interprétations ne sont pas en eux-mêmes notre priorité. Nous devons admettre une dernière caractéristique inhérente à notre sujet : les discours sur la musique baroque et sur les baroqueux sont particulièrement nombreux à partir des années 1970 puis dans les années 1980. Nous disposons donc de moins d'archives pour les années 1960.

À partir du moment où Monteverdi ou Vivaldi sont considérés comme des artistes « baroques », un tout nouveau rapport à leur musique se révèle, car on n'essaie plus seulement de les jouer, mais aussi de les ressusciter – de ressusciter, plus précisément, leur caractère baroque. Voilà pourquoi l'un des enjeux principaux sera bien de montrer comment toute cette musique « ancienne » est devenue « baroque ». Il ne s'agit pas seulement d'un changement de vocabulaire ; mais aussi et surtout d'un changement dans la façon de penser la musique. Bien sûr il faudra finir par s'interroger sur le sens actuel donné à l'expression « musique baroque » ; c'est-à-dire une expression neutre pour désigner une période – ce sens a été construit tout au long de la période qui nous intéresse. Pourquoi et comment cette définition a-t-elle été acceptée et institutionnalisée ? Il s'agira aussi de répondre à cette question.

Il faut garder à l'esprit que le projet de dresser une image du renouveau baroque en musique, même en ne prenant en compte « que » la France, est assez ambitieux. Pour cette raison, nous ne pouvons pas évoquer tous les sujets ni rentrer dans tous les détails dans un seul ouvrage. Nous ne proposons pas un travail de musicologue à proprement parler, car nous n'allons pas dans la théorie musicale : nous n'étudions pas les traités, partitions, ou interprétations précises. Notre démarche est de dresser un panorama du phénomène et de ses représentations dans la société française.

L'émergence de la musique baroque renvoie à une évolution musicologique, technique, des mentalités et sensibilités. Musicologique par le biais des recherches initiales et écrits de spécialistes, dont le reste découle ; technique au sens le plus large des moyens matériels ayant permis cette émergence et l'accompagnant ; enfin, des mentalités et sensibilités car il s'agit de l'incarnation d'un esprit et d'un nouveau goût en musique, voire d'une nouvelle culture, se confrontant à d'autres esprits et d'autres goûts.

Ces évolutions, ces histoires liées entre elles, permettent de comprendre l'émergence et l'installation de la musique baroque dans la seconde moitié du XX^e siècle en France. A travers leur étude, notre volonté est de montrer que la musique baroque est une *musique contemporaine du passé*, dont l'histoire se décline en trois moments qui se succèdent tout en se superposant (autrement dit, l'un ne s'arrête pas là où l'autre commence) : la redécouverte d'un répertoire baroque (ou « musique ancienne ») ; la renaissance d'une

interprétation ; et l'institutionnalisation de la musique baroque. Notre réflexion suivra ces trois moments entre 1960 et 1990, en commençant par rappeler la genèse de ce phénomène au XX^e siècle et par considérer les premiers signes d'émergence de la musique baroque dans les années 1960, avant tout en tant que répertoire. Ensuite, la musique baroque naît et renaît par le biais de son interprétation : c'est le deuxième moment de son émergence que nous commenterons. Le troisième moment de la réflexion montrera comment la musique baroque s'installe dans le paysage culturel français par le biais de son institutionnalisation et de sa reconnaissance grandissante.

PARTIE 1.

**Genèse et émergence de la musique
baroque**

Chapitre 1. L'état des connaissances sur la musique ancienne en 1960

Si au début des années 1960, il y a déjà un ensemble cohérent de connaissances sur la musique ancienne, ce n'est pas parce que le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles s'est transmis sans interruption ; mais bien au contraire parce que des initiatives ont été menées dès le début du XX^e siècle pour redécouvrir ce répertoire jusqu'alors oublié ainsi que la façon de le jouer. On ne peut donc pas ne pas revenir sur les plusieurs redécouvertes pionnières en France qui ont permis aux musiciens, musicologues et autres spécialistes des années 1960 de préparer le mouvement baroqueux à leur tour, mais cette fois avec un peu plus de moyens à leur disposition. Pour comprendre l'évolution de la musique baroque en France, il faut nécessairement faire un panorama des évolutions musicologiques et techniques. Cela concerne à la fois le répertoire, les moyens anciens et donc parallèlement la facture instrumentale qui a permis une reconstitution de plus en plus authentique. Mais toutes ces évolutions et ces progrès d'érudition et de technique dans les années 1960 posent une question importante : qu'en est-il de la production musicale concrète ? Les musiciens français jouent-ils en accord avec les derniers principes avancés par la musicologie qui leur sont contemporains ? Et que ce soit le cas ou non, qu'en pensent les critiques ? Ce sont bien leurs jugements qui permettent de rendre compte des représentations dominantes sur le sujet de l'interprétation de la musique ancienne, encore réservé à un milieu relativement restreint.

1. Genèse : la construction d'un savoir par une redécouverte progressive

La résurgence de la musique ancienne ne date pas de 1960, même si c'est à partir de cette décennie qu'elle s'est véritablement accélérée, pour progressivement devenir musique baroque. De fait, dès le XIX^e siècle, certains interprètes et compositeurs ont cherché à remettre en avant la musique occidentale des siècles précédents. On pourrait évidemment parler de la *Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach, redécouverte à l'initiative de Félix Mendelssohn en 1829, mais à cette époque elle est plutôt une exception qu'un signe de

renaissance de la musique ancienne. En plus de cela, la restitution de l'œuvre par Mendelssohn a évidemment peu en commun avec la manière dont elle était jouée du temps de Bach : la partition a été modifiée, l'orchestre aussi, le chœur est beaucoup plus important, sans parler des instruments utilisés. Il n'est quand même pas inutile d'évoquer cette reprise, car c'est à partir de là que les musicologues s'intéressent de plus en plus au répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles.

C'est pendant la première moitié du XX^e siècle que la musique ancienne commence à refaire surface ; et il se trouve que la France a joué un rôle moteur dans ce phénomène. Plus précisément, c'est surtout autour de la Schola Cantorum de Paris, fondée en 1896, que se constitue un groupe de musiciens s'intéressant particulièrement à la musique ancienne et à la façon de la jouer. Le compositeur Vincent d'Indy (1851-1931), un des fondateurs de la Schola, a œuvré pour la restauration de partitions anciennes en organisant des concerts historiques autour de Monteverdi, Gluck, Corelli, Rameau et d'autres, dont les œuvres étaient tombées dans l'oubli du siècle dernier. Ses adaptations n'étaient pas pour autant beaucoup plus authentiques que celles de Mendelssohn car il faisait jouer ces œuvres avec beaucoup d'instruments modernes. Mais son travail a permis de redécouvrir des partitions, étudiées ensuite par d'autres musiciens et musicologues dans un souci plus aiguë d'historicité. Ses recherches sur les partitions anciennes font d'ailleurs l'objet d'un exposé très détaillé de Gilles Saint-Arroman lors de la journée d'étude de la Bibliothèque Nationale consacrée à l'histoire de l'enregistrement de la musique baroque⁵⁰.

Autour de la Schola Cantorum, d'autres personnalités importantes, préparant tout autant la résurrection de la musique ancienne que d'Indy, sont à évoquer : André Pirro (1869-1943), qui donnait des cours d'histoire de la musique et qui a écrit des ouvrages importants pour la recherche sur la musique ancienne et son interprétation : *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Paris, 1907), livre dans lequel il essaie de comprendre le compositeur directement à travers son œuvre et non à travers le prisme déformé hérité du XIX^e siècle ; ou encore *Les Clavecinistes : étude critique* (Paris, 1924), un ouvrage pionnier dans la recherche musicologique sur les instruments anciens, alors même que la pratique du clavecin renaissait.

⁵⁰ Histoire de l'enregistrement de la musique baroque [Images animées] : journée d'étude du 15 juin 2016, Bibliothèque nationale de France, Paris

Ce regain d'intérêt envers le clavecin est en bonne partie due à Wanda Landowska, une pianiste et claveciniste polonaise qui a grandement participé à la première résurrection du baroque par la pratique de cet instrument ancien (toujours au sein de la Schola Cantorum) et la redécouverte de plusieurs œuvres et compositeurs. Presque quarante ans après sa mort, Ann Bond écrit d'ailleurs à son sujet : « Landowska's enthusiasm and deep musicality were nevertheless responsible for a growth of interest in the historic repertory. »⁵¹ Il s'agit bien du déterrement d'un répertoire oublié avant toute chose (avant le déterrement d'un style d'interprétation utilisant certains moyens).

Le rôle de la Schola Cantorum a donc été prééminent en matière de redécouverte du répertoire ancien. Pour citer le musicologue Eugène Borrel dans un texte datant de 1927 :

Une des caractéristiques de la Schola est précisément d'avoir révélé les trésors oubliés de la musique ancienne, et de les avoir rendus tellement familiers, qu'aujourd'hui on ne peut imaginer le temps où tous ces chefs-d'œuvre n'étaient appréciés que de quelques érudits. Les concerts, les conférences, les articles de revue, l'édition, tout fut mis en œuvre ; de plus, à Paris et en province, des filiales de la Schola, et des sociétés de concerts encouragées par son exemple, complétèrent son effort et devinrent à leur tour des instruments nouveaux de propagande.⁵²

Eugène Borrel a été lui aussi un pionnier incontestable préparant les trois décennies de renouveau baroque (de 1960 à 1990), mais il est moins cité en général que d'autres pionniers comme Landowska ou d'Indy. Comme l'écrit Antoine Hennion :

En 1934, Borrel formule très clairement toutes les solutions que les nouveaux interprètes du baroque adopteront, sur le plan de l'esthétique générale (rapport à la parole, à l'expression des sentiments, opposition entre les goûts français et italien) aussi bien que sur les points techniques précis, comme les instruments et les effectifs réduits, la prépondérance des basses sur les parties intermédiaires, les agréments et leur variation nécessaire (et ce qui peut ou non en être écrit), la basse chiffrée, le diapason, les reprises, les notes inégales, les mouvements et mesures. Les sources sont les mêmes que celles qu'utiliseront les futurs interprètes.⁵³

Ce violoniste et musicologue, également professeur à la Schola Cantorum, a effectivement joué un rôle très important lui aussi. En 1908, Borrel crée la Société Haendel

⁵¹ BOND, Ann, *A guide to the harpsichord*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1997, p.66.

⁵² BORREL, Eugène, « La Schola et la restauration de la musique ancienne », in *La Schola Cantorum en 1925*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1927.

⁵³ HENNIION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993

avec Félix Raugel. Cette institution joue en concert des œuvres françaises, allemandes, italiennes, espagnoles et hollandaises des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Le champ est donc très large, tant géographiquement qu'historiquement (cela commence même avant la période « baroque »), ce qui permet une redécouverte générale du répertoire ancien. Même si la Société Haendel cesse ses activités en 1914, elle a fait entendre pendant six ans plus de 150 œuvres anciennes, ce qui représente déjà un défrichage important et surtout très précurseur dès le début du XX^e siècle.

Ensuite, jusque dans les années 1960, Eugène Borrel écrit un certain nombre d'ouvrages et d'articles qui vont donner du grain à moudre aux futurs tenants de la musique baroque. Edouard Souberbielle, qui a formé la plupart des organistes dont le travail à la fin des années 1960 permettra de renouveler l'interprétation ancienne (Michel Chapuis et André Isoir pour n'en citer que deux), a été en collaboration assez étroite avec Eugène Borrel. Ainsi, « leurs recherches, dans les années 1920-1930, devaient aboutir à la révolution des styles et des modes de jeu [...], anticipant ainsi les avancées musicologiques des années 1960. »⁵⁴ Ces deux grands pionniers en France, tout comme Wanda Landowska, laissent bien la place à leurs successeurs dans les années 1960.

L'objectif n'est pas de citer tous les noms de ce mouvement de redécouverte ; mais il s'agit bien de montrer avant tout qui sont les principaux acteurs ayant permis un vrai développement ultérieur du répertoire mais aussi de l'interprétation baroque, car tout cela ne s'est évidemment pas fait soudainement. Il a fallu, assez tôt, analyser les traités anciens, jouer des œuvres anciennes, réutiliser des instruments anciens pour en arriver au phénomène des années 1970. Et à ce titre, Wanda Landowska n'est évidemment pas la seule à avoir redonné de l'intérêt pour un instrument ancien : Henri-Gustave Casadesus (1879-1947) a fait la même chose pour la viole d'amour, par exemple. Ce dernier, avec sa femme et Edouard Nanny, crée en 1901 la « Société de concerts des Instruments anciens ». Son objectif, dès le début, est de faire revivre les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles sur des instruments d'époque.

La Société a connu un assez grand succès par ses concerts, et le fait d'être présidée par le compositeur illustre Camille Saint-Saëns (tout comme pour la Société Haendel évoquée

⁵⁴ GALPERINE, Alexis, article sur Eugène Borrel, 2015, disponible sur le site musimem.com

précédemment), lui a donné encore plus de visibilité.

De 1901 à 1914, la Société des Instruments Anciens fit régulièrement chaque année de grandes tournées à l'étranger. La Belgique, la Hollande, l'Allemagne et l'Autriche virent ses premiers triomphes. Puis sa renommée s'étendant, elle signa nombre d'engagements pour l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Italie. En octobre 1906, elle franchit la frontière russe pour aller faire en Russie une première tournée qui fut suivie de dix autres en l'espace de sept années [...] ⁵⁵

Le succès de cet ensemble réunissant une viole d'amour, une viole de gambe, une basse de viole, un quinton et un clavecin montre bien que ce mouvement d'intérêt pour la musique ancienne n'est pas non plus complètement isolé, même à cette période. Les activités sont évidemment perturbées pendant la Première Guerre mondiale (qui est même à l'origine de l'arrêt de la Société Haendel en 1914), mais ces initiatives pour interpréter la musique ancienne avec des instruments anciens sont particulièrement pionnières par leur proximité – du moins dans les intentions – avec le mouvement baroque des années 1970 (même si les connaissances musicologiques n'étaient alors pas les mêmes, bien sûr). D'ailleurs, on voit d'autant plus cette proximité dans les critiques de l'époque. Voilà l'extrait de l'une d'entre elles après un concert de la « Société de concerts des Instruments anciens » en 1903, particulièrement intéressante :

L'ensemble du quintette offrit des sonorités qui ne s'obtiennent pas avec les instruments modernes ; les instruments à cordes anciens sont d'un timbre plus moelleux que les violons actuels, durs, presque agressifs ; et le piano des Erard ou Pleyel dans les passages pianissimo, ne s'assimile pas au clavecin, qui, lui, produit la sensation d'une musique jouée dans le lointain. ⁵⁶

Cette phrase aurait tout à fait pu se retrouver dans la bouche d'un jeune baroque des années 1970 ou 1980, ce qui montre bien le caractère exceptionnellement pionnier de la Société mais aussi des réactions que peuvent engendrer ses concerts.

À travers ces exemples, on voit bien à quel point la France a pu jouer un rôle important dans la redécouverte de la musique ancienne dans la première moitié du XX^e siècle, tandis que d'autres pays européens préparaient en parallèle les avancées musicologiques à venir

⁵⁵ « Ma Famille Casadesus », *Historique*, casadesus.com

⁵⁶ *El pueblo vasco*, Saint-Sébastien, 20 novembre 1903

sur cette musique (comme l'Allemagne avec Manfred Bukofzer, grand théoricien du baroque musical avant l'heure). Pour terminer ce panorama, rappelons que si la Schola Cantorum a été un élément capital, elle n'a pas pour autant rassemblé tous les pionniers du mouvement en France. Arnold Dolmetsch (1858-1940), franco-suisse naturalisé britannique, a eu un rôle tout aussi important dans la restitution des instruments anciens même en dehors de la Schola.

L'intérêt commençait donc peu à peu à ressurgir, parfois même très nettement, même si le savoir musicologique n'était pas encore, à cette époque, suffisamment avancé pour reconstruire les instruments (qu'il s'agisse du clavecin de Wanda Landowska ou de la viole d'Henri Casadesus) de manière véritablement authentique. Malgré tout, ce sont quand même toutes ces personnalités qui ont préparé le terrain en premier pour la future émergence et installation de la musique baroque en France dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ces individus ont en effet formé les pionniers d'un mouvement qui allait s'amplifier entre 1960 et 1990, aidés quant à eux par des progrès musicologiques et techniques.

2. *La progression instrumentale et musicologique*

Nous avons vu quels acteurs ont été précurseurs dans la résurrection de la musique ancienne en France, et de quelles manières. Grâce à leur action, un ensemble de connaissances musicologiques sur la musique ancienne et son interprétation se constitue peu à peu, et se concrétise vraiment dans les années 1960. Il faut donc dresser un état des lieux du début des années 1960 en la matière pour comprendre les éléments fondateurs de l'émergence de la musique baroque en France. Et pour cela, nous nous intéressons à l'ouvrage d'Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les Secrets de la musique ancienne* écrit en 1964, qui peut être vu comme un condensé de ce savoir à l'époque, et donc comme une source importante pour comprendre le développement de la musique baroque et de son interprétation.⁵⁷

Il n'est pas anodin de préciser qu'Antoine Geoffroy-Dechaume était un élève d'Arnold

⁵⁷ GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne*, Paris, Fasquelle, 1964

Dolmetsch, dont nous avons cité le nom parmi les grands initiateurs de la redécouverte de la musique ancienne au début du XX^e siècle. Dans cet ouvrage de Geoffroy-Dechaume, qui a véritablement fait référence, les questions les plus importantes sur l'interprétation de la musique ancienne sont posées : celle des instruments bien sûr, mais aussi des ensembles orchestraux et vocaux, de la voix elle-même, de la basse continue, du diapason, et encore bien d'autres éléments. Dans un entretien avec Geoffroy-Dechaume de 1985 accordé au magazine « Les Cahiers de la guitare », celui-ci confirme bien la qualité encyclopédique de son ouvrage :

[...] Comme on me posait toujours des questions à droite et à gauche, je me suis dit que cela pouvait servir de réunir tous les renseignements que j'avais à ce moment-là. [...] Comme un dictionnaire. Ce n'est pas la peine d'essayer de l'apprendre par cœur ! Lorsqu'on a besoin de quelque chose, on devrait pouvoir le trouver dedans.⁵⁸

Pour comprendre le grand débat à venir dans les années 1970, il faut résumer quelques bases de ce savoir musicologique qu'il a bien fallu construire pour aboutir au mouvement baroque. La question des instruments anciens, abordée par Geoffroy-Dechaume à l'époque, est primordiale. La musicologie pionnière dont il est l'un des représentants en France affirme déjà qu'il vaut mieux jouer la musique ancienne sur des instruments de l'époque. Cette conception se développe en même temps que la facture instrumentale : en effet, les instruments anciens sont reconstitués de manière bien plus authentique qu'auparavant à partir des années 1960, c'est-à-dire dans le but d'avoir un résultat le plus proche possible, quasiment similaire aux instruments utilisés à l'époque par les compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce ne sont donc pas des instruments d'époque (à part quelques exceptions) mais des copies d'instrument d'époque qui commencent à être faites. Pour en citer quelques-uns : violon baroque, clavecin, viole de gambe, hautbois d'amour...

Les instruments anciens ont déjà été utilisés et même admirés à quelques occasions dans la première moitié du XX^e siècle, on l'a vu notamment à travers l'exemple de la Société de concerts des Instruments anciens, mais on note bien un développement de leur manufacture à partir des années 1960 :

⁵⁸ Entretien de Gérard Rebours avec Antoine Geoffroy-Dechaume dans « Les Cahiers de la Guitare », 1985.

Vers les années 1950, des pionniers fabriquent à la main de véritables copies d'instruments anciens notamment de clavecins. L'intérêt de jouer de la musique ancienne sur de vieux instruments est grandissant avec une explosion dans les années 60. Puis c'est l'apogée dans les années 80.⁵⁹

Ce progrès de la facture instrumentale concerne bien surtout les clavecins dans les années 1960, car il y avait tout simplement plus d'expertise dans la reconstitution de ces claviers que dans celle d'autres instruments. C'est de toute façon surtout dans les années 1970 que les instruments anciens sont vraiment redécouverts en même temps que leur utilisation par les baroqueux.

En plus des instruments, il y a bien d'autres éléments qui sont au fondement des recherches sur la musique ancienne à l'époque, d'où l'expression plurielle de « moyens anciens » : le diapason en est un exemple. Pour définir rapidement ce qu'est le diapason, il s'agit d'un outil permettant de mesurer la hauteur du « la », c'est-à-dire la note de repère permettant aux musiciens de s'accorder dans un ensemble instrumental. Il se trouve qu'au fil des siècles, cette hauteur a changé : le « la » baroque se situait en moyenne à 415 Hz (approximativement et pour simplifier les choses car le diapason a changé sur cette période de cent-cinquante ans et aussi en fonction du lieu où la musique était jouée – le diapason français n'était pas le même que le diapason anglais ou allemand), alors qu'il est maintenant à 440 Hz (hertz). C'est surtout à partir des années 1960 que des musiciens s'intéressant à la musique ancienne, comme l'un des pionniers du mouvement baroqueux en Europe Nikolaus Harnoncourt – pour n'en citer qu'un –, commencent à accorder les ensembles instrumentaux avec des diapasons spécifiques comme à l'époque des œuvres jouées, tout cela dans un souci d'authenticité. Mais qu'en est-il alors en France ?

3. L'interprétation de la musique ancienne dans les années 1960

Dans son livre de 1964, en mettant en avant la question des instruments, du diapason et d'autres encore, Geoffroy-Dechaume fait déjà de l'authenticité un élément primordial ;

⁵⁹ LAMIA, Gabriel, Fiche type d'inventaire du patrimoine culturel immatériel de la France - Christopher CLARKE, facteur d'instruments anciens à claviers, 02/12/2009

et ce mot sera l'un des plus importants dans la renaissance de la musique baroque et des polémiques l'entourant avec le mouvement baroqueux.

Ce n'est pas pour autant que cette authenticité était vraiment prise en compte dans l'interprétation du répertoire baroque pendant les années 1960 par les spécialistes et les critiques français. Pour cela, les années 1960 sont celles de la redécouverte d'un répertoire (musique ancienne) plutôt que d'une façon de jouer. Dans le *Diapason* n°68 de 1962, le chroniqueur et musicologue Carl de Nys écrit dans sa critique d'une interprétation des cantiques spirituels de Bach et d'Anna Magdalena :

Margot Guillaume chante avec toute la simplicité mais aussi avec toute la musicalité souhaitables ; Fritz Neumeier l'accompagne merveilleusement, avec liberté et intuition, sur son beau clavecin Neupert.⁶⁰

On peut déjà faire une remarque sur les critères du chroniqueur : « liberté et intuition » sont ici synonymes d'une bonne interprétation, mais qu'est-ce que cela veut précisément dire ? Les principes d'interprétation anciens, alors en train d'être dépouillés par les musicologues à cette époque (découvertes et déchiffrages de traités, de partitions...) sont-ils respectés avec ces critères ? En tout cas l'instrument n'est, lui, pas authentique à coup sûr : les clavecins Neupert, modernes, n'avaient que très peu à voir avec ceux que pouvait utiliser Bach. Ils ont d'ailleurs dominé le marché jusque dans les années 1970, période à laquelle l'authenticité est vraiment devenue un critère central dans l'interprétation de la musique baroque.

Malgré tout, la musicologie progresse véritablement dans ces années-là. Dans le *Diapason* n°64 de 1962, dans sa critique d'un concert de musique française du XVIII^e siècle, Jean Hamon écrit :

L'exploration du patrimoine musical français le moins connu du XVIII^e siècle se poursuit méthodiquement en Allemagne, avec au moins autant d'ardeur que chez nous. [...] D'une façon générale, ils jouent cette musique « française jusqu'au bout des ongles » avec peut-être un peu trop de sérieux. Mais c'est du travail très bien fait, sur des instruments d'époque, et bénéficiant d'une prise de son remarquable de vérité.⁶¹

⁶⁰ DE NYS, Carl, *Diapason* n°68, 1962, rubrique *Musique sacrée*, p. 19

⁶¹ HAMON, Jean, *Diapason* n°64, 1962, rubrique *Dictionnaire critique des disques classiques*, p. 22.

On voit bien que le travail de redécouverte de la musique ancienne est en cours, en France comme ailleurs, à cette époque, dans un souci historique : on cherche la « vérité », et plus précisément la vérité historique de cette musique. Cela dit, le strict respect de ce travail, de ces recherches musicologiques peut encore donner aux observateurs cette impression de « trop sérieux » à l'époque. « Intuition et liberté », pour reprendre les mots de Carl de Nys cités ci-dessus, concurrencent déjà dans les esprits deux autres mots qui sont encore assez liés, « authenticité et sérieux ».

Voilà ce que cherche à faire cette musicologie avenante dans les années 1960 : trouver l'authenticité, par plusieurs moyens. L'un d'entre eux concerne les effectifs orchestraux et de chœurs. Ces derniers étaient généralement beaucoup moins importants à la période baroque qu'à la période romantique. Les interprétations de musiques anciennes héritées du XIX^e siècle se faisaient à la manière romantique, avec des très grands orchestres ou chœurs, jusque dans les années 1960. On voit le changement dans cet extrait d'une critique de Carl de Nys dans le *Diapason* n°63 de 1962, sur une interprétation de la messe « Ad majorem dei gloriam » d'André Campra : « [...] Il semble aussi qu'il s'agisse ici d'une partition destinée à un petit groupe de chantres solistes et qui ne gagne pas à être confié à l'ensemble d'une maîtrise. »⁶²

La vérité historique de l'œuvre est ici non plus seulement saluée, mais plutôt exigée. Toutefois, dans les faits – c'est-à-dire dans la production musicale elle-même –, ce mouvement d'authenticité reste assez réduit en France, où les interprétations sur instruments anciens, avec un diapason accordé à l'époque ou avec des effectifs réduits sont encore bien rares dans les années 1960. Les interprétations « modernes », notamment représentées par la figure du chef d'orchestre Jean-François Paillard, connaissent alors un succès presque unanime. Même si elle n'est pas encore bien prise en compte en France, c'est en tout cas avec cette musicologie en progrès, avec ce nouveau vent de l'authenticité qui souffle sur le répertoire ancien que les baroqueux comme Jean-Claude Malgoire vont rentrer en contact à la charnière des années 1970.

⁶² DE NYS, Carl, *Diapason* n°63, 1962, rubrique *Musique sacrée*, p.34.

La musique baroque émerge progressivement en France depuis le début du XX^e siècle et les efforts faits autour de la Schola Cantorum notamment. Mais c'est véritablement à partir des années 1960 qu'un tournant s'opère : une nouvelle génération de musicologues, ayant appris de leurs maîtres, mettent au point un ensemble de savoirs sur le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que sur l'interprétation de ces œuvres anciennes. Avant cette décennie, les redécouvertes étaient faites de manière plus disparate, avec des périodes de creux (notamment pendant les guerres mondiales). À partir de 1960, en revanche, trois décennies marquent la véritable renaissance de la musique baroque, se divisant en plusieurs moments. Cette progression est due aux évolutions musicologiques mais aussi techniques : il y a une nette amélioration dans la facture instrumentale, d'abord des clavecins puis d'autres instruments de la période baroque. Mais les progrès techniques ne s'arrêtent pas là : le répertoire ancien se popularise peu à peu aussi grâce à sa diffusion par l'enregistrement.

Chapitre 2. L'effort des maisons de disque

[...] L'audition d'un disque de clavecin des années 60 révèle à la fois la construction de l'interprétation comme acte de médiation et le déplacement de cet acte autour de la notion de progrès : la sonorité des copies de clavecins telles qu'on les réalisait il y a 30 ans, la prise de son des instruments anciens, le phrasé ou l'ornementation ne semblent pas simplement « démodés », comme peut l'être une interprétation de 1930 de Chopin par A. Cortot, mais « dépassés » par le progrès des techniques (de l'enregistrement, de la facture instrumentale, de l'interprétation). La référence symbolique à la notion de progrès dans l'acte d'interprétation légitime cette interprétation et stimule son renouvellement et son dépassement constant : un nouveau manuscrit découvert, un progrès dans la facture instrumentale, *etc.* provoquent un déplacement. Sur ce point, la musique baroque rejoint la création contemporaine, elle aussi alimentée et cautionnée par les innovations techniques.⁶³

Les progrès techniques expliquent en grande partie la transition entre la première moitié du XX^e siècle et les années 1960 dans la redécouverte de la musique baroque. On l'a vu, ces progrès se font dans les domaines respectifs de la facture instrumentale et de la musicologie ; mais c'est aussi le cas pour l'enregistrement. Il y a donc bien ce « dépassement constant » dans l'émergence de la musique baroque, qui prend la forme d'innovations remettant complètement en cause les interprétations et enregistrements précédents. L'ancienne musique semble renaître grâce à des moyens et des connaissances en progrès, de plus en plus modernes, dont elle avait besoin pour combler les deux siècles d'oubli dans lesquels elle était alors tombée. Pourtant, les chercheurs et musiciens des années 1960, qui donneront naissance aux baroqueux, n'utilisent pas les notions de technique et de modernité comme des arguments principaux en faveur de leur travail, motivés par une passion musicale commune avant tout : le progrès, sous ses multiples formes, est un moyen de faire naître et développer cette passion – il est un support et non une fin en soi. Et le support principal de cette musique ancienne qui fait alors son apparition, c'est le disque microsillon ou vinyle. En la diffusant, grâce à l'action de certaines maisons d'édition discographiques en lien avec les musiciens, le disque va permettre la popularisation croissante de la musique baroque en France entre 1960 et 1990 – il est donc absolument essentiel de s'y arrêter.

⁶³ VANDIEDONCK, David, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », in *Études de communication*, 21, 1998, p. 49-64.

1. L'apparition du microsillon

La diffusion de la musique ancienne en France est permise par le disque microsillon (ou vinyle), qui se développe dans la seconde moitié du XX^e siècle. L'histoire de l'enregistrement de ce répertoire commence bien avant la création du microsillon comme le rappelle Bruno Sebald, notamment avec l'apparition de l'enregistrement électrique dès 1925⁶⁴. Mais le vinyle donne bien un grand coup d'accélérateur à ce phénomène émergent. Il devient un objet de consommation courant pour les Français : comme le rappelle Vincent Casanova en contextualisant une émission de l'ORTF du 7 avril 1961 sur « L'industrie du disque », 7 millions de disques sont vendus en 1948, et après l'apparition du vinyle en France en 1952 on note une augmentation importante : 18 millions en 1956, 41 millions en 1963 et 100 millions en 1973.

On ne peut pas, en effet, penser le développement de la musique baroque en dehors de son enregistrement et de sa diffusion par le microsillon : paradoxalement, un art ancien qu'on avait oublié depuis deux siècles revient grâce à des moyens techniques alors très modernes. De nombreux disques faisant référence ont vu le jour dans les années 1960, et même parfois avant. Avant même de citer les productions françaises, nous pensons qu'il faut évoquer les travaux de Nikolaus Harnoncourt et de Gustav Leonhardt, deux grands pionniers du renouveau baroque en Europe ayant bien sûr influencé de nombreux artistes, français et autres, à leur suite. Ces deux musiciens, un Autrichien et un Néerlandais, ont permis la redécouverte du répertoire baroque en Europe avec une très grande discographie, comprenant plusieurs centaines de références partagées entre différents labels (*Philips, Harmonia Mundi, Amadeo, Archiv Produktion...*).

Il ne s'agit pas de faire un panorama de ces larges productions. Rappelons simplement que dès sa création en 1953, et avec une accélération dans les années 1960, l'ensemble *Concentus Musicus* de Harnoncourt a enregistré un bon nombre d'œuvres baroques jouées avec des instruments anciens. Il a aussi permis de rendre plus populaires quelques compositeurs qui n'étaient pas connus, comme Heinrich Biber et Georg Muffat en 1965⁶⁵. Mais l'une de ses premières créations utilisant les moyens anciens et déclenchant une

⁶⁴ Histoire de l'enregistrement de la musique baroque [Images animées] : journée d'étude du 15 juin 2016, Bibliothèque nationale de France, Paris

⁶⁵ Concentus Musicus Wien, Georg Muffat / Heinrich Ignaz Franz Biber, *Archiv Produktion*, 1965.

polémique a été l'enregistrement des Concertos Brandebourgeois de Bach en 1964⁶⁶. Il est clair que c'est par l'intermédiaire du disque que la vague baroque se propage, tout comme le débat sur les instruments et les moyens qui l'accompagnent.

Gustav Leonhardt a lui aussi commencé cette œuvre très tôt, par exemple avec son enregistrement au clavecin de *L'Art de la Fugue* de Bach en 1953⁶⁷. En plus de favoriser la diffusion du répertoire baroque mais aussi de l'interprétation qu'on appellera plus tard « baroqueuse » en Europe, le développement du disque présente aussi d'autres avantages généraux qui changent la manière traditionnelle d'écouter en allant au concert. Dans la revue *Harmonie* n°66 de septembre 1966, sur un disque reprenant des œuvres de Vivaldi et leur transcription pour orgue par Bach, Pierrette Germain écrit : « Il est passionnant d'écouter successivement les deux versions et de méditer sur les deux hommes et les deux artistes. Le disque, mieux peut-être que le concert, le permet. »⁶⁸

Contrairement au concert, le disque permet de réécouter autant de fois qu'on le veut des œuvres – et ainsi, peut-être, de les approcher plus profondément ou en tout cas d'une manière différente. Par ailleurs, cela met en place de nouveaux critères, détaillés par les revues de l'époque dans les pages précédant celles des critiques. Dans le périodique *Harmonie*, par exemple, une critique de disque prend en compte la qualité de l'interprétation et des œuvres exécutées, par une vignette affichant une à cinq contrebasses selon l'intérêt ; et une note technique est aussi attribuée au disque, quant à elle concentrée sur l'enregistrement : à savoir, la qualité de la prise de son, la qualité du studio, les qualités électroniques... L'essor du disque microsillon permet donc une nouvelle façon d'écouter et de critiquer la musique, et bien sûr la musique ancienne est aussi concernée par ce phénomène.

En effet, les enregistrements pouvaient présenter entre eux de nombreuses différences, parfois liées au contexte de la prise de son ou aux instruments eux-mêmes, qui engagent une autre façon de penser l'œuvre. Dominique Hausfater le montre à travers l'exemple de l'orgue :

⁶⁶ Concentus Musicus Wien, Johann Sebastian Bach - *Concerts Brandebourgeois N° 2, 5 & 6* (LP), *Telefunken, Das Alte Werk*, 1964.

⁶⁷ Gustav Leonhardt, Johann Sebastian Bach - *Art Of Fugue* (2xLP, Mono), *The Bach Guild*, 1953.

⁶⁸ GERMAIN, Pierrette, *Harmonie* n°66, 1966, rubrique *Musique ancienne*, p. 36.

La difficulté pour l'enregistrement, c'était les lieux. Il fallait pouvoir enregistrer dans les églises et ce n'était pas toujours très simple, et en plus il y avait des problèmes d'acoustique des églises. En plus des problèmes liés à l'instrument – il y a des bruits mécaniques et tout cela n'était pas forcément facile.⁶⁹

L'enregistrement présente donc ses propres difficultés, différentes de celles du concert – il implique une autre façon de penser et de faire vivre la musique ancienne. Les difficultés du concert, elles, sont bien résumées par le claveciniste Frédéric Haas ; notamment quand on utilise des instruments anciens assez fragiles (par exemple, un clavecin ancien peut se désaccorder en temps réel...)⁷⁰. L'enregistrement, quant à lui, permettrait de contourner ces problèmes liés au direct, par le biais du montage.

2. *Erato et CBS : deux maisons de disque pionnières*

La création d'un disque implique un certain nombre d'acteurs ne se limitant pas aux musiciens et interprètes : ingénieurs, producteurs... Ceux-ci se retrouvent au sein des maisons d'édition discographiques ou labels. Ainsi, pour comprendre l'émergence de la musique baroque en France, il est essentiel d'étudier le rôle des maisons de disque. Nous avons déjà cité quelques labels plus haut qui ont été importants pour les enregistrements de Leonhardt et Harnoncourt ; et il y en a d'autres en France, parfois d'ailleurs particulièrement pionniers ; comme la maison d'édition discographique et de partitions *L'Oiseau-Lyre* créée en 1932, ayant eu un rôle important en amont en France dans la redécouverte du répertoire comme le rappelle Bruno Sebald⁷¹, avant de prendre une dimension plus anglophone et internationale en étant rachetée par la compagnie *Decca*, laissant ainsi la place à d'autres labels dans la production française. Dans ce cadre de la France, trois maisons d'éditions discographiques se détachent particulièrement du reste à partir des années 1960, pour différentes raisons : *Erato*, *CBS* et *Harmonia Mundi*. Les deux premières sont importantes (surtout *Erato*) car elles lancent un mouvement d'intérêt pour

⁶⁹ Histoire de l'enregistrement de la musique baroque [Images animées] : journée d'étude du 15 juin 2016, Bibliothèque nationale de France, Paris

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

la musique ancienne par l'enregistrement et la diffusion dans les années 1960, mouvement qui présente d'ailleurs en lui certaines divergences annonciatrices d'un débat postérieur. La troisième, *Harmonia Mundi*, occupe quant à elle une place différente car elle prédomine sur la période entière, comme on va le voir.

Le label *Erato* a été créé en 1953. Son premier enregistrement était celui du *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, une œuvre du XVII^e siècle encore inconnue à cette époque, tout comme son auteur qui est aujourd'hui l'un des compositeurs baroques français les plus connus et écoutés. Cette redécouverte est notamment due à un musicologue passionné, Carl de Nys, qui s'est retrouvé très proche de la maison *Erato*. Celui-ci est d'ailleurs à l'origine d'un certain nombre de critiques d'interprétations de musiques anciennes relevées dans le périodique *Diapason* entre les années 1960 et 1970. Son rôle dans l'émergence de ce phénomène culturel n'est pas moindre. Le travail de Carl de Nys avec l'ingénieur son André Charlin dès la fin des années 1950 montre par ailleurs tout l'intérêt que le premier porte pour le développement du microsillon et les techniques d'enregistrement à l'époque, notamment au sein du Centre d'Enregistrement des Champs-Élysées.

Une autre figure tout aussi centrale de la firme *Erato* est celle du metteur en ondes Michel Garcin, qui a voulu à la suite du succès du *Te Deum* faire d'autres enregistrements d'œuvres encore inconnues par le public, mais vite diffusées par le vinyle. L'intérêt d'*Erato* réside dans le fait qu'elle est la maison d'édition discographique ayant vendu le plus de disques de musique baroque en France depuis sa création et qu'elle rassemble un grand nombre de pionniers de cette musique. Elle a surtout révélé des compositeurs et interprètes français baroques. Cette recherche assez passionnée de la musique française se fait effectivement dans un cadre plutôt national : il s'agit d'abord d'une recherche sur le passé de la France, et d'une diffusion de sa culture, de son histoire, de son art, par le disque. Quand on veut parler du renouveau baroque en France dans la seconde moitié du XX^e siècle, il nous semble donc très important de citer *Erato* et les artistes qui gravitaient autour de cette firme dans les années 1960. Le chef d'orchestre Jean-François Paillard en fait partie.

Jean-François Paillard (1928-2013) est le chef d'orchestre français le plus enregistré du XX^e siècle. Son activité a été très importante, et il a été internationalement reconnu et

célébré pour ses interprétations de musiques anciennes. D'ailleurs, si le style de Paillard a souffert des critiques baroqueuses à partir des années 1970, il a surtout connu un succès et un écho certains. Les chiffres en témoignent plutôt bien, pour citer un article du *Monde* :

[...] Une des *success story* du disque les plus remarquables des années 1960 – plus de 300 albums, dont 235 pour le label Erato jusqu'en 1984, puis chez BMG de 1986 à 2002, récompensés par 19 Grands prix du Disque. Répertoire en 2010, un total de quelque 9 millions d'albums vendus⁷².

De plus, comme le dit Thierry Merle dans son ouvrage sur *Erato*⁷³, Jean-François Paillard et son interprétation de la musique ancienne ont été accueillis et honorés à l'échelle internationale. En 1953, alors qu'Harnoncourt fonde son *Concentus Musicus*, il crée l'Ensemble instrumental Jean-Marie Leclair (du nom d'un compositeur du XVIII^e siècle), qui devient en 1959 l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard. Il a réalisé la plupart de ses enregistrements avec le label *Erato*, autour duquel il travaille avec d'autres musiciens de renom comme le trompettiste Maurice André, la pianiste Anne Queffélec, le pianiste et claveciniste Robert Veyron-Lacroix ou encore le flûtiste Jean-Pierre Rampal. Ce dernier a d'ailleurs fondé en 1952 l'Ensemble baroque de Paris, une formation de musique ancienne dans laquelle se retrouvent quelques-uns de ces interprètes ayant participé à l'aventure *Erato*.

CBS Disques est une autre maison d'édition ayant permis la diffusion du répertoire baroque. Ce label n'est absolument pas spécialisé dans la musique baroque, mais il a lancé l'un des plus grands pionniers de la révolution baroque en musique, le hautboïste et chef d'orchestre Jean-Claude Malgoire. C'est en 1966, plus précisément, que l'aventure de Malgoire commence avec la firme *CBS*, par l'enregistrement d'un premier disque dédié aux compositeurs Lully et Campra (en utilisant des instruments modernes). La même année, ce disque et le succès qu'il a rencontré lui ont permis de créer un orchestre fondateur, « La Grande Ecurie et la Chambre du Roy ». La rencontre de Malgoire avec *CBS* lui a permis de connaître le succès par l'enregistrement et le microsillon : cela est dû à l'initiative de Georges Kadar, un des producteurs discographiques de la firme à l'époque. Cette rencontre montre bien l'importance de la création de liens dans l'industrie musicale au sens

⁷² *Le Monde*, « Mort de Jean-François Paillard, chef d'orchestre », 24/04/2013.

⁷³ MERLE, Thierry, *Le miracle Erato*, Eme, 2004.

large – les acteurs sont nombreux et ne se limitent absolument pas aux noms des grands musiciens qui nous sont restés, ces derniers fonctionnant avant tout en réseaux.

Si Jean-Claude Malgoire est un des noms les plus importants de l'émergence de la musique baroque en France avec *CBS*, il a tendance à occulter dans ce domaine Jean-François Paillard et *Erato*. Et pour cause : leur conception de la musique ancienne et de la juste façon de l'interpréter était différente, dès la fin des années 1960 et le début des années 1970, annonçant ainsi le grand débat sur l'utilisation des moyens anciens. Les deux labels que sont *CBS* et *Erato* permettent donc de créer à l'époque, par le biais de l'enregistrement, une divergence pionnière entre les « modernes » (Paillard) et les « baroqueux » (Malgoire), se concrétisant véritablement dans les années 1970.

3. *Le label de la musique baroque : Harmonia Mundi*

Pourquoi ne pas dire d'*Erato* qu'il est le principal label de la musique baroque en France, alors qu'il a vendu le plus de disques de musique ancienne ? Simplement parce qu'*Erato* a lancé l'entreprise dans les années 1950, connu un fort succès dans les années 1960 et dans la première moitié des années 1970 avant de commencer à s'essouffler progressivement : comme l'écrit Thierry Merle, la production d'*Erato* en France passe de 13 % du marché du disque classique en 1975 à 8 % en 1990, ce qui représente une baisse importante⁷⁴. Nous suggérons qu'en matière de musique ancienne, cet essoufflement est en bonne partie dû à l'arrivée des baroqueux en France, dans la veine de Jean-Claude Malgoire. Le succès croissant des baroqueux et celui, décroissant, des interprètes principaux des années 1960, est parallèle au développement d'*Harmonia Mundi* et à la déroute progressive d'*Erato*. Ce label, ayant joué un rôle pionnier et immanquable dans la progression de la musique baroque en France, n'a pas suffisamment pris en compte le tournant pris par cette musique dès les années 1970 avec les baroqueux, ce que nous appelons la deuxième renaissance de la musique baroque par le changement d'interprétation. Ainsi, si *Erato* a été le label des pionniers de la musique baroque, il n'a pas été le label des baroqueux.

⁷⁴ MERLE, Thierry, *Le miracle Erato*, Eme, 2004.

La maison *Harmonia Mundi* a quant à elle permis à la fois la redécouverte d'un répertoire mais aussi d'une interprétation. Plus discrète dans les années 1960 qu'*Erato*, elle n'est pas beaucoup plus jeune car elle a été créée en 1958 par Bernard Coutaz. Encore une fois avec l'aide et les conseils de Carl de Nys, le projet de ce dernier était de faire résonner en disque les orgues historiques d'Europe, et donc les musiques anciennes composées pour ces instruments. C'est ainsi que quelques organistes ont pu faire revivre un répertoire alors oublié et initier de cette manière, eux aussi, la résurrection de la musique baroque. Parmi ces interprètes, il y a Michel Chapuis, dont le rôle en tant qu'organiste mais aussi en tant que musicologue a été particulièrement important. En plus d'avoir réfléchi sur l'écriture de la musique ancienne, celui-ci a laissé une discographie innovante pour l'époque, comme le montre à titre d'exemple un disque de 1962 produit par le label *Harmonia Mundi*, reprenant des œuvres de Couperin⁷⁵. Il faut dire que l'ambition du créateur d'*Harmonia Mundi*, Bernard Coutaz, n'était pas simplement l'œuvre d'un passionné ; elle partait aussi sans doute d'un calcul stratégique. On le voit bien dans un article du *Diapason* n°290 de janvier 1984, célébrant les 25 ans de cette maison d'édition :

Coutaz poursuit son répertoire hors des sentiers battus qu'il avait abordé pour diverses raisons. La première était peut-être à caractère économique, à moins que ce ne soit artistique. Il ne sait plus bien. La musique ancienne l'attire parce qu'il est sensible aux timbres et puis cela nécessite de petits effectifs. C'est donc moins cher. Et c'est l'époque des orgues historiques. Plus de cent titres sur des orgues qu'il ressuscite. Gros succès. Il vend 4 000 exemplaires par orgue.⁷⁶

Avec ce label, parallèlement à l'action d'*Erato* et de *CBS*, il est donc important de rappeler l'œuvre des organistes dans la renaissance du baroque musical, souvent minimisée par rapport à celle des grands noms comme Jean-François Paillard et Jean-Claude Malgoire, mais aussi par rapport aux clavecinistes en général. Aux côtés de Michel Chapuis, il y a aussi des musiciens comme René Saorgin, ayant enregistré l'intégrale de l'œuvre pour orgue du compositeur Dietrich Buxtehude de 1967 à 1970 au sein d'*Harmonia Mundi*⁷⁷, et ayant initié la redécouverte d'un répertoire et d'instruments anciens que sont les orgues historiques. D'ailleurs, Philippe Beaussant souligne bien dans son ouvrage *Vous avez dit baroque ?* cette importance des organistes :

⁷⁵ Michel Chapuis, François Couperin – extraits de la Messe des Couvents, *Harmonia mundi*, Orgues historiques, MTT, 1962.

⁷⁶ MULLER, Jacqueline, *Diapason* n°290, 1984, rubrique *Actualité*, p. 16.

⁷⁷ René Saorgin, Dietrich Buxtehude, *Harmonia Mundi* (HMX 2901484.88), 1967-1970.

J'habitais donc dans le Midi, et c'est naturellement à Saint-Maximin que je renouai avec la musique qui, entre-temps, s'était naturalisée *baroque* [...] C'est là, autour de Michel Chapuis, d'André Isoir, de Francis Chapelet, de René Saorgin, de Pierre Bardon, que s'était constitué une sorte de laboratoire semi-clandestin, où se préparait la nouvelle naissance de la musique ancienne.⁷⁸

Les organistes précurseurs du mouvement ne se sont pas tous retrouvés au sein du label *Harmonia Mundi* : Marie-Claire Alain, une des plus grandes organistes de son temps, a réalisé une discographie très importante avec *Erato*, récompensée par de nombreux prix en France comme à l'étranger, tout en participant à la protection et à la rénovation des orgues anciennes. Mais il est clair que les tenants des instruments anciens vont trouver leur voie chez *Harmonia Mundi* (et *CBS* pour Malgoire on l'a vu) bien plus que chez *Erato*.

La musicologue et présidente d'honneur des Arts Florissants, Catherine Massip, considère *Harmonia Mundi* comme étant le label ayant, de loin, le plus participé au développement et à l'installation de la musique baroque. Il faut dire qu'après l'aventure des organistes dans les années 1960 et la mise en avant du répertoire baroque en parallèle d'*Erato*, Bernard Coutaz rencontre en 1967 le célèbre contreténor britannique Alfred Deller, avec qui il va participer à de nombreux projets jusqu'au décès de ce dernier en 1979. Puis à partir de la fin des années 1970 et dans les années 1980, la firme se développe véritablement et permet à la musique baroque de se populariser, notamment en assurant tous les enregistrements de l'ensemble de musique baroque le plus connu en France, à savoir les Arts Florissants de William Christie. Si on peut penser que l'avis de Catherine Massip sur cette maison d'édition est possiblement biaisé par sa participation active dans les années 1980 à l'administration des Arts Florissants, en regardant bien son historique on ne peut pas vraiment lui donner tort. Jean-Marc Berns résume en ces mots l'aventure et le fonctionnement d'*Harmonia Mundi* dans ce monde de musique baroque :

A partir des années 1980 il y a le développement d'un répertoire qui s'appuie sur un certain nombre d'artistes : Deller d'abord, puis William Christie et René Jacobs, ensuite Philippe Herreweghe et toute une génération baroque se retrouve à enregistrer pour *Harmonia Mundi* dans un cadre qui n'est pas celui d'une exploration du répertoire – l'idée est de donner

⁷⁸ BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988, p. ?

naissance par le disque à des projets de musiciens. Les musiciens font des propositions à *Harmonia Mundi*, qui dit oui ou non sur un certain nombre de critères. Voilà comment le catalogue s'est peu à peu constitué.⁷⁹

Il est intéressant de noter que l'objectif d'*Harmonia Mundi* n'est pas celui de la redécouverte d'un répertoire – ce sont les interprètes, et non les œuvres, qui semblent être la priorité. C'est aussi sans doute cela qui a permis au label de se développer : en répondant directement aux propositions des musiciens, il les a mis sur le devant de la scène en leur faisant confiance sur de nombreux projets, ce qui a participé à la popularisation de la musique baroque et des baroqueux.

Dans les trois décennies d'émergence de la musique baroque, *Harmonia Mundi* a été présente : d'abord un peu dans l'ombre d'*Erato* et de Jean-François Paillard mais permettant la redécouverte importante des orgues historiques et de leur répertoire ; avant de passer sur le devant de la scène en s'adaptant bien mieux à la transition des années 1970 avec l'apparition des baroqueux sur la scène française.

Quoiqu'il en soit, on peut dans le cadre des années 1960 faire un constat simple : *Harmonia Mundi*, *Erato* et *CBS* sont tous les trois des labels pionniers dans l'émergence de la musique baroque, que leurs musiciens s'inscrivent plus tard dans le sillage baroqueux ou non. Tout simplement parce que le travail de dépouillement de ces musiciens et leurs interprétations différentes ont permis aux baroqueux d'exister, et nous permettent aujourd'hui encore d'identifier un répertoire baroque. Ainsi, ces trois labels ont pu faire entendre ces artistes dans les années 1960 avant qu'il n'y ait des divisions conceptuelles et une véritable transition dans les années 1970, donnant ainsi à *Harmonia Mundi* sa position centrale.

Aussi, l'émergence de la musique baroque n'est pas seulement l'affaire des musiciens, mais bien plutôt de réseaux gravitant autour de ces musiciens : journalistes, producteurs, ingénieurs du son... et autres médias ou intermédiaires sont aussi à l'origine de ce

⁷⁹ Histoire de l'enregistrement de la musique baroque [Images animées] : journée d'étude du 15 juin 2016, Bibliothèque nationale de France, Paris

phénomène. Il est clair que parmi ces intermédiaires, le moyen de diffusion le plus important a été le disque ; et comme on va le voir, on ne peut pas penser l'émergence de la musique baroque, le succès croissant de son répertoire, sans prendre en compte l'essor général de la production discographique. Ce succès, à relativiser, ne se comprend d'ailleurs pas qu'à travers le développement du marché du disque – la complexité de ce phénomène culturel grandissant exige un regard sous plusieurs angles, ne se limitant pas aux seuls supports.

Chapitre 3. Le succès croissant de la musique ancienne

À partir de la fin des années 1960 et dans les années 1970, le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles – que nous appelons « musique ancienne » ou « répertoire baroque » – est de plus en plus écouté par les Français. Cela est dû au travail acharné des quelques pionniers déjà cités, mais pas seulement : le contexte socio-économique et l'essor du disque sont d'autres pistes à prendre en compte pour comprendre ce retour vers les œuvres du passé. La musique ancienne, par ailleurs, n'est qu'une partie de la musique savante occidentale. Y a-t-il un essoufflement progressif dans l'institution classique d'un répertoire classique et romantique sans doute trop joué et trop connu au profit d'une musique plus ancienne jusqu'alors oubliée ? Ce développement de la musique ancienne pose une autre question : comment est-elle écoutée ? Sans prétendre décrire tous les goûts en la matière – cela paraît impossible car chaque auditeur a un avis singulier sur chaque œuvre (bien que certains compositeurs fassent bien plus consensus que d'autres) – on peut néanmoins voir quelles musiques sont les plus écoutées, mais aussi de quelle manière, sur quel support. Plusieurs médiums entrent en compte pour comprendre la popularité grandissante d'une partie de la musique ancienne ; à commencer par le cinéma et la publicité. Quant au disque, principal intermédiaire de la musique classique grâce à la popularisation du vinyle dans les années 1970 : est-il un moyen de remplacer la salle de concert ? Ces questions sont au centre du succès de la musique ancienne, et les éléments de réponse que nous voulons avancer permettront de suivre une évolution des représentations à l'égard de la musique dans la société française.

1. La double crise de la modernité et de l'institution classique : un contexte favorable ?

Le début des années 1970 est marqué par une crise économique. Sans rentrer dans les détails de celle-ci, voilà simplement ce que dit l'article de l'encyclopédie Larousse sur le sujet :

Dès le tournant des années 1970, la destruction du monde économique, qui a atteint ses limites, est amorcée. Toutes les structures du corps économique seront progressivement bouleversées en attendant que, de la crise, sorte un nouveau monde économique. Un certain nombre d'événements spectaculaires – les chocs monétaires, pétroliers, puis financier et boursier – sont intervenus, qui ont masqué ce mouvement d'ensemble. Dans un contexte mal compris, ils sont apparus comme la cause de la crise, alors qu'en réalité ils en découlaient et l'approfondissaient.⁸⁰

Dans ce contexte de crise global, renforcé par des événements particuliers et se faisant ainsi sentir de plus en plus par la société française dans les années 1970, un « nouveau monde économique » se dessine. La crise économique ne fait qu'accentuer une crise de la modernité qui se développe, ou plus précisément une crise morale face à une modernité menacée par les troubles économiques, et menaçante par le développement de nouvelles industries et de nouveaux médias qui changent les traditions et les mentalités. Ce double mouvement de la modernité qui fait évoluer le monde et sa représentation inquiète naturellement une société qui se réfugie, une fois de plus, dans la nostalgie d'une époque passée. Justement, à propos du « revival » baroque, Antoine Hennion écrit :

[...] son caractère passéiste qui, justement, ferait son actualité en un temps où le triomphalisme moderniste en a beaucoup rabattu, où chômage, plans sociaux et réflexes de défense ont pris le pas sur la croissance et l'idéal de réussite du cadre dynamique : que le passé est doux quand le présent est dur !⁸¹

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce retour en arrière. D'abord, les violences du XX^e siècle et notamment la Seconde Guerre mondiale n'y sont certainement pas pour rien, comme le rappelle Olivier Rouvière⁸². L'auteur parle d'une « nostalgie humaniste » qui expliquerait en partie le regain d'intérêt pour ces musiques du passé pendant cette période. Avant d'expliquer ce que peut signifier cette expression, voilà de quelle manière il explique la progression relativement lente de la musique ancienne dans l'institution classique au début du XX^e siècle :

Pour que l'institution ne cédât pas aux sirènes de la nostalgie, il faut croire que le manque n'était pas encore assez fort : sans doute parce que triomphait le fantasme du progrès, de l'avant-garde

⁸⁰ Encyclopédie Larousse, « La crise des années 1970-1990 ».

⁸¹ HENNION, Antoine, « Présences du passé : le renouveau des musiques « anciennes » », *Temporalités*, 14, 2011.

⁸² ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004.

(y compris musicale) et que ce qu'on exhumaient d'ancien sentait toujours la poussière de l'oubli, le divertissement pour *happy few*. Et puis, la création musicale à cette époque se portait encore fort bien, merci, et Richard Strauss ne peinait pas plus à trouver son public que Duke Ellington.⁸³

Ainsi, selon l'auteur, c'est à partir du moment où les institutions ont fini par céder à ces « sirènes de la nostalgie » que la musique ancienne a véritablement pu refaire surface. La nostalgie pour une époque passée (et par la même occasion une musique passée) est-elle un élément fondamental du renouveau de la musique baroque ? S'il y a nostalgie, c'est bien que le présent ou le passé proche est amer ou regrettable. Or, on sait bien l'impact des deux guerres mondiales sur les sociétés occidentales. La violence récente de ces conflits, liée à la nouvelle menace atomique dès les années 1950 auraient « induit le public à se réfugier dans des univers apparemment plus policés, évocateurs d'une civilisation immolée par le nazisme. »⁸⁴ Cette sorte de crise morale de l'époque contemporaine expliquerait la nostalgie dont il est question et le retour à une époque lointaine et fantasmée, en passant – entre autres – par la musique. S'il y a cette nostalgie, en quoi est-elle « humaniste » ? Parce qu'il s'agit de ressusciter par l'art une époque considérée par beaucoup comme une sorte d'apogée de la civilisation (et d'autant plus en France en revenant à une époque brillante qu'évoquent à la fois le règne de Louis XIV et le siècle des Lumières), tout comme les artistes de l'ancien temps avaient d'ailleurs eux-mêmes l'ambition de ressusciter l'Antiquité à travers leurs œuvres.

Le deuxième élément intéressant à souligner dans cette citation d'Olivier Rouvière, et qui est aussi abordé par Antoine Hennion⁸⁵, est celui de la création musicale contemporaine à la résurgence du baroque. Ainsi, selon lui, la musique ancienne n'a pas connu un grand succès dès le début du XX^e siècle (malgré toutes les recherches menées dès cette époque), car la production musicale à ce moment, de Strauss à Ellington en passant par Debussy et autres compositeurs modernes voire avant-gardistes, attirait déjà bien suffisamment l'attention du public pour parvenir à masquer le reste. La Belle Epoque d'avant-guerre était certainement beaucoup moins dans ce réflexe de nostalgie humaniste car elle n'avait pas encore vécu les horreurs à venir ; et de plus la création contemporaine se portait très bien et mettait en avant toute nouveauté artistique : il ne s'agissait pas de se réfugier dans le

⁸³ ROUVIERE, Olivier, *id.*, p. 7.

⁸⁴ ROUVIERE, Olivier, *id.*

⁸⁵ HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

passé. Après les guerres, le contexte est bien différent : les sociétés occidentales ont souffert des conflits et violences multiples, et la création musicale semble de plus en plus élitiste, détachée du grand public. Pour faire simple, la musique contemporaine ne vend pas beaucoup, elle est jouée et écoutée dans des cercles assez étroits (et c'est encore le cas aujourd'hui d'ailleurs) ; en bref elle ne satisfait pas grand monde, pour citer Harnoncourt :

La musique d'aujourd'hui ne satisfait ni les musiciens ni le public, dont la plus grande part s'en détourne carrément ; et pour combler le vide qui s'est ainsi créé, on revient à la musique historique.⁸⁶

Le discours d'Harnoncourt n'est pas biaisé par sa qualité de grand musicien baroque, puisqu'il est loin d'être le seul à avoir observé ce détachement progressif du public envers la production contemporaine. Comme l'écrit Vincent Casanova :

Après l'exceptionnelle vitalité que connaît la musique contemporaine en France dans les années 1950-1960, celle-ci entre en crise au cours des années 70, le public se détachant des expérimentations de plus en plus poussées notamment électroacoustiques que les compositeurs réalisent.⁸⁷

Dans ce contexte de crise à la fois morale et musicale, l'ancien peut ressurgir progressivement, mais il ne s'agit pas seulement de contempler le passé pour autant – la musique ancienne revient nouvelle, jeune, pleine de vie, en un mot : elle devient peu à peu baroque.

Ainsi, s'il peut être vu comme une réponse au répertoire contemporain et aux expérimentations, qui ne touchent plus un public assez large pour les maisons de disques, le baroque musical se manifeste aussi comme une réaction envers l'omniprésence du répertoire classique des XIX^e et XX^e siècles. Ces deux explications s'appliquent fort bien surtout à partir des années 1970, quand le répertoire ancien refait vraiment surface. Face à une sorte d'inertie du grand répertoire, un renouveau aurait donc été nécessaire, comme le remarque justement Antoine Hennion dans le même article :

⁸⁶ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Paris, Gallimard, 1984, p. 15.

⁸⁷ CASANOVA, Vincent, contextualisant l'émission *Le renouveau de la musique baroque* du 3 octobre 1987 sur Antenne 2 (Collection : Journal télévisé de 20h), site de l'INA.

Bref, le baroque comme réponse d'une industrie à une crise du goût musical : il fallait renouveler l'image des labels prestigieux, réservoirs de vedettes exceptionnelles mais qui jouent sans cesse les mêmes œuvres couvrant à peine 150 ans de notre histoire, et séduire un public jeune qui, après avoir cherché depuis les années 1970 du côté de la musique contemporaine, du free-jazz, de l'éclectisme, ne revenait pas pour autant aux concertos par Kempf ou Pollini et aux symphonies par Karajan ou Abbado.⁸⁸

Stratégie des maisons de disque pour élargir le public de la musique savante, ou génération de jeunes musiciens bien décidés à bousculer l'institution classique et son répertoire à partir des années 1970, en ayant déjà préparé le terrain minutieusement dans la décennie précédente ? L'émergence du répertoire baroque trouve certainement sa réponse dans ces deux observations, mais elles ne suffisent pas pour autant à expliquer entièrement le phénomène. De plus, il faut nuancer la « crise » du répertoire classique et romantique, qui n'en est pas vraiment une : ce répertoire se porte encore très bien dans les faits, à la fois dans les ventes de disques et dans les salles de concert des années 1970. Il y a bien une volonté de changer d'air musical, certes, mais il faut surtout voir le renouveau de la musique ancienne comme une valeur ajoutée pour les maisons de disques, un Lully ne venant évidemment pas remplacer un Brahms mais s'ajoutant plutôt à une liste de compositeurs déjà bien connus.

En effet, ces facteurs ne peuvent pas expliquer à eux seuls pourquoi c'est précisément cette musique-là, à savoir la musique aujourd'hui appelée « baroque », qui s'est inclinée pendant plus d'un siècle pour se relever à cette époque récente.

2. *La naissance de grands compositeurs par la « redécouverte ».*

Le renouveau de la musique ancienne, dès les années 1960, a permis de redécouvrir un vaste répertoire, et des compositeurs qui avaient été plus ou moins oubliés jusque-là. Deux d'entre ceux qui ont beaucoup profité de l'essor du microsillon sont, à n'en pas douter, Vivaldi et Telemann. Le premier a même bénéficié d'un grand intérêt assez tôt,

⁸⁸ HENNION, Antoine, *op cit.*, 2011.

grâce à l'action de musiciens et de musicologues – Marc Pincherle, ayant commencé sa thèse sur Vivaldi dès 1913, pour publier en 1948 l'ouvrage *Vivaldi : Génie du baroque*, à la date de la création du disque microsillon, remplaçant rapidement le 78 tours en France. Les interprétations et enregistrements de la musique de Vivaldi, comme celle de Telemann, se multiplient par la suite dès les années 1950, à un tel point que dans les années 1970, les spécialistes connaissent déjà très bien ces compositeurs et sont parfois lassés d'écouter leurs œuvres.

On le constate parfaitement en écoutant l'émission de radio « La tribune des critiques de disque » du 10 septembre 1972, consacrée à plusieurs enregistrements des *Quatre Saisons* de Vivaldi, son œuvre déjà très connue à l'époque⁸⁹. En introduisant l'émission, Armand Panigel dit : « Il nous a paru plaisant de commencer cette saison discographique par un des ouvrages les plus populaires, bien qu'il y a une vingtaine d'années, Vivaldi et cet ouvrage en particulier étaient encore inconnus. »

Après une remarque d'Antoine Goléa soulignant que les *Quatre Saisons* étaient en fait connues depuis assez longtemps déjà mais considérées comme un « ouvrage d'école » qui ne sortait pas de ce cadre ; le présentateur reprend : « Il est amusant de penser que jusqu'en 1949 il n'y avait pas un seul enregistrement, et qu'enfin nous en sommes à la cinquantième gravure au moins de cet ouvrage. »

On voit bien à quel point le compositeur et son œuvre sont déjà connus en 1972. À travers ce genre d'exemple, le travail des précurseurs dans les années 1960 (et dont beaucoup continuent à être importants dans les dernières décennies du siècle) montre bien son efficacité dans la préparation (qu'elle soit consciente ou non) du tournant baroque à venir. La remarque suivante d'un interlocuteur pendant la même émission (nous n'avons pu savoir s'il s'agissait de Jacques Bourgeois ou Michel Rotislav) est encore plus directement révélatrice du travail qui a été mené en amont :

Il y a eu cette extraordinaire découverte de la musique baroque – tout est né de là. Nous en avons d'ailleurs atteint le fond aujourd'hui, plus personne ne peut le supporter. [...] Ce qui a suivi Vivaldi, qui était ennuyeux, c'était l'exhumation de tous les autres petits compositeurs.

⁸⁹ « La tribune des critiques de disques », émission du 10/09/1972, présentée par Armand Panigel.

Certains mots sont justes : il s'agit bien d'une découverte de la musique baroque, par la « redécouverte » de la musique ancienne ou du répertoire baroque (le mot est mis entre guillemets car il n'explique pas tout – il ne s'agit pas seulement d'une redécouverte mais aussi d'une réinvention). Mais quand le participant affirme que le fond de cette redécouverte a été atteint et que plus personne ne peut supporter ce phénomène à la date où il parle, d'ailleurs avec l'accord de ses interlocuteurs, il se trompe sans le savoir. Car si la musique baroque a été préparée dans les années 1960, elle naît véritablement dans le débat des années 1970, pour finalement s'installer avec plus ou moins de difficultés dans les années 1980. Pour cela il a effectivement fallu exhumer des petits compositeurs jusqu'alors oubliés, et faire de certains d'entre eux des grands compositeurs, comme dans le cas de Telemann – dont l'enregistrement de l'œuvre intégrale semble déploré par Antoine Goléa, chantre des anti-baroqueux, au même moment de l'émission.

En tout cas, on voit bien que certains compositeurs de la période « baroque » sont tout à fait connus et reconnus parmi les spécialistes (mais pas seulement, dans le cas des *Quatre Saisons* notamment, ayant connu un fort succès populaire) au début des années 1970. Ils renaissent alors en tant que grands compositeurs baroques, à l'ère contemporaine. Dans le *Diapason* n°143 de janvier 1970, un article de Max Pinchard confirme bien que Telemann est un compositeur redécouvert récemment, et qu'il est certainement plus qu'une simple mode passagère :

Telemann est le musicien classique dans le vent ! [...] Interprétées sur des instruments anciens ou fidèlement reconstitués ces œuvres s'écoulent avec plaisir sinon avec passion. La musique de Telemann est-elle autre chose qu'un aimable passe-temps ? C'est au mélomane d'oublier la mode pour ne rechercher que la musique.⁹⁰

En 1970, alors que la grande majorité des interprétations de la musique ancienne se fait encore avec des instruments modernes en France, certains critiques comme celui-ci commencent déjà à tourner leur regard vers l'étranger, notamment vers les interprétations d'Harnoncourt qui font beaucoup parler d'elles et qui utilisent les instruments anciens. Un changement de mentalité se fait donc au tournant des années 1970, et même parfois avant, chez certains spécialistes qui défendront plus tard la vague baroqueuse en France.

⁹⁰ PINCHARD, Max, *Diapason* n°143, 1970, rubrique *Disques classiques*, p. 36.

Quoiqu'il en soit, si certains compositeurs bénéficient d'un retour en grande pompe, ce n'est pas seulement grâce à l'action des chercheurs et musicologues. S'ils sont bien les premiers à retrouver les œuvres et les partitions, c'est aussi parfois grâce au cinéma et à la publicité que le grand public apprend à connaître ces musiciens dans les années 1960 et 1970. Antonio Vivaldi a bénéficié d'un grand relai dans la culture populaire : pour citer quelques exemples, l'*allegro* de son *Concerto pour mandoline* apparaît dans le film *La Mariée était en noir*, drame de François Truffaut datant de 1967, et son *Concerto pour guitare* dans le western *John Wayne et les cow-boys* de Mark Rydell en 1971⁹¹. Bien sûr, les *Quatre Saisons* sont aussi particulièrement entendues dans le domaine audiovisuel. Une publicité pour la marque de chaussures *Eram* datant de 1970 met en scène une cavalière sur son cheval blanc avec cette œuvre en accompagnement sonore. Entre un drame, un western et une publicité pour les chaussures, on voit un aspect très éclectique dans l'utilisation de la musique ancienne par les médias, ce qui permet aussi de toucher un public large.

Pour autant, ce n'est pas dans les années 1970 que la publicité ou le cinéma utilisent le plus la musique ancienne (c'est un phénomène plus récent), mais ce genre d'exemple permet de comprendre comment l'œuvre d'un compositeur de l'époque baroque, au-delà des enregistrements de plus en plus nombreux, commence à se faire connaître en dehors des milieux spécialisés. Si, dans le répertoire ancien, les musiques de Vivaldi et de Bach sont majoritaires au cinéma et à la télévision, d'autres compositeurs peuvent être redécouverts de différentes manières ; par exemple à l'occasion d'événements annuels. C'est le cas de Marc-Antoine Charpentier et de son *Te Deum* qui est l'hymne officiel du Tournoi des Six Nations en rugby. Il n'est pas en reste dans le champ audiovisuel, car le début de ce même morceau sert d'indicateur pour l'Eurovision. Pour citer Catherine Cessac, « le monde entier connaît au moins huit mesures de Marc-Antoine Charpentier ! »⁹²

Ces compositeurs (nous n'en avons cité que quelques-uns) sont donc aussi devenus indéniablement très connus par le biais de la culture populaire dans la seconde moitié du XX^e siècle (à l'exception faite de Bach, qui a toujours été renommé – mais dont la *Toccata et fugue en ré mineur*, par exemple, a quand même été grandement répandue par les films dès les années 1930). Mais si le relai de l'audiovisuel et de certains événements a permis

⁹¹ Informations provenant du site classictoday.free.fr, dans la rubrique *Compositeurs*.

⁹² CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004, p. 21.

une certaine popularisation, touchant surtout des compositeurs déjà célèbres, il reste très insuffisant pour expliquer le succès grandissant de la musique ancienne dans les années 1970, davantage lié aux initiatives des musiciens, musicologues et maisons de disques qu'à celles des publicitaires ou réalisateurs.

3. *Un développement permis par les disques et festivals*

Dans les années 1970, la crise morale et musicale de la société (qui reste à nuancer) tout comme les relais de la culture populaire ne suffisent pas à expliquer le développement de la musique ancienne. Il s'agit donc de rechercher des faits tangibles et les moteurs physiques de ce développement. La vente des disques de musique ancienne en France se développe véritablement au début des années 1970. L'augmentation conséquente du nombre de disques reprenant ce répertoire semble assez logique, car si certains précurseurs comme Jean-François Paillard étaient déjà intégrés depuis longtemps dans leur firme (en l'occurrence *Erato*), d'autres, comme Jean-Claude Malgoire, ont commencé les enregistrements à la fin des années 1960. Dans le cas de ce dernier, le succès des premiers disques a permis le coup d'accélérateur et une très grande productivité dans les années 1970.

Mais cette augmentation des ventes de disque de musique ancienne est aussi logique pour une autre raison simple. En fait, elle n'est pas tant la conséquence du regain d'intérêt croissant pour cette musique ; elle en est même plutôt la cause : tous les genres musicaux se vendent bien mieux qu'à la décennie précédente, car la vente générale de disques double en France entre 1965 et 1975. Si la musique des XVII^e et XVIII^e siècles s'écoute dans de plus en plus de foyers pendant les années 1970, c'est donc surtout grâce à l'essor de l'industrie du disque et non pas par admiration soudaine et partagée de ce répertoire. En revanche, les proportions sont quant à elles assez intéressantes et plus parlantes : les ventes de disques de musique ancienne ont dépassé les 30 % des ventes totales des disques classiques entre la fin des années 1960 et le début des années 1980, comme le rappelle Thierry Merle dans son ouvrage sur *Erato*⁹³.

⁹³ MERLE, Thierry, *Le miracle Erato*, Eme, 2004.

Les années 1970 sont aussi marquées par une apparition des festivals de musique ancienne, qui sont encore un autre support de la naissance et de l'émergence de la musique baroque en France. Le plus connu d'entre eux, ayant été un des lieux les plus importants de l'émergence de la musique baroque, est le Festival de Saintes, créé en 1972 par le journaliste Alain Pacquier. Voilà ce qu'un article du *Monde* datant de 2001 écrit à son propos :

Lorsqu'il eut dix ans, en 1981, certains croyaient à peine à l'étonnante longévité de ce qui s'appelait encore Festival de musique ancienne de Saintes. La musique ancienne était encore un territoire et une pratique non reconnus par les conservatoires, non subventionnés par l'Etat, appréciés d'une étroite frange du grand public.⁹⁴

De même, c'est en 1966 que le festival de la Chaise-Dieu trouve ses origines, quand le pianiste György Cziffra y fait un concert en faveur de la restauration des orgues historiques de l'abbatiale. Mais de fait, malgré tous les efforts des précurseurs dans les années 1960, malgré le succès de quelques interprètes et la multiplication des disques, la musique ancienne et *a fortiori* baroque n'était pas encore bien ancrée dans le paysage culturel français des années 1970. Ainsi, ces festivals certes précurseurs ne connaîtront leur véritable popularité qu'à partir de la fin des années 1970 et dans les années 1980. Il ne faut en effet pas perdre de vue que les débats musicologiques de cette période, aussi intenses soient-ils, ainsi que la renaissance de la musique baroque, ont concerné des milieux spécifiques : mélomanes intellectuels, musicologues, interprètes et autres spécialistes, avant que le grand public n'en parle vraiment.

L'autre dimension importante à prendre en compte est le manque de reconnaissance de cette musique par les formations classiques que sont les conservatoires. La musique ancienne jouée sur des instruments modernes ne pose pas spécialement de problèmes même si elle ne concurrence absolument pas la musique romantique ; mais il y a dans la plupart des cas une réaction plus ou moins violente de ces institutions contre les premières interprétations baroqueuses. Cela n'a pas empêché le développement du festival de Saintes, qui s'est trouvé être un véritable refuge pour baroqueux. En effet, des grands interprètes et chefs d'orchestre venus de l'étranger comme Philippe Herreweghe ou Jordi Savall y ont

⁹⁴ *Le monde*, « Les Académies musicales de Saintes, trente ans en toute sérénité », 15/07/2001.

participé. Le festival n'a pas été important que pour les étrangers : Jean-Claude Malgoire, par exemple, y a aussi été bien accueilli dès les années 1970.

Le festival de Saintes, bien qu'il soit l'un des plus importants pour la cause baroque dans les années 1970, n'était pas le seul : celui de La Chaise-Dieu présente un assez vaste répertoire baroque français dès 1976, avec l'arrivée de Guy Ramona à sa direction⁹⁵. Enfin, il y a aussi eu le festival de Saint-Denis, créé à la fin des années 1960, et qui a accueilli des personnalités baroqueuses comme Jean-Claude Malgoire dès les années 1970. Toujours est-il que la plupart des festivals et des formations de musique baroque se développent plus tard, dans les années 1980.

Ce dernier constat nous permet de relativiser le « succès » du répertoire ancien et de la musique baroque en France dans les années 1970. En vérité, même si les années 1970 sont celles du tumulte provoqué par la polémique baroqueuse, cela ne doit pas nous induire en erreur : ce n'est pas parce que les critiques et les spécialistes parlent de musique baroque et en débattent que celle-ci devient un phénomène important en France. Il y a certes une vraie progression par rapport aux années 1960, mais on ne peut pas non plus parler de « surgissement » du répertoire baroque. Le phénomène est en fait très progressif et rien ne se fait soudainement. Ainsi, la première renaissance de la musique baroque, qui commence dans les années 1960, est la renaissance d'un répertoire – à savoir le répertoire baroque, ou autrement dit la musique ancienne, des XVII^e et XVIII^e siècles, par sa diffusion. Cette première renaissance, qui se nourrit des recherches précédentes, se poursuit dans les décennies suivantes, car de nouvelles partitions anciennes sont constamment dépouillées, des compositeurs redécouverts.

Mais dans les faits, les tenants de la musique baroque et ancienne, au-delà des querelles musicologiques, connaissent encore des difficultés dans les années 1970 pour se faire entendre et accepter par les institutions classiques (conservatoires, médias...), garantes de la culture musicale française. C'est d'ailleurs sans doute le décalage entre la musique baroque et les institutions qui fait d'elle une sorte de contestataire de l'ordre établi. « Baroque » est-il cet esprit rebelle, même en musique, dans un contexte politique

⁹⁵ Site du Festival de la Chaise-Dieu, Historique : <http://www.chaise-dieu.com/fr/historique>.

particulier en France entre la fin des années 1960 et la fin des années 1970 ? Et dans ce cas, comment définir la musique baroque en dehors du répertoire qu'elle représente et qui se développe ?

PARTIE 2.

**(Re)naissance du baroque musical et
polémiques**

Chapitre 1. Le tournant baroque dans un monde classique

Les recherches de quelques pionniers, les progrès de la musicologie, l'impulsion des maisons de disques font mieux connaître le répertoire baroque. Mais tous ces éléments, s'ils permettent de comprendre le développement progressif de la musique baroque, ne la définissent pas : quand, pourquoi et comment est-elle apparue dans le champ culturel français entre les années 1960 et les années 1980 ? Pour comprendre la musique baroque, il faut d'abord comprendre le baroque et comment celui-ci se manifeste dans la société. Or, celui-ci apparaît (ou réapparaît) en se confrontant à un monde classique, à la fois dans l'art et dans les mœurs. Par ailleurs, l'étude de la musique baroque nécessite donc une analyse qualitative, mais aussi quantitative. Il s'agit de chercher dans les archives les occurrences de cette expression pendant la période pour démontrer avec des chiffres son émergence – et à quel moment cette émergence est la plus importante. C'est ce que nous proposons de faire avant toute chose, pour montrer d'emblée la consistance de ce phénomène avant de le définir en détail.

1. L'apparition de la musique baroque

Il n'est pas facile de retracer l'histoire du baroque musical, à commencer par sa naissance en France. Il y a un véritable tournant dans l'usage du mot « baroque » en musique pendant la seconde moitié du XX^e siècle, alors que celui-ci servait jusqu'alors à porter un jugement négatif sur une œuvre. On peut résumer ainsi ce tournant : « baroque » devient une catégorie musicale à part entière qui se précise avec sa définition propre, alors que jusque-là il était seulement un qualificatif assez flou qui désignait tout au plus, pêle-mêle, bizarrerie et mauvais goût. Si le baroque en musique commence à prendre un autre sens que celui d'une œuvre qu'on ne comprend pas ou qu'on n'aime pas, c'est parce qu'il y a un changement de mentalité dans la manière de considérer les œuvres anciennes. Ce changement va prendre un nom générique, qui n'existait guère auparavant : « musique baroque ». Quand a-t-on commencé à en parler ? A quel moment l'expression est-elle apparue ? C'est loin d'être facile à dire.

On peut déjà affirmer qu'elle n'existait pas encore à la fin des années 1940. Par exemple, dans une encyclopédie française datant de 1946 retraçant l'histoire de la musique, le mot « baroque » n'apparaît pas en index ; les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles y sont qualifiées d'« art classique »⁹⁶. Cela n'est pas un parti pris anti-baroque : dans les contributeurs, on note la présence de Suzanne Clerx qui publiera seulement deux ans plus tard un livre théorisant les rapports entre le baroque et la musique⁹⁷. De même, Norbert Dufourcq, directeur de cet ouvrage, a écrit une thèse sur l'orgue au XVII^e siècle⁹⁸ pour ensuite former beaucoup de musicologues qui vont avoir de l'importance dans la redécouverte de la musique ancienne. Même si, selon Catherine Massip dans un entretien passé avec elle⁹⁹, Norbert Dufourcq n'a pas utilisé l'expression « musique baroque » même quand celle-ci est apparue puis devenue populaire, on ne la retrouve pas mentionnée dans cette encyclopédie tout simplement parce qu'elle n'existe pas encore à ce moment.

Les premiers à penser le baroque en musique, ou plus précisément à penser la musique en fonction d'une période et d'une esthétique baroque, sont Suzanne Clerx avec son ouvrage de 1948 d'une part, mais aussi un petit groupe de musiciens qui se démarquent dès 1952 en créant l'Ensemble baroque de Paris. On peut donc considérer que c'est dans les années 1950 que l'expression « musique baroque », désignant un répertoire particulier sur une période, naît en France. Pour autant, elle est très peu utilisée jusque dans les années 1970.

Dans son livre *Vous avez dit Baroque ?*, Philippe Beaussant affirme qu'en 1965, on ne parlait pas encore couramment de « musique baroque » en France : on jouait encore la musique dite « classique », sur des instruments modernes¹⁰⁰. De plus, selon Catherine Massip, l'historien de l'art James Anthony aurait importé en France l'expression « musique baroque » avec son livre datant de 1981, *La musique en France à l'époque baroque : de Beaujoyeux à Rameau*. Mais comme elle y existait déjà bien avant, disons plus précisément que James Anthony a permis sa popularisation.

⁹⁶ DUFOURCQ, Norbert, (dir.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946

⁹⁷ CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la Musique – Essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, ed. de la librairie Encyclopédique, 1948.

⁹⁸ DUFOURCQ, Norbert, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII^e au XVIII^e siècles, étude technique et archéologique de l'instrument*, thèse pour le doctorat ès-lettres, 1935.

⁹⁹ Le 8 janvier 2018.

¹⁰⁰ BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?* Arles, Actes Sud, 1988.

Cela montre bien l'arrivée tardive du baroque dans le langage musical, alors que les recherches pionnières en musique ancienne avaient déjà commencé depuis longtemps. À cet égard, il est pertinent de consulter la presse spécialisée, où le langage musical était le plus employé et le mieux conservé. Ainsi, dans les *Diapason* des années 1960 consultés jusque-là, il y a très peu d'occurrences du mot « baroque » et encore moins de l'expression « musique baroque ». Pourtant, les critiques et auteurs sont bien au courant des dernières avancées musicologiques, des tendances et ils y font toujours référence, que ce soit en bien ou en mal. C'est à partir des années 1970 que « musique baroque » apparaît vraiment dans les journaux, et d'autant plus dans les années 1980.

Mais la presse spécialisée n'est pas la seule à révéler cette tendance à l'utilisation croissante de l'expression. La presse générale est sur ce point tout aussi parlante, mais d'une autre façon car elle montre quand, comment et dans quelles proportions un public bien plus large que celui des rédacteurs et lecteurs de *Diapason* ou *Harmonie* commence à l'employer. Dans une recherche s'étendant de 1950 à 1990 pour le journal *Le Monde*, on note quelques occurrences dès le milieu des années 1950, mais encore une fois, c'est à partir de la toute fin des années 1960 que l'expression est le plus utilisée. Cela confirme quand même que l'expression « musique baroque » était déjà née en France dans les années 1950, comme on en a émis l'hypothèse plus haut à partir des recherches pionnières de Suzanne Clerx et de la création de l'Ensemble baroque de Paris. Etant donné que l'accès aux *Diapason* et *Harmonie* d'avant 1960 n'a pas été possible, il fallait trouver une preuve ailleurs. L'occurrence la plus ancienne trouvée date de 1955 :

La "Boîte à musique" continue avec bonheur à exhumer des pièces peu connues sans être toutes pour autant du second rayon. Sous le titre "musique baroque" voici un microsillon de qualité qui présente un choix de compositions des dix-septième et dix-huitième siècles [...] Nous baignons dans une musique raffinée, où les bois et les cordes tissent précieusement ces ornements qui firent ranger de telles œuvres sous l'étiquette "baroque". [...] Il faut dire que J.-P. Rampal, P. Pierlot, R. Gendre, P. Hongne et R. Veyron-Lacroix s'entendent à merveille pour exalter la fine fleur de cette musique racée.¹⁰¹

Ici, la musique baroque est clairement utilisée avec son sens actuel, à savoir la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. « Baroque » est déjà vu comme une « étiquette » dans cet

¹⁰¹ *Le Monde*, « Musique baroque », 2 avril 1955.

article, ce qui peut montrer deux choses : soit le mot est considéré par l'auteur de cette manière parce qu'il a déjà été utilisé quelques fois, soit il insiste sur son utilisation justement parce qu'il est nouveau. Finalement, ces deux interprétations ne s'annulent pas réciproquement : on a déjà certainement entendu parler de « musique baroque » dans les années précédentes, mais rarement, ce qui en fait encore en 1955 une expression toute nouvelle dans le langage musical. On voit par ailleurs que les musiciens de l'Ensemble baroque de Paris sont cités dans l'article, ce qui démontre encore une fois leur caractère pionnier dans le domaine. Mais, tout comme dans la presse spécialisée, l'expression n'est véritablement utilisée qu'à partir des années 1970, où les occurrences se multiplient dans les articles.

Dans une recherche sur le moteur Europresse, on trouve 16 occurrences de « musique baroque » entre 1950 et 1960, 19 occurrences entre 1960 et 1970, 110 occurrences entre 1970 et 1980, et 399 occurrences entre 1980 et 1990. Le développement le plus important se fait donc bien dans les années 1970 : l'expression est utilisée presque six fois plus dans les journaux que pendant la décennie précédente. Le ratio est sensiblement le même pour *Diapason*, ce qui montre que l'expression « musique baroque » n'est pas réservée qu'aux spécialistes de la musique ou aux mélomanes abonnés aux périodiques musicaux. Elle se développe peu à peu dans le langage courant comme dans le langage musicologique plus pointu, ce qui est d'ailleurs révélateur de son ambiguïté. Notons quand même que ces remarques mériteraient d'être complétées par une étude plus exhaustive, sinon des périodiques musicaux (car *Diapason* et *Harmonie* font bien référence pour l'époque concernée), du moins de la presse générale. En effet, le moteur de recherche utilisé, Europresse, donne des résultats très centrés autour du journal *Le Monde*, qui est un bon indicateur, peut-être le meilleur en termes de presse générale, mais sans être – probablement – le seul.

2. *La renaissance du baroque par le geste : Dene Barnett*

La renaissance de la musique baroque n'est pas sans lien avec l'émergence, à la même période, du baroque dans d'autres disciplines artistiques – celui-ci n'étant pas qu'un mot à la mode, mais aussi une manière à la fois nouvelle et rétrospective d'aborder une pratique. Le phénomène baroque est donc plutôt général au XX^e siècle, particulièrement pendant sa

seconde moitié, et ne touche pas qu'à la musique : il y aurait, en quelque sorte, un Art baroque transcendant les arts singuliers. Il faut prendre en compte le développement de la danse baroque dans les années 1960 pour comprendre celui de la musique baroque qui lui est contemporain. Pour mieux comprendre comment l'un a pu influencer l'autre, et plus largement pour montrer comment le baroque est un phénomène qui transcende les disciplines, le musicologue Philippe Beussant nous fait voyager loin de l'Europe et de ses précurseurs bien connus du baroque musical, en nous racontant une anecdote particulière dans son livre *Vous avez dit baroque ?*¹⁰².

C'est en Australie, et plus précisément à Sydney en 1965 que la musique baroque a été révélée pour la première fois aux yeux de l'auteur selon ses propres mots, devant un clavecin (copie d'ancien, donc avec un son assez authentique). Philippe Beussant écrit :

Je n'avais jamais imaginé qu'on pût avoir l'idée, non pas de jouer sur un instrument ancien, mais de *construire en 1960 un clavecin ancien*. De pousser le mimétisme jusqu'à vouloir *copier le son d'une époque...*¹⁰³

En entendant le son de cet instrument, Beussant s'est rendu compte que les clavecins conçus par Pleyel dès le début du XX^e siècle, et qui n'étaient pas des copies d'anciens, avaient une sonorité complètement différente qui ne rendait pas à la musique sa vérité. Il les qualifie alors d'instruments bien trop étriqués et maniérés, par rapport aux anciens ou copies d'anciens.

Les clavecins modernes, qu'utilisaient les premiers pionniers déjà évoqués dont Wanda Landowska, dégageaient selon lui une « image du 18^{ème} siècle dégénérée, affaiblie par ce qu'elle avait emprunté au 19^{ème}. »¹⁰⁴ Mais si cette anecdote est intéressante ici, ce n'est pas tant à travers ce clavecin – car il n'était pas nécessaire d'aller jusqu'en Australie pour voir des copies d'anciens, bien au contraire – qu'à travers son propriétaire, le théoricien, chorégraphe et musicologue Dene Barnett. Selon Philippe Beussant, ce dernier a permis d'installer la musique baroque dans l'espace, de lui donner une consistance qui lui est essentielle, en inventant les concepts de « baroque gesture » et de « baroque acting » qu'il

¹⁰² BEAUSSANT, Philippe, *op.cit.*

¹⁰³ BEAUSSANT, Philippe, *ibid.*

¹⁰⁴ BEAUSSANT, Philippe, *ibid.*

théoriser précisément bien plus tard¹⁰⁵.

Mais dès les années 1960, nous dit Philippe Beaussant, l'idée principale de Barnett est la suivante : même en musique, le baroque n'a de sens que par le geste. Autrement dit, le baroque ne pourrait se manifester sans le geste artistique. Cela ne se réduit pas qu'à la danse, mais aussi au théâtre : comme l'écrit l'auteur, « il a obligé la musique à se faire théâtre »¹⁰⁶. Il s'agissait là de mettre en pratique ce dont parlait Romain Rolland dans son livre *Musiciens d'autrefois* publié en 1908 quand il affirmait que « la pulsation, l'accent, l'élan, le mouvement de cette musique sont mus par une sorte d'instinct théâtral ».

À l'autre bout du monde, la musique baroque apparaît donc aux yeux de Philippe Beaussant dans les années 1960 comme une musique du geste, profondément liée à la danse baroque et au geste théâtral :

Les gestes théâtraux des cent quarante statues de la colonnade du Bernin, le mouvement, théâtral aussi, de leurs toges et de leurs chasubles emportées par le vent, sont en réalité en train de nous débiter entre ciel et terre un immense récitatif d'oratorio ou d'opéra, ou, ce qui revient au même, si nous n'en discernons pas les paroles, un mouvement de concerto.¹⁰⁷

Cette sorte d'envolée lyrique n'en est pas moins significative sur ce qu'est le baroque quand il commence à renaître dans les années 1960. Il n'est pas plusieurs étiquettes différentes selon les disciplines artistiques : il marque plutôt un lien entre elles, notamment dans le cas de la musique et de la danse baroques qui se développent à peu près à la même période.

Le baroque musical est donc né (ou du moins a resurgi après plusieurs siècles) en France grâce à l'initiative des pionniers européens, mais aussi avec des personnalités plus inattendues de l'autre côté du globe. Dene Barnett, en ayant révélé à Philippe Beaussant la musique baroque par une théorie du geste, a eu une importance indirecte dans le développement et l'installation de la musique baroque en France. C'est en effet Philippe Beaussant qui crée en France, une bonne décennie plus tard, l'Institut de musique et de danse anciennes. Cette appellation montre à elle seule combien la musique et la danse –

¹⁰⁵ BARNETT, Dene, *The Art of Gesture : The practices and principles of 18th-century acting*, 1987.

¹⁰⁶ BEAUSSANT, Philippe, *id.*

¹⁰⁷ BEAUSSANT, Philippe, *ibid.*

alors appelées « anciennes », sont liées.

L'institution deviendra en 1987 une structure encore plus importante, le Centre de Musique Baroque de Versailles, toujours sous l'impulsion de Philippe Beaussant. Cette fois il n'est plus question de danse dans le nom de l'institution, car à partir du moment où on parle de « musique baroque », il n'est pas nécessaire de préciser qu'elle contient en elle des caractéristiques du geste théâtral et de la danse baroque. Cette définition transdisciplinaire de la musique baroque par Philippe Beaussant remonte donc finalement à une rencontre plus ou moins hasardeuse en Australie avec Dene Barnett, pionnier de la renaissance du baroque musical en France peut-être sans en avoir eu vraiment conscience.

Les années 1960 sont celles pendant lesquelles la musique baroque commence à être conçue grâce à l'héritage musicologique des décennies précédentes et à l'initiative de plusieurs individus. Si le baroque transcende les disciplines et qu'il exige d'être réinstallé dans l'espace pour renaître véritablement, d'être à la fois visible et entendu, c'est qu'il exprime quelque chose. Il engage alors, dans une profusion intellectuelle et créatrice, une nouvelle façon de penser l'art et la musique, et même le monde en général – nous affirmons qu'il implique, dans la société des années 1960 et 1970, un changement de paradigme global, tout en étant sans doute une conséquence de ce dernier.

3. *Un nouveau paradigme*

La musique baroque est bien davantage *une* musique occidentale européenne du XX^e siècle que *la* musique occidentale européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Car le simple mot « baroque », utilisé comme une étiquette, semble difficilement suffire pour qualifier deux siècles de musique ancienne, on l'a vu. Et au fond la question n'est pas là : même si on décline en trois parties l'époque musicale baroque comme l'a fait Manfred Bukofzer pour donner plus de consistance à la définition d'une période longue (car Monteverdi n'est pas Haendel) ; c'est avant tout le contemporain qui explique le baroque. Quand il refait surface au XX^e siècle, ce dernier implique en effet des représentations bien plus contemporaines que celles d'un compositeur ou d'un auditeur de l'époque de Louis XVI.

On note avec le titre de l'ouvrage de James Anthony déjà cité dont Catherine Massip a souligné l'importance¹⁰⁸ que le mot « baroque » est avant tout utilisé pour désigner une période plutôt qu'une esthétique musicale. Cette définition du baroque en tant que répertoire chronologiquement borné, venant d'ailleurs aussi de la musicologie allemande, est déjà en place dans les années 1970 en France, avant d'être renforcée par la publication de James Anthony. Mais il ne s'agit pas d'un pur calque de la périodisation déjà existante en histoire de l'art – car si la sculpture baroque est classiquement étendue jusqu'au XVIII^e siècle elle aussi, ce n'est pas le cas de la peinture baroque par exemple, qu'on rattache plutôt aux deux siècles précédents.

Le nœud du problème avec cette nouvelle entrée du mot « baroque » en musique ne se trouve pas dans la définition d'un répertoire ou dans la périodisation elle-même, mais bien dans ce qu'elle suggère, car celle-ci est évidemment loin d'être innocente. Faut-il dire des œuvres du XVIII^e siècle, donc en comprenant Haendel, Telemann et surtout Bach, qu'elles sont « baroques » ? Dès lors, le mot ne cherche pas à simplement désigner une période, sinon il n'aurait pas été nécessaire de remplacer son prédécesseur, « classique », qui caractérisait la production musicale du XVIII^e siècle jusqu'alors (et dont l'utilisation reflétait tout autant une conception particulière du répertoire).

Le « baroque » ne remplace pas le « classique », mais il lui prend une part importante de son histoire, à savoir la première moitié du XVIII^e siècle. L'ère classique se retrouve alors réduite à une période plus courte de l'histoire de la musique, commençant après la mort de J.S. Bach (1750) et se terminant à l'avènement de l'ère romantique dès la première moitié du XIX^e siècle – soit un peu plus d'un demi-siècle. Le « baroque », quant à lui, réapparaît dans les discours avec la prétention d'avaloir un siècle et demi d'histoire de la musique occidentale précédant le classique, de 1600 à 1750. Il ne s'agit pas de revenir à l'opposition entre « baroque » et « classique », dont nous avons déjà évoqué les traits, mais bien de montrer en quoi la musique baroque induit une nouvelle façon de penser l'histoire de la musique en bousculant des concepts préétablis.

On assiste donc à un changement progressif de paradigme en histoire de l'art – Bach

¹⁰⁸ ANTHONY, James, *La musique en France à l'époque baroque : de Beaujoyeux à Rameau*, Flammarion, 1981.

devient baroque – qui est parallèle à un changement de paradigme contemporain. Autrement dit : le baroque revient en chassant le classicisme, à la fois – rétrospectivement – du XVIII^e siècle, mais aussi des années 1960 et 1970, par l’incarnation d’un esprit remettant alors en cause la société française et les mentalités traditionnelles.

Pour bien comprendre comment se manifeste cet « esprit baroque », la classification de Philippe Beaussant nous semble intéressante. Ce dernier définit trois acceptions différentes du mot « baroque » dans la seconde moitié du XX^e siècle. Premièrement, « un Français d'un certain âge, qui a fait ses Humanités » voit apparaître en entendant ce mot :

[...] une architecture compliquée, une luxuriance désordonnée, chargée, saturée, des statues gesticulantes, aux gestes emphatiques et maniérés à la fois, bref tout ce qu'il déteste, lui qui a appris dans ses manuels de littérature à vénérer la sobriété, la mesure, l'élégance discrète, la rigueur qui caractérisent le grand Classicisme français.¹⁰⁹

Ensuite, il y a la définition chronologique venant de la musicologie allemande, déjà évoquée, qui est une périodisation : le baroque est une période artistique. Philippe Beaussant affirme que cela ne donne pas lieu à un jugement de valeur, mais comme on l’a vu, dire de la musique qu’elle est baroque et non plus classique jusqu’en 1750 n’est pas si innocent. Enfin, la troisième acception est celle des philosophes :

Aussitôt le Baroque recouvre l'Univers. Il ne s'agit plus d'un art ou d'une sensibilité situés de manière précise dans le temps et dans l'espace. Il y a pour lui un Baroque éternel, qui n'est plus un art particulier mais une tendance de l'esprit humain, et qui se manifeste tour à tour dans les civilisations successives et sous toutes les formes.¹¹⁰

Il y aurait, dans cette conception, un esprit baroque détaché d’un contexte précis car ancré profondément dans l’humanité, se manifestant toujours mais différemment selon les civilisations et les époques. D’ailleurs, encore aujourd’hui, quand on utilise le mot « baroque », c’est souvent pour décrire un trait moral ou physique avant de parler d’un style ou d’une période.

Ces trois acceptions du mot « baroque » dans la société française sont au cœur du

¹⁰⁹ BEAUSSANT, Philippe, *op.cit.*

¹¹⁰ BEAUSSANT, Philippe, *ibid.*

changement de paradigme. En fait, c'est une sorte de mélange des deux dernières contre la première qui le provoque. Dès lors, deux camps s'opposent, le premier étant de culture classique et des générations plus anciennes, ne supportant pas ce que le baroque implique, dans sa profusion et son caractère contraire au classicisme. Le deuxième camp, en changeant la périodisation classique, donne de la consistance au baroque, cherche à le comprendre et ainsi à mettre – volontairement ou non – en avant son esprit, nouveau dans une société des années 1960 imprégnée de valeurs traditionnelles. En deux mots, l'esprit baroque semble faire face à l'esprit classique en resurgissant.

Mais comment définir plus précisément ce qu'est l'esprit baroque ? Guy Scarpetta a montré le succès de ce dernier comme « celui de l'excès sur la mesure, de la séduction sur l'ascétisme, du luxe sur la pureté, de la dépense sur le fonctionnalisme, de la pulsation sur l'ordre, de la profusion sur le minimalisme, des apparences sur la profondeur. »¹¹¹ On voit bien que le baroque est, de ce point de vue, un mouvement spectaculaire, mettant en avant les apparences et la profusion – exactement ce que la culture classique réproouve, comme Philippe Beaussant l'indique dans sa définition. Et pour cause : ce *revival* du baroque est loin d'être cantonné à un vieux public rigide et conservateur. Bien au contraire, il représente une nouveauté, un phénomène qui bouscule les cadres. Baroque est en quelque sorte le « rebelle » qui vient se faufiler dans les institutions classiques, en leur imposant de nouvelles façons de penser l'art, et de nouveaux répertoires.

En fait, le mot dépasse même, et de loin, les institutions et l'art : on n'est pas seulement baroque au conservatoire, dans un ensemble de musique, dans l'appréciation des œuvres d'un certain passé. Le baroque, en tant qu'esprit, est proprement incarné par l'individu, lui-même influencé par la société dans laquelle il vit. Dès lors, il est une sorte de représentation de la jeunesse révoltée, comparable au rock'n'roll dès les années 1960. Ce rapprochement est loin d'être une pure spéculation, car un genre musical assez populaire se développe dans ces années-là, à savoir la pop-baroque (ou rock baroque).

Ce sont des groupes issus de la musique pop et rock qui intègrent des éléments de la musique baroque à leurs compositions : parmi eux, on trouve les *Beatles*. Ces derniers

¹¹¹ SCARPETTA, Guy, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1989, cité dans MOSSER, Monique ; MEROT, Alain, *op.cit.*

intègrent un fameux solo de clavecin dans leur chanson « In My Life » sortie en 1965. La pop-baroque est loin de ne présenter que des cas isolés, comme le montre Vincent Casanova : « [...] une certaine pop britannique des années 1960 qui utilise massivement le clavecin (les *Kinks* en particulier) au moment où l'on redécouvre le répertoire baroque [...] »¹¹². Les *Rolling-Stones* et les *Beach Boys*, parmi d'autres groupes, ont aussi exploré le rock baroque.

Il est intéressant de constater que le mot choisi pour définir ce sous-genre du rock soit, justement, « baroque » et non pas « classique ». Cela confirme bien que le mot « baroque » n'a pas la même connotation, et s'il s'est rapproché du rock, c'est sans doute parce que les deux genres présentent un certain nombre de points communs. D'abord, on note dans les deux cas un caractère expérimental avec la recherche d'une nouvelle musique et de nouvelles sonorités. Il y a aussi le côté « rebelle » de l'esprit baroque qui est proche de celui que peuvent avoir la pop et le rock à cette époque, et qui se caractérise de plusieurs façons : par exemple, une des idées du mouvement pop-baroque était de produire une musique moins commerciale¹¹³. D'ailleurs, le caractère expérimental peut être lié, dans le cas du rock, à une symbolique de la rébellion dans les années 1960. Pour citer Claude Chastagner, « on a entendu dans le larsen un cri d'indépendance »¹¹⁴. Les combats ne sont pas forcément les mêmes, et la conscience politique est moins exprimée chez les tenants de la musique baroque, mais par son bousculement des institutions traditionnelles, par son expérimentation, elle remet en question la place des élites ; comme le fait le rock sur d'autres thèmes.

Ainsi, dans l'esprit baroque décrit par Guy Scarpetta, deux caractéristiques sont particulièrement intéressantes à prendre en compte : d'une part la démesure ou l'excès ; puisqu'il s'agit de renverser un ordre établi, et d'autre part le triomphe des apparences et du luxe sur la profondeur et la pureté. Ces éléments indiquent un renversement des valeurs de la société française chrétienne traditionnelle, qui sont plutôt celles de la profondeur et de la pureté, au moment même où éclatent les révoltes étudiantes de 1968. Mais la dimension supplémentaire du goût pour le luxe est aussi à prendre en compte.

¹¹² CASANOVA, Vincent, « Répétition générale », in *Vacarme*, vol. 54, no. 1, 2011, p. 72-74.

¹¹³ GENDRON, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, University of Chicago Press, 2002, p. 174.

¹¹⁴ CHASTAGNER, Claude, *666, quatre études sur le rock'n'roll*, Publie.net, 2008, p. 42.

De fait, le baroque aime la démesure, le renversement carnavalesque des valeurs (ce qui n'empêche pas le sérieux de sa démarche), mais il aime aussi le luxe, ce qui brille et donc la beauté savante. Cela lui donne sa propre apparence : le baroque incarne finalement le jeune intellectuel qui bouscule les cadres et les élites, sans pour autant battre exactement la même pulsation que le révolté amateur de rock, dont la caricature est bien plus nihiliste et extrême dans son rejet, pendant les années 1960 et 1970. L'esprit baroque est justement difficile à saisir à cause de cette ambiguïté : il se bat contre la société chrétienne et classique tout en célébrant ce que celle-ci a aussi produit – d'ailleurs une bonne partie du répertoire baroque est de la musique sacrée. Il reproduit aussi la culture traditionnelle et « bourgeoise », parfois même noble, à travers son goût pour le faste, le luxe et la musique savante, musique des élites, tous ces éléments étant réunis dans la cour quelque peu fantasmée de Louis XIV. Un exemple frappant de ce retour fantasmé vers le passé et sa grandeur royale se trouve dans une note de Philippe Beaussant, consultée dans les archives du Centre de Musique Baroque de Versailles aux Archives Nationales de Pierrefitte :

Versailles se doit d'être le centre de la résurrection de la musique baroque dans sa pureté et sa vérité. Versailles retrouvera aujourd'hui son rôle de modèle, de guide, qu'il a rempli aux XVIIème et XVIIIème siècles.¹¹⁵

Ce genre de discours, qui semble connoter une sorte de nostalgie pour le Grand Siècle gravitant autour de Versailles et de la cour du roi, montre bien toute l'ambiguïté de l'esprit baroque dont nous parlons. A la fois rebelle et élitiste, expérimental et savant, modeste et luxueux, nouveau et ancien, le baroque jongle entre les valeurs, ce qui lui donne ce caractère imprévisible souvent souligné, et la musique baroque peut dès lors adopter de multiples caractéristiques. Quoiqu'il en soit, même ce côté ambigu vient bouleverser un monde classique jusqu'alors assez bien défini et cadré – il y a bel et bien un changement de paradigme dans la façon de voir le monde et l'art avec le renouveau du baroque dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les baroqueux, qui font renaître une seconde fois la musique baroque, ne sont pas forcément des rebelles autoproclamés ou des individus particulièrement politisés, en tout cas moins que les rockeurs à la même époque – malgré cette image leur collant à la peau :

¹¹⁵ 20040043/16. AN (Pierrefitte-sur-Seine), Philippe Beaussant, samedi 3 octobre 1987. Centre de musique baroque de Versailles.

Dans les années 80, l'on affectait encore de voir dans les baroqueux des révoltés atteints d'une crise d'adolescence tardive : chevelus, barbichus, dépenaillés, indociles, insolents, ils étaient au monde des conservatoires ce qu'étaient les beatniks à celui des universités.¹¹⁶

Même si cette caricature ne correspond pas à la réalité, leur action à partir des années 1970 bouleverse bel et bien des conceptions antérieures sur la musique et le monde, qui réagissent pour se défendre face à cette nouveauté – on va le voir dans le cadre de la polémique baroqueuse. De fait, ce nouveau mouvement musical présente quand même dès le début une certaine marginalité, que le réalisateur Christian Labrande met en parallèle avec le développement de la culture gay :

« Le mouvement baroque a coïncidé avec l'émergence au grand jour de la communauté gay ». ¹¹⁷

Il est clair que le succès de tels mouvements avant tout marginaux bouleverse les codes du monde d'avant, de la génération d'avant mai 68 pour le cas de la France. Mais on l'a vu, l'intérêt de la manifestation de l'esprit baroque, notamment en musique, est qu'il est bien là pour changer un monde ancien, tout en se référant à un monde ancien – ce qui lui donne son charme paradoxal.

Lexicalement, le baroque et la musique restent distingués pendant un certain moment. On le voit bien avec les titres des ouvrages concernés. En 1948, celui de Suzanne Clerx évoque les « liens » entre la musique d'une part et le baroque d'autre part. Rémy Stricker, en 1968, parle de « musique du baroque », mais pas non plus de « musique baroque ». Une dizaine d'années plus tard, James Anthony parle quant à lui de « musique à l'époque baroque », comme un certain nombre de spécialistes. Norbert Dufourcq, grand musicologue ayant formé toute une génération à la musique ancienne, refusait quant à lui d'utiliser l'expression « musique baroque ». On voit bien que sur toute la période, les observateurs et spécialistes restent donc hésitants quant à l'utilisation de cette expression, du moins dans un cadre rigoureux comme l'impose le choix d'une classification. Ce n'est pas pour rien.

¹¹⁶ ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004, p. 13.

¹¹⁷ *Le Monde*, « La musique baroque en sons et images », 28 janvier 2010.

Dire « musique baroque », c'est affirmer comme le fait Philippe Beaussant que la musique peut incarner véritablement le baroque, ne faire plus qu'un avec lui. Si la musique devient baroque, c'est bien qu'elle incarne un nouvel état d'esprit. Il est donc évident que cette expression est sujette aux polémiques, bien plus encore que « musique ancienne », qui refait aussi surface à cette période pour décrire plus génériquement les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles (elle peut par ailleurs englober dans sa définition des œuvres de la Renaissance voire du Moyen-Âge, ce que nous ne faisons pas ici). En ce sens, si la première renaissance de la musique baroque consiste à redécouvrir le répertoire de cette musique, ce que nous appelons génériquement « musique ancienne » ou encore « répertoire baroque », la deuxième renaissance de la musique baroque est celle de son esprit et donc de son interprétation : c'est ce qu'on appelle aussi la renaissance du « baroque musical », expression encore plus parlante car elle met en avant le mot « baroque » venant se greffer à la musique savante dans les années 1970.

La musique baroque est à ce moment une musique de la polémique car elle incarne cet esprit baroque controversé. Elle ne se contente alors pas de définir comme elle le fait aujourd'hui ; elle réinvente – elle n'est pas seulement la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, mais aussi la musique de ceux qu'on va appeler les « baroqueux ». La dimension interprétative de la musique baroque est donc assez importante à partir des années 1970, car c'est par l'interprétation que les baroqueux se démarquent. D'ailleurs le baroque musical est aussi théorisé avec le geste, et la danse baroque qui se développe en même temps – cette association est primordiale car elle montre qu'on donne au baroque la qualité de lier les disciplines artistiques, ce qui est à l'origine (en partie) de son développement en France. Pour autant, le chemin du baroque musical a été difficile, et pour cause : il se met à dos non pas seulement l'esprit classique ou traditionnel de la société française ; mais aussi le classicisme, le romantisme et l'avant-gardisme musicaux. Le débat de l'esprit baroque dans la société est ainsi transposé au débat de la musique baroque dans l'art musical.

Chapitre 2. L'émergence du mouvement baroqueux

En France, les « baroqueux » commencent à se faire entendre dans les années 1970. Leur arrivée bouleverse le monde musical classique, par leurs nouvelles interprétations des musiques anciennes grâce aux progrès musicologiques et au développement des instruments anciens. Les pionniers des années 1960 avaient préparé le terrain par leurs recherches et leurs idées novatrices. Mais en matière d'interprétation, le véritable précurseur toujours incontesté a un nom : Nikolaus Harnoncourt. Le baroque renaît (tout en naissant, car on donne dès lors à un répertoire ce qualificatif « baroque ») à l'étranger avant que le phénomène ne touche la France, où la première génération de baroqueux n'est d'ailleurs pas faite que de Français, loin de là. Pour cette raison, il faut considérer et définir ce mouvement comme étant un mouvement européen avant tout, au sein duquel des idées et des influences circulent. Si la France présente des spécificités, comme on le verra, c'est surtout dans les années 1980 par le biais des politiques culturelles ainsi que de la multiplication des festivals. Avant cela, dans les années 1970, les baroqueux font tous leur chemin tant bien que mal grâce à l'action de quelques passionnés et des maisons de disques. Leur recherche principale tourne autour de l'authenticité : l'objectif est de se rapprocher le plus possible des intentions premières du compositeur, de la façon dont il entendait lui-même la musique, et en respectant donc par la même occasion la part d'improvisation et de liberté constitutive de l'œuvre baroque. Des cercles musicologiques, l'authenticité passe donc aux cercles des musiciens eux-mêmes.

1. L'avant-garde des baroqueux en France : héritage d'Harnoncourt ; Jean-Claude Malgoire

Comment définir ces baroqueux qui prennent de l'importance sur la scène musicale à partir des années 1970, en initiant une nouvelle façon de jouer la musique ancienne ? Le mot « baroqueux » a connu une histoire à peu près similaire à celle du mot « baroque », sur

un temps évidemment plus court : il était avant tout utilisé par les détracteurs de ce nouveau courant d'interprétation musicale pour le disqualifier. Puis, il a été revendiqué par les baroqueux eux-mêmes, comme une sorte d'identité, ce qui a atténué son caractère péjoratif. Enfin, « baroqueux » désigne simplement aujourd'hui, en général, ce courant de manière neutre (même s'il y a encore des détracteurs). Dans les années 1970, les jeunes musiciens qui vont se signaler dans le sillage baroqueux n'adoptent pas exactement la même démarche que leurs prédécesseurs. Ces derniers exhumaient des œuvres, parcouraient les bibliothèques, et enregistraient déjà des disques. Ce n'est pas pour autant que les années 1960 sont celles des baroqueux en France, car c'est pendant la « deuxième renaissance » du baroque musical, à savoir dans les années 1970, qu'ils se signalent grâce à l'influence de leurs prédécesseurs, notamment étrangers. En effet, si le mouvement baroqueux est alors nouveau en France, il existe déjà à l'étranger, notamment à travers la grande figure de Nikolaus Harnoncourt, encore considéré comme le « père » de l'interprétation baroque en musique.

En effet, le *Concentus Musicus Wien* inspire beaucoup la première génération de baroqueux en France. Cet ensemble créé en 1953 par Harnoncourt et son épouse en Autriche applique très tôt les principes fondateurs du mouvement baroqueux : après quatre ans de recherches musicologiques, l'ensemble donne son premier concert sur des instruments anciens en 1957. C'est ce genre d'interprétation qui sera à l'origine de la polémique des années 1970 en France.

Pour donner un aperçu des personnalités baroqueuses les plus influentes en France dans les années 1970 et qui sont au centre de cette polémique, il faut citer le Belge Philippe Herreweghe qui fonde l'ensemble de musique baroque française « La Chapelle royale » en 1977, ayant un rôle très important dans l'installation de cette musique en France dans les années 1980, parallèlement à l'ensemble fondé par William Christie quelques années plus tard.

Il y a aussi le jeune Scott Ross, adepte du clavecin et élève de l'organiste – et explorateur de la musique ancienne – Michel Chapuis, dès 1967. Sans citer tous les acteurs du renouveau baroque dans les années 1970 en France, on peut aussi noter l'influence du contreténor français Henri Ledroit, adepte du chant baroque ayant travaillé avec Harnoncourt, Malgoire ou encore Herreweghe dans cette décennie. D'autres musiciens

baroques très connus venant de l'étranger, comme Jordi Savall ou William Christie, auront un rôle très important en France après les années 1970.

Quoiqu'il en soit, il est clair que tous ces musiciens de la première génération des baroqueux ont été influencés par la figure pionnière de Nikolaus Harnoncourt, en plus des musiciens néerlandais pionniers comme Gustav Leonhardt et, un peu plus tard, Ton Koopman. Mais le véritable point de départ de l'aventure baroqueuse se trouverait lors d'une audition publique des *concertos brandebourgeois* de Bach donnée par le *Concentus Musicus* en 1962, comme l'écrit François Coadou dans un article sur Harnoncourt :

En s'attaquant à Bach, en s'attaquant à un musicien connu, à un musicien reconnu — à une idole, à une icône — presque, oui, presque : à un Dieu, en s'attaquant à Bach, le *Concentus Musicus* modifiait, de fait, [...] sa propre situation. Suite à l'audition de 1962, l'auditoire du *Concentus Musicus* se divise en deux : une partie va suivre le *Concentus Musicus* en cette voie nouvelle ; une autre partie, au contraire, refusera de le suivre. Eclate, ici, une véritable querelle — oui : une véritable querelle de la musique baroque. Elle déchaînera les passions. Elle les déchaînera, ces passions, pendant près de trois décennies — je veux dire : pendant les trois décennies 60, 70, 80.¹¹⁸

C'est à partir du moment où l'interprétation sur instruments anciens touche aux grands compositeurs que la polémique s'éveille. Cette polémique va battre son plein en France dans les années 1970, avec ces musiciens évoqués plus haut, interprétant à leur tour des génies jusqu'alors « intouchables » comme Bach (dont les œuvres étaient pourtant, paradoxalement, jouées depuis plus de 200 ans sur des instruments qu'il ne connaissait pas lui-même).

Dans le même article, François Coadou cherche à relativiser l'image d'Harnoncourt en tant qu'initiateur du renouveau baroque en musique dans la seconde moitié du XX^e siècle, considérant que cela le réduit à une icône¹¹⁹. Il est vrai que tous ses principes n'ont pas été adoptés à la lettre ; aussi, il lui est arrivé même à une période assez avancée dans l'émergence de la musique baroque de faire jouer des orchestres sur instruments modernes, comme le souligne Olivier Rouvière :

¹¹⁸ COADOU, François, « La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt », 2004 (en ligne).

¹¹⁹ COADOU, François, *id.*

[...] Entre 1969 et 1972, Harnoncourt confia d'abord au disque des versions à l'ancienne des trois opéras de Monteverdi (*Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*) ; mais, pour les mémorables spectacles qu'il donna en compagnie de Jean-Pierre Ponnelle, une dizaine d'années plus tard, il ne rechigna pas à employer l'orchestre de l'Opéra de Zurich – plutôt que son *Concentus Musicus* –, à raccourcir les partitions et à transposer plusieurs rôles, cela afin de faciliter l'accès à des œuvres encore mal connues et intimidantes.¹²⁰

Il ne s'agit donc pas de caricaturer Harnoncourt en tant qu'éternel « père » des baroqueux, mais bien de confirmer la grande influence (volontaire ou non) qu'il a pu avoir sur les acteurs du renouveau baroque en France dans les années 1970, influence plus directe que celle des autres précurseurs déjà cités (Wanda Landowska, les organistes, les musiciens de l'Ensemble baroque de Paris, Jean-François Paillard) ; par ses idées révolutionnaires initiées en 1953 avec la création de son ensemble et mises en place grâce à des recherches personnelles poussées ; puis en 1962 avec l'audace d'une réinterprétation complète de J.S. Bach.

Il faut ajouter, enfin, que le processus dure plusieurs décennies tout simplement parce que les quelques passionnés et héritiers d'Harnoncourt, tout comme lui-même d'ailleurs, sont plongés dans une recherche musicologique constante : la reconstitution des instruments anciens a mis du temps à se perfectionner, tout comme l'étude des partitions, pour comprendre comment les œuvres pouvaient être jouées à l'époque, ou du moins ce à quoi leur interprétation ressemblait alors.

Pour faire un portrait de la première génération de baroqueux en France inspirés par Harnoncourt, on ne peut pas ne pas étudier de près le cas du chef d'orchestre Jean-Claude Malgoire. Avec son ensemble « La Grande Ecurie et la Chambre du Roy » créé en 1966, il s'avère être un des moteurs principaux du renouveau baroque dans les années 1970. Un article du journal *Cadences* l'exprime bien :

S'il est un terme récurrent s'agissant de Jean-Claude Malgoire, c'est bien celui de « première », tant il est vrai que le chef et fondateur de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy s'est imposé à ses débuts comme l'un des fers de lance de la révolution baroque.¹²¹

¹²⁰ ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004, p. 10.

¹²¹ TEP, Yutha, « Jean-Claude Malgoire, visionnaire baroque », *Cadences*, juin 2016.

Comme déjà mentionné, son premier enregistrement d'œuvres de Lully et Campra avec la firme *CBS* datant de 1966 utilisait encore des instruments modernes. Mais pendant les années qui ont suivi, il s'est donné pour priorité de jouer la musique ancienne sur instruments d'époque. Des musiciens comme le violoniste Gilbert Bezzina, ayant fait des recherches approfondies sur le violon baroque et ayant travaillé avec Gustav Leonhardt, se retrouvent alors dirigés par la baguette de Jean-Claude Malgoire. En introduisant une discographie raisonnée de Jean-Claude Malgoire dans le livre de Virginie Schaeffer-Kasriel, Noël Godts résume bien la personnalité de l'artiste dans le monde musical :

À mi-chemin entre le romantisme exacerbé par sa place de musicien d'orchestre sous la baguette de Karajan ou Munch et le purisme de la tradition baroque d'un courant fraîchement redécouvert, il fut l'un des premiers à s'essayer aux instruments dits d'époque, au concert et au disque microsillon (alors chez *CBS*), et à susciter dans un même élan la surprise et la consternation d'un nouvel engouement pour la musique « authentique ». Parlez-lui d'authenticité et il vous répondra « utopie » mais il fut pourtant l'un des multiples rayons d'une sphère baroque qui, si elle ne surprend plus personne aujourd'hui, était loin de satisfaire tout le monde à l'époque.¹²²

Jean-Claude Malgoire semble apparaître en bouleversant les codes de ce monde musical romantique et français (tout en y étant bien intégré) par la recherche de l'authenticité, avec laquelle il prend toujours du recul : malgré tous les efforts qu'on peut faire, il ne serait pas possible d'égaliser le son de l'époque, mais de s'en approcher au mieux par l'utilisation des moyens anciens et la compréhension des partitions, des traités.

Afin de comprendre l'attrait de Jean-Claude Malgoire pour les instruments anciens et la formation de son ensemble en 1966, il faut revenir sur ses relations avec certaines personnalités. Il a particulièrement été influencé par les travaux de la musicologue Geneviève de Chambure, qui dirigeait la « Société de musique d'autrefois » (créée en 1926 et prenant fin en 1975), un ensemble formé d'instruments historiques. La comtesse de Chambure était spécialiste de la période pré-baroque (entre 1450 et 1550), certes, mais ce n'était pas son seul domaine d'intérêt et son attrait général pour la reconstitution historique

¹²² SCHAEFER-KASRIEL, Virginie, *Jean-Claude Malgoire : 50 ans de musiques et d'aventure*, Symétrie, 2005, p. 169.

de la musique par le biais des instruments et des techniques a bien sûr influencé le jeune Malgoire.

Les liens de ce dernier avec le chef de chœur Charles Ravier, ayant fondé l'« Ensemble Polyphonique de la RTF » à la fin des années 1950 qui interprétait des œuvres de Gesualdo ou Monteverdi, ont aussi permis au musicien de découvrir un nouvel univers autour de l'interprétation des musiques anciennes, tout en poursuivant son expérience dans les orchestres romantiques comme celui de Karajan. Malgoire décide alors de reprendre l'héritage du pionnier parmi les pionniers en matière d'interprétation du répertoire baroque, Nikolaus Harnoncourt, et par la même occasion d'alimenter la polémique sur les instruments anciens des années 1970.

2. *L'essor des instruments anciens*

Il est intéressant de constater l'évolution dans les critiques de disque de la revue *Diapason* quant à la place accordée aux instruments dans les interprétations de musique ancienne. Alors qu'au début des années 1960, l'instrument sur lequel l'interprète jouait ne faisait pas l'objet d'un intérêt particulier car il était moderne la plupart du temps sans être remis en question (et ce malgré une facture instrumentale en progrès), les choses ont bien changé au tournant des années 1970. Ainsi, dans le *Diapason* n°143 de janvier 1970, voilà ce qu'écrit Carl de Nys à propos d'un disque signé Harnoncourt :

L'orchestre est particulièrement haut en couleurs : 4 hautbois, basson, 3 trompettes et timbales viennent se joindre aux cordes habituelles. Il est facile de comprendre pourquoi le hautbois d'amour obligé joue un grand rôle dans cette cantate.¹²³

Il est encore inhabituel d'entendre ces instruments anciens (ou plutôt, copies d'anciens) en 1970, ils forment un ensemble « haut en couleurs ». Mais le résultat est plutôt positif pour ce chroniqueur qui a été lui-même l'un des pionniers du renouveau dans les années 1960. Le hautbois d'amour est par exemple un instrument qui réapparaît véritablement à

¹²³ DE NYS, Carl, *Diapason* n°143, 1970, rubrique *Disques classiques*, p.11.

cette époque. Dans l'émission « Au cœur de la musique » du 7 juillet 1971, Bernard Gavoty invite Jean-Claude Malgoire, qui est avant tout hautboïste comme il faut le rappeler, et lui parle à cette occasion de l'histoire du hautbois, de son évolution¹²⁴. Ce dernier se décline en plusieurs variétés ; et celles qui existaient dans la musique occidentale des XVII^e et XVIII^e siècles renaissent vraiment, de fait, à partir des années 1970. De la même façon, un article du *Monde* datant du 17 juillet 1970 s'étonne aussi du « défilé » d'instruments anciens que présentent les interprétations de la formation « Symposium Pro Musica Antiqua » de Prague :

Le défilé des instruments « d'époque » est impressionnant : les flûtes à bec côtoient les vielles, la trompe marine, le serpent, la chrotta ; le luth théorbé et la cornemuse répondent à la viole de gambe. Ce musée sonore est fort bien « éclairé » par l'enregistrement d'André Charlin, sous la direction artistique de Carl de Nys.¹²⁵

Tous ces instruments sont vus comme des curiosités (d'ailleurs, même aujourd'hui, peu de gens les connaissent). Toujours avec cet attrait pour la reconstitution des instruments anciens, dans le *Diapason* n°144 de février 1970, à propos du disque sur les « Huit Préludes » de François Couperin interprétés par Alan Curtis au clavecin, la harpiste Denise Mégevand écrit : « Les qualités sonores d'un clavecin ancien, clarté légèreté, devraient déjà recréer en partie le climat Couperin. »¹²⁶

Contrairement au périodique *Diapason* de 1962, ce n'est plus le clavecin Neupert qui est utilisé puis vanté ici, mais la copie du clavecin ancien. Il y a bel et bien un essor de ces instruments, à la fois anciens et nouveaux, qui ne sont pas là que pour décorer : l'interprétation baroqueuse commence à faire son chemin en les utilisant pour jouer les partitions anciennes. Dans le *Diapason* n°146 d'avril 1970, Denise Mégevand écrit à propos du disque de « musique espagnole pour harpe des XVI^e et XVII^e siècles » enregistré par Nicanor Zabaleta :

Il y a une vingtaine d'années environ, presque personne ne s'intéressait à l'histoire de la harpe antérieurement au XVIII^e siècle, et les interprètes ne songeaient pas à faire revivre un répertoire qui dormait dans les bibliothèques. [...] Restitution musicologique rigoureuse (due à Nicanor

¹²⁴ « Au cœur de la musique », émission du 07 juillet 1971, présentée par Bernard Gavoty.

¹²⁵ *Le monde*, « Musique de cour », vendredi 17 juillet 1970.

¹²⁶ MEGEVAND, Denise, *Diapason* n°144, 1970, rubrique *Disques classiques*, p. 19.

Zabaleta), intérêt musical et historique : cela mérite que l'on écoute ce disque avec une grande attention.¹²⁷

Il s'agit bien de la redécouverte de l'univers historique des instruments, ici félicitée. Cela fait bien sûr penser aux entreprises des organistes tout au long des années 1960 : les orgues ont été retrouvées et restaurées, entre autres grâce à l'action de Michel Chapuis, René Saorgin et leurs collègues, mais aussi grâce aux politiques communales de conservation. Dans l'émission « Renaissance des orgues de France » présentée par Jacques Merlet sur France Culture datant du 20 juillet 1973, ce dernier le confirme :

On assiste depuis quelques années, je dirais 5-6 ans, pas plus, à un véritable renouveau de l'orgue. Un peu partout, aussi bien dans les villes qu'en milieu rural. [...] On assiste à une résurrection des instruments qui étaient jusque-là complètement oubliés.¹²⁸

La restauration des instruments anciens n'était d'ailleurs pas une tâche facile, que ce soit en France ou ailleurs. Ton Koopman, célèbre musicien baroqueux néerlandais, en témoigne bien :

On a trouvé beaucoup d'instruments dans les couvents ou les abbayes. C'était assez facile aussi de les acheter chez les antiquaires qui faisaient alors des prix plus raisonnables qu'aujourd'hui. Mais si on trouvait beaucoup de flûtes à bec, en revanche il fallait chercher les clavecins... Et certains étaient en très mauvais état !¹²⁹

Face à ce problème qui pouvait mettre en péril la nouvelle vague baroqueuse tout simplement par un manque d'instruments, les musiciens ont dû aller voir des spécialistes pour qu'ils leur fassent des copies d'anciens à défaut de pouvoir directement utiliser ces derniers :

On a fait appel à des jeunes facteurs. Et ce n'était pas évident car le bois était souvent très abîmé, très fragile. Alors, ils se sont mis à copier les instruments qu'ils réparaient [...] Au début, ce n'était pas de très bonne qualité mais ça s'est vite amélioré.¹³⁰

¹²⁷ MEGEVAND, Denise, *Diapason* n°146, 1970, rubrique *Récitals*, p. 42.

¹²⁸ « Renaissance des orgues de France », émission du 20 juillet 1973, présentée par Jacques Merlet.

¹²⁹ PROUST, Jean-Marc, « Comment Ton Koopman et les « baroqueux » ont restauré la musique baroque », 25/07/2014, disponible sur le site Slate.fr

¹³⁰ PROUST, Jean-Marc, *ibid.*

On voit bien là le caractère très expérimental du mouvement baroqueux : ce sont des passionnés avant tout, qui ont décidé d'appliquer des principes nouveaux en fouillant les traités, publiant les partitions, recréant des instruments. En 1964, Antoine Geoffroy-Dechaume avait bien rassemblé l'ensemble des connaissances musicologiques sur la musique ancienne dans son ouvrage *Les secrets de la musique ancienne*¹³¹. Avec ce phénomène de redécouverte, on voit bien qu'il n'est pas passé inaperçu – et les recherches musicologiques se sont poursuivies dans les années suivantes pour que la musique baroque puisse s'exprimer à travers les instruments (la plupart du temps des copies d'anciens).

3. *Les baroqueux et l'authenticité*

Ce que revendique le mouvement baroqueux dans l'interprétation des musiques anciennes, c'est avant tout l'authenticité. Cette idée vient des recherches menées par les musicologues comme Geoffroy-Dechaume, on l'a vu, tout comme des influences extérieures comme Harnoncourt. Mais le mot « authenticité » pose plusieurs questions : déjà, quels sont les critères d'authenticité ? Est-elle seulement atteignable, ou est-elle plutôt une sorte d'idéal dont il faudrait se rapprocher ? Enfin, si elle suppose de la rigueur, la recherche d'authenticité donne-t-elle un caractère grave et sérieux à l'interprétation, ce que les détracteurs de la musique baroque ont souvent mis en avant ?

Si les musiciens savent eux-mêmes bien qu'il n'est certainement pas possible de reconstituer à la perfection la façon dont une œuvre pouvait sonner deux ou trois siècles plus tôt, leur volonté est bien de s'en rapprocher le plus possible – pour être plus exact, de se rapprocher des intentions de l'auteur. Pour cela, plusieurs moyens sont mis en œuvre : ils utilisent des diapasons précis, adoptent un rythme plus rapide quand ils jouent les œuvres anciennes, reconstituent des instruments, diminuent la taille des orchestres pour retrouver les dimensions plus modestes à l'époque baroque qu'à l'époque romantique, font chanter des chœurs d'enfants.

¹³¹ GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne : recherche sur l'interprétation du ; XVI, XVII, XVIIIe siècles*, Paris, Fasquelle, 1960.

Ces éléments, parmi d'autres, permettent aux musiciens baroqueux d'être plus proches de ce à quoi la musique pouvait ressembler quand elle fut composée. Parmi les critiques, certains sont plus ou moins prudents sur cette question. Dans le *Diapason* n°147 de mai 1970, à propos d'un disque dédié à l'*Orfeo* de Monteverdi, Jacques Gheusi écrit :

L'ensemble instrumental du Concentus Musicus de Vienne est l'âme de cet *Orfeo* et, sous la direction de son chef Nikolaus Harnoncourt, il reconstitue l'œuvre telle qu'elle apparut aux invités du Duc de Mantoue en février 1607.¹³²

Le chroniqueur considère qu'Harnoncourt parvient à véritablement recréer l'œuvre telle qu'elle a été composée et jouée de son temps, jusqu'à faire apparaître la même ambiance et à ressusciter avec elle, en quelque sorte, les morts qui l'ont entendue au tout début du XVIIe siècle. Dès lors, le musicien baroque a l'air doté d'un pouvoir surnaturel fascinant : ramener le mort à la vie. Cela n'est pas pour autant dû à une quelconque formule magique, mais bien à la recherche musicologique : le baroqueux n'est donc pas seulement artiste, il est aussi scientifique. Mais les expériences scientifiques ne sont pas exactes. Bien sûr, certains chroniqueurs ne vont pas jusqu'à penser que l'œuvre est parfaitement reconstituée, mais ils n'hésitent pas à dire que l'interprétation baroque permet de plonger dans ces siècles passés, de leur redonner une couleur dans nos esprits. C'est ce que suggère Max Pinchard dans le *Diapason* n°143 de janvier 1970, à propos du disque sur les « doubles concertos pour divers instruments » des fils de J.S. Bach : « Restituées dans leur couleur originale, puisque les musiciens utilisent des instruments anciens ou fidèlement recopiés, les œuvres ont la fraîcheur de la création. »¹³³

Cette fidélité envers l'œuvre originale, par l'intermédiaire des instruments d'époque, lui redonne donc une seconde jeunesse par sa résurrection. Dans cette perspective, les baroqueux ayant travaillé à l'exhumation des compositeurs et des manières d'interpréter leur musique, ont fait subir une sorte de cure de jouvence au répertoire classique. Voilà un premier point qui répond à l'argument des anti-baroqueux sur l'austérité du sérieux musicologique et de la recherche continuelle d'authenticité. Une musique jeune ne pourrait pas être si austère. Preuve en est que les partitions anciennes laissent une place importante à l'improvisation de l'interprète, surtout quand il y a des points d'orgue (pauses écrites qui

¹³² GHEUSI, Jacques, *Diapason* n°147, 1970, rubrique *Disques classiques*, p. 31.

¹³³ PINCHARD, Max, *Diapason* n°143, 1970, rubrique *Disques classiques*, p. 39.

interrompent un morceau ou une partie de celui-ci). Voilà ce qu'en dit Olivier Rouvière :

Cette marge de liberté fait autant partie du cahier des charges de la pièce baroque que les caractéristiques qui nous ont été transmises de façon plus objective par les partitions ou les traités ; ne pas la restituer équivaut à défigurer l'œuvre dans la même mesure que si l'on en modifiait les traces écrites.¹³⁴

Il y a donc une véritable marge de liberté propre à la musique baroque, qui doit être respectée en vertu de l'authenticité, mais qui du même coup s'en émancipe car il est impossible de savoir ce qu'improvisaient les musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles. La liberté laissée au musicien se manifeste aussi par le fait que tout n'est pas écrit sur la partition baroque. Harnoncourt l'explique bien :

[Il y avait] deux solutions opposées pour jouer les notes à sa façon : soit, dans l'effervescence romantique, de réécrire allègrement le texte ancien, ce sont les révisions ; soit, dans un excès de zèle inverse, de s'en tenir strictement aux notes écrites – ce qui revenait tout autant à négliger le style ancien : agréments, inégalités, expression, etc., il tient largement à ce qui ne peut s'écrire de la musique, et qui a précisément disparu pour cette raison.¹³⁵

La musique baroque est donc loin d'être une simple affaire d'instruments anciens, même si ce sont eux qui font le plus parler dans le débat : en réalité, bien d'autres facteurs sont à prendre en compte dans l'interprétation et c'est dans cette ambiguïté que progresse la musique baroque, à la fois libre et artistique, rigoureuse et scientifique. En prenant en compte ces critères, il semble difficile pour les détracteurs de garder longtemps l'argument d'une musique baroque en bonne partie héritée des principes d'Harnoncourt qui serait stricte et poussiéreuse.

Tandis que la partition classique de Beethoven ou romantique de Chopin est respectée à la lettre ou presque, laissant une marge de liberté assez réduite à l'interprète, la partition baroque contient donc une part d'émancipation, de créativité directement donnée au musicien. La musique baroque, certes noble et complexe à première vue, serait quand même pleine de vitalité, comme le soulignent déjà un bon nombre de critiques en 1970. Dans le

¹³⁴ ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004, p. 12.

¹³⁵ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Dialogue musical: Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. Paris, Gallimard, 1985, p. 44-45.

Diapason n°147 de mai 1970, sur le disque « Les merveilles du baroque » regroupant des œuvres de Zanetti, Purcell, Tartini et Vivaldi, Serge Berthoumieux écrit :

Nous connaissons plus ou moins les œuvres enregistrées et nous pouvons d'autant mieux juger de cette interprétation qui se veut respectueuse d'une époque, d'un style, en lui donnant toute sa richesse, toute sa noblesse, toute sa couleur et sa vitalité. [...] Mais il faudrait tout citer dans ce disque si bien fait pour que nous comprenions ce qu'apportait le « baroque » à son époque.¹³⁶

Cet article montre bien que le mot « baroque » en musique émerge en même temps que le mouvement baroque. Le terme n'était pas utilisé aux XVII^e et XVIII^e siècles pour qualifier ces œuvres, mais en appelant « baroque » leur résurrection dans la seconde moitié du XX^e siècle, on leur donne par la même occasion cette essence. Si elles renaissent baroques par la reconstitution historique – qui ne se limite pas à une simple reconstitution mais aussi, tout simplement, à une nouvelle façon de faire et d'écouter la musique au XX^e siècle –, c'est qu'on pense qu'elles l'étaient déjà. Pour cette raison, la musique baroque naît et renaît en même temps dans les années 1970.

Tout en faisant renaître un répertoire ancien, les baroqueux inventent une nouvelle musique baroque. Il s'agit de « rétablir toute la continuité d'une pratique disparue, qu'il faut déduire de ses quelques traces laissées dans les choses »¹³⁷. C'est un véritable travail de réanimation, après un coma d'un siècle et demi. Pour cette raison, le mot « redécouverte » n'est pas forcément le plus juste, même si plusieurs compositeurs et leurs œuvres ont effectivement été exhumés dans ces années. Pour citer Olivier Rouvière, plutôt que de « redécouvrir », les baroqueux et musicologues ont travaillé pour « ranimer des œuvres qu'on se contentait jusqu'alors d'autopsier (sans guère les jouer) »¹³⁸. Le terme « réanimation » exprime en effet bien la renaissance d'une musique dans la naissance d'un nouveau mouvement.

Tous ces arguments plutôt favorables à la musique baroque, la présentant comme une musique jeune et libérée des carcans du monde classique, n'empêchent pas les sonorités de

¹³⁶ BERTHOUMIEUX, Serge, *Diapason* n°147, 1970, rubrique *Disques classiques*, p.39.

¹³⁷ HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

¹³⁸ ROUVIERE, Olivier, *op. cit.*, p. 7.

celle-ci (moyens anciens et tout simplement œuvres jouées) d'être critiquées ou considérées comme austères en elles-mêmes. Il s'agit dès lors d'une question de goût, comme le souligne Antoine Hennion. Mais on n'aime pas directement une musique inconnue, on aime la musique qu'on est prêt à aimer, d'où la lente progression de la musique baroque en trois décennies. Il a fallu construire une nouvelle sensibilité pour le musicien, puis pour l'auditeur, en reconstruisant une musique passée. Cependant, même si le goût de chacun est constitutif du débat des années 1970, celui-ci est aussi caractérisé par de vastes considérations dépassant le simple jugement esthétique et permettant aux sensibilités différentes de faire une trêve ou une entente cordiale afin de batailler pour ou contre, avec des arguments parfois différents, la musique des baroqueux qui mobilise alors les passions.

Chapitre 3. L'heure du débat. Modernes, modernistes

Les années 1970 sont avant tout marquées par la polémique des baroqueux, avant que ceux-ci ne prennent vraiment de l'importance dans la culture musicale française. La discussion se focalise sur un point principal : l'utilisation ou non des moyens anciens pour jouer les œuvres du passé. Cela est en fait loin d'être la seule question posée par ce débat encore cantonné à un milieu restreint (critiques, musicologues, musiciens), mais dont l'ampleur révèle de multiples représentations mentales bien plus profondes encore, ne se limitant pas à l'objet musical. Ainsi, en voyant la complexité et la densité de cette polémique, nous tirons le constat suivant – au lieu d'opposer systématiquement « anciens » et « modernes », « baroqueux » et « classiques » ou encore « romantiques », comme l'ont fait les observateurs du phénomène, il est nécessaire de rentrer un peu plus dans les détails en ne se contentant pas d'un schéma binaire. Dans le cadre de la France, voilà les trois tendances que nous distinguons dans le débat des années 1970, qui sont autant de manières différentes d'aborder la musique ancienne, et ainsi trois goûts distincts : la tendance Malgoire, Ledroit ou Herreweghe étudiée précédemment, baroqueuse ; la tendance Paillard, Rampal ou Veyron-Lacroix, moderne ; et la tendance Boulez ou Adorno et Goléa, moderniste. Dans toutes ces possibilités, qui présentent entre elles des différences et des points communs, la subjectivité de chacun reste importante. C'est donc aussi, semble-t-il, une question de goût personnel de l'auditeur ou de l'interprète, qui peut être insulté. Cela explique d'ailleurs l'intensité, voire parfois la violence, de la polémique.

1. La tendance « moderne » : un entre-deux ?

Les baroqueux ne cherchent pas l'authenticité pour elle-même ; mais bien, paradoxalement, pour créer une *nouvelle musique* émancipée – car cette émancipation est l'essence même de l'écriture qu'on commence alors à appeler baroque. A partir de la fin des années 1960, on distingue classiquement deux façons d'interpréter la musique ancienne : celle, baroqueuse, de Jean-Claude Malgoire avec le label *CBS*, et moderne de Jean-François Paillard avec le label *Erato*. Ce dualisme, simple en apparence, cache les

similitudes qu'il y a entre ces deux conceptions.

Après avoir explicité la démarche des baroqueux, il faut donc revenir sur les « modernes » représentés par la figure du chef d'orchestre Jean-François Paillard. Ce dernier, déjà présenté, partage son esthétique avec les musiciens de l'Ensemble baroque de Paris : il s'agit de jouer la musique ancienne sans réutiliser les moyens anciens (instruments anciens, diapason baroque, chœurs d'enfants...) et sans chercher à reconstituer parfaitement le son tel qu'il était entendu à l'époque. Dès la fin des années 1960, cette conception va se trouver en concurrence avec celle de Jean-Claude Malgoire, alors baroqueux pour devenir pleinement baroqueuse dans les années 1970. Cette opposition apparente dévoile en fait deux façons radicalement différentes de juger la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. La critique de Pierre Chastel d'un disque de 1966 sur des œuvres de Loeillet, Giuliani et De Visée interprétées par René Bartoli et Jean-Pierre Rampal dans le périodique *Harmonie* n°24 de février 1967, permet de s'en rendre compte :

En chacune de ces deux œuvres, J.-P. Rampal fait montre de son élégance, de son aisance habituelles ; la sonorité ronde et pleine de l'instrument à vent réduit ici à un rôle relativement secondaire l'instrument polyphonique, d'ailleurs voué chez J.-B. Loeillet à un simple soutien harmonique assez pâle.¹³⁹

Il est particulièrement intéressant de constater la déception du chroniqueur quant à l'utilisation faite de la flûte par ce compositeur du début du XVIII^e siècle. Il est clair que la flûte étant un instrument polyphonique, qui joue sur la mélodie, on ne s'attend en général pas à ce qu'elle apporte une simple épaisseur harmonique. La critique tend donc plus vers les intentions de l'auteur que vers l'interprétation elle-même. Cette démarche est inverse de celle des baroqueux qui ne critiquent pas les compositeurs mais plutôt les interprétations qui sont faites de leurs œuvres. Ils vont en effet partir des intentions de l'auteur en les respectant au maximum, et en utilisant les moyens anciens connus pour faire résonner (ou plutôt, essayer de faire résonner) sa musique comme il pouvait l'imaginer. C'est là que se trouvent les prémisses du débat baroqueux : deux façons différentes de penser la musique, avec leurs partisans, se construisent.

Quand les « modernes » renouvellent le répertoire et la façon de le jouer mais tout en

¹³⁹ CHASTEL, Pierre, *Harmonie* n°24, 1967, rubrique *Récitals et concerts*, p.86.

conservant des instruments modernes, ils prennent nécessairement plus de distance avec le compositeur et peuvent donc être assez critiques envers lui. Ceux qui commencent alors à faire leur apparition avec Jean-Claude Malgoire en France, les baroqueux, cherchent quant à eux à être beaucoup plus proches de la démarche du compositeur : dans un plus grand souci de compréhension historique lié aux dernières recherches musicologiques, ils sont donc bien moins critiques envers lui que leurs concurrents. Le choix entre instruments modernes et instruments anciens révèle alors deux visions bien différentes en apparence de la musique passée. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait penser, l'esthétique moderne de Paillard et baroqueuse de Malgoire ne sont pas si éloignées, elles ont même un certain nombre de points communs.

Car si les modernes utilisent en effet des instruments modernes, ce qui est contraire à la recherche d'authenticité baroqueuse, ils présentent eux aussi à l'époque une nouvelle façon d'aborder la musique passée, en se détachant de la tradition classico-romantique héritée du XIX^e siècle. Ainsi quand Jean-François Paillard interprète avec son orchestre des œuvres jusqu'alors presque inconnues (pour citer un article du *Monde*, « Jean-François Paillard aura été l'un des défricheurs des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles »¹⁴⁰), et ce dès les années 1960, il apporte une nouvelle façon d'aborder la partition ancienne grâce à ses recherches personnelles en bibliothèque et sur les anciens traités.

L'effectif de son orchestre est à cet égard parlant : au lieu de réunir une cinquantaine ou une soixantaine de musiciens comme dans les orchestres romantiques, il était composé de douze instruments à corde et un clavecin. Ces dimensions réduites correspondent bien plus au répertoire précédant Mozart que les grands orchestres adaptés à la musique de Brahms ou de Wagner, tout simplement car les musiques des compositeurs anciens étaient écrites pour des orchestres de « petite taille ». La volonté de vouloir réduire l'orchestre pour être plus proche de l'œuvre n'est pour le coup pas si loin de l'authenticité revendiquée par les baroqueux – notons aussi qu'une petite formation est plus simple et plus économique à mettre en place qu'une grande. En tout cas, pour toutes ses recherches et cette nouvelle esthétique, Paillard et les musiciens avec lesquels il a travaillé ne peuvent pas être appelés des « classiques » ou encore des « traditionnels ». Olivier Rouvière écrit dans l'introduction de son livre :

¹⁴⁰ *Le Monde*, « Mort de Jean-François Paillard, chef d'orchestre », 24 avril 2013.

A y regarder de plus près, la confrontation n'est pas si manichéenne qu'on pourrait croire : tout d'abord, à l'inverse de Malgoire, Paillard se distingue par un respect assez scrupuleux de l'intégralité musicale ; et, d'autre part, sa distribution vocale, supérieure à celle de son rival, compte nombre de chanteurs qui vont par la suite se signaler dans le sérail baroque.¹⁴¹

Tout ne divise pas le « baroqueux » Malgoire et le « moderne » Paillard dans leur façon de considérer la musique ancienne : leurs deux initiatives ont tout autant permis le développement de la musique baroque dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ce sont là deux sensibilités, deux goûts différents qui coexistent à partir des années 1970. Ce que nous appelons le « goût baroque » n'a pas transformé ni effacé, même dans la concurrence, le « goût moderne » qui prédominait dans les années 1960, et qui s'appuyait sur une musicologie en progrès. Encore une fois, les critiques de disque de *Diapason* sont révélatrices à cet égard. Dans le *Diapason* n°143 de janvier 1970, le compositeur Max Pinchard écrit à propos d'un disque reprenant les « concerti à cinq, à quatre, à trois » d'Antonio Vivaldi (Harnoncourt figurant parmi les interprètes) :

[...] Il est difficile de départager cette version de celle de l'Ensemble baroque de Paris pour le Concerto en sol mineur, PV. 403, par exemple. Dans les deux cas l'exécution est irréprochable. Seul le mélomane pourra décider s'il préfère le surcroît de plaisir apporté par l'emploi des instruments anciens ou se contenter de la musique dans sa plus haute pureté.¹⁴²

Il est clair que pour le chroniqueur, choisir d'écouter la version avec instruments modernes ou celle avec instruments anciens revient au goût personnel de chacun : ce serait à l'auditeur lui-même de décider quelle interprétation est la meilleure. On a ici l'exemple parfait d'une coexistence entre deux façons de concevoir la musique ancienne, l'une baroqueuse et l'autre moderne ; qui se font face sans s'annuler ou se substituer l'une à l'autre.

Il s'agit donc bien d'entrer un peu plus dans le détail et de montrer qu'il est nécessaire de penser en dehors de la seule opposition systématique entre classiques et baroqueux. La réflexion binaire ne fonctionne pas dans le cadre de cette polémique baroqueuse. Mais si un chef d'orchestre aussi important que Jean-François Paillard, ayant importé son esthétique dans le monde entier et ayant enregistré beaucoup de disques à succès n'est pas

¹⁴¹ ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004, p.9.

¹⁴² PINCHARD, Max, *Diapason* n°143, 1970, rubrique *Disques classiques*, p. 37.

baroqueux ni classique, comment peut-on le catégoriser sans l'enfermer dans une case trop simpliste ? Cette difficulté explique pourquoi ce n'est pas la première fois qu'il est considéré comme étant dans un juste milieu entre classiques et baroqueux dans le débat des années 1970, s'émancipant des uns sans pour autant se rallier aux autres.

Mais peut-on vraiment le réduire à cela ? Rappelons bien qu'avec ses enregistrements de musique ancienne remontant aux années 1950, Paillard reste un pionnier dans la redécouverte du répertoire baroque. En le voyant uniquement comme un « entre-deux », on peut penser, même indirectement, qu'il vient s'ajouter plus tard au débat ; or, c'est plutôt lui, et les musiciens avec lesquels il a travaillé, qui ont initié cette sorte de nouvelle vague musicale. Pierre Breton cherche justement dans son livre à le rappeler :

Au début des années 1970, le débat avait été très animé. Face à face, Jean-Claude Malgoire, avocat passionné de nouvelles conceptions musicologiques, et Jean-François Paillard, irréductible défenseur de la tradition classique. Le premier chef d'orchestre était porté par la vague baroque qui allait submerger le monde musical et occulter la valeur du second, qui fut pourtant un pionnier. Oubliée l'importance du défricheur de partitions anciennes, ignorée la sobre qualité de ses interprétations, méconnu le succès inégalé d'une abondante discographie.¹⁴³

Si dans les années 1970, on doit voir Jean-François Paillard et les musiciens qui l'accompagnent comme les tenants d'une interprétation « entre deux » styles (moderniste d'une part – dont nous allons préciser la nature, et baroqueux d'autre part), c'est donc surtout parce qu'ils préservent leur esthétique des deux décennies précédentes plus que par conviction face à un nouveau débat qui s'enflamme.

2. *La tendance « moderniste » : les avant-gardistes*

Il s'agit maintenant de comprendre la troisième conception, la troisième sensibilité qui émerge en réaction au mouvement baroqueux dans la décennie 1970 : ceux que nous appelons les « modernistes ». Nous les définissons au sens large comme l'ensemble des

¹⁴³ BRETON, Pierre, « PAILLARD JEAN-FRANÇOIS - (1928-2013) », in *Universalis éducation*.

musiciens, spécialistes de la musique ou mélomanes qui refusent les interprétations baroqueuses en leur opposant le progrès et l'évolution de l'histoire. Dans ce champ assez large, nous distinguons deux types, deux catégories de modernistes, dont les critiques et arguments ne sont pas les mêmes tout en se rejoignant dans la définition précédemment donnée : les avant-gardistes d'une part, et les classico-romantiques d'autre part. Les premiers se réfèrent à la production contemporaine pour contrer les baroqueux, tandis que les seconds se réfèrent à la tradition venant du XIX^e siècle.

En France, deux noms représentent alors le fer de lance des modernistes : le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez, et le musicologue et critique Antoine Goléa. Leurs raisons pour rejeter le mouvement baroqueux sont, en revanche, un peu différentes. Pierre Boulez incarne plus précisément le rejet avant-gardiste quand Goléa incarne (même si cela reste à nuancer) le rejet classique ou romantique. En vérité, ces deux conceptions se rejoignent sur beaucoup de points. Mais pour mieux comprendre ce qui les différencie, étudions les discours de ces deux personnalités du monde de la musique. Voilà ce qu'écrivait Boulez au milieu des années 1970 :

Je crois qu'une civilisation qui tend à conserver est une civilisation qui dépérit parce qu'elle a peur d'aller de l'avant et attribue plus d'importance à sa mémoire qu'à son futur. Les civilisations fortes et en pleine expansion sont sans mémoire, c'est-à-dire qu'elles rejettent, qu'elles oublient. Elles se sentent assez fortes pour détruire car elles savent qu'elles peuvent remplacer. Notre civilisation musicale montre, de ce point de vue, des signes de dépérissement très nets, parce que, à tous les stades, la récupération, même si on l'enveloppe de considérations très générales et très généreuses, montre l'excès de mémoire.¹⁴⁴

Pierre Boulez est un compositeur d'avant-garde rejetant tout ce qui lui paraît conservateur ou tourné vers le passé. Il rejette donc la tradition, mais aussi la reconstitution historique d'œuvres anciennes, même si elle se prétend moderne car fondée sur les dernières avancées musicologiques. En se déplaçant et en s'élargissant, le débat prend une nouvelle importance : il devient une question de civilisation. Or, une civilisation qui va de l'avant se tourne vers l'avenir selon Boulez, et non vers la récupération, la reconstitution. La dernière phrase de cette citation est particulièrement intéressante : « la récupération, même si on l'enveloppe de considérations très générales et très généreuses, montre l'excès

¹⁴⁴ Cité dans BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 39.

de mémoire ».

Boulez a conscience des arguments baroqueux évoqués plus haut, qui donnent à leur recherche musicologique des considérations « très généreuses » : à savoir, la liberté d'improvisation, la vitalité d'une musique jeune qui ressuscite des œuvres tout en les dépoussiérant... Cela n'a pas d'importance pour lui : même si la restitution d'œuvre n'est pas une simple restitution, elle reste par définition tournée vers le passé, la mémoire, ce qui est contraire au cheminement d'une civilisation forte, quant à elle caractérisée par l'oubli.

Cette conception est particulièrement avant-gardiste, et non pas romantique ou classique car cela induirait aussi un rapport avec le passé (l'attache à la tradition du XIX^e siècle en matière d'interprétation). Dans la théorie, l'avant-gardiste ne veut pas d'une ancienne musique, qu'elle soit jouée sur des instruments anciens ou modernes... Il veut une nouvelle musique. Les deux catégories de modernistes semblent donc complètement opposées dans un premier temps : romantiques traditionnels, avant-gardistes toujours dans le renouveau et la rupture avec le passé. Mais dans les faits, ce qui les réunit est le plus important : la foi dans le progrès et le mépris pour un retour en arrière, quelle que soit sa forme. Perpétuer une tradition n'est pas retourner dans le passé, car la tradition est encore ancrée dans le présent. L'avant-gardiste veut aller encore plus loin et casser les traditions dans la théorie, mais dans la pratique cela est bien plus compliqué. En effet, le musicien ne peut pas se passer de ce qui a été fait avant pour créer lui-même, et cela vaut aussi pour Pierre Boulez, pas seulement compositeur mais aussi chef d'orchestre, et donc interprète d'œuvres du passé. Mais ce qui seul l'intéresse dans le passé, c'est ce qui peut lui rappeler le présent et l'avenir, comme il le dit lui-même dans un article dès 1951 :

Il est logique qu'à une morphologie musicale nouvelle, correspondent une syntaxe, une rhétorique et une sensibilité nouvelles. Mais faut-il donc, pour cela, oublier jusqu'au visage du passé ? Nous pensons, au contraire, que l'œuvre du passé qui s'est révélée nécessaire est riche autant par sa réalisation que par l'éventuel pouvant s'y enclorre. C'est ainsi que nous regarderons Bach, dont certains traits nous sont particulièrement chers parce qu'ils nous paraissent plus actuels que d'autres.¹⁴⁵

¹⁴⁵ BOULEZ, Pierre, « Moment de Jean-Sébastien Bach », in *Contrepoint* n° 7, 1951 ; repris dans *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966.

Il ne faut donc pas penser que Boulez rejette en bloc tout ce qui est du passé. Sa posture, qui est encore la même dans les années 1970, reste néanmoins très forte : une œuvre passée ne peut avoir de l'intérêt que si elle sert le présent.

En pleine controverse, dans les années 1970 puis 1980, le choix des instruments ne peut être un choix purement esthétique qui ne se préoccuperait pas de tels partis pris presque politiques. À vrai dire, que les convictions de chacun servent un choix esthétique pour les plus engagés dans le débat ou qu'un choix esthétique soit à l'origine de ces convictions pour les moins engagés ou « politisés », il est clair que l'un ne va pas sans l'autre. Et comme toujours, dans un débat qui peut s'étendre à de larges enjeux, l'expression du dégoût des adversaires peut se révéler virulente. Ce dégoût moderniste, répondant au goût baroque, ne ressent donc pas toujours le besoin d'être très argumenté dans son dédain, à l'époque, pour le monde de la musique baroque et ses sonorités dues à l'utilisation des instruments anciens.

Les réactions sont souvent assez violentes et provocatrices pendant cette polémique : ainsi, Pierre Boulez lui-même finit par comparer les musiques baroques de « deuxième ou troisième catégorie » au « bruit de fond des musiques de supermarché », lors de son interview par Philippe Andriot en 1991¹⁴⁶. Voilà ce qui rapproche d'autant plus un Pierre Boulez d'un Antoine Goléa, et qui fait de lui (à l'époque) un moderniste avant même d'être un avant-gardiste refusant toute tradition.

3. *La tendance « moderniste » : les classico-romantiques*

Selon ceux qu'on appelle les « classiques » ou « romantiques » (déjà évoqués par Antoine Hennion dans son livre¹⁴⁷), qu'on peut aussi nommer sans distinction les « classico-romantiques », la sensibilité musicale des sociétés a changé à travers les siècles. Les instruments ont progressé, le répertoire s'est renouvelé, ce qui explique pourquoi le mélomane du XX^e siècle n'est pas le même que celui du XVII^e siècle – il n'a pas la même

¹⁴⁶ « Les années 90 », émission du 23/04/1991.

¹⁴⁷ HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

oreille qu'un marquis de Versailles.

Dès lors, pour s'accorder aux sensibilités, aux oreilles contemporaines, il ne s'agit pas d'être fidèle à l'origine d'une œuvre, mais de la considérer dans sa capacité à être réinterprétée à une époque différente, à être rejouée avec des instruments et des techniques modernes, pour qu'elle soit appréciée dans un contexte actuel. Dans cette conception, c'est justement parce que la musique de Bach est intemporelle qu'elle peut être jouée sans prendre en compte son contexte historique, avec des moyens modernes.

Dans l'émission de télévision « Au cœur de la musique » présentée par Bernard Gavoty du 1^{er} janvier 1970, Robert Veyron-Lacroix et Jean-Pierre Rampal sont invités. La façon dont ils parlent de leur instrument respectif est particulièrement révélatrice. Qu'on ne s'y trompe pas, la recherche d'authenticité n'est pas vaine pour ces musiciens ayant beaucoup travaillé avec Jean-François Paillard afin de redécouvrir un répertoire et des manières de jouer qui avaient été oubliées – ils ne sont donc pas pour autant des romantiques attachés à la tradition, mais se rapprochent bien d'eux sur la question des instruments (comme ils peuvent se rapprocher par ailleurs des baroqueux sur d'autres questions). Et quand, dans cette même émission, Jean-Pierre Rampal montre à Bernard Gavoty à quel point il était difficile de jouer justement de la flûte à l'époque de Bach, parce que l'instrument était différent, ce dernier répond en s'exclamant « c'était affreux ! ». Le flûtiste renchérit alors, en disant :

Ils ont peiné toute leur vie, ces pauvres gens, pour essayer d'améliorer les instruments, et maintenant on veut essayer de remettre ces instruments à la mode en jouant des vieux instruments qui sont jolis à voir, qui ont un joli son mais qui sont faux.¹⁴⁸

En entrant dans les années 1970, cette réaction épidermique de Bernard Gavoty face à la difficulté que devaient avoir les musiciens d'avant pour jouer leurs œuvres est assez symbolique : l'interprétation sur instruments modernes représente encore la norme à ce moment.

D'ailleurs, contextualiser Bach en considérant qu'il doit être joué sur des instruments

¹⁴⁸ « Au cœur de la musique », émission du 01/01/1970, présentée par Bernard Gavoty.

précis, c'est en quelque sorte le désacraliser, comme le souligne André Souris dans son livre dès 1976¹⁴⁹. L'idée des classiques est donc d'actualiser un répertoire ancien, pour le rendre à sa vérité : car la polémique se déplace en effet sur cette notion, dépassant ainsi de loin le jugement de goût. Quelle est l'essence de Vivaldi ou Bach, la vérité de leur musique ? Est-elle baroque, ou intemporelle (c'est-à-dire, sans « étiquette ») ? En ces termes, le débat s'élargit. Cette conception de la musique ancienne n'est alors pas nouvelle, et c'est pour cette raison qu'on peut utiliser le terme de « classiques » ou « romantiques ».

C'est effectivement la tradition classico-romantique héritée du XIX^e siècle, celle de la *Passion selon Saint-Matthieu* orchestrée par Mendelssohn en 1929, qu'ils défendent. Cette tradition était en effet déjà « moderniste » : elle pensait le progrès de la modernité en actualisant avec les moyens contemporains des œuvres du passé. Quand nous évoquons les « moyens », ce ne sont donc pas que les instruments : toute l'interprétation est concernée et les classico-romantiques utilisent des techniques, phrasés, formations romantiques. L'attache envers la tradition romantique se fait particulièrement entendre en France à partir des années 1970, justement par la menace que représente l'apparition progressive des baroqueux, mais aussi dans une moindre mesure par la présence des modernes qui mettent quand même en place une esthétique pionnière par une lecture moins romantique (et donc plus baroque) des partitions anciennes, même s'ils utilisent eux aussi les instruments modernes.

Antoine Goléa, tout en étant très proche de Boulez dans ses affinités musicales, représente cette frange classico-romantique des modernistes dans le débat des années 1970, qui est certainement la plus répandue à ce moment. C'est dans l'émission de radio « La tribune des critiques de disque » qu'il s'est véritablement manifesté en tant que moderniste convaincu ; et la plupart des commentateurs n'ont pas manqué de le mentionner. Dans l'émission du 22 novembre 1970, traitant de la troisième Suite en ré majeur de Bach, voilà ce qu'il dit :

Les œuvres qui vivent se transforment fatalement. Et la bonne interprétation de notre époque d'une œuvre comme celle-ci, c'est celle qui est la plus proche de notre sensibilité. Par conséquent, la référence à une tradition immuable peut être dangereuse pour l'œuvre elle-

¹⁴⁹ SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1976.

même.¹⁵⁰

Il l'affirme lui-même : la sensibilité contemporaine prime sur le reste. Goléa est donc en faveur de l'actualisation du répertoire ancien en fonction de cette sensibilité, avec des instruments plus perfectionnés qu'à l'époque ; de la façon décrite précédemment. Il ne faut pas pour autant caricaturer le personnage (ce qui a souvent été fait), qui n'est en fait pas constamment en désaccord avec la reconstitution historique. En témoigne sa déclaration lors de l'émission consacrée aux *Vêpres* de Monteverdi, en 1975 :

Ce qui me frappe surtout dans cette version, moi dieu sait que je ne suis pas un partisan absolu des instruments anciens ni des reconstitutions historiques mais je dois reconnaître que là, c'est extrêmement bien fait et que ça a tout d'un coup une espèce de couleur, de diversité... d'une incarnation extraordinaire.¹⁵¹

La « couleur » revient : même un détracteur assumé de la musique baroque peut admettre parfois sa vitalité et sa jeunesse. Goléa semble donc moins radical dans ses propos que Boulez à l'époque – il ne va pas jusqu'à défendre l'idée qu'une société devrait surtout compter sur ses nouvelles œuvres pour avancer. Elle devrait aussi, selon lui, compter sur les œuvres du passé actualisées avec les moyens contemporains, et principalement celles qui ont elles-mêmes marqué une rupture à leur époque tout en conservant leur force malgré les évolutions de l'histoire grâce au génie inébranlable des compositeurs. Quand l'avant-gardiste Boulez s'intéresse au passé pour ce qu'il a d'actuel, le « romantique » Goléa s'y intéresse surtout pour ce qu'il peut avoir d'intemporel. Il exprime bien lui-même cette pensée :

Les œuvres du passé qu'on admire à juste titre aujourd'hui, celles qu'on joue le plus souvent, sont celles qui, à l'époque de leur naissance : 1) apportèrent quelque chose de nouveau dans l'évolution musicale ; 2) heurtèrent de ce fait la sensibilité des contemporains ; 3) se signalent aujourd'hui par une valeur intrinsèque, indépendante de leur place dans l'évolution...¹⁵²

La « valeur intrinsèque » d'une œuvre la rendrait donc géniale dans l'absolu, à partir du moment où celle-ci se détache du lot dès le début dans une histoire de l'évolution de la musique. Malgré la différence entre ce propos et celui de l'avant-gardiste, qui ne parle pas

¹⁵⁰ « La tribune des critiques de disque », émission du 22/11/1970, présentée par Armand Panigel.

¹⁵¹ « La tribune des critiques de disque », émission du 20/07/1975, présentée par Armand Panigel.

¹⁵² GOLEA, Antoine, *Je suis un violoniste raté*, éd. Julliard, 1973

de génie ou d'intemporalité, il y a bien cette notion de progrès inhérente à la pensée moderniste : une civilisation qui marche est une civilisation qui avance, qui ne regarde pas dans le passé. Soit le passé vient directement à nous parce que son génie s'impose naturellement dans tous les contextes (conception romantique), soit on peut l'approcher parce qu'il a des affinités avec le contemporain (conception avant-gardiste).

Antoine Goléa était lui-même un fervent défenseur de la musique sérielle, de Schoenberg et de Boulez, ce qui n'est d'ailleurs pas forcément le cas de tous les classicoromantiques qui peuvent aussi, par exemple, ne jurer que par Schumann ou Wagner, ou encore Bach et Telemann à la manière romantique (donc au goût « actuel »), et ne pas aimer la musique sérielle. On ne peut pas créer des catégories pour chaque cas particulier, car finalement, les goûts ou sensibilités diffèrent toujours quelque peu entre chaque individu : au sein des modernistes, il y a ceux qui aiment la musique contemporaine et ceux qui ne s'y intéressent pas. D'ailleurs, si on élargit la focale en dehors de la France, on se rend compte que les sensibilités, et donc interprétations, sont multiples. A propos du disque « Les 4 suites pour orchestre » de J.S. Bach interprété par l'Ensemble de musique ancienne *Collegium Aureum* (créé en 1962), Georges Chérière, fondateur de *Diapason*, écrit :

Parmi les autres enregistrements en présence, un seul se prête à une comparaison directe avec le dernier-né : celui d'Harnoncourt. En effet, dans les deux cas, on a eu recours à des instruments anciens pour tenter de se rapprocher de la sonorité pensée par J.S. Bach. On est pour ou contre : cela dépend de chacun ! [...] Quant au style, il est dans les deux cas un peu plus sévère que chez les « modernes » - il est vrai que les instruments anciens ne répondent pas avec la même souplesse que les nôtres. Conclusion : « à l'ancienne » - Harnoncourt ; au goût du jour – Redel ou Paillard. Entre-eux : le Collegium Aureum.¹⁵³

L'appréciation est rapportée au goût personnel de l'auditeur : il n'y a pas de « meilleure » version objectivement, mais chacun peut se faire son avis sur les diverses interprétations de la même œuvre. Ici, trois types de sensibilités sont proposées : à l'ancienne (baroqueux), moderne (Paillard), et entre les deux – alors que, on l'a vu, dans le cadre de la France les modernes sont déjà considérés comme un entre-deux –, le *Collegium Aureum*, un ensemble allemand de musique ancienne fondé en 1962.

¹⁵³ CHERIERE, Georges, *Diapason* n°151, 1970, rubrique *Disques classiques*, p.11.

Malgré cette multiplication des goûts qui entraîne une multiplication des positions et arguments dans le débat, on peut, en restant sur la France tout du moins, bien établir certains éléments qui lient des sensibilités pourtant différentes et qui leur donnent un front commun – la pensée selon laquelle les instruments et moyens musicaux ont progressé et l’expression du dégoût envers ce que font les baroqueux sont ces éléments pour les modernistes (même si Antoine Goléa reste plus nuancé que Pierre Boulez sur ce point, comme l’exemple cité précédemment sur Monteverdi le montre).

La polémique des années 1970 sur l’interprétation de la musique ancienne n’est pas une polémique paisible – pour ainsi dire, elle secoue vraiment le monde de la musique classique en prenant des accents assez virulents, justement incarnés par Goléa et Boulez et leurs interjections (parfois provocations) assez nombreuses sur les « baroqueux » qu’ils dévalorisent. Pour donner un exemple assez flagrant de réaction épidermique, voilà ce qu’écrit Pierre-Petit dans la revue *Harmonie* n°103 de janvier 1975, dans une critique de disque sur un « Répertoire pour les jeunes flûtistes » reprenant des œuvres de Haendel, Chedeville, Susato, Hotteterre, Vivaldi, Van Eyck, et Purcell :

Je sais que la flûte à bec est à la mode. Je sais que l’on utilise les sonorités fausses et aigrettes de cet instrument bâtard pour l’éducation des enfants, et que certains d’entre eux ne connaîtront jamais d’autres joies musicales que les piètres satisfactions du pipeau... Je sais aussi, et il serait malhonnête de le nier, que toute une littérature a été composée pour la famille des flûtes à bec, avant que les progrès de la technique aient permis l’invention et la fabrication de l’incomparable flûte traversière. Que l’on veuille, par souci de pittoresque, exhumer ce pauvre instrument qu’est la flûte à bec, passe encore. Ce que je réproûve, c’est que l’on entende faire aborder aux enfants l’étude de la musique par le biais d’un instrument défunt. [...] Enfin, et l’on me pardonnera d’y revenir encore, l’audition continue de ces quelques pièces sur la flûte à bec risque fort de donner un genre d’urticaire aux personnes non prévenues.¹⁵⁴

Cette dévalorisation – assez violente, il faut le dire – de l’utilisation des moyens anciens, jugés comme médiocres et moins esthétiques par rapport aux moyens développés depuis, n’en est qu’une parmi tant d’autres dans les années 1970. On a bien là une sorte de dégoût envers le mouvement baroqueux et sa conception de la musique ancienne, allant jusqu’à provoquer « un genre d’urticaire ». Voilà donc la position moderniste. Mais on l’a vu, le débat peut dépasser la simple question de goût personnel

¹⁵⁴ PETIT, Pierre, *Harmonie* n°103, 1975, rubrique *Récitals et concerts*, p. 86.

et d'esthétique : il devient une discussion philosophique sur la vérité des œuvres, l'esprit des compositeurs (faut-il contextualiser le génie de Bach ?), et le fonctionnement de la civilisation dans l'esprit avant-gardiste d'un Pierre Boulez. Si elle peut prendre des accents virulents et en apparence presque grossiers, c'est bien parce que la polémique secoue des représentations importantes sur le monde.

L'émergence de la musique baroque en France est l'émergence d'un nouveau goût, d'une nouvelle sensibilité artistique. Contre cette nouvelle sensibilité, d'autres goûts (et dégoûts) se révèlent aussi dans le débat sur l'utilisation des moyens anciens. Nous différencions donc trois catégories dans le débat sur la musique baroque des années 1970, au lieu d'opposer classiquement les classiques et les baroqueux, aussi parfois appelés modernes et anciens, comme l'ont fait la plupart des observateurs jusqu'à présent (comme Antoine Hennion, dont le livre a été le point de départ de nos recherches). D'abord, les *modernes*, représentés par Jean-François Paillard : leur volonté est de faire renaître un répertoire par l'exhumation d'œuvres anciennes et la recherche musicologique approfondie, modifiant ainsi l'interprétation classique. Ensuite, les *baroqueux*, qui arrivent sur la scène française à la fin des années 1960, et qui poussent encore plus loin ces recherches entamées par les modernes en utilisant les instruments et moyens anciens (diapason, voix d'enfants...). Enfin, les *modernistes*, critiques envers les baroqueux (mais aussi envers les modernes), convaincus que la musique progresse en même temps que l'histoire, et qu'il vaut mieux laisser les morts dans leurs tombes. Ils se distinguent en deux types, ce qui les rend plus complexes : les classico-romantiques, qui affirment la supériorité de l'interprétation contemporaine héritée du XIX^e siècle et le génie intemporel des grands compositeurs ; et les avant-gardistes, qui plaident en faveur d'une musique nouvelle en rupture totale avec le passé (même si dans la pratique, ils doivent se référer au passé pour faire, interpréter, réinventer eux-mêmes la musique – d'où leur proximité avec les classico-romantiques).

PARTIE 3.

L'institutionnalisation de la musique baroque en France

Chapitre 1. La mise en place de structures baroques en France

Si les années 1970 marquent une deuxième renaissance de la musique baroque en France par le biais d'un renouvellement de l'interprétation initié par les baroqueux, les moyens de ces derniers restent limités. Les maisons de disques, les salles de concerts, les quelques ensembles, un tout petit nombre de festivals méconnus sont alors les seules structures organisées permettant de diffuser la musique baroque. C'est dans les années 1980 qu'il y a une multiplication et une diversification de ces structures, donnant lieu à une institutionnalisation importante. Cette institutionnalisation de la musique baroque en France s'accompagne d'une nouvelle génération de baroqueux français ou venant de l'étranger, plus nombreux et avec plus de moyens à leurs dispositions que leurs prédécesseurs. Ceux qui participent à cette aventure baroque depuis les années 1960 profitent eux aussi de cet essor, surtout s'ils sont dans le camp des instruments anciens comme Jean-Claude Malgoire. Encore une fois, un contexte plus large peut expliquer en partie le phénomène : dans les années 1980, l'investissement du gouvernement de François Mitterrand, entre décentralisation et politique culturelle, n'est pas étranger à cet ancrage progressif (mais bien plus rapide que dans les deux décennies précédentes) de la musique baroque. Comment est-il matérialisé ? Le disque baroque fait son chemin et les ventes augmentent, car le baroque musical commence vraiment à se faire connaître d'un plus grand public : il s'implante un peu partout en France, sous la forme de festivals, d'ensembles dont le plus célèbre est celui de William Christie, ou encore dans les instituts que sont les conservatoires. Mieux encore, il crée à la fin des années 1980, au bout de cette logique, son propre institut.

1. *L'augmentation des festivals et événements de musique baroque*

Même si les années 1960 et 1970 ont vu naître le festival de Saintes et de la Chaise-Dieu, précurseurs des festivals de musique baroque en France, ces derniers ont commencé

à prendre de l'importance au tournant des années 1980. Aussi, c'est pendant cette décennie que la plupart des festivals de musique baroque voient le jour. Pour en citer quelques-uns, le festival de Sablé-sur-Sarthes est créé en 1979 et invite assez tôt des ensembles et artistes réputés comme le violiste espagnol Jordi Savall ; il y a aussi le festival international d'opéra baroque de Beaune créé en 1982 par la médiéviste et passionnée de musique ancienne Anne Blanchard, ayant contribué à la redécouverte de nombreux compositeurs anciens. ; le festival Baroque de Pontoise créé en 1986 et qui présente la particularité de se dérouler après l'été ; ou encore le festival de Lanvellec et du Trégor créé lui aussi en 1986. Ce ne sont que quelques exemples parmi d'autres.

En faisant résonner la musique baroque, en invitant des grands artistes et en accueillant un public de plus en plus intéressé, ces festivals ont joué un rôle crucial dans l'installation de la musique baroque en France. Voilà ce que dit Jean-Claude Malgoire à propos des festivals :

Parmi les quelque deux cents festivals qui m'ont accueilli à travers le monde, il en est trois dont les directeurs ont joué un rôle crucial dans mon parcours : Jean-Pierre Le Pavec au festival de Saint-Denis ; Alain Pacquier, déjà cité au sujet du festival de Saintes ; Guy Ramona et son épouse, qui m'ont reçu plus de cinquante fois en vingt-cinq ans dans le cadre somptueux du festival de la Chaise-Dieu en Auvergne.¹⁵⁵

Le rôle des festivals est donc particulièrement important dans le parcours des musiciens baroqueux. C'est à ces occasions, la plupart du temps en été, qu'ils peuvent se retrouver en faisant leur musique, et en rassemblant un public plus large. C'est aussi là que se lient des amitiés avec les directeurs et organisateurs de festivals, intermédiaires parmi tant d'autres, indispensables dans la diffusion de la musique baroque. Guy Ramona, prenant la direction du festival de la Chaise-Dieu en 1976, développe et diversifie le répertoire et les artistes de l'événement, non pas limité à la musique baroque mais permettant quand même bien sa redécouverte, surtout dans les années 1980. Car si on cite toujours les grands noms des artistes connus, ils n'opèrent évidemment pas seuls, et on le voit parfaitement dans les remerciements que Jean-Claude Malgoire fait à la fin de l'ouvrage de Virginie Schaefer-Kasriel, envers ceux qui l'ont aidé dans ses projets à l'Atelier lyrique de Tourcoing :

¹⁵⁵ SCHAEFER-KASRIEL, Virginie, *Jean-Claude Malgoire : 50 ans de musiques et d'aventure*, Symétrie, 2005, p. 165-166.

Mes projets à l'Atelier lyrique de Tourcoing, second pôle ayant cristallisé une grande partie de mon temps et de mon énergie, n'auraient pu non plus aboutir sans le dévouement et la compétence de toute la petite équipe locale : mon épouse Renée, qui en est à tous égards le maillon indispensable ; Christian Lamarche puis Catherine Noël, qui se sont succédés à la direction administrative de la structure ; Jacky Lautem, autre compagnon de route aux talents innombrables, qui a assumé tout à tour les multiples casquettes de directeur technique, éclairagiste, scénographe, voire metteur en scène ; Laurence Lecomte, chargée des relations publiques depuis tant d'années ; Roselyne Vanhalst, Chantal Leleu, Fanny Cousin, Viviane Leconte, Karine Vandenberghe, pour leurs précieux travail de fournis accompli en développement du public et en activités pédagogiques ; Philippe Terzan, Anne-Christine Petit et Catherine Olivier, pour avoir assuré l'indispensable volet administratif et comptable ; sans oublier les intervenants particuliers et non moins fidèles : Florence Willemain pour le surtitrage des ouvrages en langue étrangère, Jean-Etienne Grislain et Martine Leblan pour la conception et la fabrication des « cahiers » accompagnant nos principales productions. Je n'oublie naturellement pas le président de notre association et maire de la ville de Tourcoing Jean-Pierre Balduyck qui, au nom d'une politique culturelle de qualité pour sa commune, a toujours été le premier « supporter » de l'Atelier lyrique dans son action.¹⁵⁶

Cette assez longue liste (pour une « petite équipe locale ») montre bien à quel point il faut considérer le développement de la musique baroque comme un véritable phénomène culturel touchant à plusieurs secteurs, loin d'être cantonné à celui des artistes et des musiciens. On voit bien que des compétences et donc professions très variées sont requises pour organiser cet atelier de musique baroque, fondé en 1981 et en collaboration depuis cette même date avec « La Grande Ecurie et la Chambre du Roi ». Bien sûr, il faut ajouter qu'il n'y a pas de musique sans musiciens, et que si ces derniers peuvent rester dans l'ombre, leur présence reste capitale : Jean-Claude Malgoire les remercie tout autant (voir annexe 1).

L'histoire et le développement de l'Atelier lyrique de Tourcoing, encore en activité aujourd'hui malgré le décès récent de Jean-Claude Malgoire, pourrait faire l'objet d'une étude approfondie qui montrerait sans doute, à une échelle plus précise, comment le paysage culturel français a été marqué par une nouvelle vague baroqueuse. Cette structure créée dans les années 1980, se dotant d'un véritable corps administratif et professionnel et soutenue par une politique culturelle au niveau local, semble bien être un microcosme de l'institutionnalisation de la musique baroque au niveau national ; dont nous dressons ici le portrait à travers plusieurs structures – permanentes ou non – comme les festivals, les

¹⁵⁶ SCHAEFER-KASRIEL, Virginie, *id.*, p. 165-166.

ensembles et d'autres institutions.

2. « Les Arts Florissants » et autres ensembles de musique baroque des années 1980

Une deuxième génération de baroqueux se distingue en France à partir des années 1980. La figure centrale est, dans ce cadre, celle de l'Américain naturalisé Français en 1995, William Christie. Ce dernier est arrivé en tant que claveciniste en France, donc déjà avec un intérêt certain pour la musique ancienne, en 1971. Ce n'est que huit ans plus tard, en 1979, qu'il y crée son ensemble de musique baroque, « Les Arts Florissants », utilisant des instruments anciens. Un article du *Monde* du 20 mars 1985 présente cet ensemble en montrant bien que, six ans après sa création, celui-ci s'est déjà bien imposé dans le paysage culturel :

Le musicologue et claveciniste, arrivé en France il y a près de quinze ans, y est devenu l'un des chefs d'orchestre les plus en vue dans le domaine de la musique baroque. Son groupe permanent - un noyau d'une dizaine de chanteurs réunis depuis 1979 - s'appelle les Arts florissants, et fait florès comme le nom l'indique.¹⁵⁷

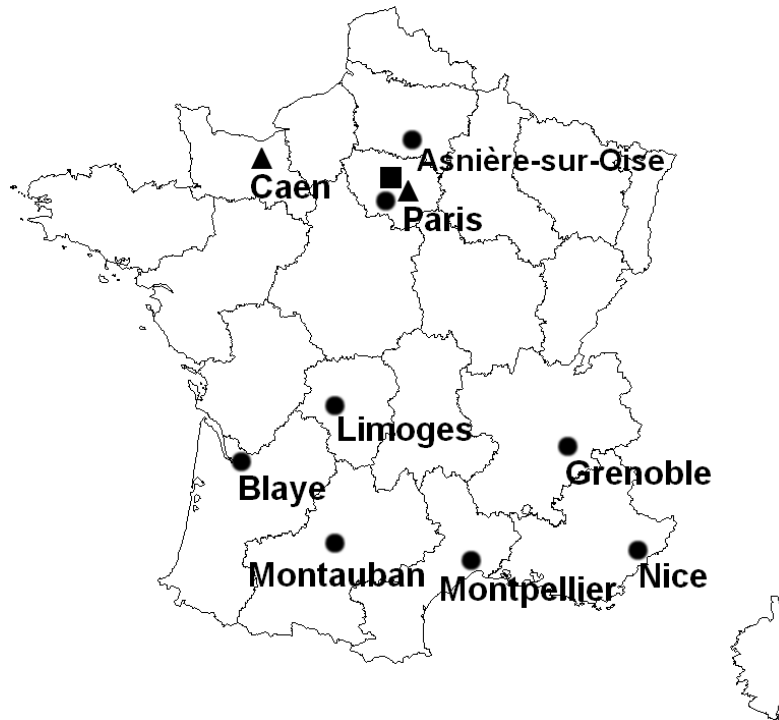
C'est par ailleurs dans les années 1980 que les formations classiques, comme les conservatoires, s'ouvrent à la musique baroque qu'ils rejetaient jusqu'alors. De même, les institutions de musique baroque trouvent plus facilement leurs financements. Cette reconnaissance de la musique baroque à travers l'ensemble de William Christie en France est évidente, comme on le voit à la lecture d'un autre article du *Monde*, datant cette fois du 15 novembre 1986 :

[...] William Christie, un Américain installé à Paris, professeur aux conservatoires de Paris et de Lyon, où il forme des chanteurs et des instrumentistes à la musique baroque. [...] L'ensemble (désormais basé à Bordeaux, et financé par la région Aquitaine), a emprunté, en effet, son nom à l'opéra de Charpentier : les Arts florissants.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Le Monde*, « LE CHEF D'ORCHESTRE DU BAROQUE William Christie et le carré du bon goût », mercredi 20 mars 1985.

¹⁵⁸ *Le Monde*, « Tournée américaine des Arts florissants - Le défi de William Christie », novembre 1986

La musique baroque s'installe dans les festivals, les conservatoires et elle est de mieux en mieux financée au niveau régional et par l'Etat. Tout cela permet aux ensembles de musique baroque de se développer dans les années 1980 en France :



- Ensembles créés dans les années 1960
- ▲ Ensembles créés dans les années 1970
- Ensembles créés dans les années 1980

La plupart des ensembles de musique baroque de l'époque sont représentés sur cette carte, qui donne déjà une bonne idée du phénomène : on voit que les ensembles de musique baroque se multiplient à partir des années 1980. En effet, tandis que de 1966 à 1980, seulement trois ensembles de musique baroque ont été créés (« La Grande Ecurie et la Chambre du Roi » de Malgoire, « La Chapelle Royale » de Herreweghe, et « Les Arts Florissants » de William Christie), entre 1980 et 1990 onze ensembles ont vu le jour.

Il est clair que William Christie a initié ce mouvement à la charnière des années 1980 : ainsi, le musicien Michel Laplénie qui venait des Arts Florissants crée à son tour son propre ensemble, « Sagittarius », en 1986. Parmi les autres ensembles placés sur notre carte ci-dessus, citons celui des « Musiciens du Louvre » créé par Marc Minkowski en 1982, ou

encore l'« Ensemble baroque de Nice », créé par le pionnier du violon baroque ayant été dans l'orchestre de Jean-Claude Malgoire, Gilbert Bezzina, en 1982. Il ne s'agit pas de tous les citer, mais remarquons tout de même qu'il y a une préférence pour le sud de la France dans ces quelques créations : « Les Arts Florissants » se sont installés à Bordeaux après avoir été à Caen, les « Musiciens du Louvre » se sont basés à Grenoble, Gilbert Bezzina a installé son ensemble à Nice...

Ainsi, la musique baroque semble gagner peu à peu le sud de la France, après avoir été plutôt concentrée dans le nord, notamment à Paris. Ce déplacement est sans doute dû en partie à la politique de recomposition territoriale et de décentralisation culturelle des années 1980, donnant aux structures locales une autonomie de plus en plus importante, une plus grande marge de manœuvre pour attirer de nouveaux publics et organiser des structures et événements culturels sans dépendre d'un pouvoir central. Il a fallu remettre en question l'hégémonie de Paris et de l'Île-de-France en matière de programmation et d'événements culturels dans les années 1980 pour que le « désert culturel » de Malraux, désignant la province française, ne soit plus qu'un souvenir.

Cette décentralisation culturelle a donc permis une multiplication des ensembles et structures de musique baroque loin de Paris, et c'est aussi ce qui a permis une augmentation du nombre de festivals qui, eux aussi, se trouvent souvent dans le Sud.

La musique baroque voyage donc dans toute la France à partir des années 1980, sans quitter la capitale ni le nord – loin de là. D'ailleurs, l'une des institutions les plus importantes de la musique baroque, créée à la fin des années 1980, se trouve bien dans le nord de la France : le Centre de musique baroque de Versailles.

3. *Le Centre de musique baroque de Versailles*

Après la révélation baroque de Philippe Beussant devant le clavecin de Dene Barnett en 1965, le romancier et musicologue découvre vraiment (selon ses propres mots dans *Vous avez dit Baroque ?*) ce qu'est la « musique baroque » en 1973, en écoutant Jean-Claude Malgoire répéter sur l'orgue historique de Saint-Maximin des fragments d'*Alceste* de Lully.

Après ces expériences fondatrices, c'est en 1977 que Philippe Beaussant fonde l'Institut de musique et danse anciennes, une des premières institutions de musique baroque en France (mais n'utilisant pas encore le terme « baroque » pour se définir). C'est plus tard, précisément en 1987, que cette structure devient le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV), dont il est le conseiller artistique jusqu'en 1995. Une note du ministère de la culture, datant du 22 juin 1992, précise les objectifs de cette institution :

Le centre de musique baroque de Versailles a été créé en 1987 à l'initiative du ministère de la Culture. Ses vocations sont la recherche, l'enseignement et la diffusion du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles qui fait partie intégrante de l'histoire de Versailles.¹⁵⁹

Cette note montre, là aussi, le rôle important joué par l'Etat dans le développement de la musique baroque. C'est en effet grâce à l'aide du ministère de la Culture que le CMBV est né. Le gouvernement de Mitterrand dans les années 1980, et notamment le ministère de la culture au sein de ce gouvernement, ont permis au phénomène baroque de prendre de l'ampleur. Catherine Massip nous a appris dans notre entretien le rôle de Maurice Fleuret, directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1981 à 1986, dans l'installation de la musique baroque en France. Au sein du ministère de Jack Lang, l'aide financière que Fleuret a apporté aux Arts Florissants, mais aussi à d'autres structures, leur a permis de vivre et de se développer dans les années 1980.

Cette politique culturelle s'est appliquée par la suite au CMBV, créé en 1987 quand la musique baroque commençait déjà à être bien implantée en France. D'ailleurs, les Arts Florissants et le CMBV présentent des liens assez forts à cette période, par l'intermédiaire du musicologue et bibliothécaire François Lesure. Ce dernier dirige alors le département de musique de la Bibliothèque nationale de France (BNF), où sont conservés les anciens traités et anciennes partitions dont les musiciens baroque ont besoin pour leurs interprétations. En plus de cette activité de bibliothécaire, il a à la fois présidé les Arts Florissants et l'Institut de musique et danse ancienne (ancêtre du CMBV) – il a donc aidé William Christie et Philippe Beaussant dans leur travail de recherche et d'organisation de ces deux structures majeures de la musique baroque. D'ailleurs, si le ministère s'est intéressé aux baroqueux et a financé leurs projets, surtout celui des Arts Florissants, c'est

¹⁵⁹ 20040043/16. Archives Nationales (désormais AN), Ministère de la Culture, Service national des Travaux, 22 juin 1992. Centre de musique baroque de Versailles.

aussi parce que Maurice Fleuret était ami avec François Lesure, comme nous le dit Catherine Massip.

Il est par ailleurs intéressant de constater dans cette note que le « patrimoine musical français » est mis en avant. C'est aussi la volonté de William Christie avec « Les Arts Florissants ». En parallèle de l'institutionnalisation de la musique baroque, donc, il y a un regain d'intérêt envers la musique baroque spécifiquement française. D'ailleurs, créer une telle institution à Versailles n'a rien d'anodin : cela évoque bien sûr la cour du roi, les ballets, la musique qui y était jouée à l'époque. Il y a donc un retour sur l'histoire française qui est aussi susceptible de séduire un public plus large dans ce pays. Le directeur du Centre, Vincent Berthier de Lioncourt, insiste d'ailleurs sur l'importance de l'histoire de Versailles dans le cadre de l'émergence de la musique baroque en France :

La formation en France et à l'étranger de jeunes musiciens et danseurs à l'interprétation de l'art baroque ont très largement concouru depuis plus de dix ans à transformer le paysage musical français. Ainsi le public mélomane a-t-il pris peu à peu conscience de la richesse extraordinaire du patrimoine musical lyrique et chorégraphique lié à l'histoire du château de Versailles [...].¹⁶⁰

Le Centre de musique baroque de Versailles devient rapidement une référence en termes de formation baroque. Il parvient à réunir les plus grands musiciens baroques du moment tout en formant des nouveaux interprètes. Voilà donc ce qu'écrit Vincent Berthier de Lioncourt dans la même note :

Les mardis musicaux du château de Versailles » commenceront le mardi 4 octobre 1988 et, chaque semaine à 17h30 à la Chapelle Royale jusqu'au mardi 27 juin 1989, seront consacrés à la musique de chambre vocale et instrumentale autour des clavecinistes et des violistes. Y participeront les plus grands interprètes de réputation internationale comme William Christie, Christophe Coin, Jordi Savall, Wieland Kuijken, Blandine Verlet... mais aussi de jeunes chanteurs et instrumentistes appartenant à des ensembles de musique de chambre qui consacrent leur vie professionnelle à l'interprétation de cette musique.¹⁶¹

Faire résonner le baroque musical à Versailles, au moment où il commence à vraiment rayonner en France et à l'étranger. Pour cela, il faut bien sûr créer de nouvelles formations,

¹⁶⁰ 20040043/16. AN, Vincent Berthier de Lioncourt, Directeur du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1888. Centre de musique baroque de Versailles.

¹⁶¹ 20040043/16. AN, *id.*

par la création prévue, toujours dans la même note, de la Maîtrise Nationale de Versailles pour l'automne 1988. L'ambition est grande :

Dans notre esprit elle doit surtout constituer le fer de lance d'une politique nationale de renouveau des maîtrises sur l'ensemble du territoire français.¹⁶²

L'idée fondatrice du CMBV est bien d'être un guide de la musique baroque en France ; en proposant un projet à l'échelle nationale. Et ce n'est pas tellement une posture idéaliste : l'aide du ministère, à ce moment, permet en partie de répondre à ces ambitions. Un autre article du *Monde* du 17 février 1987 montre plus précisément comment les formations sont alors pensées lors de la création du Centre de musique baroque (voir annexe 2).

Ainsi, le Centre de musique baroque de Versailles a été un grand projet d'institutionnalisation de la musique baroque, et avant tout de la musique française baroque, pétrie de symboles. En faisant converger les artistes internationaux en France et en réformant les formations classiques pour construire des futures générations de baroqueux, cet exemple montre bien à quel point la fin des années 1980 est marquée par un rayonnement sans précédent de la musique baroque en France.

Ce rayonnement au niveau national, que s'attachent à montrer les notes que nous avons commentées concernant le CMBV, reste quand même à nuancer, comme on va le voir. Mais il reste important de dresser cet état des lieux : la rupture entre les années 1970 et 1980 est bien plus importante encore que celle entre les années 1960 et 1970 en termes de développement et popularisation réelle de la musique baroque. La multiplication des structures au sein desquelles les baroqueux peuvent s'exprimer avec une certaine visibilité – festivals, ensembles et autres institutions comme l'Atelier Lyrique de Tourcoing, leur permet de s'installer dans le paysage culturel français. Le Centre de musique baroque de Versailles, quant à lui, est fondé à ce moment où la musique baroque a déjà commencé à s'installer, en 1987 – et rappelons qu'il n'a pas non plus été créé *ex nihilo* : il portait auparavant le nom d'Institut de musique et de danse anciennes, à l'initiative de Philippe Beaussant, ce musicologue ayant découvert l'esprit baroque par le geste et la musique dans

¹⁶² 20040043/16. AN, *id.*

les années 1960 et 1970, au contact de Dene Barnett puis des organistes et de Jean-Claude Malgoire. Le CMBV porte le projet ambitieux – mais rendu possible, l’institut étant encore aujourd’hui une référence en la matière – de présenter une formation nationale et attractive de musique baroque en France. Les événements qu’il organise ont aussi une prétention internationale, par l’invitation d’artistes étrangers notamment : car le mouvement baroque est, rappelons-le, avant tout un phénomène européen. Philippe Beaussant et le CMBV, mais aussi William Christie et les Arts Florissants, avec leurs soutiens indispensables – François Lesure, Maurice Fleuret en première ligne – sont les emblèmes d’une troisième renaissance de la musique baroque, par le biais cette fois de son institutionnalisation.

Chapitre 2. Un débat gagné par les baroqueux ?

Si la musique baroque s'institutionnalise dans les années 1980, c'est qu'elle est de plus en plus acceptée. Le débat entre baroqueux, modernes, et modernistes ne se termine évidemment pas d'un coup, mais il s'affaiblit au profit des premiers. Le sociologue Antoine Hennion affirme la victoire des baroqueux ; mais celle-ci n'est pas si totale, car même si leur progression est évidente, ils n'attirent pas tout le public de la musique ancienne. Ils ne sont plus pour autant des marginaux tels qu'on se plaisait à les imaginer auparavant. Encore une fois, ce sont les articles et critiques de *Diapason* qui nous aident à voir cette évolution, ce changement de discours envers l'interprétation baroque « authentique » ou « historique », parmi les chroniqueurs. La part de la société française qui écoute de la musique baroque et plus généralement de la musique ancienne regroupe avant tout des mélomanes et des spécialistes encore dans les années 1980, même si la popularisation est en route. Ainsi, ce sont les avis des spécialistes, critiques et musicologues – en d'autres termes, ceux qui écrivent et qui fournissent nos sources – qui se répercutent sur cette société mélomane, au sein de laquelle nous ne pouvons évidemment pas connaître les goûts individuels ; mais au moins les tendances qui se forment à la lecture et à l'écoute. Or, à un moment où de nouvelles voix se lèvent contre eux avec de nouveaux arguments, il semble que la victoire des baroqueux peut être encore plus remise en question. Comment et pourquoi la musique baroque (en tant que musique contemporaine portée par les baroqueux) ne parvient pas à convaincre tous les esprits qui pensent et écoutent la musique ?

1. *La reconnaissance de l'interprétation baroque dans les années 1980*

Dans les années 1980, c'est le style baroqueux qui semble remporter le débat qui avait enflammé les années 1970. L'utilisation croissante du mot « baroque » pour désigner la musique dans les périodiques entre 1970 et 1989 montre que celui-ci est de plus en plus

accepté, voire revendiqué, et logiquement son dérivé « baroqueux » suit le même chemin. En effet, le mot « baroque », rentré dans l'usage courant, symbolise la victoire des baroqueux dans l'interprétation musicale, la victoire de leur discours. Dans l'émission télévisée « Du côté de chez Fred » sur Antenne 2 du 23 février 1989, Philippe Beaussant, Guy Scarpetta et Jean-Claude Malgoire, spécialistes du baroque, sont invités. Jean-Claude Malgoire s'exprime alors sur l'émergence de la musique baroque en France depuis les années 1960 :

Il y avait assez peu de spécialistes qui avaient envie de redonner vie à cette période de l'art il y a 25 ans. Aujourd'hui les choses sont plus faciles car il y a une marée baroque autour de nous en art, en littérature et en peinture aussi.¹⁶³

Cette « marée baroque » est le signe d'une véritable installation des baroqueux en France à la fin des années 1980, que nous avons constatée à travers la multiplication des structures de musique baroque dans le pays ; mais elle est aussi le signe plus général d'un changement de discours, de jugement. D'ailleurs, le *Diapason* n°324 de février 1987 établit une « discographie de base du baroqueux » (page 98), ce qui montre bien à quel point le mouvement s'est fait connaître et s'est ancré en France à la fin des années 1980 (voir annexe 3). Comment déterminer le « degré » de victoire des baroqueux ? Dans le *Diapason* n°251 de juin 1980, l'émission de la « Tribune des critiques de disque » du 13 avril 1980 sur les « Pièces pour clavecin de François Couperin » est retranscrite. Voilà un extrait de cette retranscription : « Avoir pressenti un style d'interprétation qui est aujourd'hui vérité reconnue, ce fut le génie de Landowska, incomparable dans les *Barricades mystérieuses* et dans la *Passacaille*. »¹⁶⁴

En 1980, donc, le style d'interprétation baroque serait une « vérité reconnue », ce qui est un mot assez fort symboliquement ; car le débat qui avait précédé était bien un débat sur la vérité de la musique, sur son essence : comment rendre sa vérité à un artiste comme J.S. Bach, par quel type d'interprétation ? Il semble bien qu'une vérité l'ait remporté sur les autres : celle des baroqueux (à la fois sur les modernes comme Paillard et les modernistes comme Boulez). Une histoire de la renaissance de la musique baroque commence alors à apparaître, participant à sa légitimation. Wanda Landowska est vue

¹⁶³ « Du côté de chez Fred », émission du 23/02/1989.

¹⁶⁴ *Diapason* n°251, 1980, rubrique *La tribune des critiques de disques de France Musique*, p. 68.

comme étant la pionnière des baroqueux, par ses recherches musicologiques et sa pratique du clavecin dès le début du XX^e siècle. Une critique de Gilles Cantagrel dans le *Diapason* n°247 de février 1980 sur le disque du « Clavier bien tempéré, volume I » de J.S. Bach interprété par Landowska reprend à peu près les mêmes termes :

Dans la saga des clavecinistes, elle est la grande aïeule, celle d'où tout découle. On sait, bien sûr que le clavecin de Wanda Landowska n'avait rien d'historique, que la musicologie a diablement progressé depuis elle, qu'on a aujourd'hui redécouvert le jeu baroque, son toucher, son phrasé, sa rythmique.¹⁶⁵

Le jeu baroque a été « redécouvert », car le travail des baroqueux est un travail musicologique de reconstitution historique pour retrouver la vérité des œuvres. En fondant le développement de la musique baroque sur cette figure quasiment mythique de Wanda Landowska, les spécialistes ne font que souligner d'autant plus son ancrage dans le paysage culturel français. Enfin, cette victoire de la musique baroque se voit aussi dans la critique des interprétations différentes, plus classiques, qui persistent. On le note clairement dans la critique de Jean-Marie Piel à propos du disque sur la « Passion selon saint-Jean BWV 245 » interprété par le chef d'orchestre britannique John Gardiner, dans le *Diapason* n°323 de janvier 1987 :

Disons-le tout net, il n'est pratiquement pas un choral où Gardiner ne se trompe d'époque et d'auteur. Il prend manifestement (et comme il ne l'a jamais fait si nettement) Bach pour Brahms. On peut aimer ces puissants crescendos ou ces decrescendos appliqués qu'il plaque sur le texte – ils n'en sont pas moins déplacés. [...] Où est l'accentuation rhétorique dont Harnoncourt a fait comprendre la nécessité dans ces pages baroques ? A coup sûr, cette interprétation séduira ceux qui se contentent d'une écoute superficielle de la langue de Bach, et trouvent leur bonheur en se bornant à la consommer comme de la *musique pure*.¹⁶⁶

Ces pages sont baroques, et pas romantiques : il ne fait aucun sens de jouer du Bach comme du Brahms selon le chroniqueur. L'interprétation romantique devient superficielle, alors qu'elle était une tradition encore défendue corps et âmes par beaucoup dans les années 1970. Aussi, l'interprétation « intermédiaire » proposée par les modernes commence à s'effacer devant l'interprétation baroqueuse, comme le signale le déclin progressif du label

¹⁶⁵ CANTAGREL, Gilles, *Diapason* n°247, 1980, rubrique *Le disque*, p. 49.

¹⁶⁶ PIEL, Jean-Marie, *Diapason* n°323, 1987, rubrique *Dictionnaire des microsillons et des compacts*, p.90.

Erato dès la fin des années 1970, au sein duquel Jean-François Paillard a connu ses succès discographiques, au profit d'*Harmonia Mundi*, qui produit plusieurs disques à succès notamment avec les Arts Florissants dans les années 1980. Dans ce contexte, la musique de J.S. Bach – qui a toujours été, bien entendu, au centre de la polémique – n'est plus simplement vue comme étant une musique « pure » voire « divine » qu'on pourrait toujours décontextualiser au nom de son intemporalité – ou alors, si Bach reste un génie, ce n'est pas n'importe lequel : un génie du baroque (voire un dieu du baroque pour citer André Souris¹⁶⁷).

Cette critique nous permet de rappeler encore une fois que tout n'est pas une question d'instruments d'époque, même si le débat s'est plutôt cristallisé sur cette question dans les années 1970. La recherche musicologique baroque s'intéresse aussi à la façon de jouer les œuvres avec des rythmes particuliers (et souvent plus rapides à la manière de l'époque), des phrasés, des nuances et des techniques bien précises. Les chroniqueurs de la presse musicale cherchent bien à montrer à quel point la recherche des baroqueux est précise et leurs critères d'interprétation multiples dans les années 1980, quand leur style est bien connu et reconnu surtout parmi les milieux spécialisés.

2. Une victoire à relativiser : défense des instruments modernes et argument innéiste

Si le baroque musical s'est ancré en France et s'est imposé peu à peu pour beaucoup comme l'unique et vraie manière d'aborder toute une frange du répertoire, il reste encore des résistances à ce mouvement dans les années 1980, qui ont aussi leur écho. Certains musiciens ont perpétué la tradition romantique dans l'interprétation des œuvres anciennes, comme le chef d'orchestre Herbert von Karajan. Dans le *Diapason* n°247 de février 1980, Jean Gallois écrit à propos du disque « Magnificat en ré majeur de J.S. Bach et Symphonie de Psaumes de Stravinski » interprétés par Karajan :

Sa conception ne s'embarrasse pas de musicologie, de recherches modernes : son Magnificat apparaît, en effet, très traditionnel et son disque pourrait dater de vingt, trente ans. Tout vise à

¹⁶⁷ SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1976, p. 200.

être hors du temps, éternel, imperméable aux modes. Mais tout vise aussi à l'expression la plus appropriée, la plus juste, la plus riche [...] Les tenants d'une recherche moins traditionnelle, les tenants d'un dépouillement plus accentué, les amateurs d'instruments d'époque en seront évidemment pour leurs frais.¹⁶⁸

L'originalité de la démarche de Karajan – interpréter une musique ancienne avec des moyens modernes – est ici soulignée : en 1980, donc, la norme est passée aux instruments anciens. Mais cette originalité n'est pas critiquée, au contraire puisque le chroniqueur dit ici un grand bien du disque.

Ainsi, l'interprétation sur instruments modernes n'est pas toujours critiquée même si elle est plus originale qu'avant, elle se pratique encore et trouve toujours un public assez large. Paillard ou un Karajan, qui n'ont pas la même façon d'aborder le répertoire ancien (l'un étant moderne, l'autre romantique), sont toujours populaires dans leur préférence commune pour les instruments modernes dans l'interprétation et l'enregistrement des œuvres anciennes. Mais il ne faut pas non plus oublier ces derniers jouissent d'une certaine immunité par leur prestige (surtout Karajan), ce qui les conforte dans leurs choix esthétiques.

Pour autant, l'appréciation des instruments modernes dans la musique ancienne ne se manifeste pas qu'en écoutant les interprétations des grands chefs. Dans ce même numéro 247 de *Diapason*, voilà ce qu'écrit Roger Tellart sur le disque des « Suites en mi mineur et en ré majeur de Jean-Philippe Rameau » interprétées au piano par Thérèse Dussaut :

Ce qui frappe, outre le talent de la soliste, c'est le souci de situer son approche dans un cadre expressif, ou plutôt esthétique qui rende toute comparaison avec le clavecin impossible. De telle manière que l'auditeur soit en quelque sorte conduit à écouter pareille interprétation pour elle-même, pour la modernité et le « pianisme » de ses partis pris et non pas pour la juger a contrario par rapport à l'instrument à sautereaux.¹⁶⁹

Il s'agit là de considérer l'instrument moderne pour ce qu'il est, et non forcément dans la comparaison avec l'instrument d'époque. Si le piano peut parvenir à être convaincant, c'est justement parce qu'il est un parti pris esthétique très clair, qui développe son propre

¹⁶⁸ GALLOIS, Jean, *Diapason* n°247, 1980, rubrique *Le disque*, p. 48.

¹⁶⁹ TELLART, Roger, *Diapason* n°247, 1980, rubrique *Le disque*, p. 62.

univers sonore, qui se vaut parfaitement.

Mais la défense des instruments modernes peut aller plus loin encore, dans une préférence pour ces derniers clairement affichée, avec un argument différent de ceux des années 1970. C'est la position que propose le musicologue américain Charles Rosen en 1991, à une période où le mouvement baroque a réussi à s'installer en France, d'ailleurs en partie – comme on l'a vu – grâce à un autre américain, William Christie. Voilà ce qu'écrit Rosen au sujet de l'utilisation des instruments :

C'est une erreur courante que de croire qu'un compositeur n'écrit que pour l'instrument dont il dispose et cette erreur a été à la base du dogme pur et dur de la musique ancienne. D'une certaine façon, les compositeurs utilisaient les notes aiguës et graves supplémentaires avant même de les avoir, car leur existence est impliquée par la musique.¹⁷⁰

En substance, telle est la théorie de Rosen : respecter l'intention du compositeur, c'est faire selon ce qu'il pensait ou pouvait penser *musicalement parlant*. Le recours à l'instrument ancien est ici vu comme un obstacle à l'esprit musical, ou disons, à la musique comme idée platonicienne, l'empêchant de s'exprimer entièrement. Autrement dit, dans cette conception, l'idée de la musique vient avant son expression matérielle par l'instrument. Dès lors, utiliser des instruments dits « modernes », dont le compositeur ne disposait pas encore à son époque, permettrait de se rapprocher au mieux de ses idées musicales *a priori*, indépendantes de leur moyen d'expression. L'exemple donné par Rosen dans ce texte est celui des notes aiguës ou graves que les compositeurs anciens arrivaient déjà à penser avant même d'avoir des instruments permettant de les jouer. Voilà donc, transposée au champ musical, une reprise du combat philosophique entre empiristes, qui supposent que l'expérience préside à la connaissance (ici, l'expérience auditive du son de l'instrument) et innéistes, qui pensent que la connaissance, innée, peut précéder l'expérience (encore une fois, celle de l'instrument).

Comme l'a souligné Samaa Sulaiman dans sa thèse sur *Les pianistes et le répertoire du*

¹⁷⁰ ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », in *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 106.

*baroque tardif pour clavier*¹⁷¹, cette conception – disons « innéiste » – de Charles Rosen recoupe celle, bien plus ancienne, du compositeur français Edgar Varèse (1883-1965). Ce dernier affirmait lui aussi que les compositeurs de l'époque avaient conscience que leurs instruments étaient insuffisants pour exprimer toutes leurs idées. Cet argument existait déjà bien avant les années 1980, pourquoi donc ne pas en faire une catégorie du débat des années 1970 ?

Deux raisons nous permettent de dire que l'argument « innéiste » s'oppose aux baroqueux à partir des années 1980 plus que dans les années 1970. Premièrement, Edgar Varèse est mort en 1965, avant l'apparition du mouvement baroqueux – la question des instruments anciens était déjà posée depuis les années 1950 par des pionniers comme Harnoncourt et Leonhardt, mais on ne peut pas dire que le débat ait éclaté avant 1970 en France ; l'interprétation sur instruments modernes n'y étant alors jamais (ou presque) remise en question, comme on a pu le constater. Deuxièmement, l'idée des innéistes est de retourner l'authenticité et le respect des intentions du compositeur, valeurs principales et fondatrices du mouvement baroqueux, contre les baroqueux.

Or, c'est particulièrement dans les années 1980 que l'authenticité devient un nouveau paradigme de l'interprétation (comme les articles de *Diapason* cités précédemment en témoignent), notamment grâce à l'acharnement des baroqueux. C'est à ce moment que la position innéiste, nous semble-t-il, présente toute sa force ; car elle prend comme les baroqueux le postulat d'une authenticité préférable, si ce n'est nécessaire.

Là où les classico-romantiques des années 1970 critiquaient l'authenticité en assumant de transformer des chefs d'œuvre au nom de leur intemporalité, les innéistes affirment quant à eux que les moyens modernes ne transforment pas l'œuvre, mais lui rendent bien sa vérité – non pas en vertu de son intemporalité, mais des intentions ou idées premières de l'auteur. C'est donc à un moment où l'authenticité est reconnue par une majorité comme un critère d'interprétation « juste » que la position innéiste, incarnée par Charles Rosen, prend tout son sens contre les baroqueux, qui craignent de moins en moins les critiques romantique, moderne et moderniste venant des années 1970.

¹⁷¹ SULAIMAN, Samaa, *Les pianistes et le répertoire du baroque tardif pour clavier : réflexion sur un corpus d'interprétations discographiques (J.S. Bach, Rameau, D. Scarlatti)*, thèse soutenue en 2009 sous la direction de Pierre Saby, disponible sur theses.fr.

3. La réponse des baroqueux : nuancer la quête d'authenticité

Si la musique baroque est appréciée, ce n'est pas lorsqu'elle est simplement « authentique » : l'authenticité n'apparaît pas une fin en soi. Le critère principal est esthétique, et la recherche d'authenticité peut amener à cette esthétique. C'est ce qu'explique bien Jean-Marie Piel par son analyse des différentes interprétations historiques de la *Messe en si* de Bach dans le *Diapason* n°324 de février 1987 :

La valeur d'une exécution n'est pas dans le respect aveugle des effectifs ou des distributions d'origine ; il est dans les résultats qu'il permet d'obtenir, dans le sens qu'il fait jaillir, dans les évidences esthétiques qu'il révèle. [...] Le degré d'authenticité historique ne saurait être un critère d'appréciation suffisant ni même nécessaire. On trouve des versions médiocres parmi les exécutions récentes fondées sur la recherche d'un style original, comme il s'en trouve de réussies et convaincantes parmi celles dont le style n'était pas encore nourri par ces recherches. Et inversement. [...] Mais il faut bien voir que de l'état d'ignorance où étaient plongés la quasi-totalité des interprètes sur les questions spécifiques posées par la restitution des grandes œuvres de Bach – questions que certains d'entre eux surent intuitivement cerner et résoudre çà et là d'une façon qui fonctionne étonnamment bien – on est passé à l'état de connaissance, et de connaissances assez radicales et déterminantes malgré tout, pour qu'on ne puisse plus commettre en toute innocence les monstrueux égarements et incohérences stylistiques du passé.¹⁷²

On n'écoute pas l'authenticité d'une musique, mais la musique elle-même. L'authenticité n'est qu'un moyen d'arriver à la musique, à sa vérité, son sens esthétique, sans commettre de « monstrueux égarements » comme dans le passé. Ainsi, le chroniqueur montre bien que si la recherche musicologique a été fondamentale, elle ne suffit pas à apprécier une interprétation. Car il ne faut évidemment pas confondre la science musicologique avec l'art musical. C'est ce que Nikolaus Harnoncourt avait d'ailleurs compris, comme il l'a montré dans un entretien en 2006 :

Deux choses sont indispensables. D'abord la connaissance, savoir tout ce qu'il est possible de savoir. Mais si vous utilisez seulement cette connaissance, la musique est asséchée, elle n'intéresse personne. L'autre chose, c'est la fantaisie, l'intuition, on pourrait parler aussi d'un certain romantisme.¹⁷³

¹⁷² PIEL, Jean-Marie, *Diapason* n°324, 1987, rubrique *Discographie*, p. 101.

¹⁷³ Entretien avec Harnoncourt, *Diapason* n°535, 2006, p. 36.

Le « père » des baroqueux lui-même confirme donc que la musique baroque n'est pas qu'une question de connaissances appliquées ou d'authenticité absolue. On l'a vu, elle est remplie de paradoxes : elle demande à la fois rigueur et liberté, fantaisie et recherche. Embrasser l'esprit baroque en musique, c'est en effet, pourrait-on dire, adopter un « certain romantisme », alors même que les classico-romantiques ont une posture anti-baroqueuse. Harnoncourt n'est pas le seul à faire preuve de nuance, d'ailleurs : William Christie le rejoint sur ce point.

[...] On ne peut pas nier la légitimité de certaines interprétations de cette musique sur des instruments dits modernes, non baroquisés. Cela ne justifie pas toutes les hérésies musicales. Mais cela rappelle qu'il ne faut pas confondre le toucher et l'instrument. Le clavecin de Wanda Landowska était infâme ; cela n'infirme en rien le génie de Landowska. Si j'entends Horowitz jouer une sonate de Scarlatti au piano, cela me touche profondément... La première valeur, c'est l'engagement.¹⁷⁴

Premièrement, William Christie reconnaît lui-même qu'il n'est pas en guerre contre les instruments modernes en musique ancienne : la victoire apparente des baroqueux permet en fait une sorte d'apaisement du débat des années 1970. Ce n'est donc pas une victoire totale ou écrasante de l'interprétation baroque, loin de là, puisque même ses plus grands tenants admettent les qualités de leurs anciens « adversaires ». Aussi, Christie montre que « l'engagement » est plus important que le reste, rejoignant ainsi la pensée d'Harnoncourt : le plus important n'est finalement pas l'instrument ou les moyens utilisés, les recherches mobilisées, mais ce que l'interprète en fait. Cette position permet aux baroqueux de répondre en partie aux innéistes : si l'authenticité est un critère pour les baroqueux, c'est parce qu'elle permet à l'œuvre de recouvrir son esthétique réelle, ou disons plus justement historique.

Ce n'est pas pour autant que l'interprétation sur instruments modernes est toujours condamnable, que ce soit pour transformer une œuvre ou pour retrouver les idées originelles des compositeurs, qu'ils n'auraient pas toujours pu mettre en œuvre à cause de leurs moyens limités. Autrement dit, en désacralisant la notion d'authenticité à partir de la fin des années 1980 comme le fait Christie, les baroqueux peuvent continuer leur chemin déjà bien tracé sans avoir l'air de radicaux intransigeants.

¹⁷⁴ LABIE, Jean-François, *William Christie : sonate baroque*, Alinea, 1989, p. 56.

Car il est certain que quand la recherche musicologique prend le dessus sur la musique elle-même, la critique est parfois sévère, et les spécialistes peuvent juger que les baroqueux vont parfois « trop loin », comme on le constate dans une critique de Denis Morrier sur le disque des « 4 Suites pour orchestre BWV 1066 à 1069 » interprétées par Reinhard Goebel dans le *Diapason* n°323 de janvier 1987, à la page 90 (voir annexe 4).

Si les baroqueux semblent gagner le débat contre leurs contradicteurs des années 1970, il faut donc nuancer cette victoire. Dans les années 1980, la musique baroque se fait une place de plus en plus importante et concurrence l'interprétation de la musique ancienne sur instruments modernes. Les spécialistes et critiques se mettent d'accord, bien plus que pendant la décennie précédente, pour défendre les préceptes des baroqueux, et en premier lieu l'authenticité. Mais cette dernière n'est pas un apanage des baroqueux : utilisée comme contre-argument à un moment où elle devient un critère de qualité, un autre débat est lancé : comment peut-on vraiment respecter les intentions des compositeurs ? Dans les années 1980, les musiciens osent toujours largement jouer le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles sur des instruments modernes – c'est notamment le cas pour la musique de J.S. Bach. Pour beaucoup, son œuvre n'est pas baroque mais plutôt classique, comme elle était catégorisée auparavant, ou encore « intemporelle » : ce point de vue spirituel appartenant aux « romantiques » est loin d'avoir disparu (encore aujourd'hui) ; surtout quand il s'agit de grands compositeurs souvent élevés au rang de divinités.

Et il est vrai qu'il semble difficile de dire que, par exemple, Bach serait aussi baroque que Monteverdi, sachant que plus d'un siècle de musique, tout comme la culture (l'un étant Allemand, l'autre Italien) les séparent. C'est pour cela que nous présentons dans cette étude la musique baroque non pas comme un simple répertoire mais comme une *musique contemporaine du passé*, qui se construit en plusieurs temps (ou « renaissances ») pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Les baroqueux gagnent le débat non pas parce qu'ils détiennent la vérité historique, mais car ils ne sont rien d'autre qu'une partie (importante) de ce processus de musique contemporaine en mouvement. Bien que leur recherche musicologique ait pour objectif l'incarnation du passé, ils sont et se revendiquent avant tout comme une interprétation de ce passé, c'est-à-dire une manière de le jouer parmi d'autres. Ainsi, c'est avant tout l'esthétique qui crée du sens et une vérité en musique, non pas la

reproduction historique ou l'authenticité, qui sont quant à elles des outils possibles mais secondaires.

Chapitre 3. La musique baroque, nouvelle musique classique ?

Si les baroqueux ne font toujours pas l'unanimité dans les années 1980, loin de là, ils commencent à s'organiser, à s'institutionnaliser comme on l'a vu. Mais quel est leur rapport aux institutions préexistantes de la musique savante, autrement appelée dans le sens le plus générique musique « classique », regroupant sous un seul vocable plusieurs siècles de production musicale ? Que signifie le nouveau contact entre les conservatoires et la musique baroque ? On pourrait penser que celle-ci se met peu à peu dans les rangs, en côtoyant la musique classique. Les baroqueux ne seraient, dès lors, plus des marginaux et encore moins des rebelles, en pénétrant dans un système qui les refusait auparavant. La musique baroque serait-elle devenue une norme parmi les autres après avoir eu cette image subversive ? Autrement dit, serait-elle devenue une nouvelle entité de la grande « musique classique » ? La modération croissante du discours et des critiques envers les baroqueux, l'acceptation progressive de leurs méthodes et la popularisation générale de la musique baroque sont liés à cette institutionnalisation, dans des structures qui ne sont pas forcément nouvelles. Mais si ces éléments sont de l'ordre des représentations collectives, qu'en est-il encore du fonctionnement concret des cercles baroqueux ? Sont-ils vraiment devenus des musiciens classiques comme les autres ?

1. *Une évolution des institutions classiques : le cas du clavecin*

Si la musique baroque s'institue de manière indépendante avec ses propres structures dans les années 1980, comment réagissent les institutions de musique classique face à ce progrès baroqueux ? La musique des XVII^e et XVIII^e siècles étant toujours intégrée à ce grand moule « classique » ou « savant », représentant quatre siècles de l'histoire de la musique, on ne peut pas imaginer que les structures concernées se délaissent d'une partie de cette histoire. Ainsi, des compositeurs de cette période récemment redécouverts entrent au conservatoire et dans les salles de concert. Si le répertoire baroque accède aux institutions de la musique classique, qu'en est-il de l'interprétation baroque ? Il semble que

l'attrait pour les instruments anciens, et notamment le clavecin, augmente. Dans le *Diapason* n°291 de février 1984, un article de Maurice Mehl intitulé « Le clavecin, Une nouvelle jeunesse » le montre :

Aujourd'hui le clavecin est à l'honneur : la production discographique et les concerts sont le témoignage de sa reviviscence, de même que le nombre des élèves fréquentant les classes de clavecin – encore trop peu nombreuses il est vrai – de nos conservatoires.¹⁷⁵

Ainsi, dans les salles de concerts et les conservatoires, qui sont les deux institutions phares de la musique classique, le clavecin semble gagner en popularité – et par la même occasion, donc, son répertoire baroque. Mais les classes de clavecin seraient encore « trop peu nombreuses » selon le chroniqueur : la demande serait-elle plus importante que l'offre ? C'est ce que semble suggérer Michel Cresta dans ce même numéro :

Il existe 18 classes de clavecin recensées officiellement par la Direction de la Musique, dans les conservatoires en France. Ce qui est un accroissement vertigineux par rapport à une situation de départ nulle, dans les années 50. Certains conservatoires se sont même ouverts aux adultes désireux de toucher le clavecin. Il n'est pas rare d'entendre les professeurs se plaindre du manque de locaux et d'instruments par rapport à la demande.¹⁷⁶

Finalement, par rapport aux décennies précédentes, le clavecin s'installe bel et bien dans la liste des instruments classiques, qui demandent une formation dite classique. Un entretien entre Michel Cresta et la claveciniste Huguette Dreyfus, qui suit la citation ci-dessus, est par ailleurs très révélateur sur la situation à ce moment. Voilà ce que cette dernière affirme :

Plus il y aura de clavecinistes, plus le besoin créé chez les gens sera important, plus grande sera la place réservée à l'instrument dans la société. Il y a actuellement beaucoup de classes, mais il n'y en a pas suffisamment. La demande est énorme. Les classes se remplissent très facilement. Il n'est même plus besoin d'avoir fait du piano pour commencer le clavecin. Au Conservatoire de Tarbes, par exemple, le directeur oriente directement les enfants vers le clavecin. C'est un signe qui ne trompe pas. Le clavecin s'est désormais trouvé une place. D'ailleurs, imagine-t-on encore, comme en 1950, de prendre un piano pour assurer le continuo

¹⁷⁵ MEHL, Maurice, « Le clavecin, Une nouvelle jeunesse », *Diapason* n°291, février 1984, rubrique « Musique », p. 31.

¹⁷⁶ CRESTA, Michel, « Le clavecin roi », *Diapason* n°291, février 1984, rubrique « Musique », p. 33.

des concertos de Bach, ou accompagner les récitatifs chez Mozart ?¹⁷⁷

Cette déclaration nous intéresse sur plusieurs points. Huguette Dreyfus pense le rapport du clavecin à la société française – et ce point de vue assez large permet de savoir comment se situe une partie de la musique ancienne dans les esprits et les institutions à cette période. Le fait que la pratique du piano ne soit plus nécessaire avant celle du clavecin montre la reconnaissance de celui-ci en France, en tant qu'instrument classique à part entière, avec son répertoire et ses pratiquants, les clavecinistes. Car le clavecin n'est plus simplement considéré comme l'ancêtre du piano, à raison. Comme le répond Laure Morabito dans un entretien pour la revue en ligne de culture contemporaine *Etudes* :

– *Le grand public croit volontiers que le clavecin est l'ancêtre du piano...*

– C'est faux ! Le clavecin est un instrument à cordes pincées, alors que le piano est à cordes frappées. C'est donc très différent dans la manière de faire vibrer la corde. Dans l'esprit de l'attaque aussi, entre frapper une corde et la pincer (on dit pincer, mais moi je dis froter), la froter subtilement avec le bec, un élément vivant que l'on a comme au bout du doigt... Certes, les pianistes parviennent à obtenir un son très doux, très sensitif avec le marteau de feutre ; ils peuvent « brosser » la corde avec une grande subtilité et une grande force aussi, mais c'est un autre toucher. Le claveciniste a une matière vivante sous le doigt, organique, puisque le bec est fait en plume de corbeau, ou en plume d'oie ou de condor !¹⁷⁸

Cette particularité du clavecin est de plus en plus considérée à partir des années 1980, ce qui explique donc bien que l'instrument puisse devenir une vocation à part entière pour un nombre croissant de musiciens formés dans les conservatoires. La pratique du clavecin est même encouragée dans le cas du Conservatoire de Tarbes à cette période comme le signale Huguette Dreyfus, ce qui fait de lui un précurseur dans l'enseignement de la musique baroque – tout comme l'ont été les conservatoires de Paris, Toulouse et Lyon selon Catherine Massip¹⁷⁹.

Mais notons par ailleurs que cet instrument ne concerne pas que la période baroque : ainsi, les compositeurs dits « classiques », Mozart et ses contemporains, sont aussi interprétés sur le clavecin. Pour cette raison, il nous semble que l'exemple du clavecin est

¹⁷⁷ CRESTA, Michel, *ibid.*

¹⁷⁸ LÉBOUCQ, Brice, « Le clavecin aujourd'hui » in *Etudes, revue de culture contemporaine*, avril 2017.

¹⁷⁹ Entretien du 08/01/2018.

très significatif : en faisant le pont entre la musique baroque et la musique classique (cette fois en tant que style avant Beethoven), en présentant un large répertoire, il permet, par le biais de cette « réconciliation », à la musique baroque de se mettre en place dans les institutions de la musique classique. Mais cette résurgence du clavecin encourage-t-elle vraiment l'institutionnalisation des baroqueux ?

Plusieurs types de clavecins se font face sur le marché : la facture instrumentale propose des modèles bien différents, allant des clavecins « modernes », dans la lignée de Landowska, aux clavecins plus authentiques, revenant à la facture traditionnelle ; en passant par les clavecins en kit. La concurrence est importante en France jusqu'à une période tardive, comme l'indique Maurice Mehl :

Dans les années 70, alors que dans les autres pays les clavecinistes ne jouent plus que sur des instruments restaurés ou copies d'anciens, on continue en France à enregistrer des disques sur d'énormes caisses aux aigus aigrelets et aux basses bouffies.¹⁸⁰

Le clavecin « moderne », dont la critique n'est ici pas cachée, n'est pas encore véritablement menacé par le mouvement baroqueux et donc les copies ou du moins dérivés d'anciens en France dans les années 1970. Mais si Maurice Mehl peut affirmer au milieu des années 1980 que « la vente du clavecin « d'usine » demeure aujourd'hui marginale par rapport à celle des instruments réalisés dans les ateliers artisanaux »¹⁸¹, c'est en bonne partie parce que le modèle du clavecin ancien commence à faire l'objet d'une préférence générale en France, dès la fin des années 1970 :

Maintenant il semble généralement admis que les instruments modernes n'ont que de lointains rapports avec le clavecin, et qu'on aille vers une sorte de normalisation, vers un type de clavecin apparemment plus proche des anciens.¹⁸²

La copie ou le dérivé (ce dernier étant plus fréquent, comme le montre Alain Anselm dans l'article cité précédemment) d'instrument ancien dans les ateliers artisanaux ne dominant pas pour autant le marché. Cela s'explique aussi par le prix, jouant évidemment un rôle important dans le choix : le kit, qui fournit les éléments pour construire un clavecin,

¹⁸⁰ MEHL, Maurice, *op. cit.*

¹⁸¹ MEHL, Maurice, *ibid.*

¹⁸² ANSELM, Alain, *Musique et loisirs* n°4 « spécial clavecin », 1978.

peut ainsi être préférable – Huguette Dreyfus affirme qu'en 1984, on peut en acheter un à partir de 10 000 francs, alors que cela était beaucoup plus cher auparavant¹⁸³. Les clavecins déjà montés exigent une facture « à l'ancienne », peu coûteuse pour les artisans, mais plus pour les consommateurs. D'ailleurs, si le kit rivalise avec cette facture instrumentale, c'est aussi parce qu'il va dans le sens de cette normalisation, pouvant atteindre lui-même une certaine proximité avec les anciens : « certains kits bien montés peuvent rivaliser avec bien des productions dites professionnelles »¹⁸⁴.

Ainsi, au-delà des différents types de clavecins (copies, dérivés, kits), on observe une diminution progressive des clavecins modernes au profit d'instruments inspirés de l'époque dite baroque, faisant leur rentrée au conservatoire. À travers l'exemple du clavecin, la musique baroque semble bien s'installer dans les institutions classiques, en tant que répertoire mais aussi en tant qu'interprétation baroqueuse. Elle semble devenir, peu à peu, une musique classique parmi d'autres au conservatoire – elle est peu à peu considérée comme une période de la grande histoire de la musique classique ou savante, ce qu'elle signifie encore directement aujourd'hui. La musique baroque – et donc des baroqueux serait-elle donc en train de perdre son caractère « rebelle », ou du moins marginal, qu'elle avait dans les années 1970 ?

2. *Les baroqueux : une marginalité essentielle et revendiquée*

Si les baroqueux ont été ces marginaux dans le monde de la musique savante, ce n'est pas seulement parce qu'ils représentent un nouveau mouvement d'interprétation de la musique ancienne. Cela est aussi dû en bonne partie à leur façon de se structurer en tant que groupes – en tant qu'ensembles musicaux. Catherine Massip, qui a travaillé pour les Arts Florissants aux côtés de William Christie dans les années 1980, nous a bien expliqué le fonctionnement de ces ensembles baroques. Ils se présentent sous la forme de communautés, sur le modèle des troupes – et cela les différencie assez radicalement des autres ensembles de musique classique.

¹⁸³ CRESTA, Michel, *op. cit.*

¹⁸⁴ ANSELM, Alain, *id.*

Christian Labrande souligne cette marginalité à l'essence même du mouvement baroque avec ces mots : « Il y avait cet aspect non institutionnel, entre bande et intermittence, qui renouait avec les usages du compagnonnage »¹⁸⁵. Ces propos rejoignent tout à fait ceux de Catherine Massip : selon elle, on peut difficilement parler d'une véritable institutionnalisation de la musique baroque, dans les années 1980 et même plus tard, justement par le fait de cette intermittence. Dans les ensembles baroques, il n'y a pas de musiciens permanents, contrairement aux orchestres symphoniques classiques ou romantiques.

Autrement dit, les baroques fondent davantage des troupes éphémères que des institutions bien ancrées. Catherine Massip y voit plusieurs raisons. D'abord, malgré le soutien des collectivités et de l'Etat, le modèle économique des ensembles est resté très fragile : même les Arts Florissants, qui étaient un modèle pour les autres ensembles, ont eu des difficultés financières notables pendant les années 1980, entrecoupées par quelques succès discographiques, notamment avec l'enregistrement de l'opéra *Atys* de Lully en 1987. Ce système est aussi fragile car les maisons d'édition discographiques (en l'occurrence, *Harmonia Mundi*) ne paient pas directement les musiciens – ces derniers se retrouvent bien dans une situation d'intermittence, plus proche du milieu théâtral ou de celui des groupes de musique populaires que des orchestres de musique classique traditionnels.

Aussi, cette situation d'intermittence – manque de musiciens permanents et d'une économie assez solide pour permettre l'installation durable sans risques – semble beaucoup plus adaptée à la musique baroque qu'à la musique savante romantique ou moderne. En effet, selon les œuvres du répertoire baroque, les effectifs à mobiliser sont extrêmement variables, ce qui est beaucoup moins vrai pour le répertoire du XIX^e ou du XX^e siècle. Il est donc logique que les ensembles de musique baroque se constituent en communautés de passage, qui permettent un renouvellement constant et une transmission efficace (d'où l'idée de compagnonnage) du métier, de l'interprétation baroqueuse – ainsi un musicien baroque des années 1980 avait presque systématiquement, au cours de sa carrière, joué dans de multiples ensembles, avec plusieurs chefs. Nous disons « presque », parce qu'il y a quand même toujours un noyau dur de gens qui travaillent avec le chef d'orchestre au fil des années, ajoute Catherine Massip.

¹⁸⁵ *Le Monde*, « La musique baroque en sons et images », 28 janvier 2010.

La nature même des structures professionnelles baroqueuses s'explique par une autre évidence : si la culture musicale romantique a mis en avant la figure du soliste au sein de l'ensemble, c'est beaucoup moins le cas pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Le concerto, qui met en valeur un instrument accompagné par un orchestre, a été créé pendant la période baroque. Mais c'est au XIX^e siècle que les compositeurs l'ont transformé pour en faire une œuvre mettant particulièrement en avant la technique d'un musicien par rapport au reste de l'orchestre. Puisque la musique baroque cultive beaucoup moins cette image du soliste virtuose au sein de l'orchestre, elle se détache encore du reste de la musique savante : l'ensemble et le soliste sont deux réalités à part entière.

L'ensemble est avant tout une communauté d'instrumentistes, et le soliste y est moins mis en valeur, moins brillant, même dans les pages d'un concerto difficile de Bach, que dans un concerto très technique, très sonore et éprouvant de Liszt ou de Rachmaninov, par exemple. Le concerto baroque est la réalisation d'une œuvre musicale qui prend bien moins en compte la notion de *performance*, presque physique en ce sens qu'elle engage même le corps, comme on le voit dans la musique romantique, post-romantique et moderne (les concertos pour piano de Prokofiev suivent cette logique, par exemple). Quelle est la conséquence de cette séparation bien plus nette entre l'ensemble et le soliste dans la musique baroque ? On voit tout simplement beaucoup moins de vedettes émerger au sein des orchestres (à part les chefs eux-mêmes).

Les orchestres sont connus, mais ne se réduisent pas à l'échelle individuelle : autrement dit, ils ne font pas connaître un musicien en particulier, là où les orchestres romantiques ont souvent fait émerger des interprètes devenus des vedettes de la musique classique grâce au concerto. Si les chefs d'orchestre et des musiciens baroqueux solistes sont devenus des vraies stars de la musique classique, ce n'est donc pas de la même façon qu'un musicien qui interprète le répertoire romantique. Il semble bien que la musique baroque, par son essence même (c'est-à-dire ce que les compositeurs avaient écrits à l'époque), est différente – sur beaucoup de points – des principes de la musique classique, romantique et post-romantique. Cette distinction se retrouve bien au XX^e siècle : il semble dès lors assez difficile de mêler complètement la musique baroque renaissante à l'institution classique héritée du XIX^e siècle, tant leurs fondements peuvent être différents.

Catherine Massip pense aussi que si la musique baroque ne s'institutionnalise pas complètement, si elle ne devient pas une musique classique parmi d'autres, c'est parce qu'elle reste « jeune ». C'est une musique dont les interprétations sont toujours renouvelées, et dont le caractère créatif, lié à la basse continue donnant beaucoup de libertés au musicien, serait intarissable. Si elle s'appuie sur la conservation des traités et des instruments de l'époque, en matière d'interprétation la musique baroque n'est pas une musique de la *conservation*, donc *a priori* difficilement une musique du *conservatoire* ; qui quant à elle, encore une fois dans l'héritage classico-romantique sacralisant la partition fixe, ne laisse en théorie pas de place à l'improvisation.

Mais si cet argument de la jeunesse d'une musique constamment renouvelée par la liberté et l'improvisation nous semble intéressant, la pratique de l'enregistrement peut en revanche lui sembler contradictoire. En effet, écouter la musique sur un disque n'est pas la même chose que de l'écouter en concert. Lors d'une séance du séminaire *Musique et sciences sociales* à l'EHESS le 29 janvier 2018, le musicologue Alessandro Arbo a montré ce que l'enregistrement pouvait faire à la musique. Ainsi, l'enregistrement d'une musique qui existait avant d'être enregistrée aurait avant tout une valeur de document – mais dans les faits, l'idée du document reste complexe car celui-ci ne saurait être totalement objectif ou réaliste. L'enregistrement peut rééquilibrer les sons pour faire entendre certains instruments plus que d'autres par exemple, ce que la performance ne peut pas faire de la même façon.

Dès lors, l'enregistrement implique forcément une modification qui nuance l'idée de document. L'écoute d'un disque ne représente pas forcément la réalité d'une performance qu'on aurait sous les yeux, telle qu'on pourrait l'entendre en direct dans une salle de concert. Et dans le cas de la musique baroque, prônant l'improvisation, ce caractère très maîtrisé de l'enregistrement qui enlève à la musique sa spontanéité (donc son réalisme) peut créer une tension :

Il semble difficile de trouver deux types d'objets musicaux *a priori* plus opposés que l'improvisation et l'enregistrement. D'un côté, l'improvisation : une activité évanescence, unique, processuelle, spontanée, dépendant intrinsèquement de son contexte de production ; de l'autre, l'enregistrement : un artefact matériel persistant, multiplement répétable, objectif, décontextualisant.¹⁸⁶

¹⁸⁶ ARBO, Alessandro ; LEPHAY, Pierre-Emmanuel (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*,

Le support sur lequel se diffuse majoritairement le répertoire et la musique baroque serait-il en contradiction avec une des caractéristiques même de l'interprétation baroqueuse ? C'est possible, nous laissons en tout cas la question ouverte, tout en rappelant que le disque n'a pas été le seul vecteur de la musique baroque : les concerts, très nombreux notamment au cours des festivals, ne sont pas en reste. Mais puisque le développement de la musique baroque ne peut se comprendre sans l'histoire de son enregistrement, cette interrogation semble se poser en toute légitimité.

3. *La fin des années 1980 : un nouveau tournant pour la musique baroque*

Dans les années 1980, si la musique baroque a déjà fait un bon chemin à la fois dans les institutions classiques mais aussi en se structurant en tant que nouvelle musique avec ses nouvelles institutions, on ne peut pas dire que le grand public y soit encore particulièrement sensible. C'est à partir de la fin des années 1980, et dès les années 1990, qu'il y a une véritable popularisation de la musique baroque, pour plusieurs raisons. D'abord, on l'a vu, cet élargissement du public au niveau national est voulu par le CMBV d'une part, mais aussi il est aussi dû à l'arrivée d'une nouvelle génération d'interprètes plus nombreux que leurs prédécesseurs et n'avançant plus à tâtons, en ayant bien intégré les principes de la musique baroque grâce à leurs maîtres déjà expérimentés. Pierre Séchet, flûtiste ayant parcouru le répertoire baroque sur instrument ancien, avait déjà conscience de cette progression en 1977, lors d'un entretien avec Philippe Beaussant :

Il faut se rendre compte que nous sommes une première génération d'instrumentistes sur instruments anciens. Nous jouons sur des instruments que nous venons juste de redécouvrir, qui n'ont pas, si j'ose dire, de passé, pas de tradition, et qui sont aussi difficiles à jouer, croyez-moi, que les instruments modernes. Dans la majorité des cas, c'est vrai, le niveau technique de ceux qui pratiquent les instruments anciens est loin de valoir le niveau des instrumentistes modernes. Il faut attendre. Mais c'est de moins en moins vrai. Les jeunes jouent déjà mieux que leurs aînés. Ils ont commencé plus tôt ; ils profitent de notre expérience. La jeune génération est déjà beaucoup plus présentable.¹⁸⁷

Hermann, 2017, p. 195.

¹⁸⁷ BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988

Peu à peu, les interprètes présentent une technique, des connaissances et un répertoire plus solides que leurs aînés qui découvraient seulement le baroque musical. Ainsi, tout comme les baroqueux des années 1970 ont été influencés par les pionniers des années 1960, les baroqueux de la fin des années 1980 bénéficient des découvertes et de l'enseignement de leurs prédécesseurs des années 1970. Parmi ces musiciens qui se démarquent pendant les vingt dernières années du siècle, il y a le claveciniste Christophe Rousset ayant été chef d'orchestre dans les Arts Florissants, avant de créer son propre ensemble en 1991, « Les Talens Lyriques ». C'est bien dans les années 1980 qu'il est formé au clavecin à la Schola Cantorum, lieu presque mythique des premières recherches musicologiques sur la musique ancienne en France, par Huguette Dreyfus. Sa discographie en tant que claveciniste et chef d'orchestre baroque est très importante, surtout à partir des années 1990, avec le label *Harmonia Mundi* notamment, qui enregistre une nette progression sur le marché du disque dès les années 1980.

Mais si le label *Erato* est quant à lui en baisse comme on a pu le voir, surtout dans le domaine de la musique ancienne (à cause de la concurrence des baroqueux, qui s'imposent de plus en plus et se retrouvent chez *Harmonia Mundi*), il n'a pas encore dit son dernier mot et permet même à des artistes baroqueux de se lancer : c'est le cas, par exemple, du chef d'orchestre Marc Minkowski. Ce dernier, ayant fondé son ensemble « Les Musiciens du Louvre » en 1982, enregistre beaucoup de disques avec la firme *Erato*. Son parcours montre, par ailleurs, qu'un baroqueux peut ne pas se limiter au répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. Il a en effet dirigé à de nombreuses reprises des orchestres symphoniques, avec des œuvres du XIX^e et XX^e siècles. Il dit lui-même dans une interview de France Musique datant du 10 janvier 2018 : « On m'a toujours catalogué comme le baroqueux de service mais j'ai toujours eu une obsession de montrer que j'étais un caméléon »¹⁸⁸. Cette même interview montre aussi que le style baroqueux n'est pas un style rigide, que tous les grands chefs dits baroqueux ont leurs propres interprétations, fondées sur des principes communs mais avec des choix toujours différents (pour le phrasé, le tempo, les ornements, les basses continues...). Il faut donc nuancer l'expression « interprétation baroque », qui ne saurait unifier toutes les interprétations « baroqueuses » données dans ces années 1980, toujours différentes même si elles posent l'authenticité et ce qui va avec (instruments anciens, formations réduites, diapason...) comme une base à respecter.

¹⁸⁸ France Musique, « Les grands entretiens », 10 janvier 2018

Dans l'entretien, Marc Minkowski insiste aussi sur une date, 1987 : « En 1987, il y a eu *Atys*, et puis il y a eu Philippe Beaussant, il y a eu le Centre de Musique Baroque de Versailles et France Musique aussi qui a été mon parrain »¹⁸⁹. Le succès d'*Atys* par les Arts Florissants en 1987 est en effet rentré dans l'histoire de la musique baroque, comme l'ont noté beaucoup d'observateurs à l'occasion de la nouvelle mise en scène de cet opéra par William Christie en 2011, soit 24 ans plus tard :

Atys fut donc recréé en 1987, dans une version qui regardait celle du 10 janvier 1676. Avec, dans l'orchestre, les éminences grises du baroque français qui ne tarderaient pas à s'émanciper : Christophe Rousset, Marc Minkowski, Hugo Reyne ou Michel Laplénie. Au bout de quatre heures, contre toute attente – quand *Atys* se métamorphose en pin après avoir tué celle qu'il aime – le public se leva, touché par la beauté grandiose et solennelle de l'œuvre. *Atys* avait gagné son pari : le baroque, en France, allait pouvoir bâtir sur sa pierre angulaire.¹⁹⁰

Cette représentation presque légendaire – « car il faut se rappeler quel coup de tonnerre fut, en janvier 1987, cette production d'*Atys*. Pour la première fois, un opéra de Lully nous était présenté intégralement avec une qualité dramatique et musicale exceptionnelle. Le triomphe fut total en France, mais aussi en Italie (le spectacle avait été créé à Prato, en décembre 1986), à Madrid et à New York »¹⁹¹ - représente donc un événement très important pour la plupart de ces grands noms baroqueux que sont Christophe Rousset, Marc Minkowski ou Michel Laplénie, au tournant des années 1990. Pourtant, cette interprétation n'était pas totalement authentique, moins « baroqueuse » que d'autres dirigées par William Christie :

En 1987, Christie expliquait que sa lecture d'*Atys* n'était pas une reconstitution : ni machineries, ni gestique baroque dûment restituée... Ni changements à vue requis par le livret (l'un des meilleurs de Quinault et certainement le modèle du genre de la tragédie en musique dans l'histoire musical du Grand Siècle)... Mais un « compromis » qui entre travail historiquement informé (le premier du genre) et création, tente d'exprimer la vérité contemporaine d'*Atys*...¹⁹²

Cette création de musique baroque ayant touché un public bien plus large que d'habitude

¹⁸⁹ France Musique, *id.*

¹⁹⁰ Le Figaro, « Le second rêve d'*Atys* », 9 mai 2011.

¹⁹¹ Opéra Magazine, « *Atys* enchanté », juillet/août 2011

¹⁹² CARTER, Chris-Humphray, « *Atys* 2011, dossier spécial. Reconstitution ou approfondissement ? », Classiquenews.com, 15 mai 2011.

ne suit pas à la lettre les principes baroqueux : on voit bien encore une fois que l'interprétation « moderne », qui représentait ce compromis dans le débat des années 1970 entre baroqueux et modernistes, ne s'essouffle pas tellement face à la progression des baroqueux. Au contraire, elle rencontre un public encore large qui permet à la musique baroque de se populariser : elle exprimerait même une « vérité contemporaine » de l'œuvre. Bien sûr, il ne faut pas trop simplifier les choses, car William Christie ne met pas en scène et en musique *Atys* de la même façon qu'aurait pu le faire un Jean-François Paillard. Les conditions et choix propres à cette interprétation (et l'enregistrement parallèlement mené par *Harmonia Mundi*) peuvent évidemment faire l'objet d'une étude précise sur son succès. Notons surtout ici que 1987, avec la création du CMBV et la recréation d'*Atys*, marque bien un tournant dans l'histoire de la musique baroque en France.

En n'oubliant pas que dans cette même lignée, seulement quatre ans après en 1991, le film *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, adapté du roman éponyme de Pascal Quignard, sort en salle et connaît un grand succès populaire, en faisant 2 152 966 entrées au box-office¹⁹³, en obtenant le prestigieux prix Louis-Delluc en 1991 et en étant récompensé par quatre césars en 1992. Cette fois, c'est la littérature puis le cinéma qui font revivre la musique baroque, notamment grâce à la participation du violiste espagnol Jordi Savall, ayant interprété des œuvres de Couperin, Lully, Marais et Sainte-Colombe avec l'aide de son ensemble créé en 1989, « Le Concert des Nations » (comprenant d'autres grands interprètes des années 1980 et des décennies suivantes, comme Pierre Hantaï et Christophe Coin).

La fin des années 1980 est donc marquée par une popularisation sans précédent de la musique baroque avec la date symbolique de 1987 et l'arrivée d'une nouvelle génération d'interprètes mieux installés et préparés que leurs prédécesseurs (même si cela reste toujours à nuancer : Marc Minkowski raconte ses difficultés avec l'Etat et les pouvoirs publics dans l'entretien déjà cité¹⁹⁴). Ce mouvement, lancé par le succès d'*Atys*, est prolongé par le CMBV et autres institutions de la musique baroque, ainsi que par le film

¹⁹³ « *Tous les matins du monde (1991) - JPBox-Office* » sur www.jpbox-office.com

¹⁹⁴ France Musique, *op.cit.*

d'Alain Corneau en 1991. La musique baroque s'ouvre alors à un public plus large, non limité aux spécialistes de la musique savante. C'est aussi sans doute en cela qu'on peut dire qu'elle est devenue une musique « classique », au sens où elle s'est intégrée dans la grande et générique musique « classique », ou savante, occidentale. En 1990, le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que leur interprétation sur instruments anciens, ne provoque plus le même étonnement que quinze ans auparavant. Les baroqueux ne sont plus considérés comme, au mieux, marginaux et au pire bizarres, car ils rentrent dans les institutions tout en s'instituant eux-mêmes, ils connaissent des succès et sont aidés par l'Etat. C'est donc le regard général sur cette musique qui a changé (en s'élargissant et en se modérant) en même temps que sa popularisation et son institutionnalisation ; même si dans les faits, la situation et le mode de fonctionnement des baroqueux, par l'essence même de leurs principes, sont restés assez marginaux par rapport au reste du monde classique.

CONCLUSION

La musique baroque n'est pas simplement la musique ancienne, mais bien une *musique ancienne contemporaine*. Non pas simplement dans le sens qu'il s'agit d'anciennes œuvres rejouées après avoir été oubliées, mais plutôt dans le sens où ces œuvres sont *produites* (enregistrées, pensées, jugées, interprétées, instituées) par le XX^e siècle, tout en venant des XVII^e et XVIII^e siècles. Aujourd'hui, on parle de « musique baroque » pour désigner, de manière neutre, toute une période de l'histoire de la musique occidentale, s'étendant à peu près de 1600 à 1750. Mais en vérité, la musique baroque est loin d'être un simple répertoire. Elle est apparue en tant que nouveau mouvement musical, qui débute dans les années 1960 pour se développer dans la décennie suivante avec l'apparition des « baroqueux » ; identifiés à ce baroque si polémique, et donc si contemporain.

Il a fallu accepter et légitimer ce mouvement pour en arriver à la définition actuelle de « musique baroque », comme catégorie à part entière et neutre en histoire de l'art. En effet, par son ancrage progressif dans les pratiques musicales, le baroque a fini par signifier largement une période et un répertoire avant même de définir un style une esthétique, voire tout un esprit singulier, une certaine marginalité qu'il incarne pourtant bien. La musique baroque est apparue au cours du XX^e siècle en plusieurs moments.

En France, cette musique se manifeste au XX^e siècle en trois temps, trois renaissances en l'espace de trente ans. Elle émerge d'abord en tant que répertoire dans le paysage culturel dès les années 1960, avant de renaître en tant qu'interprétation dans les années 1970, pour finalement s'installer durablement dans les années 1980 grâce aux médias, aux festivals, aux formations et aux institutions. Ces trois caractéristiques de la naissance du baroque musical se succèdent tout en se superposant et en se développant réciproquement jusqu'à aujourd'hui. L'interprétation baroqueuse, si elle n'est pas plus importante que la redécouverte progressive du répertoire dans la renaissance de la musique baroque, est celle qui a provoqué le plus de tumulte dans le champ intellectuel. Et pour cause : en apparaissant, elle bouleverse bien des codes de la musique classique, ce qui la rend d'autant plus contemporaine.

Pour cette raison, nous insistons sur son double caractère : la musique baroque naît et renaît en même temps, notamment quand les baroqueux arrivent, au XX^e siècle. Elle renaît

car elle prétend retrouver les couleurs de la composition originale, de son époque et de ses moyens ; et elle naît car elle est portée par un nouveau courant en rupture avec le monde classique contemporain – courant qui doit faire ses preuves avant de pouvoir s’institutionnaliser, sans être une simple mode passagère. N’oublions pas que les compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, comme leur public, n’utilisaient pas le mot « baroque » pour désigner ces œuvres. Ce dernier est forcément rempli de présupposés esthétiques construits *a posteriori*, qui, s’ils prétendent capter l’essence de Monteverdi, Telemann, Gluck, ou Bach, sont quand même des discours contemporains sur le passé. Voilà donc pourquoi la musique baroque *naît* dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Ainsi, la musique baroque permet aux XVII^e et XVIII^e siècles d’être ressuscités, mais sous de nouvelles couleurs. Sa dualité, entre les couples ancien/moderne et naissance/renaissance, qui se rejoignent dans l’expression d’une musique en apparence vieille mais bénéficiant d’une nouvelle jeunesse, est au cœur de sa définition. C’est le mouvement baroque, prêchant l’authenticité par l’utilisation des moyens anciens, qui est au paroxysme de cette dualité : il bouleverse les traditions du monde moderne en cherchant à entendre ses ancêtres, et à entendre comme ses ancêtres.

Si le mouvement baroque n’apparaît pas en tant que tel avant les années 1970 en France, il comptait déjà des précurseurs dans la première moitié du XX^e siècle, qui s’intéressaient aux instruments et traités anciens ; notamment à travers les expérimentations et productions diverses autour de la Schola Cantorum (mais pas seulement). Cette « genèse » de la musique baroque peut nous interroger : devons-nous faire débiter la renaissance de la musique baroque en France avant les années 1960 ? Ces mouvements, bien qu’importants pour préparer la suite, étaient encore trop marginaux (malgré quelques succès) pour être vraiment inclus de manière égale aux années 1960, 70 et 80 dans notre étude. Et pour cause : ils n’avaient pas encore les moyens techniques ni le savoir musicologique nécessaire à leur développement. Car si la musique baroque émerge et s’installe en plusieurs moments, ce phénomène a nécessité la mobilisation de moyens divers, en premier lieu le disque.

Car l’émergence ou la renaissance de la musique baroque est d’abord parallèle à l’émergence du microsillon, qui s’installe dans la seconde moitié du XX^e siècle dans les foyers français. D’ailleurs, l’expression « musique baroque » n’apparaît pas avant les

années 1950, puis se développe en même temps que le vinyle, entre les années 1960 et les années 1980. Pour cela, l'histoire du renouveau baroque en musique est liée à l'histoire du disque et des labels ou maisons d'édition discographiques.

La musique baroque est aussi liée à l'histoire de la recherche musicologique contemporaine, recherche qui a joué un rôle très important : sans les nombreuses recherches, souvent passionnées voire acharnées de ceux qui interprètent le répertoire baroque, il n'y aurait pas eu de musique baroque. Cette musicologie se traduit par des recherches en bibliothèques, que tous les grands noms de la musique baroque ont menées. En passant par le précurseur Jean-François Paillard, qui ne s'est pas rallié au mouvement baroque mais qui a quand même fait redécouvrir un répertoire et une manière de jouer ; Jean-Claude Malgoire, William Christie ou encore Jordi Savall, ayant dépoussiéré les manuscrits de Marin Marais à la Bibliothèque Nationale. Ces recherches musicologiques aboutissent aussi à une pratique technique en progrès : celle de la facture instrumentale. L'histoire des techniques, de l'enregistrement à la création d'instruments, est donc recoupée par le phénomène baroque en musique.

Mais les moyens d'émergence de la musique baroque ne s'arrêtent pas à l'enregistrement (donc au disque), au savoir musicologique du chercheur et à la technique de l'artisan qui fabrique des instruments. Il y a aussi toutes les structures, se multipliant dans les années 1980 (festivals, institutions, ensembles...), qui sont autant de moyens mis en place pour marquer un tournant dans l'histoire de la musique baroque. Par ailleurs, les structures classiques préexistantes ont finalement aussi joué leur rôle en reconnaissant de plus en plus cette nouvelle musique. Leur rejet initial est d'ailleurs en soi une preuve de cette nouveauté que représente la musique baroque. Nous devons souligner le rôle des journaux et des médias dans cette reconnaissance progressive, par le biais des critiques et des articles ou émissions dans la presse, à la radio et – mais beaucoup plus rarement pendant la période qui nous concerne – à la télévision.

En effet, pour que les moyens se mettent en place, il a fallu que les jugements et les discours sur la musique baroque changent peu à peu. Car son histoire est aussi une histoire des mentalités et des sensibilités, qui nous a particulièrement occupé : elle est premièrement l'émergence d'un nouveau goût, par la nouvelle interprétation d'un répertoire oublié. Mais elle est aussi l'émergence d'un esprit baroque, faisant face à la tradition classique. Cet esprit

plein de paradoxes se concrétise dans le mode de fonctionnement des baroqueux, marginaux par rapport au reste du monde de la musique classique. Face à cette sensibilité et mentalité baroque se manifestent d'autres sensibilités et mentalités « moderne », « classique », « romantique », « moderniste » ou « innéiste », qui sont autant de catégories que nous avons dressées sans pour autant nier les différences individuelles.

Création et recréation d'une esthétique, d'une sensibilité, recherches musicologiques, mise en place de moyens techniques et matériels : tous ces éléments permettent bien de comprendre l'émergence et l'installation de la musique baroque en France entre 1960 et 1990, en tant que musique ancienne contemporaine, ou encore musique contemporaine de l'ancien.

Le phénomène d'émergence et d'installation de la musique baroque en France est donc particulièrement dense – de multiples évolutions contemporaines sont à prendre en compte pour le comprendre. Cette présente étude, qui ne peut prétendre à elle seule dresser le tableau complètement détaillé d'un tel univers, pourrait donc se prolonger et se préciser sur plusieurs points.

En premier lieu, le lien entre danse baroque et musique baroque – et sans doute même théâtre baroque. Philippe Beaussant, un des « pères » du baroque musical en France, a créé une institution enseignant à la fois la danse et la musique baroque avant qu'elle ne devienne le Centre de musique baroque de Versailles. Cette liaison entre danse baroque et musique baroque, qui sont deux disciplines à part entières, nous semble donc important à prendre en compte dans le cas d'une étude sur la musique baroque en France dans ces années-là. Mais au-delà même de ces catégories, l'univers vaste du geste artistique, de danse ou de théâtre, serait une porte d'entrée vers le baroque en tant qu'art à part entière. Nous pensons que cette piste, initiée par Philippe Beaussant, mériterait une étude plus approfondie sur le caractère transdisciplinaire du baroque en tant qu'expression artistique qui se développerait parallèlement en tant que geste et en tant que musique dans la société française du XX^e siècle.

Pour se focaliser davantage sur la musique en elle-même, d'autres éléments seraient à prolonger. Il nous semble qu'une étude sur l'interprétation des œuvres baroques en France

selon la nationalité de leur compositeur pourrait aussi éclaircir le phénomène. Car si le Centre de musique baroque de Versailles entend mettre en avant la « musique française », ce n'est pas anodin. On parle bien de style français, pour le différencier du style italien ou encore du style allemand, par exemple. L'émergence de la musique baroque doit-elle aussi être comprise comme la volonté de retrouver une sorte de trésor national par un répertoire perdu ? Politiquement parlant, les baroqueux ne se distinguent pas particulièrement dans un sillage nationaliste – souvent même au contraire – mais cela ne les empêche pas de pouvoir regarder l'histoire de la France tout en l'admirant. L'image de la cour de Louis XIV et de Versailles est un objet de fascination pour beaucoup.

D'autres musiciens ou spécialistes, sans doute, sont plus admiratifs de la musique italienne d'un Vivaldi que de la musique française d'un Rameau. Parmi eux, certains sont indifférents à la nationalité du compositeur et placent la musique en elle-même, en tant qu'art et esthétique, bien au-dessus de l'histoire nationale, qui appartient aux historiens. Il serait donc utile de se demander dans quelle mesure la recherche du répertoire ancien peut puiser ses sources dans un goût pour l'histoire française. Cela pourrait peut-être partiellement remettre en question l'image du baroqueux comme étant un pur passionné de musique – ce qu'il est, mais sans doute pas toujours seulement.

Aussi, l'histoire des festivals de musique baroque reste encore à faire. Si nous en avons listé dans le temps et décrit leur importance, ces événements ont permis à des grands musiciens baroqueux de venir se produire en France en venant de l'étranger, et ainsi d'initier des rencontres productives. Les festivals ont aussi permis à ces musiciens, tout comme aux musiciens français comme Jean-Claude Malgoire de se faire connaître parallèlement à leurs activités pendant le reste de l'année, peut-être par des publics moins habituels. À ce propos, il pourrait être très intéressant de confronter les publics qui viennent aux festivals à ceux qui achètent les disques : sont-ils à peu près les mêmes, ou y a-t-il une différence notable ?

En tant que moments d'ouverture à l'étranger, de sociabilité, de rencontres, les festivals peuvent être un bon moyen de comprendre l'émergence de la musique baroque par le biais des réseaux baroqueux. D'ailleurs, leur logique est forcément différente de celle d'une structure permanente comme un ensemble ou un conservatoire. Le caractère éphémère d'un festival fait bien souvent de lui un moment particulièrement extraordinaire justement parce

qu'il sort du quotidien, notamment par son caractère estival et festif couplé avec une grande programmation de concerts et d'événements sur un temps court. Ce temps court donne au festival un rythme effréné – il est une concentration de beaucoup de choses en peu de temps, qui nous invite aussi à penser le développement de la musique baroque non pas uniquement sur le temps long mais à travers des événements particuliers, des rencontres spontanées, qui ont un impact sur la durée mais qui quant à elles n'émergent pas : elles arrivent.

Ainsi, une étude sur les festivals de musique baroque pourrait tout à fait compléter notre travail. Il serait même très pertinent d'analyser en détail un festival année par année, par exemple le festival de Saintes, intéressant par son ancienneté et sa popularité, pour voir, dans une sorte de microhistoire, comment se tissent les réseaux et les publics de la musique baroque. Mais ce n'est pas tout : une étude de l'évolution de la programmation au fil des années pourrait aussi bien donner des indices sur l'évolution générale de cette musique en France.

En effet, s'il y a bien un autre élément qui pourrait être tout à fait développé davantage, c'est celui des œuvres elles-mêmes. Car si nous avons abordé la redécouverte d'un répertoire puis sa réappropriation, il manque pour autant une étude approfondie de ce même répertoire, de son évolution au XX^e siècle. Certains compositeurs ont été redécouverts plus que d'autres, on l'a vu, mais quelles sont les œuvres les plus écoutées à quel moment ? Le succès grandissant de la musique baroque dans la société française s'explique aussi par l'incroyable popularité de certaines œuvres, qui deviennent presque des « tubes » (comme les *Quatre Saisons* de Vivaldi...).

Mais même sans aller jusque-là, il est clair que les succès discographiques et de concert (comme *Atys* de Lully en 1987) sont liés à des compositions précises, certes réinterprétées par le monde contemporain, mais qui plaisent à un public plus ou moins important, à un moment donné. Ainsi, par exemple, une étude des ventes de disques ou des places de concerts en France pendant la période que nous étudions permettrait de considérer avec plus de précision l'évolution du répertoire baroque, ce que le public préfère ou au contraire délaisse – bref, une telle étude pourrait nous dire bien des choses sur ce public, faisant partie de la société française.

Car il est clair que le répertoire baroque ne représente pas un ensemble parfaitement

homogène : au-delà de la nationalité des compositeurs, d'autres caractéristiques peuvent tout aussi bien rentrer en compte entre les œuvres – ou du moins entre les différentes catégories d'œuvres. Par exemple, qui joue et écoute plutôt de la musique sacrée et pourquoi ? Qui préfère la musique instrumentale à la musique vocale, ou inversement ? Il est clair que la musique vocale baroque peut impliquer encore d'autres sensibilités et d'autres représentations dans la société française, liées à la définition du genre par exemple dans le cas du contre-ténor. Cette pratique ancienne remise au goût du jour, fortement critiquée dans les années 1970 à cause de sa connotation féminine – des commentateurs comme Antoine Goléa n'ayant pas hésité à montrer leur rejet total face à ces voix d'hommes aigüés. Cela n'a pas empêché René Jacobs ou Alfred Deller de devenir des célébrités dans le monde de la musique savante. En tout cas, aborder le sujet des contre-ténors permet de compléter le travail sur l'émergence de la musique baroque en tant qu'histoire des sensibilités et des mentalités.

Enfin, l'histoire de la musique baroque en France fait partie intégrante d'une histoire de l'authenticité en musique. C'est autour ce mot que la plupart des débats de la musique baroque se sont cristallisés, car il est à l'origine de la démarche baroqueuse, même si celle-ci le nuance et ne prétend pas forcément l'atteindre – elle est plutôt vue comme un idéal à suivre. Mais l'authenticité en musique est loin de se limiter à la musique baroque ; elle est une notion importante pour la musique classique au sens le plus général du terme, qui présente un répertoire d'œuvres dont les auteurs sont pour la plupart décédés. Cela comprend donc effectivement les XVII^e et XVIII^e siècles (à plus forte raison encore puisque ces derniers ont laissé un héritage beaucoup moins important, beaucoup moins de traces que les suivants), mais aussi quand même le XIX^e siècle voire le XX^e siècle.

Respecter les intentions du compositeur en interprétant « comme il le voulait » ou en tout cas « comme il l'a écrit » est un principe en fait assez général, qui peut concerner à la fois Monteverdi, Bach, Beethoven ou Chopin. Si ce principe d'authenticité a été largement apporté par les baroqueux, ils ne sont pas les seuls à le réclamer. Une histoire générale de l'authenticité en musique au XX^e siècle – certains travaux que nous avons consultés existent déjà sur ce thème sans être des études complètes à notre connaissance – permettrait de voir plus précisément quel a été l'apport de la musique baroque dans ce domaine, mais aussi comment celle-ci peut revêtir plusieurs formes selon les répertoires concernés mais aussi selon le point de vue comme on a pu le constater avec le musicologue Charles Rosen

face aux baroqueux.

Toutes ces pistes de réflexion pourraient permettre à la présente étude d'être prolongée et complétée, car le phénomène d'émergence et d'installation de la musique baroque en France est très vaste (comme on peut s'y attendre face à un mouvement de réinterprétation artistique de presque deux siècles du passé). Notre point de vue historique a défini la musique baroque en tant qu'objet culturel contemporain avec ses contradictions et ses histoires croisées. Une étude plus approfondie encore de cet objet exige de multiples points de vue, de la plus petite échelle à la plus grande, transcendant les disciplines – de l'histoire à la musicologie en passant par la sociologie et même la philosophie.

ANNEXES

Annexe 1 (référéncée p. 119)

[Les] musiciens de la Grande Ecurie [qui] ont pour beaucoup fait un grand bout de chemin à mes côtés. Parmi ceux-ci, je suis tout particulièrement reconnaissant aux premiers violons solos ou « leaders » successifs qui, par leur personnalité, ont su imprimer à tout l'orchestre une couleur et une manière uniques : Alain Moglia, Jacques Prat, Gilbert Bezzina, John Holloway, Florence Malgoire et Philippe Couvert. [...] Je ne dois pas moins aux différents membres du continuo, autre poste-clef sur lequel repose tout l'édifice rythmique et harmonique d'un orchestre baroque et classique. Au premier rang de ceux-ci, je ne peux que rendre hommage à l'incomparable claveciniste et pianiste Danièle Salzer, cofondatrice et complice pendant trente ans de la Grande Ecurie.

Annexe 2 (référéncée p. 125)

[...] Mais encore faut-il disposer d'interprètes formés au style baroque et disponibles pour le service du château, ainsi que des structures nécessaires, administratives et artistiques. D'où la naissance prochaine de trois institutions coordonnées, associant l'Etat et les collectivités locales. Une « mission d'études et de recherche », confiée à des musicologues, permettra l'exploitation de tout le patrimoine musical des dix-septième et dix huitième siècles, dont beaucoup de fonds restent à exploiter tant à Versailles que dans de nombreuses bibliothèques de France et d'Europe. L'Institut de musique et danse anciennes de l'Ile-de-France, dirigé par Philippe Beussant, sera intégré au conservatoire de Versailles et chargé de former chanteurs, instrumentistes et danseurs à ce style si particulier.

Mais l'initiative nouvelle est la création, à partir de septembre 1987, d'une maîtrise-école de haut niveau où une vingtaine d'enfants recevront, à côté de l'enseignement général, une formation musicale très poussée. Cette maîtrise assurera des auditions régulières à la chapelle royale. La responsabilité des études est confiée au maître de chapelle du New College d'Oxford, Edward Higginbottom, et à un directeur musical qui sera nommé en mai prochain par concours. Six chanteurs d'oratorio et six aspirants chefs de chœur participeront également aux activités de la maîtrise. L'animation musicale régulière du château commencera le 3 octobre 1987 par une grande Journée Lully.

Annexe 3 (référéncée p. 128)

W. Landowska (Bach, *Les Variations Goldberg*, VSM), E. Fischer (Bach, *Les Concertos pour*

*clavier(s) et cordes en ré mineur, fa mineur, la majeur, VSM), A. Deller (Purcell, *Music for a while* ; Dowland, *Flow my tears*), N. Harnoncourt (Monteverdi, *Orfeo*, Teldec ; Bach, *La Messe en si mineur*, Teldec ; Bach, *La Passion selon saint-Matthieu*, Teldec ; Vivaldi, *Les Quatre Saisons*, Teldec), G. Leonhardt (*Intégrale de L'Art de la Fugue* de J.-S. Bach, HM), M. Chapuis (*Intégrale de l'oeuvre pour orgue de J.-S. Bach*, Valois CMB), J. Savall (M. Marais, *Suite d'un goût étranger*, Astrée AS 13 ; T. Hume, *Pièces pour viole*, Astrée AS 77), S. Ross (*Intégrale de l'oeuvre pour clavecin de Rameau*, Stil 2107S75 ; *Intégrale de l'oeuvre pour clavecin de Scarlatti*, Stil), R. Jacobs (Cavalli, *Xerse* ; Monteverdi, *Selva morale spirituale* ; Monteverdi, *Vespro della beata Vergine* ; Monteverdi, *Anthologie musique vocale*), J.-C. Malgoire (Haendel, *Rinaldo*, CBS ; Haendel, *Water Music*, CBS), W. Christie (*Madrigaux*, HMC ; Charpentier, « *Médée* » *intégrale*, HMC ; *Magnificat*, HMC ; *Pastorale*, HMC).*

Annexe 4 (référéncée p. 136)

Il semblerait, hélas, que les « baroqueux » aillent parfois un peu trop loin : cet enregistrement en est le parfait exemple. [...] Les sons enflés, les notes écourtées, les agréments et autres ornements caractéristiques du véritable style d'interprétation de ces œuvres sont ici poussés à leur point extrême, à la limite de la caricature. [...] On préférera pour cette raison les inusables versions Harnoncourt (Teldec) ou encore Gardiner (Erato).

ETAT DES SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Installation et émergence de la musique baroque en France (1960-1990)

État des sources

PERIODIQUES

DIAPASON (fondé en 1952) – Dépouillé pour la période s'étendant de l'année 1962 à l'année 1987.

54 articles et 5 dossiers spécialisés notés. Consultés à la BNF.

HARMONIE (fondé en 1964) – Dépouillé pour la période s'étendant de l'année 1966 à l'année 1980.

20 articles notés. Consultés à la BNF.

LE MONDE – Dépouillé pour la période s'étendant de l'année 1966 à l'année 1989.
15 articles notés. Consultés sur Europresse.

ÉMISSIONS DE RADIO

« Renaissance des orgues de France » par Jacques Merlet, sur France Culture.
Écoutes de l'année 1969 à l'année 1982.

« La tribune des critiques de disque » par Armand Panigel et Jean Roy, sur l'ORTF.
Écoutes de l'année 1960 à l'année 1983.

ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION

« Au cœur de la musique » par Bernard Gavoty, consultation de 1968 à 1972.

« Du côté de chez Fred » par Frédéric Mitterand, émission du 23 février 1989.

ARCHIVES NATIONALES

Cote : 20040043/16. Archives sur le centre de musique baroque de Versailles. Consultées à Pierrefitte-sur-Seine.

Cote : 19870606/24. Archives sur la division des orchestres, formations subventionnées et festivals (direction de la musique et de la danse). Consultées à Pierrefitte-sur-Seine.

Cote : 20060630/1. Archives sur la Culture ; Direction de la musique et de la danse ; Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1966-1993).

Cote : 20060630/79. Archives sur la Culture ; Direction de la musique et de la danse ; Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1966-1993).

DOSSIERS DE LA BNF

Cote : 8-THETA LIE PH-8 (171). COLLOQUES DE WEGIMONT IV, 1957 : *Le « Baroque » Musical, Recueil d'études sur la Musique du XVIIe siècle*, Liège-P, 1963. Consultable au rez-de-jardin de la BNF Tolbiac.

Cote : VMB-3360. WEBER Edith (Etudes réunies et présentées par...) : *L'interprétation de la Musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1974. Consultable à Richelieu (section Musique).

Cote : 8-Z-38808 (13). MILLIOT Sylvette : *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle*, Paris, Société française de musicologie, 1970. Consultable au rez-de-jardin de la BNF Tolbiac.

Cote : Mon-485 (14). Corpus des Luthistes français. SOURIS André et ROLLIN Monique : *Oeuvres de Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson, Chevalier (A.S.). Édition et transcription, introduction historique et étude des concordances (M.R.)*, Paris, ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1967. Consultable à Richelieu (section Musique).

Dossier BEAUSSANT, Philippe [Document d'archives], 1983-1995 : coupures de presse. Consultable à la Bibliothèque de l'Opéra.

SOURCES ORALES

Entretien avec Catherine Massip le 08/01/2018.

Journée d'étude « Histoire de l'enregistrement de la musique baroque » du 15/06/2016, captation audiovisuelle consultée à la BNF.

Bibliographie

GÉNÉRALITÉS SUR LA MUSIQUE

ARBO, Alessandro ; LEPHAY, Pierre-Emmanuel (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017, 378 pages.

ARNOLD, Denis (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Robert Laffont S.A. Paris, 1995, 987 pages.

BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996, 239 pages.

DAMIAN, Jean-Michel, (dir.), *Dictionnaire des disques et des compacts : guide critique de la musique classique enregistrée*, Paris, R. Laffont, 1988, 1075 pages.

HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique : Les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, Vol.1 et 2, 1993, 1372 pages.

LAMARQUE, Lucio, (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, 1142 pages.

MICHEL, François ; LESURE, François ; FÉDOROV, Vladimir, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome I, 1958, 720 pages.

MICHEL, François ; LESURE, François ; FÉDOROV, Vladimir, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome II, 1959, 720 pages.

PARIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, R.Laffont, 1989, 1112 pages.

PISTONE, Danièle, *Répertoire des thèses françaises relatives à la musique (1810-2011)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2013, 520 pages.

PISTONE Danièle, *Musique et société, deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004, 302 pages.

VIGNAL, Marc, (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Vol.1 et 2, Paris, Larousse, 1996, 2059 pages.

DUFOURCQ, Norbert, (dir.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946, 592 pages.

MUSIQUE ET MUSICIENS DES XVII^e-XVIII^e SIECLES

BEAUSSANT, Philippe, « *Atys* de Jean-Baptiste Lully », in *Universalis* 1988, Encyclopædia Universalis, Paris, 1988.

BENOIT, Marcelle, *Versailles et les Musiciens du Roi (1661-1733), Étude institutionnelle et sociale*, Paris, A. et J. Picard, 1971, 475 pages.

BOUQUET, Marie-Thérèse, *Musique et musiciens à Annecy : Les Maîtrises (1630-1789)*, Paris, A. et J. Picard, 1970, 204 pages.

BROSSARD, Yolande De, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs (1650-1688) » in *Recherches sur la Musique française classique*, X, 1970, p. 138.

CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004, 632 pages.

CHRISTOUT Marie-François, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967, 271 pages.

DAVAL, Pierre, *La Musique en France au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1961, 292 pages.

GEIRINGER, Karl, *Jean-Sébastien Bach*, trad. Paris, Seuil, 1970, 398 pages.

GILBERT, Kenneth, « Scarlatti et la France », in *Domenico Scarlatti : 13 recherches*, Les cahiers de la société de musique ancienne de Nice, Actes du colloque international de Nice, 1985.

HARNONCOURT Nikolaus, *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Paris, Gallimard, 1984, 294 pages.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. Paris, Gallimard, 1985, 345 pages.

MALIGNON, Jean, *Rameau*, Paris, Seuil, 1960, 192 pages.

MARCEL, Luc-André, *Bach*, Paris, Seuil, 1961, 200 pages.

MICHEL, Antoine, *Recherches sur la musique française classique : vol. VIII*, Paris, A. et J. Picard, 1968, 280 pages.

MULLER, Jean-Pierre, *La fantaisie libre. Esquisse historique et sociologique d'un genre musical, du XV^e au XIX^e siècle*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 1972, 420 pages.

KIRKPATRIK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, trad. Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, 493 pages.

LE BAROQUE

CHARPENTRAT, Pierre, *Le mirage baroque*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967, 189 pages.

CORTANZE, Gérard de, *Le Baroque*, Paris, Solar - MA Éditions, 1987, 158 pages.

DUBOIS, Claude-Gilbert ; LACAS, Pierre-Paul ; TAPIÉ, Victor-Lucien, « BAROQUE », in Universalis éducation (en ligne).

HENNION, Antoine, « Le baroque, un goût si moderne... », in Borel F., Gonseth M.-O. (dir.), *Pom pom pom pom. Musiques et caetera*, Neuchâtel, GHK éditeurs, 1997, p. 21-38.

HUYGHES, René, « La sève du baroque », *Baroque*, 4, 1969.

MINGUET Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, J. Vrin, 1966, 304 pages.

MINGUET, Philippe, *France baroque*, Paris, Hazan, 1988, 399 pages.

MOSSER, Monique ; MEROT, Alain, « Le retour du baroque : us et abus », in *Revue de l'Art n°90*, 1990, p. 5-7.

SAUVAGNARGUES, Anne, « Le goût baroque comme détermination d'un style : Wölfflin, Deleuze », in *Appareil*, 2012 (en ligne).

TAPIÉ, Victor-Lucien ; FUMAROLI, Marc, *Baroque et classicisme*, Paris, Le livre de poche, 1980, 509 pages.

LA MUSIQUE BAROQUE

ANTHONY James R. ; GIROUD Vincent, *La musique en France à l'époque baroque : De Beaujoyeux à Rameau*, trad. Paris, Flammarion, 2010, 574 pages.

BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988, 161 pages.

BOUISSOU, Sylvie, « L'impact social de la catastrophe naturelle dans l'opéra baroque français » in Blay P., Legrand R., *Sillages musicaux. Hommages à Yves Gérard*, Paris, CNSMD, 1997, p. 207-225.

BORREL, Eugène, « La Schola et la restauration de la musique ancienne », in *La Schola Cantorum en 1925*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1927.

BUKOFZER, Manfred F., *La Musique Baroque 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, 490 pages.

CADIER, Anne, *L'écoute de l'analyste et la musique baroque*, Paris, L'Harmattan, 1999, 294 pages.

CANTAGREL, Gilles, *Passion Baroque : Cent cinquante ans de musique en Europe*, Paris, Fayard, 2015, 244 pages.

CASANOVA, Vincent, « Répétition générale », in *Vacarme*, vol. 54, no. 1, 2011

CHRISTIE, William ; D. KHOURY, Marielle, *Purcell : au cœur du baroque*, Paris, Gallimard, 1995, 160 pages.

CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la Musique – Essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, ed. de la librairie Encyclopédique, 1948, 247 pages.

GALLICO, Claudio, « Éditions critiques de la musique baroque », in *Musique, Encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004.

GENDRON, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, University of Chicago Press, 2002.

SADIE, Julie-Anne, *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995, 735 pages.

V. PALISCA, Claude, *La musique Baroque*, Arles, Actes Sud, 1994, 361 pages.

L'INTERPRÉTATION ET LES INSTRUMENTS ANCIENS

ANSELM, Alain, *Musique et loisirs* n°4 « spécial clavecin », 1978.

ALIZON, Jean-François, *Aborder le répertoire baroque sur la flûte*, Paris, L'Harmattan, 2014, 316 pages.

COADOU, François, « La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt », 2004 (en ligne).

CUCUEL, Georges, *Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle : l'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, 67 pages.

GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne : recherche sur l'interprétation du ; XVI, XVII, XVIIIe siècles*, Paris, Fasquelle, 1964, 158 pages.

GONNARD, René, « Considérations sur le progrès », in *Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1978, 18 pages.

HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 406 pages.

LATCHAM, Michael, *Musique ancienne-instruments et imagination, Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne, Peter Lang SA, 2004, 302 pages.

LEBOUCQ, Brice, « Le clavecin aujourd'hui » in *Etudes, revue de culture contemporaine*, avril 2017.

LE NAOUR, Michel, « Jouer Bach aujourd'hui », in *Piano*, n°13, 1999-2000.

LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, 226 pages.

LEPPARD, Raymond, *Authenticity in music*, Portland, Amadeus Press, 1988, 80 pages.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004, p. 1128-1148.

PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », in Nattiez J.J. (dir.), *Musique, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles, Actes sud, Tome II, 2004, p. 1071-1128.

ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », in *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991.

SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1976, 311 pages.

SULAIMAN, Samaa, *Les pianistes et le répertoire du baroque tardif pour clavier : réflexion sur un corpus d'interprétations discographiques (J.S. Bach, Rameau, D.*

Scarlatti), thèse soutenue en 2009 sous la direction de Pierre Saby, disponible sur theses.fr.

TARDIF, Hilaire-Marie, *Ornements musicaux des maîtres anciens*, Montréal, Éditions franciscaines, 1959, 63 pages.

VANDIEDONCK, David, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », in *Études de communication*, 21, 1998

VEILHAN, Jean-Claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII, XVIIIème siècle)*, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1977, 101 pages.

WAINWRIGHT Jonathan ; HOLMAN Peter, *From Renaissance to Baroque : Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, York, Ashgate, 2005, 321 pages.

ZWANG, Gerard, « L'oreille absolue et le diapason dit baroque », in *La Revue Musicale*, 1984, p.57.

ZWANG, Gerard, *La musique baroque et son diapason : le classique confisqué*, Paris, L'Harmattan, 2014, 222 pages.

LES ACTEURS PRINCIPAUX DU MOUVEMENT BAROQUEUX

DESHOULIERES, Christophe, *William Christie et les théâtres des Arts florissants, 1979-1999*, Paris, Armand Colin, 1999, 267 pages.

DRILLON, Jacques, *Sur Leonhardt*, Paris, Gallimard, 2009, 200 pages.

GALONCE, Pablo, « Jordi Savall, le maître de la viole de gambe », in *Le monde de la musique*, n° 274, mars, 2003.

GARRIGUES, Juliette, « HARNONCOURT NIKOLAUS - (1929-2016) », in Universalis éducation (en ligne).

GARRIGUES, Juliette, « LEONHARDT GUSTAV - (1928-2012) », in Universalis éducation (en ligne).

HOTTE, Véronique, « BEAUSSANT PHILIPPE - (1930-2016) », in Universalis éducation (en ligne).

JANICAUD, Nicole, *Actualités du baroque : Hommage à Scott Ross*, Société de musique

ancienne de Nice, 1991.

LABIE, Jean-François, *William Christie : sonate baroque*, Aix-en-Provence, Alinea, 1989, 181 pages.

LACAS, Pierre-Paul, « CHRISTIE WILLIAM (1944-) », in Universalis éducation (en ligne).

MOENS, Stephan, *Philippe Herreweghe*, Louvain-la-Neuve, Versant Sud, 2009, 143 pages.

PAROUTY, Michel, « MALGOIRE JEAN-CLAUDE (1940-) », in Universalis éducation (en ligne).

PENIN, Jean-Paul, *Les Baroqueux ou le Musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000, 271 pages.

PROUST, Jean-Marc, « Comment Ton Koopman et les « baroqueux » ont restauré la musique baroque », 25 juillet 2014.

ROUSSET, Julien, *Michel Laplénie, un enfant du baroque*, Bordeaux, Le Festin, 2016, 109 pages.

ROUVIERE, Olivier, *Les Arts florissants de William Christie*, Gallimard, 2004, 172 pages.

SAVALL, Jordi, « Entretien avec Harnoncourt », in *Classica*, n°28, décembre- janvier, 2000- 2001.

SCHAEFER-KASRIEL, Virginie, *Jean-Claude Malgoire : 50 ans de musiques et d'aventure*, Symétrie, 2005, 284 pages.

TEP, Yutha, « Jean-Claude Malgoire, visionnaire baroque », in *Cadences*, juin 2016.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	5
Introduction	7
Partie 1. Genèse et émergence de la musique baroque	33
Chapitre 1. L'état des connaissances sur la musique ancienne en 1960.....	35
1. <i>Genèse : la construction d'un savoir par une redécouverte progressive</i>	35
2. <i>La progression instrumentale et musicologique</i>	40
3. <i>L'interprétation de la musique ancienne dans les années 1960</i>	42
Chapitre 2. L'effort des maisons de disque.....	47
1. <i>L'apparition du microsillon</i>	48
2. <i>Erato et CBS : deux maisons de disque pionnières</i>	50
3. <i>Le label de la musique baroque : Harmonia Mundi</i>	53
Chapitre 3. Le succès croissant de la musique ancienne.....	59
1. <i>La double crise de la modernité et de l'institution classique : un contexte favorable ?</i>	59
2. <i>La naissance de grands compositeurs par la « redécouverte »</i>	63
3. <i>Un développement permis par les disques et festivals</i>	67
Partie 2. (Re)naissance du baroque musical et polémiques	71
Chapitre 1. Le tournant baroque dans un monde classique.....	73
1. <i>L'apparition de la musique baroque</i>	73

2. <i>La renaissance du baroque par le geste : Dene Barnett</i>	76
3. <i>Un nouveau paradigme</i>	79
Chapitre 2. L'émergence du mouvement baroque.....	87
1. <i>L'avant-garde des baroqueux en France : héritage d'Harnoncourt ; Jean-Claude Malgoire</i>	87
2. <i>L'essor des instruments anciens</i>	92
3. <i>Les baroqueux et l'authenticité</i>	95
Chapitre 3. L'heure du débat. Modernes, modernistes.....	101
1. <i>La tendance « moderne » : un entre-deux ?</i>	101
2. <i>La tendance « moderniste » : les avant-gardistes</i>	105
3. <i>La tendance « moderniste » : les classico-romantiques</i>	108
Partie 3. L'institutionnalisation de la musique baroque en France	115
Chapitre 1. La mise en place de structures baroques en France.....	117
1. <i>L'augmentation des festivals et événements de musique baroque</i>	117
2. <i>« Les Arts Florissants » et autres ensembles de musique baroque des années 1980</i>	120
3. <i>Le Centre de musique baroque de Versailles</i>	122
Chapitre 2. Un débat gagné par les baroqueux ?.....	127
1. <i>La reconnaissance de l'interprétation baroque dans les années 1980</i>	127
2. <i>Une victoire à relativiser : défense des instruments modernes et argument innéiste</i>	130
3. <i>La réponse des baroqueux : nuancer la quête d'authenticité</i>	134
Chapitre 3. La musique baroque, nouvelle musique classique ?.....	139
1. <i>Une évolution des institutions classiques : le cas du clavecin</i>	139
2. <i>Les baroqueux : une marginalité essentielle et revendiquée</i>	143
3. <i>La fin des années 1980 : un nouveau tournant pour la musique baroque</i>	147

Conclusion.....	153
Annexes.....	163
Etat des sources et bibliographie.....	167
Table des matières.....	181

Crédit photo : *Pose du chevalet sur la viole de gambe de Pierre Thouvenot*, photographie argentique par Anael Garcia Drieu (<https://www.instagram.com/anael.garcia.drieu/>)