

Académie Nationale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux
Séance du 20 novembre 2008

DISCOURS DE RECEPTION DE M . MICHEL LAPLENIE

Monsieur le Maire, Monsieur le Président, Mr le Secrétaire perpétuel, Mesdames et Messieurs les Académiciens, chers amis qui vous êtes déplacés, souvent de loin, pour cette cérémonie, Mesdames et Messieurs,

L'Académie Nationale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux s'apprête à accueillir aujourd'hui un musicien parmi ses membres. Celui que vous avez choisi est le directeur de l'ensemble Sagittarius, ensemble de musique baroque implanté depuis 2000 en Aquitaine. Un tel honneur me comble de joie, d'autant plus qu'il y a eu très peu de musiciens au cours des 3 siècles d'existence de l'Académie. Je suis, je dois dire, très ému de prendre la parole devant cette noble assemblée : je vais devoir me livrer à un exercice qui ne m'est plus très familier. J'aurais pu m'adresser à vous en chantant, en psalmodiant un long récitatif. C'eût été plus dans mes habitudes... Je me contenterai de déclamer ce discours, en évitant toutefois les inflexions par trop ostentatoires d'une Champmeslé ou d'une Sarah Bernhard.

En ce début de séance je voudrais exprimer ma gratitude à quelques personnes ici présentes. En tout premier lieu, je remercie Henri de Grandmaison. C'est lui qui a eu l'idée de proposer ma candidature et c'est lui qui m'a appris la bonne nouvelle de mon élection. Au cours des semaines, il a été un peu mon tuteur, m'expliquant ce qu'était l'Académie, ce qu'on attendait de moi. Qu'il soit grandement remercié de sa patience et de sa disponibilité lorsque nous avons évoqué ensemble mon parcours.

Je voudrais aussi remercier mes deux parrains : Séverine Pacteau de Luze et Denis Mollat. Je connais Séverine Pacteau de Luze depuis quelques années. Nous avons réfléchi voilà 3 ans à un projet de participation de Sagittarius au colloque Montesquieu qu'elle mettait sur pied. Ce projet n'a pu aboutir, mais j'ai été séduit par la gentillesse de ma future consoeur et son ouverture à la musique. Nous nous revoyons régulièrement à des concerts et je la remercie d'avoir accepté d'être ma marraine aujourd'hui.

Denis Mollat est depuis quelques années très proche de Sagittarius. Pendant 2 ans, il a été le président de notre association. C'est un fin mélomane, toujours à l'affût de progrès techniques dans la diffusion de la musique et c'est tout naturellement à lui que je me suis adressé, lorsque je me suis mis en quête d'un parrain. Je le remercie de son aide efficace auprès de Sagittarius et de tout ce qu'il peut faire pour le rayonnement de notre ensemble à Bordeaux et en région.

Et je vous remercie tous mes chers futurs confrères, vous qui m'avez accueilli si aimablement dans l'intimité de votre maison, de votre bureau. Nous avons eu des contacts très chaleureux, des échanges très intéressants sur divers sujets, j'ai eu souvent des confessions touchantes concernant votre rapport à la musique, j'ai moi-même été souvent

impressionné d'être reçu chez un grand pont de la médecine ou chez un juriste éminent. Mais une fois passés les premiers moments un peu formels, j'ai été touché par la gentillesse de votre accueil, par votre simplicité, et j'ai ressenti que vous étiez prêts à m'accepter.

Ma tâche aujourd'hui sera un peu différente de ce qui se passe habituellement lors de la réception d'un nouvel Académicien. Dans la plupart des cas, celui-ci doit faire l'éloge de son prédécesseur. Aujourd'hui je n'aurai pas à faire celui de Monsieur Bernard Guillemain, auquel je succède, puisque celui-ci a simplement quitté la région et qu'il est toujours membre honoraire de cette Académie.

Ma tâche semble donc plus facile. On m'a dit : « traitez de ce qui vous tient à cœur, d'un sujet de votre choix ». Tâche aisée en apparence. Mais comment parler, en un temps à la fois aussi long et aussi court, de ce qui peut tenir à cœur à un musicien ? Comment parler de cet art qui est par excellence l'art de l'ineffable ?

Après de longues réflexions et tergiversations, j'ai finalement formulé ma réflexion en une phrase : « La musique baroque : entre passéisme et modernité. »

En choisissant ce terme de « passéisme », un peu péjoratif, j'ai essayé de me faire l'écho d'une idée reçue, répandue depuis des décennies, comme quoi l'intérêt pour la musique baroque correspondrait à une recherche effrénée des sonorités du passé, à une démarche archéologique stérile qui sentirait un peu le musée; elle constituerait un refuge et un antidote à la musique moderne trop coupée du public, trop intellectuelle ; les musiciens qui la pratiquent ont d'ailleurs reçu ce qualificatif pas très glorieux de « baroqueux » sur lequel je reviendrai tout à l'heure. Elle ne serait qu'une mode passagère, vouée à disparaître.

Face à cette vision réductrice et sectaire de la musique baroque, en existe une autre, partagée par les interprètes eux-mêmes, par le public friand de cette musique, par certains directeurs de conservatoires, de salles de spectacles ou de festivals courageux : la musique baroque serait indispensable à notre vie moderne : elle serait bien intégrée à notre écoute quotidienne de la musique, elle aurait même créé de nouvelles habitudes d'écoute. La redécouverte et la pratique de la musique baroque deviendraient ainsi synonymes de modernité, d'une démarche emblématique de notre époque.

Au début de cet exposé j'essaierai de définir cette expression : « musique baroque ». Je dresserai un tableau historique de ce mouvement, j'évoquerai ses débuts discrets voilà une cinquantaine d'années, ce qui le caractérisait dès le début et en quoi la démarche des premiers « baroqueux » était révolutionnaire. Je parlerai ensuite de l'évolution de ce mouvement, de l'apparition des divers ensembles, des principaux acteurs et de la situation actuelle de la musique baroque. Et je ferai le bilan de tout ce que la musique baroque a pu apporter à notre monde actuel tant au niveau du public que de celui des interprètes. J'essaierai de montrer comment le monde de la musique baroque est plutôt tourné vers la modernité que passéiste.

Je m'interrogerai en guise de conclusion sur ce qu'un musicien dit baroque peut apporter à l'Académie bordelaise, j'évoquerai ce que pourront y être mes futures activités, la façon dont la musique pourra y être plus présente.

Le tricentenaire de la fondation de l'Académie se profile pour 2012, le Président Hoerni m'a déjà contacté pour réfléchir à ce que cet anniversaire pouvait évoquer sur le plan musical. Il va de soi que la musique devra être bien représentée lors des différentes manifestations qui marqueront cet événement.

Mais la musique existe avant tout lorsqu'on la pratique. C'est pourquoi nous vous avons réservé une petite surprise : pour ponctuer les 2 parties de cette cérémonie et pour clore la séance, nous entendrons un peu de musique vivante.

Trois de mes fidèles collègues musiciens, membres de Sagittarius, ont accepté, très généreusement et spontanément, de nous interpréter quelques pièces représentatives du répertoire que je défends depuis plus de vingt ans maintenant. Il s'agit de Sophie PATTEY, soprano, de Julia GRIFFIN, violiste et de Ronaldo LOPES, théorbiste. Je tiens déjà à les remercier très chaleureusement de s'être associés à cette cérémonie. Cette manifestation d'amitié me touche énormément et prouve une fois de plus que la musique est un lien extraordinaire entre les êtres.

Essayons de définir ce terme de « musique baroque ». Le terme baroque est au départ issu de l'Histoire de l'Art, essentiellement associé à l'architecture. On parle du baroque allemand, espagnol, autrichien. Les allemands parlent de Baroque pour désigner des monuments construits aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles dans un style où triomphent la ligne courbe, la surcharge, le mouvement, les contrastes marqués, par opposition à ce que nous appelons le classicisme qui évoque davantage un style bien ordonné, aimant la symétrie, la ligne droite et la sobriété...

Le monde musical utilise peu à peu vers les années 70 l'expression « musique baroque » pour désigner la musique allant de la fin de la Renaissance à la mort de Jean Sébastien Bach, soit 1750. Actuellement on peut considérer que la musique baroque recouvre une période beaucoup plus vaste, commençant toujours à la fin de la Renaissance, mais allant bien au-delà de la mort de Jean Sébastien Bach. On n'en connaît d'ailleurs plus les limites, car la démarche des musiciens baroques de restituer la musique sur instruments d'époque a peu à peu englobé toute la musique du 18^{ème} siècle, celle du début du 19^{ème} siècle et même de la fin du 19^{ème} siècle. Ce n'est plus seulement une période de l'Histoire de la musique, c'est une manière de penser la musique. J'y reviendrai.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, l'intérêt pour les musiques du passé n'est pas un phénomène récent. De tous temps, il y a eu des esprits curieux qui se sont intéressés aux musiques antérieures à leur époque. Dom Calmet, le théologien, exégète de la Bible, fait en 1712, dans sa préface à sa traduction des Psaumes de David, une longue dissertation sur les instruments utilisés par les juifs au moment de la rédaction du livre des Psaumes. Laborde, en 1780, publie un « Essai sur la musique » en quatre tomes imposants, premier ouvrage à faire une réflexion sur l'emploi d'instruments adéquats pour jouer les musiques du passé.

Au 19^{ème} siècle, Mendelssohn a remis au goût du jour la Passion selon Saint Matthieu de Jean Sébastien Bach. En 1850 on voit la création d'une « Société internationale Jean Sébastien Bach » qui aura parmi ses membres fondateurs Johannes Brahms et Franz Liszt et qui éditera pendant 50 ans toute l'œuvre de Bach sous forme d'une souscription internationale. La fin du 19^{ème} siècle verra la publication d'éditions monumentales encore valables de nos jours de beaucoup de compositeurs allemands. A la même époque, l'Italie redécouvre Palestrina et publie l'intégrale de sa musique religieuse... Au début du 20^{ème} siècle, Camille Saint-Saëns publiera une édition complète des opéras et des œuvres de Rameau, tandis que Vincent d'Indy éditera et fera jouer les opéras de Monteverdi. Le bordelais Henri Expert se lancera dans une publication des « Monuments de la Renaissance Française ». J'arrête là cette énumération. Tous ces exemples montrent que l'intérêt existait de faire revivre les œuvres du passé et de les faire connaître au public.

Mais un point reste fondamental dans toutes ces démarches : il s'agissait bien de faire jouer les œuvres, mais soit en les adaptant au goût du jour (ce qu'ont fait par exemple un Mozart en réorchestrant le Messie de Haendel, ou un Berlioz en réorchestrant l'Orphée de Gluck), soit en les donnant avec des moyens musicaux qui étaient ceux du 19^{ème} siècle ou du début du 20^{ème} siècle. Et c'est là que le bât blesse. Car on considérait, avec une croyance naïve, que le progrès conditionnait l'évolution de l'interprétation : les instruments, les orchestres avaient subi de profondes mutations et il était absurde et inenvisageable de revenir aux critères d'interprétation du passé. Le diapason avait monté, les voix s'étaient adaptées aux immenses salles de concert ou d'opéra, des instruments comme le clavecin avaient disparu ou avaient été détruits comme témoignage d'un régime et d'une époque révolus. Cette mentalité, très profondément ancrée dans les habitudes d'écoute a traversé tout le 20^{ème} siècle et est encore ancrée dans certains milieux et dans certaines maisons d'opéra ou de concerts.

Tout va changer, de façon discrète mais insidieuse, au milieu des années 50: un jeune claveciniste hollandais, un jeune violoncelliste de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, une jeune violoniste suisse et un chanteur anglais à la voix bizarre se rencontrent à Vienne et ont tous une même passion et une même envie : jouer les œuvres du passé sur des instruments d'époque, en respectant quelques critères étudiés dans les traités, mais jamais mis en application. Ces musiciens ont fait leurs études à Bâle dans cette vénérable institution de la Schola Cantorum, où l'on apprend plein de choses théoriques, mais où la pratique ne suit pas. Les jeunes musiciens dont je viens de parler décident de passer à l'acte.

Par exemple on jouera dans un diapason plus bas, celui de certaines orgues ayant survécu aux guerres ou restaurations intempestives, on remettra des cordes en boyaux aux violons et violoncelles, on remettra en cause le vibrato systématique pour entendre mieux certaines dissonances voulues par les compositeurs, on demandera à un luthier de faire des copies d'instruments dormant dans les musées, on relira le traité sur l'Art du violon de Léopold Mozart, on demandera aux luthiers de copier des archets anciens.

On relira certains vieux traités parlant de l'art vocal au 17^{ème} et 18^{ème} siècles. On apprendra ainsi à orner une mélodie simple en utilisant des formules de traités d'époque. On retrouvera la saveur du texte et les instrumentistes essaieront à nouveau d'imiter les voix comme au 17^{ème} et 18^{ème} siècles.

Ce petit cénacle fera des débuts très modestes à Vienne, il s'appellera le *Concentus Musicus*, fera des concerts aux chandelles au palais du Belvédère ou au château de Schönbrunn. Ces jeunes musiciens ont pour nom, et certains parmi vous auront je pense déjà deviné : le claveciniste Gustav Leonhardt, le violoncelliste Nikolaus Harnoncourt qui joue aussi de la viole de gambe, la violoniste Marie Leonhardt devenue à cette époque-là madame Leonhardt, le contreténor ou falsettiste Alfred Deller. Dans les années 50 ce furent là les pionniers de ce qu'est devenu par la suite le mouvement baroque.

A partir de là, tout ira très vite ; va avoir lieu alors une « Querelle des Anciens et des Modernes » d'un nouveau genre. Les Modernes sont curieusement ceux qui font le plus référence au passé et qui essaient de retrouver un idéal sonore qu'ils pensent être celui du passé, de l'époque de la création des œuvres. Ils considèrent que les habitudes « modernes » de jouer la musique des 17^e et 18^e siècles avaient complètement dénaturé l'essence même de ces œuvres et qu'en ce 20^e siècle, qui commençait à décapier les façades trop surchargées de certaines églises ou de retrouver les couleurs d'origine de certains tableaux ternis par la crasse et la fumée des bougies, il était urgent de dégraisser aussi l'interprétation de Bach, de Haendel, de Rameau, de Lully, etc. pour retrouver l'esprit et la lettre de ces œuvres quand elles avaient été conçues. Bref il fallait revenir à une certaine forme d'authenticité. Le mot est lâché qui sera l'objet de nombreuses controverses.

Inutile de dire qu'une vive réaction vit le jour : face à ces jeunots révolutionnaires, à ces « Modernes », se postaient les « Anciens », les soi disant « détenteurs de la tradition », les cantors de Leipzig prétendant être dépositaires de la tradition de JS Bach, même si on jouait la Passion selon Saint Jean au diapason moderne de 440, et si les membres de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, avec des instruments modernes, jouaient indifféremment Brahms, Wagner et les concertos brandebourgeois.

Une série d'anathèmes fondit sur les « baroqueux », (c'est à ce moment là qu'apparaît en France le mot). On leur reprocha d'avoir un son aigre, de ne pas jouer juste, d'avoir de la raideur dans le jeu, et qu'est-ce que c'est que cette manie de jouer sans vibrato, alors que le violon ou le violoncelle sont tellement suaves, quand ils vibrent et imitent la voix humaine ?

Quelques chanteurs, et surtout les professeurs de chant, s'émurent d'entendre ces voix d'où le vibrato était absent et qui donnaient l'impression de restreindre leur volume. Que n'a-t-on pas entendu comme litanies de professeurs de chant, disant que le baroque cassait les voix, empêchait la voix de se développer harmonieusement. Et qu'est-ce que c'est que ces voix d'hommes qui chantent comme des femmes, ces hautes-contre qui veulent rivaliser avec des mezzo-sopranos ou des contraltos ? L'époque des castrats était-elle revenue ?

Et puis qu'est-ce que c'est que cette histoire d'authenticité ? Les instruments ont connu une évolution qui ne peut être que dans le bon sens, ils sont devenus plus sonores, un piano peut se faire entendre dans une grande salle de concert alors qu'un clavecin ?...Si Bach avait connu le piano moderne, il aurait sûrement été séduit par les possibilités de cet instrument. Et puis, plus le diapason est haut, plus les violons sont sonores et chatoyants. Et la viole gambe qu'on n'entend à peine dans une salle de concert et qui a été si avantageusement mise de côté au 18^{ème} siècle au profit du violoncelle, n'est-elle pas la preuve que, quand un instrument est dépassé, on le met au rencard ?

Ce que je décris là est à peine caricatural. Ce sont des choses que l'on entendait dans des tribunes à la Radio ou que l'on lisait dans des journaux spécialisés. Rappelons les mémorables colères d'un Antoine Goléa, dans l'émission de la Tribune des Critiques de Disques, fulminant contre le diapason 415 et contre ces baroqueux qui jouent faux et qui sont des musiciens ratés, n'ayant pu faire carrière ailleurs. Les baroqueux étaient vraiment accusés d'être passéistes, de s'engager dans une voie où ils allaient se fourvoyer.

Il est vrai à la décharge de ces détracteurs que des excès avaient été commis, comme cela arrive toujours quand on innove où qu'on essaie de faire bouger les choses. Quand on réécoute les premiers enregistrements du Concentus Musicus d' Harnoncourt on perçoit ce qui pouvait déplaire à un public habitué aux sonorités veloutées d'un orchestre philharmonique de Vienne. Il est vrai que comme on ne vibrait pas, la justesse paraissait douteuse, le son paraissait raide. Je dirai pour la défense de ces instrumentistes que ceux-ci découvraient cette nouvelle façon de jouer, ils n'avaient pas de professeur pour leur signaler les excès et les initier aux techniques anciennes. Le seul professeur était le traité qu'on essayait de mettre en pratique le mieux possible. La maîtrise des instruments anciens a demandé du temps, des périodes d'essai et de doutes. Ces techniques anciennes étaient plus difficiles à acquérir que celle d'instruments modernes où l'on a beaucoup de références.

Mais certains esprits clairvoyants avaient perçu l'intérêt de ces nouvelles recherches sur le son et l'interprétation. Des facteurs d'instruments se sont mis à faire de très belles copies de clavecins, et on s'est vite rendu compte que ces clavecins, copies d'ancien, sonnaient dix fois mieux que le clavecin à pédales que s'était fait construire dans les années trente une Wanda Landowska. Les violons avec les cordes en boyau et à un diapason plus bas, tenus différemment du violon moderne, sans mentonnière et juste posés sur l'épaule, avaient un son beaucoup mieux adapté aux partitas pour violon seul de JS Bach. En jouant en formation beaucoup plus réduite, en se référant aux effectifs qui étaient ceux de l'époque, et non dans des effectifs boursoufflés, on retrouvait une lisibilité, une clarté qu'on ne soupçonnait pas. Finis les mouvements beaucoup trop lents de certaines danses. On retrouvait le vrai mouvement d'un menuet, d'une gigue, d'une gavotte.

De jeunes musiciens de la génération suivante se sont situés dans la continuité de ce mouvement ; ce furent les débuts de Jean Claude Malgoire, qui le premier s'intéressa à jouer la musique française du grand siècle sur instruments d'époque, de William Christie, qui fonda en 1979 son ensemble des Arts Florissants (dont votre serviteur fut un des premiers membres), de Philippe Herreweghe avec la Chapelle Royale et bientôt l'orchestre des Champs Elysée, de John Elliott Gardiner et de son orchestre du « Siècle des Lumières », de Jordi Savall et de son « Concert des Nations ».

Ainsi naissait en Europe, et en France en particulier, ce mouvement appelé à un grand avenir mais qui au début connut les mêmes difficultés et préjugés qu'avaient connus leurs aînés. Heureusement que des hommes de Radio, des musicologues, des directeurs de maisons d'opéras et des organisateurs de concerts, convaincus de la justesse de cette démarche, ont aidé au lancement de ces ensembles, qui sans eux auraient sans doute été beaucoup plus longs à démarrer. Je citerai 3 noms de personnes dont le rôle a été primordial.

Tout d'abord, Philippe Beaussant, l'écrivain musicologue bien connu, originaire de Bordeaux, qui vient tout récemment d'être élu à l'Académie française. Ce fut lui qui fit venir à Paris William Christie, René Jacobs, alors chanteur puis devenu chef d'orchestre, Alfred Deller pour des master-classes dont bénéficièrent alors quelques jeunes chanteurs dont j'étais. Un grand merci lui soit rendu, car c'est lui le grand architecte de toute cette aventure et c'est lui qui est à l'origine du Centre de Musique baroque de Versailles dont je reparlerai tout à l'heure.

Je citerai ensuite Jacques Merlet, l'homme de Radio, originaire lui aussi de Bordeaux, qui pendant de nombreuses années fit entendre sur l'antenne de France-Musique un nombre incroyable d'émissions consacrées à la musique ancienne et baroque, présenta de nombreuses retransmissions de concerts et qui était toujours à l'affût de nouveaux talents, d'œuvres à redécouvrir et à faire entendre.

En dernier lieu je citerai la firme de disques Harmonia Mundi en la personne de ses fondateurs, Bernard et Eva Coutaz qui firent connaître une grande partie de ce nouveau répertoire, en particulier l'œuvre de Marc Antoine Charpentier que la France commençait ainsi à redécouvrir.

Dans le sillage de cette générations du début des années 80, apparaissent quelques émules qui aujourd'hui ont installé une réputation confortable dans le monde baroque ; Christophe Rousset et ses Talents Lyriques, Marc Minkowski et ses Musiciens du Louvre, Hervé Niquet et son Concert Spirituel, votre serviteur avec Sagittarius.... Le temps passe, de nouveaux talents se font jour, apparaît alors une troisième et même quatrième génération avec des ensembles et des solistes souvent très médiatisés comme le Poème harmonique dirigé par Vincent Dumestre, le Concert d'Astrée sous le férule d'une femme énergique, Emmanuelle Haïm, le Café Zimmermann, et bien d'autres ensembles que je ne peux pas tous citer. Apparaissent aussi des solistes, aussi bien chanteurs qu'instrumentistes, dont le succès défraie la chronique. Philippe Jaroussky, le contre-ténor à la voix d'ange, vend ses disques à des milliers d'exemplaires ; dans les bacs de la FNAC ses CD sont aussi nombreux que ceux de Cecilia Bartoli ou Roberto Alagna.

C'est dire que les interprètes de la musique baroque se sont imposés par leur qualité et leur professionnalisme. Ils ont mis au goût du jour tout un répertoire qui aurait paru inimaginable il y a 20 ans. La musique baroque ne représente plus un « outsider » ou une exception dans le monde musical actuel. Elle est bien intégrée dans la vie musicale et tous les lieux communs et préjugés de ses adversaires disparaissent progressivement. Le qualificatif de passéiste s'estompe lentement et le terme de baroqueux a perdu peu à peu le côté péjoratif qu'il avait à ses débuts. Il désigne plutôt actuellement la corporation, toujours plus importante, des interprètes de la musique baroque.

Il est temps de dresser un bilan et de s'interroger sur le succès de ce mouvement qui était au début très marginal, de voir où en sont actuellement les débats qui agitaient les partisans et adversaires du mouvement baroque à ses débuts, et de faire le point sur ce que le mouvement baroque a apporté à notre monde musical actuel.

L'univers de la musique baroque ce sont d'abord des interprètes passionnés, maîtres de leur art et des techniques anciennes, et qui présentent une ouverture d'esprit assez rare

dans notre monde musical. Les pionniers des années 70, légèrement « post soixante-huitards » et « baba cool », qui formaient un cénacle un peu marginal et un peu sectaire, ont vite cédé la place à des musiciens très exigeants sur les performances de leurs instruments. Des violonistes de tout premier plan, comme Sigiswald Kuijken, ont montré qu'on avait retrouvé la maîtrise de cet instrument en jouant sur des cordes en boyau et avec un archet différent de l'archet moderne. Les orchestres baroques jouent juste, leur son est certes différent d'un chef à l'autre et c'est normal, mais on entend rarement des choses approximatives comme dans les années 70.

Les chanteurs se sont peu à peu habitués à chanter en faisant plus attention au texte qu'à la voix, ils ont appris ce qu'est le fait de déclamer en chantant, ils savent utiliser la voix non vibrée quand il le faut, et seulement quand il le faut, les clavecinistes et organistes ont fait des progrès fulgurants dans la maîtrise de leur instrument, mais ce ne sont plus seulement d'excellents solistes. Ils ont souvent à cœur de réaliser ce qu'on appelle la basse continue pour accompagner des chanteurs. Ils se joignent volontiers à d'autres instrumentistes. Les baroqueux aiment jouer ensemble ; les chanteurs baroques ont souvent chanté tout jeunes dans des chorales ou des ensembles vocaux.

La musique baroque, ce sont aussi des lieux où s'enseigne ce répertoire longtemps négligé par les institutions. Dans les conservatoires, qu'ils soient nationaux ou régionaux ou dans de plus modestes écoles de musiques on voit fleurir les sections ou Départements de musique ancienne. Le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et celui de Lyon, le Conservatoire National de Région de Paris sont réputés pour leurs Départements de musique ancienne fréquentés par des étudiants venus du monde entier ; la vénérable Schola Cantorum de Bâle compte parmi ses professeurs le fleuron du monde baroque actuel.

Une institution a vu le jour au début des années 80 et sur laquelle je voudrais revenir un court instant. Il s'agit du Centre de Musique Baroque de Versailles, fondé par Philippe Beaussant comme je le signalais tout à l'heure, et unique en son genre. C'est un centre de recherches sur tout le répertoire français de l'époque baroque, c'est-à-dire des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, regroupant une vingtaine de chercheurs spécialisés sur tel ou tel aspect de la musique baroque, qu'elle soit sacrée ou profane. Il s'attache à mettre en valeur les compositeurs plus ou moins connus du répertoire du Grand Siècle, non seulement attachés à Versailles et à la Cour, mais aussi actifs dans tout le royaume et souvent complètement à redécouvrir. Il organise chaque saison une série importante de concerts, conférences et actions diverses, très bien relayés par les médias. Le CMBV, c'est aussi un centre de formation pour jeunes chanteurs désirant se perfectionner dans l'interprétation de la musique française, une maîtrise appelée les Chantres de la Chapelle royale. C'est enfin un lieu d'édition très actif attaché à éditer nombre de partitions de compositeurs, connus ou moins connus, pour la plus grande diffusion de ce répertoire dans le monde professionnel, mais aussi amateur.

La musique baroque vit aussi grâce aux programmeurs de concerts et de Festivals qui ont complètement intégré dans leur programmation ce répertoire. Certains se sont fait une spécialité de la musique baroque : Ambronay, Beaune, Saintes... Mais même des festivals orientés traditionnellement vers le grand répertoire classique se mettent peu à peu à programmer des interprètes baroques.

Un réseau important du monde baroque, souvent méconnu du grand public, mais pourtant fondamental, mérite notre attention: les facteurs d'instruments, les luthiers qui réparent les instruments d'époque, les restaurent de façon souvent exemplaire pour leur rendre leur sonorité d'origine. Pensons aux nombreux instruments à cordes anciens, violons violoncelles, tous ces merveilleux Stradivarius ou Amati, qui avaient été « modernisés » au 19^{ème} siècle et qui sont à présent restaurés par des luthiers hors pair ; ils sont remontés avec un chevalet différent, des cordes en boyaux et sont accordés souvent dans un diapason plus bas que le diapason standard de 440, en vogue depuis la fin du 19^{ème} siècle.

Ce sont aussi ces magnifiques facteurs de clavecin qui, faute de pouvoir restaurer des instruments d'époque, font de superbes copies souvent supérieures aux originaux. Je ne citerai que Philippe Humeau, construisant des merveilles dans son atelier de Barbaste. Ces facteurs et luthiers sont intimement liés aux instrumentistes qui suivent de très près ces restaurations ou créations d'instruments.

J'évoquerai pour clore ce petit chapitre le superbe travail des facteurs d'orgue qui restaurent des orgues anciens, les remettent en état et font sonner ces instruments historiques comme ils sonnaient à l'origine. Je citerai seulement la restauration exemplaire du Dom Bedos de l'église Sainte Croix qui est une des sept merveilles du monde et que rêvent de jouer tous les organistes du monde entier.

La musique baroque, ce sont enfin tous les moyens de diffusion actuels, la radio, le disque, Internet qui permet aux chercheurs d'avoir chez eux tous les trésors d'archives des bibliothèques du monde entier, les techniques modernes les plus sophistiquées deviennent les alliées de ces chercheurs, musiciens, interprètes, curieux en tout genre qui viennent s'approvisionner à la source de ce puits sans fond.

Essayons de faire à présent le point sur quelques objets de litige qui ont opposé au début les tenants de l' « authenticité » et les adversaires de la musique baroque.

Les baroqueux restent certes toujours convaincus que le fait de jouer sur des instruments d'époque ou copies d'époque nous rapprochent de l'esprit dans lequel ces musiques ont été créées. Dans ce sens on est plus proche d'une certaine authenticité, on est plus proche de la lettre de ces répertoires. La Passion selon Saint Jean chantée par des garçons, remplaçant les voix de sopranos, dans un diapason plus bas que 440, un contre-ténor chantant les airs d'alto : cela est plus proche de ce que JS Bach entendait à Leipzig à la tribune de saint Thomas et dans une certaine mesure plus « authentique ». Mais doit-on pour autant négliger les versions de Philippe Herreweghe, utilisant des sopranos femmes et une mezzo soprano pour les airs d'alto, certes non, car tout en restant dans l'esprit de Bach et en imposant un style d'interprétation novateur et tout empreint de l'esprit baroque, Philippe Herreweghe s'est un peu écarté de la lettre et nous livre pourtant des versions de toute beauté.

Le temps est à présent révolu, je pense où l'on crie au scandale lorsque des pièces de Bach ou de Rameau sont jouées au piano. Car, là aussi, l'esprit l'a emporté sur la lettre et on est capable actuellement d'écouter les suites anglaises de Bach jouées par Glenn Gould ou Martha Argerich avec autant de plaisir qu'en écoutant les versions « authentiques » d'un Gustave Leonhardt.

Les apports des baroqueux dans notre monde musical moderne sont nombreux.

Les musicologues et les interprètes se sont rapprochés et travaillent la main dans la main. On a pris plus l'habitude de revenir aux sources, d'aller consulter les originaux. On s'est mis à lire les traités anciens, on va demander conseil à des musicologues sur des répertoires à découvrir. Les éditions scientifiques, basées sur de solides recherches musicologiques, éliminant les erreurs d'éditions reflétant une soit disant tradition, sont de plus en plus utilisées par les chefs d'orchestre et les interprètes.

On y voit un peu plus clair dans les histoires de diapason et actuellement, grâce aux travaux de musicologues avisés, on sait que le diapason de la musique baroque n'est pas unique ; il n'est plus uniformément celui de 415, c'est-à-dire un demi ton au dessous du diapason moderne de 440. On sait actuellement qu'il y avait au 17^e et 18^e siècles presque autant de diapasons que de villes et d'églises. On sait qu'à Venise le diapason était très haut : 465 Hertz pour le la, qui était donc un demi-ton au dessus du diapason moderne. On sait qu'à Rome par contre il était très bas. On sait que les opéras de Lully et de Rameau doivent être chantés au diapason de 392, soit un ton en dessous de 440. Les facteurs d'instruments anciens suivent le mouvement. Ils recréent des instruments pouvant s'adapter à ces différents diapasons.

Ce souci de respecter la lettre des œuvres a déteint sur les répertoires postérieurs à l'époque baroque. Les œuvres autrefois appelées classiques font maintenant partie du répertoire des baroqueux. On joue les symphonies de Mozart, Haydn et même Beethoven ou Schubert sur instruments anciens. Des chefs comme Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner dirigent ce répertoire classique et romantique avec autant de bonheur que Bach et Buxtehude. Le répertoire n'en finit pas de s'étendre dans le temps et de grignoter tout doucement tout le 19^{ème} siècle. John Eliot Gardiner a dirigé récemment « les Troyens » de Berlioz au théâtre du Châtelet avec son Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Philippe Herreweghe enregistre des symphonies de Bruckner, donc datant de la fin du 19^{ème} siècle, avec son orchestre des Champs Elysées.

Autre tendance actuelle : Ces chefs vont même jusqu'à accepter de faire des concerts avec des orchestres modernes: l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam invite régulièrement Nikolaus Harnoncourt à diriger des concerts sur instruments modernes. Prochainement l'orchestre philharmonique de Radio France va jouer tout un programme Haydn et Mozart sous la direction éclairée de Ton Koopman. L'antagonisme entre ces deux langages a donc tendance à s'estomper ; beaucoup d'instrumentistes sur instruments modernes sont en train de faire sinon une reconversion, du moins essaient d'apprendre à jouer sur instruments anciens ou bien commencent à accepter de jouer dans le style des orchestres baroques. On accepte de jouer en formation plus réduite, car on a reconnu le fait incontestable que ces œuvres de la fin du 18^{ème} siècle ou du début du 19^{ème} sonnaient beaucoup mieux dans des formations plus légères.

Les chanteurs eux-mêmes, si méfiants il y a trente ans par rapport au fait de chanter de façon plus droite, sans trop vibrer, et en mettant la performance vocale au second plan, sont devenus beaucoup plus souples et polyvalents : les exemples de chanteurs chantant le

répertoire baroque et les autres répertoires sont nombreux : citons Mireille Delunsch, aussi à l'aise dans Rameau, Gluck que dans Mozart, Poulenc ou Britten, Sandine Piau, Véronique Gens, la merveilleuse mozartienne. Toutes reconnaissent que le fait d'avoir commencé par l'étude du chant baroque a été déterminant dans leur évolution et leur a apporté un rapport au texte et à la diction complètement différent. Dans les conservatoires le lien entre les classes de chant et les départements de musique ancienne sont de plus en plus nombreux. Les préjugés de certains pédagogues réactionnaires sont en train de tomber, les jeunes chanteurs deviennent très ouverts à ces répertoires anciens qu'ils entendent régulièrement à la radio, au concert, sur leurs lecteurs de CD ou leurs MP3.

Les maisons d'opéra jouent à présent des répertoires impensables il y a 20 ou 30 ans. Qu'on voie le succès des opéras de Monteverdi, de Haendel, de Vivaldi, de Lully, de Rameau ! Ces répertoires emplissent les salles, contrairement aux prédictions des Cassandre du début du mouvement baroque. Dans les programmes radiophoniques, la musique baroque est aussi bien représentée que la musique « classique » au sens traditionnel.

Il y a actuellement un véritable engouement pour les opéras baroques. Les metteurs en scène ayant le vent en poupe comme Robert Carsen ou Peter Sellars sont de plus en plus sollicités, et on assiste à un phénomène assez curieux de mélange des genres et des styles qu'on n'aurait pas imaginé il y a 20 ans, lorsque William Christie par exemple a recréé *Atys* de Lully, dans une mise en scène et des décors de Jean Marie Villégier, évoquant l'époque de Louis XIV. Actuellement on assiste très souvent à des spectacles hybrides, respectant de façon très stricte la musique et l'interprétation baroque de ces œuvres, et où par contre les metteurs en scène se livrent souvent à des extravagances pouvant nuire à la compréhension de l'œuvre. Autant on apporte de soin à recréer le son d'origine en respectant scrupuleusement le style de jeu instrumental et vocal, autant on s'écarte volontiers de l'original dans la conception du spectacle lui-même et de la mise en scène.

Un seul metteur en scène s'est démarqué de cette tendance actuelle et a poussé la démarche baroque jusqu'au bout. Il s'agit de Benjamin Lazar qui a produit il y a 3 ans un *Bourgeois Gentilhomme* de Lully-Molière avec tous les ingrédients baroques : on a joué l'œuvre intégralement avec toute la musique écrite par Lully qui est normalement coupée. Ensuite on a utilisé des décors rappelant ceux du 17^{ème} siècle avec toiles peintes descendant des cintres, on a utilisé un éclairage aux bougies, on a restitué la prononciation du français à l'ancienne et bien sûr les danses utilisent tous les codes de la danse baroque. Cette expérience a été renouvelée récemment avec le « *Cadmus et Hermione* » de Lully, recréé à l'Opéra comique en janvier dernier, avec ces mêmes ingrédients. Le succès auprès du public a été foudroyant, ce qui prouve que le public actuel est très avide de retrouver l'esprit de ce théâtre du 17^{ème} siècle et est prêt à suivre dans d'autres domaines la démarche d'authenticité initiée par les baroqueux il y a 20 ou 30 ans.

Il y a toutefois une petite ombre à ce tableau idyllique que je suis en train de dresser. Les baroqueux de la première heure ont mis des années pour se perfectionner, pour assimiler toutes les connaissances nouvelles, les techniques nouvelles des instruments ou du chant baroque. A présent on aurait peut-être tendance à se contenter d'un vernis baroque. Certains instrumentistes ou chanteurs ayant fait quelques stages ou master-classes estiment qu'ils ont fait le tour de la question et se positionnent comme musiciens baroques alors qu'ils n'en ont pas toutes les capacités. Ceci est peut-être un des côtés pervers de ce succès de la musique

baroque. Les professeurs doivent rester vigilants et inculquer aux étudiants ce goût de la recherche, ce sens d'un style dont l'acquisition ne se fait qu'après une longue pratique. Les interprètes aussi doivent prendre conscience que ce nouvel univers de la musique baroque reste très exigeant et demande beaucoup de maturation et de réflexion.

CONCLUSION

Il est temps à présent de conclure et de tirer les leçons de cet exposé où nous avons suivi et expliqué l'arrivée progressive et inexorable de ce mouvement baroque dans notre monde musical actuel.

Alors les baroqueux ? passésistes ? A la lumière de tout ce que j'ai exposé, je pense qu'on peut dire : non ; ce mouvement, tourné vers le passé dans son répertoire, ses réflexions, ses recherches, est bien ancré dans le présent ; sa démarche peut être associée à une démarche scientifique exprimant la rigueur, l'honnêteté intellectuelle, une ouverture aux nouveautés qui peuvent remettre en cause de soi-disant certitudes. La vision que nous avons aujourd'hui est celle de 2008 ; elle sera sûrement remise en cause et évoluera au cours des décennies à venir. La jeune génération a digéré et mûri le mouvement, la relève n'a même plus à être assurée, elle est là, nombreuse et optimiste, et s'il reste encore des progrès à réaliser, s'il faut convaincre encore quelques irréductibles, il est certain également que ce mouvement est irréversible et que la plupart des bastions sont tombés. C'est peut-être chez les baroqueux que sont les esprits les plus curieux, les plus ouverts, les plus passionnés de leur art. Et curieusement, c'est peut-être le public fréquentant les concerts de musique baroque qui va assurer la relève et le renouveau d'un public ayant tendance à vieillir et à se raréfier.

Pour ma part, en tant que jeune vétéran de toute cette aventure, je suis bien décidé à continuer de prouver à la ville de Bordeaux, au département de la Gironde, à la Région Aquitaine et de façon plus large à la France entière et à l'étranger, que Sagittarius a encore une lourde et belle mission à accomplir.

Dans le cadre plus précis de cette Académie, j'essaierai de rendre la musique baroque plus présente, par des interventions du style de celle d'aujourd'hui, en invitant aussi mes futurs confrères à venir assister à des répétitions de Sagittarius, lorsque celui-ci se produira à Bordeaux. Nous avons même élaboré le projet avec Madame de Lancqueseaing de donner un concert à Pichon Longueville.

Je m'attacherai aussi, lors des mois à venir, à attirer l'attention de l'Académie sur la vie musicale bordelaise à l'époque baroque. J'essaierai de faire connaître Charles LEVENS, musicien bordelais ayant vécu dans la 1^{ère} moitié du 18^{ème} siècle comme Maître de Musique à la Primatiale Saint André de Bordeaux. Ce compositeur me tient beaucoup à cœur. Je l'ai découvert grâce à l'action conjuguée du Centre de Musique Baroque de Versailles et aux travaux universitaires d'une musicologue bordelaise, Edith Deyris, qui m'a fait d'ailleurs l'immense plaisir de se déplacer pour venir assister à ma réception, et qui a publié, voilà bientôt 20 ans, une thèse remarquable sur ce musicien. Dans cette thèse elle consacre d'ailleurs tout un chapitre sur les débuts de l'Académie bordelaise et, bien avant de savoir que j'y entrerais un jour, j'étais déjà au courant de pas mal de choses la concernant, et particulièrement du rôle prépondérant qu'a joué, à ses débuts, un des

cofondateurs, Isaac Sarrau de Boynet, dont le portrait trône dans cette salle, et dont j'espère bien retrouver un jour la musique.

Avant sa fondation officielle en 1712, l'Académie sous sa première forme s'appelait « Académie des Lyriques », un terme qui me fait souvent rêver, car on sait qu'à la fin de chaque séance on faisait de la musique, on interprétait les motets et œuvres à la mode, aussi bien à la Cour que dans les grandes villes du royaume. Rassurez-vous, chers futurs confrères, je n'irai pas jusqu'à vous faire chanter à la fin des réunions, mais j'espère bien vous faire toucher de près ce qu'est une répétition, comment s'élabore une interprétation musicale, vous faire voir de près ces fameux instruments au nom exotique de théorbe, basse de viole, orgue positif...

Je vous remercie, vous tous qui m'avez écouté pendant cette longue intervention et avant d'en terminer définitivement, permettez-moi de vous livrer quelques rêves fous que je fais à propos de cette si belle ville, où j'ai le bonheur de vivre à présent. Bordeaux est vraiment un joyau mondial de l'époque baroque. Je suis fier de vivre dans cette ville possédant sans doute, et je pèse mes mots, le plus beau théâtre de France sinon du monde, un des plus beaux orgues français du 18^{ème} siècle, des églises baroques où la musique n'attend que de résonner. Je rêve de voir se développer considérablement les concerts baroques, je rêve de voir enfin se constituer un bel orchestre baroque comme en possèdent Limoges, Nantes, Grenoble ou Montauban. Je rêve d'entendre résonner dans la Salle de Spectacles de Victor Louis, des cycles entiers de Lully, de Gluck, de Rameau ou de Mozart. Je rêve de pouvoir un jour dignement évoquer en musique le mariage de Louis XIII à Bordeaux. Je rêve que Bordeaux soit un jour l'initiateur et le principal acteur d'une fédération des théâtres baroques d'Europe. Notre Grand Théâtre est le cousin germain de l'Opéra de Versailles, du Théâtre Cuvilliers de Munich, du Théâtre des Margraves de Bayreuth, du théâtre Drottningholm de Stockholm. Pourquoi les spectacles donnés dans ces diverses salles ne s'échangeraient-ils pas ? Je rêve que tous ces rêves fous trouvent un jour une oreille attentive auprès de ceux qui sauront les ouvrir.

Merci à vous de m'avoir écouté et, si vous le voulez bien, prêtons à présent une oreille attentive aux pièces que nous ont concoctées Sophie Pattey, Julia Griffin et Ronaldo Lopes.

Michel Laplénie