

Université d'Évry-val-d'Essonne
Master 2 – Ingénierie artistique

Mémoire

Panorama de l'enseignement de la musique baroque dans les établissements d'enseignement artistique spécialisé de la communauté d'agglomération de Paris-Saclay depuis 2006.

Christophe BOISSIERE

Année 2015 – 2016
Directrice de mémoire : Odile Jutten

Table des matières

Table des matières.....	3
Introduction	7
A. Un territoire d'étude : la communauté d'agglomération de Paris-Saclay	10
I. Méthodologie	10
• Choix du sujet	10
• Choix du bassin	10
• Choix de la méthodologie.....	12
• Présentation des personnes interviewées.....	14
II. Limites du sujet dans l'espace et dans le temps.	23
• Limitation dans l'espace : la Communauté de Paris-Saclay.....	23
• Territoire d'étude	28
• Recensement des conservatoires avec un enseignement revendiqué de la musique ancienne	34
• Limitation dans le temps.....	39
III. Mise en évidence des forces baroques	40
• La communauté d'agglomération du Plateau de Saclay	40
• Verrières-le-Buisson : un nouveau partenaire au sein de la communauté.	47
• La communauté d'agglomération d'Europ'Essonne.....	51
B. La musique baroque : des spécificités esthétiques et pédagogiques	57
I. L'importance du style.	57
• Styles et pédagogie.....	57
• Les traités, le répertoire pédagogique ancien	61
II. Le choix des éditions	64
• Le retour aux sources.....	64
• Exemples de choix pratiques	67

III. L'accompagnement.	71
• Le continuo	71
• La question de l'accompagnement et des chiffrages dans l'enseignement musical baroque	73
IV. L'instrumentarium.	78
• La découverte progressive des spécificités instrumentales baroques	78
• La démarche de transposition des principes baroques sur instruments modernes	80
• Le geste musical	86
C. La musique baroque à la rencontre du territoire de Paris-Saclay	90
I. L'enseignement de la musique à l'époque baroque.	90
• Un enseignement destiné à l'église et à l'aristocratie	90
• Une musique élitiste ou de spécialistes ?	92
II. L'enseignement de la musique baroque aujourd'hui.	95
• Rappel des missions des établissements d'enseignement artistique spécialisé	95
• Étude de cas : la musique baroque à Chilly-Mazarin	100
III. Diffusion de la musique baroque et pratique amateur.	111
• Un plaisir lié à cette musique	111
• La pratique amateur en musique baroque sur le territoire de Paris-Saclay	113
Conclusion	126
Travaux. Situation du sujet dans le champ des connaissances	133
• Documents administratifs	133
• Cartes	133
• Documents délivrés par le Ministère de la culture	133
• Documents en rapport avec le monde culturel	134
• Collection <i>10 ans avec</i>	134
• Projets d'établissement	134
• Documents pédagogiques	134
• Sites internet	135

Bibliographie	136
• Ouvrages de l'époque baroque	136
• Ouvrages universitaires	136
• Dictionnaire et guide de la musique	137
• Ouvrages concernant l'histoire de la musique et du baroque.....	137
• Partitions de musique.....	137
Annexes	138
I. Questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas	138
• Historique du département de musique ancienne du CRD d'Orsay	138
• Saison culturelle et musicale	149
• Pédagogie	153
• Répertoire	154
• Démocratisation de l'enseignement de la musique ancienne	154
II. Questionnaire à destination d'Antoine Ladrette	156
• Historique	156
• Pédagogie	160
• Accompagnement	165
• Éditions.....	167
• Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque	171
• Violoncelle baroque et moderne au sein du même établissement	174
III. Questionnaire à destination de Frédéric Nael	177
• Historique de l'association <i>Musart91</i>	177
• Les publics	180
• partenariat de <i>Musart91</i>	183
• La question du style	185
• L'interprétation historiquement renseignée	186
• Répertoire	189
• Éditions.....	189
IV. Questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle	192
• Historique de l'orchestre des jeunes de l'Essonne	192
• Structure administrative de l'orchestre	193
• Objectifs de l' <i>OBJE</i>	195
• Répertoire, éditions.....	199

V. Questionnaire à destination de Lucie Humbrecht	201
• Flûte traversière moderne / traverso	201
• Le département de musique ancienne du conservatoire de Massy	203
• Accompagnement	204
• Chiffrages	205
• Répertoire, pédagogie	206
• Un département de musique ancienne est-il indispensable ?.....	208
VI. Questionnaire à destination de Marc Perbost	209
• Pédagogie	209
• Répertoire, éditions.....	209
• Accompagnement	210
• Chiffrages	211
• Les <i>Week-ends de musique ancienne</i> de Palaiseau	212
• Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque	217
VII. Questionnaire à destination de Caroline Bosselut	220
• Pédagogie	220
• Répertoire, éditions.....	220
• Accompagnement	221
• Chiffrages	221
• Partenariats.....	222
• Le <i>festival des musiques anciennes</i> de Villebon-sur-Yvette	222
VIII. Questionnaire à destination de Jean Richardet	224
• Rayonnement du département de musique ancienne	224
• Partenariats.....	225
• PCEA	227
• Accompagnement	228
• Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque	228
IX. Questionnaire à destination de Zdenka Ostadalova	230

Introduction

La question de la réforme des enseignements scolaires est au cœur des problématiques actuelles. Elle soulève de nombreuses questions, le rythme biologique et celui de l'apprentissage, la refonte des programmes, l'éviction de certaines matières. Ces problèmes d'éducation n'épargnent pas le monde de l'enseignement artistique spécialisé qui subit une profonde mutation depuis plusieurs années lui aussi. De nouvelles missions ont été définies : parmi elles, le développement des pratiques amateurs et l'enseignement d'esthétiques particulières (jazz, musiques traditionnelles, musiques anciennes, etc.).

Une bonne compréhension du monde actuel passe par la connaissance historique et l'évolution des divers enjeux qui s'y rattachent. De même, l'interprétation musicale suppose une conscience de l'évolution du langage musical au travers des siècles et une bonne connaissance du cheminement de la pensée des compositeurs. J'ai, pour ma part, toujours prôné une vision historique de l'instrument qui s'est affinée au cours de ma carrière pédagogique et de mes études musicales.

La musique baroque fait partie de notre quotidien : du générique de l'ORTF¹ aux musiques de publicités, en passant par les plus grandes pages enregistrées tout au long du XXe siècle et au-delà. Qui n'a pas en tête un *Prélude* ou une *Aria* de Bach, une *Saison* de Vivaldi, le *Canon* de Pachelbel ?

La question de son interprétation, donc de son enseignement, a été complètement bouleversée tout au long du XXe siècle (et notamment lors de sa seconde partie). Il a d'abord été question de la découverte d'un répertoire oublié. Ainsi Pablo Casals retrouve et donne les *Suites pour violoncelle seul* de Bach, Wanda Landowska les *Variations Goldberg*. Puis il a fallu débarrasser l'interprétation de la musique baroque de toutes les traditions issues du romantisme, qui en avait parfois fortement modifié le sens et la compréhension : c'est la lente ascension du mouvement de l'interprétation historiquement renseignée, du retour vers une forme d'authenticité, en rapport avec la façon dont la musique était jouée à l'époque.

Une école d'interprétation de cette musique ancienne s'est formée en Europe : Nikolaus Harnoncourt en Autriche, les frères Kuijken en Belgique, John Eliot Gardiner en Grande-Bretagne, etc. La France a connu elle aussi certains précurseurs dans le mouvement baroque, avec William Christie, Jean-Claude Malgoire ou Christophe Coin.

¹ Le *Te Deum* de Charpentier.

Petit à petit, cette spécificité du travail d'interprétation est devenue partie intégrante du paysage artistique, musical et pédagogique. Les disciplines de musiques anciennes se sont développées jusqu'à fonder de véritables départements autonomes dans les conservatoires.

Cependant, cette évolution s'est faite progressivement. J'ai pour ma part, vécu en direct lors de mon apprentissage musical (vers la fin des années 1980) les querelles entre les partisans d'une forme de modernité instrumentale et les partisans d'un retour aux sources. Le monde baroque était un peu à part et parfois mal considéré par ses pairs « modernes ». J'ai toujours été en contact avec ce milieu et j'ai souvent désiré expérimenter de nouvelles sensations musicales : retour à des instruments copiers d'anciens, cordes en boyaux, archet baroque.

Ce qui m'intéresse maintenant est de voir comment s'est ancrée la musique ancienne dans le paysage musical et pédagogique qui m'entoure directement.

J'aimerais comprendre plusieurs choses :

- À qui s'adressent les spécialistes de cette esthétique ?
- Comment peut-elle s'enseigner sur un territoire ?
- Est-ce l'expression d'une certaine forme d'élitisme ?
- Le choix entre une lutherie ancienne ou moderne est-il déterminant pour le professeur de musique ancienne et/ou ses élèves ?
- Quelles implications directes les connaissances de l'interprétation historiquement renseignée peuvent-elles avoir sur le projet pédagogique d'un enseignant instrumentiste ?
- En quoi les nouveaux statuts des conservatoires ont-ils favorisé l'émergence d'une pédagogie autour de la musique baroque ?
- La pratique musicale baroque dans cette communauté d'agglomération est-elle le reflet d'une pratique amateur ou professionnelle ?
- Quel genre d'initiatives existe-t-il pour promouvoir cette esthétique ?

Il s'agit donc pour moi d'aller étudier mon terrain professionnel. J'ai, dans un premier temps, envisagé de travailler sur l'ensemble du département de l'Essonne. Mais j'ai compris que cette logique départementale trop ancienne ne correspondait plus aux nouveaux enjeux territoriaux actuels : la réforme des régions, le Grand Paris. L'émergence des nouvelles communautés d'agglomération m'ont fait resserrer mon angle de recherche. J'ai fini par décider de m'occuper de la communauté d'agglomération Paris-Saclay, née du regroupement des communes d'Europ' Essonne et du Plateau de Saclay, ainsi que de celles de Wissous et de Verrières-le-Buisson. J'ai recensé les lieux d'enseignements artistiques spécialisés donnant une importance à la musique baroque : Chilly-Mazarin, Massy, Orsay, Palaiseau Verrières-le-Buisson et Villebon, sont les villes dont les conservatoires mènent une action identifiée en direction de la musique ancienne. Ce groupement de communes est déjà plus ou moins lié historiquement par leur proximité et certaines actions artistiques ou pédagogiques

antérieures. Cela tient aussi au fait que certains professeurs travaillent avec des temps partiels sur plusieurs lieux. Cela crée inévitablement des passerelles entre les établissements. Cette logique s'applique naturellement au monde de la musique ancienne. Il s'agit donc de révéler ces liens et de formaliser ce réseau.

La période allant de 2006 à 2015, donc une petite dizaine d'années, est une façon d'appréhender ce panorama des établissements d'enseignements artistiques spécialisés sous sa forme actuelle et telle qu'elle a été voulue par la loi du 13 août 2004 relative aux libertés locales. C'est le moment où la classification des conservatoires entre en vigueur, allant de pair avec une nouvelle définition de leurs missions. Les établissements sont obligés de soumettre à nouveau leur projet pour voir leur agrément ministériel renouvelé. Nous verrons donc quel type d'orientation auront pris les conservatoires qui nous concernent et quelles conséquences cela peut avoir sur l'enseignement de la musique ancienne.

Mon approche s'articule en trois étapes. Dans une première partie, je présenterai ma méthodologie et mon territoire d'étude. Il possède plusieurs caractéristiques notables : une évolution sur les prévisions de fusions annoncées et l'intégration à la dernière minute de deux communes supplémentaires, Verrières-le-Buisson et Wissous, dont l'une d'elle est tout à fait concernée par mon champ d'investigation ; d'autre part, une dichotomie marquée entre deux territoires ayant une vision différente des enjeux culturels, la CAPS² ayant basculée ses compétences culturelles au sein de la nouvelle communauté de Paris-Saclay, et Europ' Essonne ayant gardé son autonomie, sans avoir transféré cette spécificité culturelle.

Je m'intéresserai ensuite plus précisément à l'enseignement de la musique baroque dans les conservatoires de mon champ d'étude. Le renouveau de l'interprétation historiquement renseignée m'oblige à dégager certaines spécificités inhérentes à cette esthétique telles que l'importance du style, le choix des éditions, la question de l'accompagnement et enfin de l'instrumentarium. Il s'agit de définir en quoi ces questions très spécialisées peuvent représenter ou non une contrainte dans le cadre d'une pédagogie en école de musique.

Enfin, j'aborderai la question de la démocratisation de l'enseignement de la musique baroque. J'aimerai mettre en perspective la façon dont elle s'opère aujourd'hui et dégager notamment les différentes initiatives qui mettent en valeur sur le territoire de Paris-Saclay la pratique amateur en rapport avec cette esthétique.

² Communauté d'agglomération du plateau de Saclay.

A. Un territoire d'étude : la communauté d'agglomération de Paris-Saclay

I. Méthodologie.

- **Choix du sujet**

Mon sujet s'inscrit dans une démarche globale de renouvellement et de continuité professionnelle. Depuis environ cinq ans, mon projet est de pouvoir évoluer dans mon cadre pédagogique et de pouvoir à terme, passer les concours de la catégorie A de la fonction publique territoriale. J'ai donc envisagé un plan ambitieux, visant d'une part à renouveler mon rapport instrumental en me formant au conservatoire d'Orsay auprès d'Antoine Ladrette en violoncelle baroque. J'ai d'autre part, voulu évoluer d'un point de vue diplômant, en validant un niveau universitaire qui me permettra je l'espère quelque équivalence pour les concours de la fonction publique. J'ai voulu opter pour un travail qui puisse servir directement mes préoccupations quotidiennes de pédagogue et d'acteur culturel sur le territoire. C'est pourquoi j'ai choisi d'étudier quelque chose en rapport avec tous ces paramètres. Mon enseignement et plus généralement ma façon d'envisager la musique en général s'est trouvée fort enrichi par mes recherches sur la musique ancienne. Je souhaite au travers de cette étude, en faire profiter concrètement le maximum de personnes, et offrir un outil qui permettra de construire une action pédagogique et artistique ambitieuse sur le territoire. J'aimerais qu'il puisse servir autant aux personnels administratifs et pédagogiques qu'aux élus des territoires.

- **Choix du bassin**

Une question importante de mon sujet est la limite territoriale dans laquelle il s'inscrit. Au départ mon ambition était de travailler à l'échelle départementale. Cela me permettait de travailler sur la répartition géographique des conservatoires, de constater un réel déséquilibre entre le nord et le sud du département, et de voir quel type de proposition culturelle et pédagogique s'offrait à la population sur l'ensemble du territoire. Cela me permettait aussi de voir la proportion entre les Conservatoires à rayonnement départemental (CRD), et les Conservatoires à rayonnement communal (CRC), et l'absence sur l'Essonne de Conservatoire à rayonnement régional (CRR).

Après un travail de recensement des communes et des agglomérations, il apparaît d'autres logiques plus significatives, en rapport direct avec le redécoupage territorial envisagé par le Ministère de l'Intérieur : l'exclusion des territoires dont le siège ne se situe pas dans l'unité urbaine de Paris (ce qui correspond à environ la moitié sud de l'actuel département). Puis, dans le choix d'un périmètre administratif à venir, il me semblait judicieux de choisir les communautés d'agglomération d'Europ' Essonne, ainsi que celles du Plateau de Saclay pour plusieurs raisons :

- Ces deux territoires sont amenés à se rapprocher pour former une nouvelle communauté dépassant les 300 000 habitants.
- Mon cadre professionnel en fait partie (le CRC de Chilly-Mazarin).
- La compétence culturelle est déjà soumise à la CAPS. Elle risque de s'étendre à l'ensemble de la nouvelle entité. Une étude préalable de cette zone sera sans doute bienvenue pour les élus ainsi que les administratifs.
- On trouve sur cette zone tous les types d'établissements d'enseignements artistiques spécialisés agréés par l'État (CRC mais surtout le CRD de la vallée de Chevreuse).
- Le CRD de la vallée de Chevreuse possède en son sein un département de musique ancienne qui irrigue toute la région. Il forme non seulement de jeunes musiciens pour la carrière professionnelle ou à l'entrée des établissements d'enseignement supérieur, mais aussi nombre de musiciens (dont je fais partie), formés initialement à l'interprétation moderne, souvent déjà en poste de pédagogue, et participant au rayonnement culturel de la région.
- Je participe de façon active aux projets de concerts du CRD, qui prennent forme dans plusieurs endroits significatifs : la Chapelle Royale du Château de Versailles (en partenariat avec le CMBV), la Commanderie de Saint-Aubin, la Bouvèche d'Orsay, l'église de Bures-sur-Yvette, ainsi que l'église de Chilly-Mazarin via un partenariat de plus en plus formalisé avec l'association *Musart'91*, dont le directeur Frédéric Nael se trouve être aussi le directeur du conservatoire depuis 2013. Il a fondé l'*OBJE* (Orchestre Baroque des Jeunes de l'Essonne), dirigé par Laurence Martinaud-Vialle et confié à plusieurs reprises à Patrick Cohën-Akenine. Le projet de *Musart'91* est non seulement de revendiquer une vision historiquement renseignée de la musique ancienne (via notamment l'utilisation exclusive d'instruments d'époque ou de facture équivalente), mais aussi de faire bénéficier les étudiants préprofessionnels (et à terme une population d'amateurs) de cette expérience, en les associant à des projets de concerts. D'autre part, ce travail artistique va de pair avec un travail d'élargissement et de sensibilisation des nouveaux publics via des actions de sensibilisation en milieu scolaire, des répétitions publiques, animations etc.
- Je suis en relation directe avec tous ces partenaires via mon activité professionnelle pédagogique, artistique, et grâce à ma formation au CRD. J'attache depuis toujours une grande importance aux actions de *Musart'91*,

association avec laquelle j'ai toujours entretenu une grande amitié (et que j'ai soutenue de façon effective par ma participation artistique et pédagogique lors de projets communs avec le conservatoire de Chilly-Mazarin).

La démocratisation de cette pratique musicale vouée à l'origine au milieu aristocratique ou ecclésiastique me semble aussi importante dans ce projet de mémoire. Je souhaite savoir comment les professeurs d'aujourd'hui éveillent leurs élèves. Je voudrais aussi établir combien de musiciens amateurs sont directement concernés par cette discipline. Enfin comment ce territoire s'anime avec la musique baroque et sous quelles initiatives.

• **Choix de la méthodologie**

Après avoir enquêté sur le terrain auprès des différents conservatoires, j'ai opté pour la mise en place d'un questionnaire, car à l'époque de mes recherches, beaucoup de projets d'établissements étaient en cours de réécriture. Ces documents étaient de toute façon trop généralistes et portaient rarement sur les spécificités musicales et esthétiques de mon étude. J'ai voulu m'entretenir avec des personnes représentatives de la vie musicale baroque ayant une action pédagogique sur le territoire de Paris-Saclay, en rapport avec chaque établissement choisi :

- Jean-Pierre Nicolas, professeur de flûte à bec, fondateur et coordinateur du département de musique ancienne du conservatoire d'Orsay.
- Antoine Ladrette, professeur de violoncelle baroque au conservatoire d'Orsay.
- Frédéric Nael, flûtiste à bec, directeur du conservatoire de Chilly-Mazarin, directeur artistique de l'association *musart91*.
- Laurence Martinaud-Vialle, violoniste baroque, professeur de violon au conservatoire de Chilly-Mazarin et directrice artistique de l'*OBJE*, orchestre des jeunes de l'Essonne.
- Lucie Humbrecht professeur de flûte traversière au conservatoire de Longjumeau et professeur de traverso au conservatoire de Massy.
- Marc Perbost, professeur de flûte à bec, chef d'orchestre et coordinateur des *week-ends de musique ancienne* au conservatoire de Palaiseau.
- Caroline Bosselut, professeur de flûte à bec au conservatoire de Villebon, initiatrice du *festival des musiques anciennes* de Villebon-sur-Yvette.
- Jean Richardet, directeur du conservatoire de Verrières-le-Buisson.
- Zdenka Ostadalova, professeur de clavecin aux conservatoires de Chilly-Mazarin, Verrières-le-Buisson et Antony.

L'idée de ce questionnaire est de pouvoir s'appuyer sur une trame générale abordant les questions suivantes :

- Le nombre et le niveau des élèves concernés par l'enseignant (via un tableau descriptif de la classe concernée).
- Les spécificités inhérentes à la spécialité : utilisation d'un instrument ancien ou copie d'ancien, possibilité d'un accompagnement des élèves par un spécialiste, enseignement des chiffrages, choix des éditions.
- La présence d'une pratique collective spécifiquement baroque, d'une saison musicale ou de lieux de diffusions de cette esthétique.

Puis pour chacune des personnes interrogées, aborder un point spécifique de son action ou de son rayonnement : historique d'un lieu, action culturelle ou pédagogique, spécialité, organisation d'une activité, etc.

J'ai ensuite résumé chaque entretien afin de pouvoir en tirer l'essentiel et de pouvoir l'insérer dans chacune des parties de mon mémoire. J'ai regroupé chaque point de vue sur des sujets communs afin de pouvoir en faire une comparaison facile. Mon intention est de pouvoir dessiner à travers ces témoignages, un nombre de réflexions représentatives de cette spécialité pédagogique et esthétique. Je trouve aussi plus vivante, la lecture de témoignages directs de ces personnalités issues de ces territoires.

• **Présentation des personnes interviewées**

✓ **Jean-Pierre Nicolas**

« Jean-Pierre Nicolas aime à faire partager sa passion pour son instrument à travers les concerts et les enregistrements, mais aussi l'enseignement, ces activités s'enrichissant mutuellement. Il est avec Michèle Dévérité³ le fondateur de l'*Ensemble Fitzwilliam*, dont les enregistrements consacrés à Merula et Falconieri en création mondiale, Frescobaldi, Marais, Telemann, (chez Astrée Auvidis), Haendel et Corelli (chez Zig Zag) ont recueilli les éloges de la presse. Aujourd'hui première flûte du *Concert Spirituel* (Hervé Niquet) il a joué pendant plus de dix ans avec les *Arts Florissants* ainsi qu'avec les ensembles baroques parmi les plus renommés tels que le *Concert des Nations* (Jordi Savall), *l'Ensemble Baroque de Limoges* (Christophe Coin), *Il Seminario Musicale*, *La Grande Écurie* (Jean-Claude Malgoire) avec lesquels il s'est produit sur les scènes nationales et internationales et enregistré une cinquantaine de disques. Il a aussi participé avec diverses formations (*Musique Vivante*, *2E2M*, *Jeunes Solistes...*) à la création d'œuvres de compositeurs contemporains (Holliger, Tosi, Mâche...).

Il enseigne actuellement au CRD de la vallée de Chevreuse à Orsay au sein du département de musique ancienne dont il assure la coordination, ainsi que dans diverses académies internationales⁴ ».

Cette présentation de Jean-Pierre Nicolas se trouve sur le site Internet du département de musique ancienne du CRD⁵ de la Vallée de Chevreuse. Il me semblait intéressant d'interroger cette personnalité musicale car il se trouve être l'un des membres fondateurs, avec Michel Dévérité, de ce pôle pédagogique. Il nous livre ici tout l'historique du département de musique ancienne, dont les missions ont largement évolué avec le temps, jusqu'à devenir un partenaire de l'enseignement supérieur de l'université de Paris-Saclay. Ce département est devenu en effet un lieu central de l'enseignement de la musique baroque sur le sud de l'Île-de-France, notamment par le biais de son partenariat avec le CRD de Versailles et celui du CMBV⁶. Nous découvrirons les particularités de cette évolution et comment ces spécialistes de la musique ancienne ont formé nombre de musiciens modernes à cette esthétique. Jean-Pierre Nicolas nous parlera de son rapport avec ses collègues du conservatoire d'Orsay, du rayonnement de son action sur le territoire, des conséquences de l'intégration à la CAPS⁷ ainsi que du rapprochement avec Europ' Essonne.

³ Michèle Dévérité est claveciniste et professeur au CRD d'Orsay.

⁴ <http://dmaorsay.eklablog.com/jean-pierre-nicolas-p882168>

⁵ Conservatoire à rayonnement départemental.

⁶ Centre de musique baroque de Versailles.

⁷ CAPS : communauté d'agglomération de Plateau de Saclay.

Répartition des élèves de la classe de flûte à bec de Jean-Pierre Nicolas au CRD d'Orsay pour 2015-2016	
Nombre d'élèves en Cycle 1	5 C1 (durée 30')
Nombre d'élèves en Cycle 2	3 C2 (durée 45')
Nombre d'élèves en Cycle 3	1 CNS (cycle non spécialisé)
Nombre d'élèves en Cycle Spécialisé	3 (durée 1 h)
Parcours personnalisé (ou hors cursus)	3 (durée 30')

Remarque : cette répartition est un reflet des proportions habituelles de la classe de Jean-Pierre Nicolas qui donne aussi des cours sur le tempérament, l'ornementation au XVIIIe, ainsi que des cours de musique de chambre.

✓ **Antoine Ladrette**

« Élève d'André Navarra et Bernard Michelin au conservatoire de Paris à la fin des années 70, il développe un goût particulier pour la musique ancienne, ce qui l'amènera à participer aux productions de groupes comme *Les Arts Florissants*, *La Chapelle Royale*, *La Petite Bande*, *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Les Musiciens du Louvre*, *The London fortepiano trio*, et pendant 15 ans avec *Stradivaria*, sous la direction de Daniel Cuillier.

Depuis plus d'une décennie, il axe ses recherches sur le patrimoine espagnol et européen des XVIIe et XVIIIe siècles, travail ayant abouti à la re-création de l'opéra *Las Amazonas de España* (Madrid, 1720), à la tête de l'ensemble *Los Músicos del Buen Retiro*, qu'il dirige conjointement à la violoniste Isabel Serrano (CD Harmonia Mundi MAA, 2005) ou du *Don Chisciotte en la Corte della Duchessa de Caldara-Pasquini* (Vienne, 1727). Son travail inclut l'édition de partitions, de livrets d'opéras, de matériel pédagogique pour la basse, sous le label *Les Basses du Roy*.

Il est professeur au CRD de la Vallée de Chevreuse, au sein d'un important département de musique ancienne.

Il est membre de l'ensemble *Les Passions* (dir. J.M. Andrieu), *El concierto español* (dir. E. Moreno, CDs des Opéras *Il più bel Nome* de Caldara dont il traduit le livret italien de Pariati à l'espagnol et au Français, et récemment *Ifigenia en Tracia de Nebra* pour le label Glossa), et poursuit une importante collaboration avec *Le Concert des Nations* (dir. J. Savall)⁸ ».

⁸ <http://www.les-passions.fr/fr/musiciens-baroques/antoine-ladrette-2/>

J'ai rencontré Antoine Ladrette en 2011, époque à laquelle j'ai décidé d'aller de me former au CRD de la Vallée de Chevreuse. Cette démarche correspondait à plusieurs nécessités et envies, notamment celle de rencontrer ce violoncelliste dont j'entendais parler depuis si longtemps, que j'avais même eu l'occasion de remplacer à Orsay, quelques années auparavant, sans jamais avoir pu vraiment faire sa connaissance. J'ai étudié trois ans avec lui et passé mon DEM de musique ancienne au conservatoire d'Orsay en juin 2014. J'entretiens depuis, un contact permanent par le biais de MasterClass, productions sur Orsay ou Chilly-Mazarin, et concerts en commun dans son ensemble de violoncelle *Les Basses du Roy*⁹. Je trouvais particulièrement intéressant d'avoir son témoignage sur les rapports qu'il entretient entre violoncelle moderne et baroque, ayant été un des premiers à avoir cette double compétence. Il nous parle ici de sa pédagogie, de l'influence permanente de son engagement baroque. Nous abordons aussi deux points essentiels de son activité, l'édition et l'accompagnement dont nous verrons l'importance avec laquelle il les intègre au quotidien dans son enseignement. Nous aborderons enfin la démarche de démocratisation de l'enseignement de la musique ancienne.

✓ **Frédéric Nael**

« Frédéric Nael a étudié la flûte à bec notamment auprès de Jean-Pierre Nicolas au CRD de la Vallée de Chevreuse (DEM¹⁰ et cycle de perfectionnement). Sa formation lui a également permis de bénéficier des enseignements de Michèle Devérité, Alexandre Salles et Patrick Cohën-Akenine, de participer à plusieurs Master-Classes (Pierre Boragno, William Dongois...), et de suivre un cycle approfondi en technique Alexander avec Patricia Boulay. Il a participé à de nombreux concerts du Centre de Musique Baroque de Versailles. Titulaire du DE¹¹ de Musique Ancienne, il a également été Conseiller Pédagogique en Éducation Musicale dans l'Éducation Nationale pendant dix ans. Il est aujourd'hui directeur du conservatoire de Chilly-Mazarin, et s'attache à développer de nombreuses actions culturelles et éducatives en direction du public le plus large. S'intéressant à tous les répertoires anciens, il se produit avec les ensembles *Bella Donna* (musique médiévale) et *Dolce Fortuna* (musique renaissance et pré-baroque). En 2009, il crée un festival, *Les Rendez-Vous de Musique Ancienne* à Chilly-Mazarin, qui propose chaque année une série de concerts présentant différents aspects des musiques dites anciennes¹² ».

⁹ Avec Lucie Delville, Mari Akagawa, Christophe Boissiere et Antoine Ladrette aux violoncelles.

¹⁰ DEM : Diplôme d'études musicales.

¹¹ DE : Diplôme d'État.

¹² <http://www.musart91.fr/musiciens/frederic-nael>

« Au centre de notre action : faire découvrir les musiques anciennes au plus large public [...]. *Mus'Art 91*, c'est un collectif qui mène de nombreuses actions culturelles : un festival (*Les Rendez-Vous de Musique Ancienne* à Chilly-Mazarin); des actions pédagogiques (à Évry, Vigneux-sur-Seine, Plessis-Pâté, Chilly-Mazarin...); l'organisation et la diffusion des concerts des ensembles *Bella Donna*, *Dolce Fortuna*, *Quatuor Zimmersheim*, de l'*Orchestre Baroque des Jeunes de l'Essonne*¹³, mais aussi d'ensembles constitués spécialement en fonction de projets artistiques. Musiciens mais aussi pédagogues, les artistes de *Mus'Art 91* s'attachent à établir un contact de proximité avec le public, à aller à la rencontre de celles et ceux qui n'ont pas encore eu l'occasion de rencontrer les musiques anciennes. C'est pourquoi les différents ensembles proposent des actions de sensibilisation en direction des publics scolaires, des élèves de conservatoire, ou mêmes des animations « avant-concert » tous publics. Au cœur de ce collectif, plusieurs bénévoles participent activement à l'organisation de toutes ces actions¹⁴ ».

C'est donc de cette façon que le site de l'association *Musart91* explique ses missions et présente son membre fondateur Frédéric Nael. Il me semblait important de l'interroger car il développe sur mon territoire d'étude une action très importante au niveau des musiques anciennes et donc de la musique baroque. Cela se traduit par son implication en tant que flûtiste à bec, organisateur de concerts par le biais de cette association, mais aussi par son rôle pédagogique de directeur de conservatoire, rôle qu'il a tenu aussi à Grigny et Évry. Nous aborderons lors de cet entretien, comment ses activités sont liées, mais aussi quelles peuvent être leurs spécificités. Nous verrons comment Frédéric Nael envisage l'action culturelle ainsi que sa vision très engagée du développement et de la recherche des nouveaux publics. Il expliquera sa vision de l'interprétation historiquement renseignée et la façon qu'il a de la faire partager en concert et pédagogiquement.

✓ **Laurence Martinaud-Vialle**

« Laurence Martinaud, professeur de violon au CRC de Chilly-Mazarin et au CRD d'Évry Centre Essonne, s'est orientée depuis plusieurs années vers le violon baroque et la musique ancienne. Elle joue dans divers ensembles et orchestres sur instruments d'époque : la *Loge Olympique* (Julien Chauvin), Le *Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), le *Cercle de l'Harmonie* (Jérémie Rohrer), les *Folies Françaises* (Patrick Cohën-Akenine), avec lesquelles elle a participé à de nombreux enregistrements audio et vidéo. Elle a également enregistré avec l'ensemble *La Maurache* un disque de

¹³ L'OBJE : l'orchestre baroque des jeunes de l'Essonne.

¹⁴ <http://www.musart91.fr/association>

musique médiévale sur des instruments inspirés des sculptures du portail de la Cathédrale de Chartres (« Musica Cathédralis »)¹⁵ ».

Laurence Martinaud-Vialle est aussi impliquée dans trois ensembles soutenus par *Musart91* : l'ensemble *Bella Donna* (à la vièle), le quatuor Zimmersheim (au second violon) et l'orchestre baroque des jeunes de l'Essonne¹⁶ en tant que directrice artistique.

L'*OBJE* est donc une structure musicale dont le point d'ancrage et le rayonnement se trouvent en Essonne. Il est géré administrativement par l'association *Musart91*, située à Chilly-Mazarin. C'est un dispositif en lien avec plusieurs conservatoires dont celui de la vallée de Chevreuse par le biais de Patrick Cohën-Akenine. J'ai interrogé Laurence Martinaud-Vialle sur la façon dont cet ensemble s'est constitué, ses objectifs, son ancrage territorial et associatif. J'ai voulu savoir comment elle envisageait par cette action, initier des musiciens amateurs ou professionnels, aux exigences de l'interprétation historiquement renseignée.

✓ **Lucie Humbrecht**

Lucie Humbrecht poursuit son cursus musical au CNR de Rueil-Malmaison puis au Conservatoire du IX^{ème} arrondissement de Paris. Elle obtient ses Prix d'Excellence en flûte traversière et Musique de Chambre et son Prix de Supérieur en Piccolo. Lucie Humbrecht se produit depuis 2001 au festival de Saint-Céré au sein de l'orchestre *Opéra Éclaté* chaque été, et en tournées. De 2002 à 2012 elle participe au spectacle *Pierre et le Loup* avec la compagnie *Écla Théâtre*, et ponctuellement joue avec des ensembles comme *l'Orchestre Symphonique de l'Aube*, *l'Orchestre Padeloup*, *l'Ensemble Justiniana*, la *Maîtrise de Notre-Dame de Paris*, etc.

De 2006 à 2011 Lucie Humbrecht étudie le traverso avec Valérie Balssa afin de se spécialiser en musique ancienne, d'abord au CRR de Boulogne-Billancourt où elle obtient son DEM, puis se perfectionne au CRD d'Orsay. Elle est depuis première flûte de *l'Orchestre Baroque de L'Yonne* (*Les Passions* de Bach, *Les Motets* de Rameau, ...) et créé avec la Compagnie *Passarella* le spectacle *Volutes* en 2012.

Parallèlement, Lucie se consacre à l'enseignement de son instrument. Titulaire du Diplôme d'État depuis 2001, elle enseigne actuellement dans les conservatoires de Massy, Longjumeau et Villemoisson-sur-Orge (Essonne).

¹⁵ <http://www.musart91.fr/musiciens/laurence-martinaud>

¹⁶ L'*OBJE* : orchestre baroque des jeunes de l'Essonne.

J'ai travaillé avec Lucie dans des occasions très différenciées. J'ai pu l'accompagner à la basse continue dans le cadre d'un concert de traverso donné à Draveil, à l'initiative d'Élodie Bouillet, professeur de flûte traversière et membre de l'ensemble de flûtes baroques *Tendre Badinage*. Nous avons aussi collaboré dans le cadre de la session symphonique réunissant les élèves des conservatoires de Chilly-Mazarin et de Longjumeau. Nous avons parlé des rapports qu'elle entretient avec la flûte moderne et baroque dans sa pédagogie. Elle m'a parlé aussi du fonctionnement du département de musique ancienne du conservatoire de Massy.

Répartition des élèves de la classe de flûte traversière de Lucie Humbrecht au CRC de Longjumeau pour 2015-2016	
Nombre d'élèves en Cycle 1 3	C1 (durée 30')
Nombre d'élèves en Cycle 2 1	C2 (durée 45')
Nombre d'élèves en Cycle 3 0	C3 (durée 1h)
Parcours personnalisé (ou hors cursus) 4	(durée 30')

Répartition des élèves de la classe de flûte traversière de Lucie Humbrecht au CRC de Massy pour 2015-2016	
Nombre d'élèves en Cycle 1 4	C1 (durée 30')
Nombre d'élèves en Cycle 2 3 (dont 1 traverso)	C2 (durée 40')
Nombre d'élèves en Cycle 3 3	C3 (durée 1h)
Parcours personnalisé (ou hors cursus) 4	(durée 30')

Répartition des élèves de la classe de flûte traversière de Lucie Humbrecht au Conservatoire de Villemoisson sur Orge pour 2015-2016	
Nombre d'élèves en Cycle 1 1	C1 (durée 20')
Nombre d'élèves en Cycle 2 0	C2 (durée 30')
Nombre d'élèves en Cycle 3 0	C3 (durée 45')
Parcours personnalisé (ou hors cursus) 7	(durée 30' ou 45' selon)

✓ **Marc Perbost**

Marc Perbost commence sa vie musicale assez jeune avec la flûte à bec, instrument autour duquel il construira sa vie professionnelle. Passionné et curieux, il étudiera le hautbois qui lui ouvrira les portes de l'univers symphonique. Puis, pour approfondir et en faire une nouvelle source d'enrichissement musical, il se formera à la direction d'orchestre, ce qui renouvellera sa vision, sa conception musicale toute entière.

Éclectique et fidèle à sa formation, sa vie musicale professionnelle se partage entre l'enseignement de la flûte à bec, la direction d'orchestre et la participation aux orchestres et ensembles qui lui proposent une collaboration en tant que flûtiste ou hautboïste.

Postes et diplômes principaux :

Premier Prix de flûte à bec – lauréat du concours international Icare – Premier prix du CNR – CNS en hautbois baroque – Diplôme d'État (spécialité instruments anciens) – CA (spécialité flûte à bec) -

Professeur titulaire au C. R. I. de Palaiseau depuis 1993.

Nous nous étions rencontrés avec Marc il y a quelques années dans la classe de direction d'orchestre de Nicolas Brochot au CRD d'Évry. En dehors de ses activités de professeur de flûte à bec et du fonctionnement du département de musique ancienne du conservatoire de Palaiseau, j'étais surtout intéressé par son action au service de la pratique amateur depuis de nombreuses années. Il m'a parlé de son enseignement de la flûte mais surtout de l'organisation des *ateliers de musique ancienne* qu'il a créé sur le territoire de Palaiseau.

Répartition du nombre des élèves de Marc Perbost au CRC de Palaiseau pour l'année 2015-2016		
Disciplines enseignées	Instrument	Pratique collective
Nombre d'élèves en Cycle 1	Flûte : 5	Flûte : 3 Musique de Chambre : 4
Nombre d'élèves en Cycle 2	Flûte : 2	AMA ¹⁷ : 60 Orchestre symphonique : 30
Nombre d'élèves en Cycle 3	Flûte : 4	

✓ **Caroline Bosselut**

Caroline Bosselut joue de plusieurs sortes de flûtes : flûtes à bec, irlandaises, ou traverso irlandais. Elle se produit avec la compagnie *Issiba*, avec laquelle elle anime plusieurs bals traditionnels, notamment en Île-de-France. Elle est passionnée aussi par la musique ancienne qu'elle enseigne au conservatoire de Villebon-sur-Yvette. Elle est à l'origine de la création du *festival des musiques anciennes* qui se passe tous les deux ans dans cette ville. C'est notamment sur ce sujet qu'a porté notre entretien, ainsi que sur le fonctionnement du département de musique ancienne du conservatoire de Villebon-sur-Yvette.

Nombre d'élèves de Caroline Bosselut au conservatoire de Villebon-sur-Yvette, pour l'année 2015-2016		
Disciplines enseignées	Instrument	Pratique collective
Nombre d'élèves en Cycle 1	5 flûtes à bec	1h atelier musique celtique (3 flûtes irlandaises, 1 harpe)
Nombre d'élèves en Cycle 2	4 flûtes à bec	1h (ensemble de flûtes à bec)
Nombre d'élèves en Cycle 3	2 flûtes à bec	

¹⁷ Ateliers de musique ancienne.

✓ **Jean Richardet**

Jean Richardet est saxophoniste de formation. Il a réalisé les bandes sons de divers films d'images de synthèse, de documentaires, de publicités et d'habillage radio. Il est passionné d'informatique musicale qu'il a d'ailleurs enseignée en conservatoire. Il dirige actuellement l'école de musique de Verrières-le-Buisson, établissement pour lequel il vient de rédiger son nouveau projet.

Quand j'ai vu que la commune de Verrières changeait de logique territoriale pour intégrer la communauté de Paris-Saclay, il m'a semblé indispensable de contacter le directeur du conservatoire pour lui demander comment se passait ce soudain changement de cap. Cela paraissait d'autant plus important que tout un travail de concertation sur l'enseignement artistique avait été effectué par l'équipe des directeurs du réseau des Hauts-de-Bievre dont Verrières faisait partie jusqu'à présent. Nous avons parlé notamment de ces problématiques de fonctionnement en réseau et des nouvelles perspectives offertes par l'intégration de Verrières à ce nouveau pôle.

✓ **Zdenka Ostadalova**

Zdenka Ostadalova est claveciniste. Titulaire du Certificat d'Aptitude et de Master de recherche en musicologie à l'université Paris Sorbonne, elle enseigne le clavecin au conservatoire d'Antony, de Verrières-le-Buisson et de Chilly-Mazarin. Lauréate du concours international de musique française de Ville d'Avray (2000), elle se produit en soliste et dans différentes formations de musique de chambre. Elle enregistre des pièces à deux clavecins de François Couperin aux côtés de Noëlle Spieth, et les Sonates op. 5 de Corelli avec Fabien Roussel et Frédéric Baldassare.

J'ai parlé avec Zdenka Ostadalova de sa conception du clavecin et du continuo. Mais ce qui m'intéressait plus particulièrement était de voir si elle envisageait ou non une action pédagogique particulière de partenariat entre les différentes classes où les différents conservatoires dans lesquels elle enseigne.

II. Limites du sujet dans l'espace et dans le temps.

- **Limitation dans l'espace : la Communauté de Paris-Saclay.**

Le nombre très important de communes en France a poussé l'État à envisager un ensemble de réformes territoriales en vue de certains regroupements. Ces fusions se sont opérées par étapes et la proclamation de différentes lois (Chevènement puis Raffarin). Elles ont abouti à la création d'une nouvelle entité territoriale, la communauté d'agglomération.

« Une communauté d'agglomération est un établissement public de coopération intercommunale (EPCI) français à fiscalité propre, qui prévoit une importante intégration des communes membres.

Elle est définie comme étant :

« [...] un établissement public de coopération intercommunale regroupant plusieurs communes formant, à la date de sa création, un ensemble de plus de 50 000 habitants d'un seul tenant et sans enclave, autour d'une ou plusieurs communes centre de plus de 15 000 habitants. Le seuil démographique de 15 000 habitants ne s'applique pas lorsque la communauté d'agglomération comprend le chef-lieu du département ou la commune la plus importante du département. Le seuil démographique de 50 000 habitants est réduit à 30 000 habitants lorsque la communauté d'agglomération comprend le chef-lieu du département. »

— Début de l'article L 5216-1 du Code général des collectivités territoriales.

Par la population comme par le degré de coopération, elle se trouve à un niveau intermédiaire entre la communauté de communes et la communauté urbaine¹⁸ ».

« La communauté d'agglomération dispose de compétences obligatoires (aménagement de l'espace, développement économique, équilibre social de l'habitat, politique de la ville) et de compétences optionnelles (trois à choisir parmi : voirie, assainissement, eau, cadre de vie, équipements culturels et sportifs, action sociale). Elle peut en outre exercer des compétences que les communes lui transfèrent. Le conseil de communauté peut aussi définir des compétences qui sont "d'intérêt communautaire", afin d'élargir le champ d'intervention de la communauté¹⁹ ».

¹⁸https://fr.wikipedia.org/wiki/Communauté_d%27agglomération

¹⁹<http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/intercommunalite-cooperation-locale/que-sont-communautes-communes-communautes-agglomeration.html>

✓ **Création du nouvel espace territorial**

La réforme territoriale visant à redéfinir les cartes de communautés de communes ou d'agglomération aboutit le 1^{er} janvier 2016 à une nouvelle définition administrative et politique des territoires. Ces changements affectent la région parisienne avec la création du Grand Paris et une formalisation de nouvelles entités juridiques, EPCI, « établissements publics de coopération intercommunales ». C'est dans ce nouveau cadre territorial que va s'inscrire ma recherche, définie par deux zones : celle du département de l'Essonne et celle des territoires dont le siège se situe dans l'unité urbaine de Paris. Cela comprend donc :

- La communauté du plateau de Saclay,
- La communauté d'agglomération des Hauts de Bièvre,
- La communauté d'agglomération d'Europ' Essonne,
- La communauté d'agglomération des Portes de l'Essonne,
- La communauté d'agglomération des Lacs de l'Essonne,
- Une partie de la communauté de communes du Val d'Essonne,
- La communauté d'agglomération d'Évry centre Essonne,
- La communauté d'agglomération de Seine Essonne,
- La communauté d'agglomération du Val d'Yerres,
- La communauté du d'agglomération Val d'Orge,
- La communauté d'agglomération de Sénart-Val de Seine,
- La communauté de communes du Plateau Briard,
- Une partie de la communauté de communes de l'Arpajonnais,

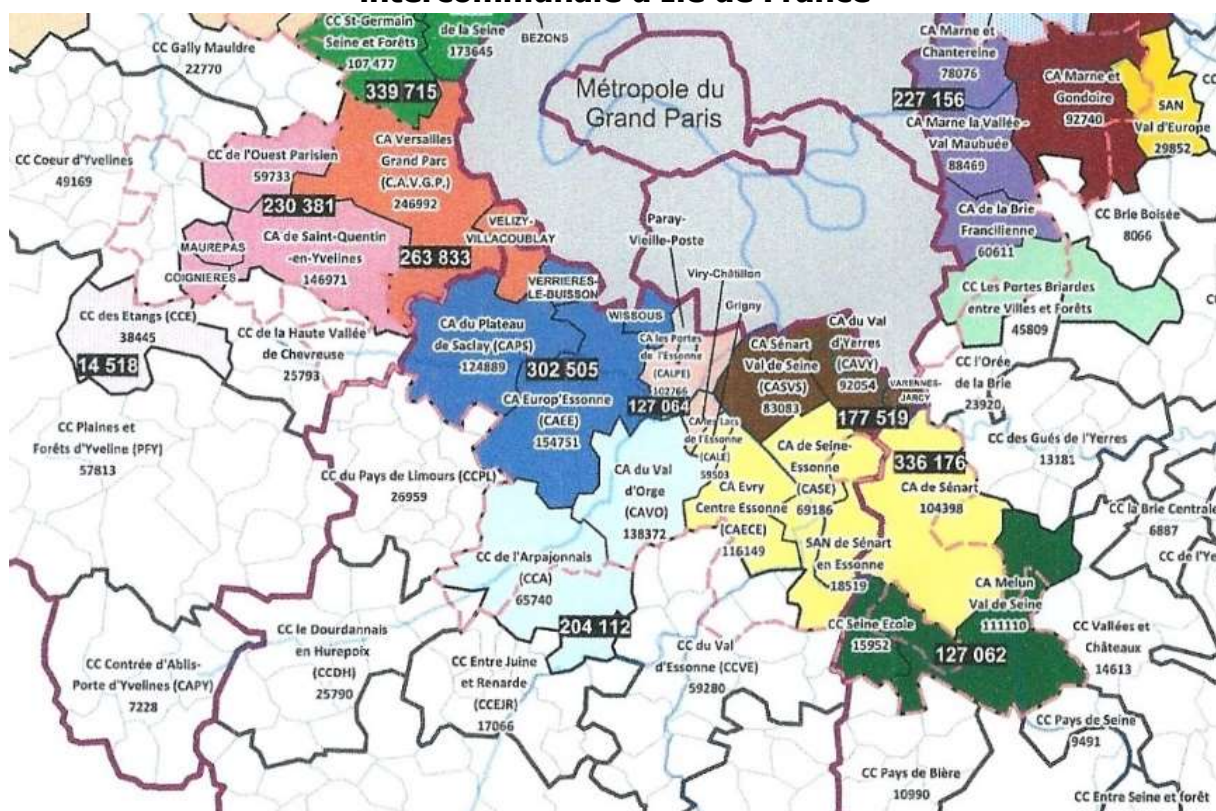
Le projet proposé dans l'été 2014 de reconversion des communautés d'agglomération en vastes espaces pouvant parfois atteindre les 800 000 habitants semble abandonné au bénéfice d'une nouvelle carte rendue publique en mars 2015.

Dans ce nouveau projet les unités recomposées sont plus modestes. Pour le département de l'Essonne il faut distinguer la part des territoires dont le siège se situe dans l'unité urbaine de Paris, qui reste soumis au seuil légal de 200 000 habitants, et ceux dont le siège se situe au dehors qui n'y sont pas soumis. Les limites de l'unité urbaine de Paris sont données par l'INSEE en 2010. Pour l'Essonne elles séparent le Plateau de Saclay du Pays de Limours, coupent au travers de l'Arpajonnais, passent au sud du Val d'Orge et d'Évry Centre Essonne, englobent le SAN de Sénart.

Dans cette zone, on assiste au rapprochement du Plateau de Saclay et d'Europ' Essonne en faveur d'une nouvelle communauté dépassant les 300 000 habitants (voir la carte du SRCI²⁰).

²⁰ Schéma régional de coopération intercommunal d'Île-de-France du 4 mars 2015.

Agrandissement de la zone sud du schéma régional de la coopération intercommunale d'Île de France



Dans ces limites on assiste à la naissance de quatre communautés d'agglomération :

- Cœur d'Essonne : « issue de la fusion entre la Communauté d'agglomération du Val d'Orge et la plupart des communes de la Communauté de communes de l'Arpajonnais²¹ ».
- Paris-Saclay : rapprochement du Plateau de Saclay, d'Europ Essonne, Wissous et Verrières-le-Buisson en faveur d'une nouvelle communauté dépassant les 300 000 habitants.
- Grand Paris Sud : Évry Centre Essonne, Seine Essonne et le SAN²² de Sénart mordent sur la Seine-et-Marne.
- Sénart Val de Seine : regroupe les communautés d'agglomération de Sénart Val de Seine (Draveil, Montgeron, Vigneux-sur-Seine) et du Val d'Yvelines (Boussy-Saint-Antoine, Brunoy, Crosne, Épinay-sous-Sénart, Quincy-sous-Sénart, Yerres)
- Les Portes de l'Essonne absorbent Viry-Châtillon et rejoignent la métropole du Grand Paris.

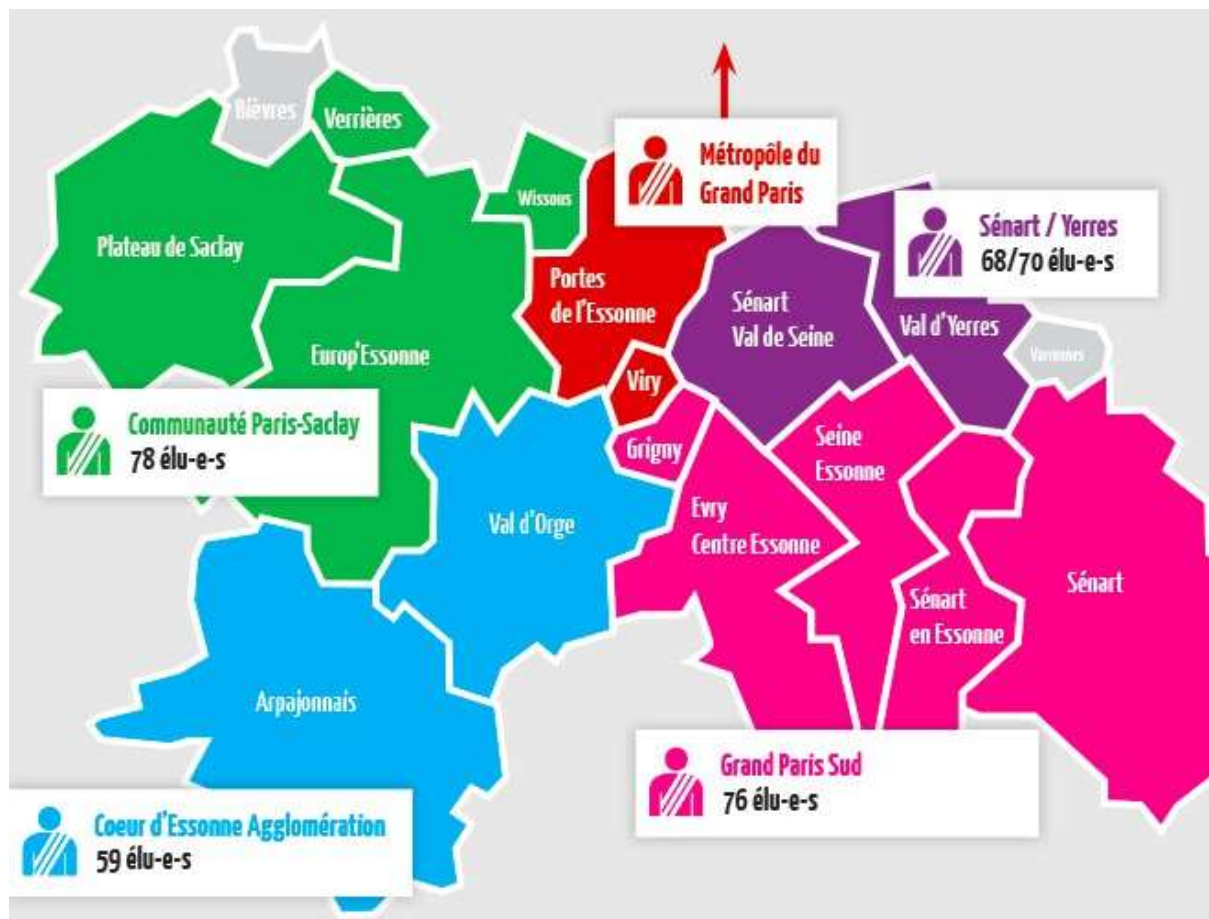
Au-delà le sud du département reste inchangé.

²¹

https://fr.wikipedia.org/wiki/Communauté_d%27agglomération_Cœur_d%27Essonne_Agglomération

²² Syndicat d'agglomérations nouvelles.

Les EPCI au nord de l'Essonne



« Créée le 1er janvier 2016, la Communauté Paris-Saclay réunit les anciennes Communautés d'agglomération Europ'Essonne (CAEE) et du Plateau de Saclay (CAPS), étendue aux communes de Verrières-le-Buisson et de Wissous. Au total, ce sont 27 communes pour 300 000 habitants qui composent le territoire. La Communauté Paris-Saclay constituée par la mise en œuvre du Schéma Régional de Coopération Intercommunale issu de la loi MAPTAM, a installé sa gouvernance le 7 janvier, lors du premier Conseil communautaire²³ ».

La culture et le sport figurent dans les compétences de la communauté d'agglomération Paris-Saclay : « La Communauté Paris-Saclay assure la construction, l'aménagement, l'entretien et la gestion d'équipements d'intérêt communautaire : écoles de musique et de danse, salles de diffusions culturelles, médiathèques, centre aquatique. Elle apporte également son soutien à des événements culturels et sportifs, quand elle n'est pas elle-même organisatrice (tour du plateau de Saclay en VTT, Rando'Durables, concert du Nouvel An, E2 Connexions ...)»²⁴.

²³ <http://paris-saclay.com/>

²⁴ <http://paris-saclay.com/page-5-les-missions/culture-et-sport/>

La CAPS²⁵ a déjà mis sa compétence culturelle en intérêt communautaire. De ce fait cette compétence se voit absorbée de facto dans la nouvelle communauté d'agglomération Paris-Saclay. Verrières-le-Buisson, elle aussi, avait mis sa compétence culturelle dans son ancien réseau des Hauts-de-Bievre et par conséquent, se retrouve intégrée dans le nouveau réseau culturel de Paris-Saclay. En revanche, les communes d'Europ Essonne n'avaient pas réuni leur compétence culturelle dans leur projet initial de réunification. L'enjeu politique et culturel est donc de taille, puisque environ la moitié du nouveau territoire procède en logique de réseau et l'autre non.

- **Territoire d'étude**

Communauté d'agglomération de Paris-Saclay



²⁵ Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay.

✓ Communauté d'agglomération Europ' Essonne

- **Siège** : Massy.
- **Membres** : Fusion d'Europ'Essonne et des communes du Cœur du Hurepoix. Elle regroupe les communes de Ballainvilliers, Champlan, Chilly-Mazarin, Épinay-sur-Orge, La Ville-du-Bois, Linas, Longjumeau, Marcoussis, Massy, Montlhéry, Nozay, Saulx-les-Chartreux, Villebon-sur-Yvette et Villejust (proche de 150 000 habitants en 2010 selon Wikipédia).

Jusqu'à la définition de nouveaux intérêts communautaires, les anciens sont maintenus. Douze localités sur quatorze ont une école de musique. Quatre d'entr'elles étant reconnues par l'État comme conservatoire à rayonnement communal : Chilly-Mazarin, Longjumeau, Massy et Villebon-sur-Yvette.

Les établissements d'enseignement artistique spécialisé se répartissent ainsi :

- Ballainvilliers, une école de musique, 2, rue de l'Église.
- Champlan, un conservatoire municipal de musique, 24 rue de Saulx.
- Chilly-Mazarin, un conservatoire de musique et de danse à rayonnement communal, place du 8 mai 1945.
- Épinay-sur-Orge, un conservatoire de musique, 9 rue du Chemin-Vert.
- La Ville-du-Bois, une école municipale de musique et de danse, Ferme de la Croix Saint-Jacques.
- Linas, un conservatoire de musique et de danse, 103 rue de la Division Leclerc.
- Longjumeau, l'*École Mozart* municipale de musique, de danse, d'arts lyrique et dramatique, rue de la Peupleraie.
- Marcoussis, l'*École des Arts*, Château des Célestins.
- Massy, un conservatoire à rayonnement communal, 8 rue des États-Unis.
- Montlhéry, un conservatoire de musique et de danse, Mairie, rue de la Chapelle.
- Nozay, un conservatoire municipal, Mairie, place de la Mairie.
- Saulx-les-Chartreux, un conservatoire municipal de musique, 62 rue de la Division Leclerc.

Mais cette sèche énumération ne donne qu'un faible aperçu des diverses activités qui s'y déploient, soit à l'intérieur même des établissements soit à côté. Si l'on peut placer chacune de ces écoles sous les principes minima que celle de Ballainvilliers met en exergue de son texte de présentation, à savoir : « Le Conservatoire est un service de la commune qui a pour missions d'éveiller et de développer la sensibilité artistique des élèves, de participer à la vie culturelle de la commune à travers les auditions, les concerts et les Galas de Danse organisés tout au long de la saison musicale et chorégraphique », ce qui caractérise également l'ensemble de ces établissements c'est de proposer un cursus commençant dès le plus jeune âge, articulé

en trois niveaux, en accord, comme l'écrit le texte de présentation de Champlan avec le schéma pédagogique du Ministère de la Culture, partant d'un cycle d'éveil ouvert aux enfants dès l'âge de trois à cinq ans pour conduire par étapes à l'épanouissement artistique des élèves et la formation de musiciens amateurs.

À côté de l'initiation à la pratique individuelle d'un instrument, des activités de groupe, des ateliers spécialisés offrent toute une palette de choix les plus divers pouvant aller de la musique de chambre, à la chorale en passant par des formes d'expression renouvelées comme le djembé ou le jazz. L'école de musique de La Ville-du-Bois encourage, depuis une dizaine d'années, tout un ensemble de manifestations autour de cette dernière forme d'expression musicale dont l'origine était d'abord de donner l'occasion aux classes de jazz des conservatoires du canton de présenter au public les compositions travaillées durant l'année écoulée, et qui est devenu aujourd'hui le *festival des rencontres du jazz* autour duquel gravitent plusieurs formations originales devenues largement autonomes. Il faut aussi noter, bien qu'elle constitue un département à part dans l'organisation de la vie des conservatoires, la forte présence de la danse dont le succès est important surtout auprès du public féminin. Il arrive aussi, que l'enseignement musical soit rendu proche d'autres lieux de culture, comme à Linas où il se localise dans les mêmes bâtiments que la médiathèque.

À Marcoussis on a voulu faire du conservatoire un lieu d'enseignement des disciplines artistiques, en ajoutant théâtre et arts plastiques aux activités musicales et à la danse. L'établissement est donc devenu *L'École des Arts* regroupant plus de mille élèves (sur une population de l'ordre de 8000 habitants) et proposant, en plus d'un éveil et initiation artistique, pour ce qui concerne la musique, une formation instrumentale, le travail de la voix et la musique d'ensemble ; pour ce qui est de la danse, la danse classique, contemporaine, hip hop et de salon. On trouve aussi, à côté de la section théâtre, les arts visuels offrant des cours d'arts plastiques, de dessin et peinture pour adultes ainsi qu'un atelier d'initiation à l'animation et à la vidéo. Enfin *L'École des Arts* hors les murs crée des partenariats avec les établissements scolaires et le collège, où des classes à horaire aménagé « musique, nouvelles technologies et pratiques collectives », sont ouvertes au public, ainsi qu'avec un certain nombre d'associations et de salles de spectacle.

À Nozay l'ouverture culturelle est assurée par l'existence d'établissements supplémentaires, l'un, *La Polysonnerie* plus orienté vers la pratique du chant choral, l'autre, les cours de musique *La Mano* intégrés au centre socioculturel au titre d'activité d'éveil.

Dans le cadre des cités dotées d'un conservatoire à vocation communale lié à l'État par un projet d'établissement Massy tient une place à part tant par son importance démographique que par son poids politique. Les infrastructures existantes semblent plutôt tirer leur force et leur financement des structures locales, voire départementales ou régionales. C'est ainsi qu'à Massy, à côté du conservatoire municipal, nous ne trouvons que des activités de quartier comme *l'association du Parvis de la Vendée* dont l'expression musicale paraît assez limitée, ou, dans une dimension beaucoup plus remarquable, *l'Opéra de Massy*, l'un des grands foyers artistiques de la banlieue sud, dont la programmation tout comme l'infrastructure représentent un apport de toute première importance pour la réalisation de tout projet de culture ambitieux. Son statut paraît, actuellement, totalement extérieur à Europ' Essonne.

✓ **Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay**

- **Siège** : Palaiseau.
- **Membres** : Formé des communes de Bures-sur-Yvette, Gif-sur-Yvette, Gometz-le-Chatel, Igny, Les Ulis, Orsay, Palaiseau, Saclay, Saint-Aubin, Vauhallan et Villiers-le-Bâcle (proche de 121 000 habitants en 2011 selon Wikipédia).

Les établissements d'enseignement artistique spécialisé se répartissent ainsi :

- Bures-sur-Yvette, Centre culturel Marcel Pagnol – 1 rue Descartes.
- Igny, Centre culturel – Place Stalingrad.
- Orsay, 87 rue de Paris.
- Palaiseau, 69 rue Victor Hugo 91120.
- Saclay, CCS Georges Brassens, 5 bis rue de Palaiseau 91400 Saclay.

La communauté d'agglomération du Plateau de Saclay possède un département culture particulièrement riche. Il se décline en un réseau de cinq conservatoires, quatorze médiathèques ainsi qu'un secteur spécifique à ce territoire qui représente 15% de la recherche nationale : la culture scientifique. Enfin une pléiade d'associations culturelles dispersées dans les onze communes de l'agglomération prolongent et amplifient ces structures de toute première importance.

Concernant les conservatoires il faut tout de suite remarquer qu'il existe entr'eux une hiérarchie liée au fait que celui d'Orsay est à rayonnement départemental, comme celui d'Évry. Celui de Palaiseau est à rayonnement communal, ceux de Bures-sur-Yvette, Igny et Saclay n'ayant pas de reconnaissance officielle. Ces distinctions correspondent toujours à des différences notables dans l'envergure des établissements et dans leurs ambitions. Les sept autres communes qui n'ont pas officiellement d'établissement déclaré ne sont pas, pour autant, dépourvues d'équipement. À titre d'exemple aux Ulis on rencontre un *espace culturel Boris Vian* offrant environ 35 spectacles variés parmi lesquels la musique a sa place, auquel s'ajoutent des studios de musique permettant aux musiciens de répéter et d'enregistrer leurs morceaux grâce à deux salles autonomes.

Les deux communes de Villiers-le-Bâcle et Saint-Aubin ont en commun *Fortissimo*, une école de musique proposant des cours individuels et collectifs regroupant, à côté d'un éveil musical et d'une formation au solfège, une chorale adulte, des percussions africaines, un atelier rock et jazz ainsi qu'un atelier de guitare classique. On est donc loin, dans tous les cas, d'un désert musical.

Pour en revenir aux établissements intégrés au réseau on peut retenir, concernant le conservatoire de Bures-sur-Yvette qu'il se donne pour objet, d'après la documentation disponible, d'accueillir les amateurs de tous les âges et de tous les niveaux, son enseignement de la musique étant fondé sur le loisir tout en accordant une grande place aux pratiques d'ensembles. Il propose, au-delà des ateliers d'éveil et d'initiation rythmique, des cycles instrumentaux largement ouverts au-delà de 12 ans. Les pratiques collectives sont celles déjà rencontrées : chorales, ensembles instrumentaux, ateliers et orchestres à cordes, à vents, etc.

Le conservatoire d'Igny dispense une formation à la musique et à la danse en deux cycles. Son objectif est de faire découvrir la musique et la danse avant la technique. Il a initié en 2005, le projet *Puce-Muse* destiné à faire connaître la musique assistée par ordinateur avec métal alerte et joysticks (au programme improvisations et création). On rencontre une démarche du même type à Saclay, dont le conservatoire veut allier l'aspect ludique de l'enseignement dispensé et un travail en profondeur permettant à chacun plaisir et réussite dans une pratique individuelle ou collective. Ici c'est un atelier de musiques actuelles amplifiées dont l'attrait est mis en évidence.

✓ **Communauté d'agglomération des Hauts-de-Bièvre**

- **Siège** : Châtenay-Malabry.
- **Membres** : Wissous et Verrières-le-Buisson y sont rattachées. La communauté regroupe sept communes : Antony, Bourg-la-Reine, Châtenay-Malabry, Le Plessis-Robinson, Sceaux, dans le département des Hauts-de-Seine en plus de Verrières-le-Buisson et de Wissous. (proche de 184 000 habitants en 2012 selon Wikipédia).

Elle a pris la culture dans son domaine de compétence et gère les cinq conservatoires d'Antony, Bourg-la-Reine-Sceaux, Châtenay-Malabry, Verrières-le-Buisson (agrée) et Wissous. Elle gère également le festival *Temp'O de Bièvres*.

La grande nouveauté ou problématique qui s'ouvre pour la commune de Wissous et celle de Verrières-le-Buisson, est le changement administratif d'appartenance à la communauté d'agglomération. Initialement rattachées à celle des Hauts-de-Bièvre, elles font désormais partie de Paris-Saclay, suite à un nouveau choix politique. Les agents territoriaux du conservatoire de l'agglomération des Hauts-de-Bièvre ont entamé en 2014 et 2015 une réflexion qui a abouti à l'élaboration d'un projet communautaire d'enseignement artistique (PCEA). Celui-ci a débouché sur toute une prise de décisions concernant les établissements d'enseignements artistiques spécialisés : l'harmonisation des tarifs, la mutualisation des personnels mais surtout la formalisation d'une mise en place de partenariats historiques avec les conservatoires de Bourg-la-Reine ou d'Antony. Cette réflexion inscrite notamment dans le projet d'établissement du conservatoire de Verrières semble caduque aux vues de la nouvelle donne administrative et politique de la commune. Si ce conservatoire inscrit bien une action en direction des musiques ancienne, celui de Wissous au contraire en semble totalement dépourvu.

- **Recensement des conservatoires avec un enseignement revendiqué de la musique ancienne**

Le premier acte est de procéder à la lecture du projet d'établissement devant définir les grands axes pédagogiques de l'équipe. Mais je n'ai pas pu avoir accès à tous les projets pour plusieurs raisons : souvent les structures n'en possèdent tout simplement pas ! Nous arrivons aussi à une époque charnière de réécriture rendue obligatoire pour la nouvelle habilitation des conservatoires aux normes du Ministère de la Culture et la rédaction du projet d'établissement devient une condition obligatoire pour avoir le label CRC (ou pour pouvoir le renouveler). D'autre part, il s'est écoulé environ une dizaine d'années depuis la création de ce label (en 2006). Les projets d'établissements étant prévus pour cinq ans, il arrive parfois que le nouveau projet soit en cours d'écriture ou en cours de validation par les élus. C'est le cas au CRD de la Vallée de Chevreuse (qui devait voir son nouveau projet validé théoriquement à la rentrée 2015-2016) ou bien du conservatoire de Massy dont le projet est en cours de réalisation. En ce qui concerne Chilly-Mazarin, le projet s'étalait de 2010 à 2015. Le nouveau projet est en gestation mais la nouvelle donne politique (le changement de municipalité aux dernières élections municipales) change véritablement les options culturelles dans cette commune.

J'ai donc opté pour deux critères plus concrets : tout d'abord, la présence dans les choix pédagogiques d'instruments anciens ou de la pratique collective d'une esthétique de cette époque. Je me suis aussi appuyé sur le recensement du site internet des musiciens enseignant la flûte à bec²⁶ et dont le rayonnement est européen. Pour les instruments pouvant avoir une facture moderne (comme le violon, l'alto ou le violoncelle), on parle bien d'un enseignement ou d'une pratique sur instruments anciens ou copie d'ancien.

Voici quatre tableaux récapitulatifs des différentes communes possédant un établissement d'enseignements artistiques spécialisés. Les trois premiers décrivent séparément les communautés d'agglomération de mon champ d'étude. L'idée est de dégager de cet ensemble les lieux où l'enseignement de la musique baroque est identifié.

²⁶ www.flutes-a-bec.com

Tableau de toutes les communes de la communauté d'agglomération d'Europ' Essonne, ayant un établissement d'enseignement artistique spécialisé avec une représentation de la musique baroque

	La communauté d'agglomération d'Europ' Essonne		
	Projet d'établissement	Répertorié par ERTA ²⁷	Instruments anciens enseignés
Ballainvilliers		Oui	Flûte à bec
Champlan		Non	
Chilly-Mazarin	Oui	Oui	Clavecin, violoncelle et violon, ensemble de musique ancienne, flûte à bec.
Épinay-sur-Orge		Non	Orgue (en partenariat avec l'école d'orgue Jehan Alain).
La ville-du-Bois	Tendance Jazz	Non	
Linas		Non	Flûte à bec.
Longjumeau		Non	
Marcoussis	Musiques actuelles	Oui	Flûte à bec.
Massy	En cours d'écriture	Oui	Cornet à bouquin, clavecin, ensemble de musique ancienne.
Montlhéry		Non	
Nozay		Non	
Saulx-les-Chartreux		Non	
Villebon-sur-Yvette		Oui	Clavecin, flûte à bec.
Villejust		Non	

²⁷ ERTA : European Recorder Teachers Association, Site internet des Musiciens Enseignants la Flûte à bec, www.flutes-a-bec.com

Tableau de toutes les communes de la communauté d'agglomération du Plateau de Saclay, ayant un établissement d'enseignement artistique spécialisé avec une représentation de la musique baroque

	La communauté d'agglomération du Plateau de Saclay		
	Projet d'établissement	Répertorié par ERTA	Instruments anciens enseignés
Bures-sur-Yvette		Non	
Gif-sur-Yvette		Non	
Gometz-le-Chatel		Non	
Ignny		Non	
Les Ulis		Non	
Orsay	Oui	Oui	Clavecin, basse continue, chant, violon, alto, violoncelle, contrebasse et violone, viole de gambe, hautbois, orgue, traverso, flûte à bec, cornet à bouquin, ornementation, écriture, musique d'ensemble.
Palaiseau		Oui	Clavecin, hautbois, flûte à bec, violoncelle, viole de gambe, orgue, atelier de musique ancienne avec chœur.
Saclay		Non	
Saint-Aubin		Non	
Vauhallan		Non	
Villiers-le-Bâcle		Non	

**Tableau des communes appartenant anciennement à la communauté
d'agglomération des Hauts-de-Bièvre, ayant un établissement
d'enseignement artistique spécialisé avec une représentation de la
musique baroque**

	La communauté d'agglomération des Hauts-de-Bièvre		
	Projet d'établissement	Répertoire par ERTA	Instruments anciens enseignés
Verrières-le-Buisson	oui	oui	Clavecin, continuo, viole de gambe, flûte à bec.
Wissous		non	

Ce tableau est un récapitulatif des communes ayant un conservatoire proposant un enseignement de la musique ancienne revendiqué. Sur les vingt-sept communes de mon champ d'étude, neuf se dégagent.

		Conservatoires									
		Europ'Essonne						CAPS ²⁸		Haut-de-Bievre	
		Ballainvilliers	Chilly-Mazarin	Épinay sur-Orge	Linaz	Massy	Villebon	Orsay	Palaiseau	Wissous	Verrières-le-Buisson
Cordes	Violon		X					X			
	Alto							X			
	Violoncelle		X					X			
	Viole		X					X	X		X
Vents	Flûte à bec	X	X		X	X	X	X	X		X
	Cornet à bouquin					X		X			
	Traverso							X			
	Hautbois							X			
	Basson							X			
Claviers	Clavecin		X			X	X	X	X		X
	Orgue			X				X	X		
	Basse continue		X					X			X
Voix	Chant							X			
	Ensemble vocal		X						X		
Musique d'ensemble	Musique de chambre		X			X		X	X		
	Productions		X					X			
Culture	Ornementation							X			
	Écriture							X			
	Tempéraments							X			

Au vu des critères ci-dessus, je retiendrai celles dont le département de musique ancienne regroupe au moins deux disciplines :

- Chilly-Mazarin
- Massy
- Villebon
- Orsay
- Palaiseau
- Verrières-le-Buisson

²⁸ Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay.

- **Limitation dans le temps**

2006 est le moment du changement de la nomenclature des établissements d'enseignements artistiques spécialisés.

La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales (loi n° 2004-809, chapitre III, articles 101 et 102 – Cf. Annexe I) fixe les nouvelles compétences des collectivités territoriales en matière d'enseignement spécialisé et impose que :

« L'État procède au classement des établissements en catégories correspondant à leurs missions et à leur rayonnement régional, départemental, intercommunal ou communal».

Les arrêtés des 12 octobre et 15 décembre 2006 ont précisé cette disposition de la loi de 2004 en fixant les critères de classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique.

Ainsi les Conservatoires nationaux en région deviennent les Conservatoires à rayonnement régional (CRR), les Écoles nationales de musique les Conservatoires à rayonnement départemental (CRD), les Écoles municipales de musique ou les Conservatoires agréés les Conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal (CRC ou CRIC).

III. Mise en évidence des forces baroques.

- **La communauté d'agglomération du Plateau de Saclay**

- ✓ **Le CRD d'Orsay**

Une clef de voûte de l'enseignement artistique spécialisé sur le territoire de Paris-Saclay, notamment pour l'enseignement en cycle spécialisé de la musique baroque.

L'équipe pédagogique du département de musique ancienne

- Violon baroque : Patrick Cohën-Akenine
- Alto baroque : Patrick Cohën-Akenine
- Violoncelle baroque (et moderne) : Antoine Ladrette
- Viole de gambe : Martin Bauer
- Flûte à bec : Jean-Pierre Nicolas, Maud Caille-Armengaud
- Cornet à bouquin : Maud Caille-Armengaud
- Traverso : Valérie Balssa
- Hautbois baroque (et moderne) : Jean-Marc Philippe
- Basson baroque (et moderne) : Alexandre Salles
- Clavecin : Michèle Dévérité
- Orgue : Xavier Eustache
- Basse continue : Pierre-Alain Braye Weppe, Hélène Dufour
- Chant : Stéphanie Révidat
- Ornementation : Jean-Pierre Nicolas
- Écriture : Pierre Alain Braye Weppe
- Tempéraments : Jean-Pierre Nicolas

Le conservatoire de la vallée de Chevreuse à rayonnement départemental, labellisé depuis 1979, est soutenu par le Ministère de la Culture et exerce sa mission pédagogique en cohérence avec les schémas d'orientation de l'État. Ses départements de musique ancienne et de jazz sont parmi les plus remarquables en Île-de-France. Pour ces deux départements le conservatoire travaille en réseau avec le conservatoire à rayonnement régional de Versailles et le centre de musique baroque de Versailles. Une licence *Musiques Anciennes* en relation avec l'Université de Versailles-Saint Quentin a été créée (licence de musicologie, parcours musique, Interprétation et Patrimoine). Depuis 2015, un Master instrumental Interprétation et Patrimoine est ouvert. Les parcours de formation voient se succéder une première étape de quatre ans aboutissant au Certificat d'Études Musicales (CEM), suivi d'un cycle spécialisé préprofessionnel (CSP) de 2 à 4 ans, sanctionné par le Diplôme d'Études Musicales. Ce dernier peut être prolongé par un Cycle de Perfectionnement permettant à un élève de définir un projet artistique personnel dont l'aboutissement est un récital de 45 minutes en soliste avec d'autres artistes.

Jean-Pierre Nicolas est le fondateur avec Michèle Dévérité, du département de musique ancienne du conservatoire d'Orsay. Il m'a expliqué sa création en 1991 par Yves Giraudon, le directeur de l'époque. Ce dernier fait venir en Île de France, son ancienne équipe de musique ancienne rencontrée au conservatoire de Tours, constituée notamment de deux des membres de *l'ensemble Fitzwilliam*, Jean Pierre Nicolas et Michèle Dévérité. Son projet est de faire à Orsay ce qu'il avait ébauché avec collègues de Tours (Jean Pierre Nicolas, Bruno Cocset²⁹, Jean-Pierre Ouvrard³⁰) en ouvrant une classe de flûte à bec et d'accompagnement de clavecin.

« C'est la première étape de la création du département de musique ancienne, c'est-à-dire une mini-classe de clavecin dont la fonction était l'accompagnement des concerts de Noël, et ma classe de flûte à bec. À chaque fois qu'on avait des élèves, notre volume horaire s'amplifiait ³¹ ».

Puis une nouvelle phase se met en place avec le départ en retraite du professeur de violoncelle remplacé par Antoine Ladrette dont la spécificité est d'avoir deux formations instrumentales, moderne et baroque. Chaque nouveau membre de l'équipe est choisi en cooptation avec tous les autres, ce qui permet une bonne entente progressive et la mise en place d'une spécificité du conservatoire d'Orsay, les *Week-ends de musique ancienne*, organisés d'abord le samedi, puis le dimanche, pour arriver à la formule actuelle : concerts de sonates accompagnées au clavecin le samedi, et de musique de chambre le dimanche. Patrick Cohën-Akenine coordonne alors le travail des cordes et prendra progressivement la place de professeur de violon.

Bernard Soules qui dirigea ensuite le conservatoire d'Orsay fut aussi un grand artisan du développement du département de musique ancienne. Il permit le recrutement d'un professeur de traverso, de hautbois, de basson et d'orgue. C'est souvent le départ d'un professeur ou l'obtention de quelques heures d'enseignement qui permit l'enrichissement du département par l'arrivée d'une nouvelle personnalité. Ce fut le cas avec la nomination du professeur de viole de gambe, le développement de l'accompagnement au clavecin, de la basse continue, de la classe de chant. La création du CEPI³² marque une nouvelle étape importante, celle de faire du

²⁹ Bruno Cocset est violoncelliste baroque.

³⁰ Jean-Pierre Ouvrard est un musicologue français, professeur, chercheur à l'Université de Tours et chef de chœur.

³¹ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.139.

³² CEPI : cycle d'enseignement professionnel initial.

« Pour le moment le cycle d'enseignement professionnel initial (Cepi) peut être poursuivi dans les conservatoires des régions Nord-Pas-de-Calais et Poitou-Charentes. Le développement du Cepi dans les autres régions semble être suspendu, et l'avenir même de ce cycle reste incertain même si fondamentalement la réforme du cycle spécialisé sanctionné par un nouveau diplôme national demeurent à l'ordre du jour ».

département un lieu d'enseignement supérieur. De nouveaux cours sont créés pour compléter la formation des étudiants. Le CEPI fut abandonné faute de moyen pour le mettre en place, mais les cours sont restés et demeurent obligatoires pour l'obtention du DEM³³, sous forme d'U.V. à passer.

« C'est surtout quand on a cru qu'on allait passer au CEPI. Ça a été une autre étape importante, du temps de Caroline Rosoor. Le CEPI c'était très exigeant comme cursus. Et donc pour être dans les normes du CEPI, on a obtenu que nos élèves fassent un deuxième instrument sans payer plus cher et puis qu'il y ait la création de certains enseignements collectifs. Les cours sur les tempéraments, ça doit faire six ou sept ans, l'ornementation la troisième année et puis l'ornementation renaissance ça fait encore un peu plus longtemps. En fait il y a eu deux raisons qui nous ont permis de créer ces enseignements complémentaires. La première c'est grâce à la création de l'ex-futur CEPI qui a renforcé nos enseignements, la deuxième c'est la création de la Licence³⁴ ».

La licence exige une classe d'écriture et de connaissance des traités. Pierre-Alain Braye Weppe se charge de cet enseignement ainsi que de la coordination et réalisation de projets d'orchestre baroque en lien avec les *Jeudis musicaux* de la chapelle royale du château de Versailles. Le partenariat avec le CMBV date des années 2000.

« Ça c'est quand même une grande réussite à tout point de vue. On a commencé ça il y a au moins une quinzaine d'année. Ils avaient commencé avec le conservatoire de Versailles mais ça n'avait pas marché. Ça s'est passé quand Fabien³⁵ (Armengaud) cherchait du travail et Michèle lui avait trouvé un petit job au CMBV. Ça s'appelait des TUC³⁶ à l'époque. Ça nous a donc donné l'idée de créer ce partenariat, que les élèves puissent participer aux productions, surtout quand il y a eu suffisamment de violonistes. On a créé ça du temps de Bernard Soules, ça marchait très bien. Tout le monde y trouvait son compte, et ça continue à bien marcher. Tout le monde est très content, les étudiants sont

http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/10_Enseignement_de_la_musique/30_vers/20_cepi_musique_1.htm

³³ DEM : diplôme d'études musicales.

³⁴ La Licence Interprétation et Patrimoine, créée en partenariat avec l'université de Saint-Quentin-en-Yvelines et le CRR de Versailles.

Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, Annexes, p.145.

³⁵ Fabien Armengaud, claveciniste, ancien élève de Michèle Dévérité est devenu chef assistant d'Olivier Schnebelli au CMBV.

³⁶ « Les travaux d'utilité collective (TUC) étaient un contrat aidé créé en France en 1984 sous le gouvernement de Laurent Fabius, et abrogé en 1990 lors de l'introduction du Contrat Emploi Solidarité ».

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Travaux_d%27utilit%C3%A9_collective_\(aide_%C3%A0_l%27emploi\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Travaux_d%27utilit%C3%A9_collective_(aide_%C3%A0_l%27emploi))

ravis d'aller jouer à la Chapelle Royale, ça fait vraiment partie de nos grandes réussites et du partenariat le plus intéressant³⁷ ».

De nombreuses personnalités du monde la musique ancienne sont aussi invitées à faire des Master-Class.

« C'est vrai qu'on a eu la chance de pouvoir faire venir quelques super musiciens comme : Robert Kohnen, William Donglois, Bernard Focroule. Plusieurs organistes sont venus, concerts dans la saison d'orgue et pour des master-class. Le flûtiste Kees Boecke etc.³⁸ ».

Cette volonté de rayonner comme un pôle d'enseignement supérieur n'a cependant pas été entérinée par les instances dirigeantes. Orsay propose un enseignement spécialisé dont le diplôme le plus élevé est le DEM, ou le perfectionnement.

« On a le droit de le faire mais le problème c'est qu'on n'est pas rattaché à un CEFEDM. Du coup, ça attire moins les élèves car ce qui les intéresse c'est d'avoir un diplôme d'enseignement. Ça c'est très important, peut-être un peu moins pour les violonistes mais quand même. Par exemple j'ai eu cinq élèves qui sont partis à Poitiers après leur DEM. C'est Gaëlle Lecoq qui était mon assistante qui donnait les cours de flûte à bec dans le cadre de l'enseignement supérieur à Poitiers. Parce que en deux ans les étudiants pouvaient obtenir le DNSPM³⁹ et le DE⁴⁰. Et nous, on ne propose ni l'un ni l'autre. Alors qu'à Aubervilliers, ils sont rattachés au CEFEDM de Rueil. Nous ne sommes pas habilités à faire des enseignements de pédagogie. Donc nous on a tout fait pour être dans les clous par rapport à l'enseignement qu'on pouvait offrir au conservatoire et cela n'a pas été accepté par le Ministère de la Culture. [...] C'est vrai que nous sommes une petite structure et que nous devons être le seul CRD en France à proposer de l'enseignement supérieur. C'est parce que nous sommes en partenariat avec Versailles qu'on peut faire ça. Le fait d'être une petite structure est à la fois une faiblesse et une force car cela nous oblige à nous dépasser en permanence pour pouvoir offrir un enseignement intéressant. On sait que les gens ne viendront pas pour la beauté des locaux ! Il faut qu'on puisse compenser sinon

³⁷ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.151, 152.

³⁸ Voir le site <http://dmaorsay.eklablog.com/les-master-class>, et le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, Annexes, p.150.

³⁹ DNSPM : diplôme national supérieur professionnel du musicien. Le DNSPM offert à visé à former des interprètes professionnels solistes, chambristes ou musiciens d'orchestre capables d'interpréter une œuvre de façon sensible en prenant en compte le contexte et l'époque de sa composition. Il prépare en outre à la poursuite d'études supérieures en Master d'interprète ou de pédagogie. Il est équivalent à 180 crédits ECTS.

⁴⁰ DE : diplôme d'État.

on n'aurait pas d'élèves. Nous sommes très motivés avec Michèle parce qu'on n'habite pas loin. On a pu créer tout ça aussi du fait de notre proximité⁴¹ ».

La question de la vétusté, mais surtout de l'exiguïté des locaux sera bientôt résolue grâce à la construction d'un nouveau bâtiment. Mais ce département de musique ancienne distille bien un enseignement de première qualité par des spécialistes reconnus de cette esthétique. À la question d'une nouvelle amélioration, Jean-Pierre Nicolas répond « *qu'il faudrait éventuellement une classe de théorbe, que la classe de viole de gambe soit un peu renforcée, que l'accompagnatrice soit pérennisée, que la classe de basse continue soit renforcée en heures* ».

Plusieurs professeurs de musique ancienne ont été formés par le conservatoire d'Orsay. Cela crée parfois des relations privilégiées entre deux structures. Cependant globalement, la création de la nouvelle entité Paris-Saclay reste encore une histoire à écrire.

« Effectivement je sais qu'on sera dans la même communauté que Chilly-Mazarin, Wissous, Villebon-sur Yvette, etc. Ce sont des conservatoires dont on connaît tous ceux qui enseignent la musique ancienne, qui ont parfois été nos élèves, comme la prof de violoncelle de Marcoussis⁴², Maud Caille⁴³ à Massy. L'année prochaine Antoine aura le prof de violoncelle de Fresnes. On est quand même bien dans notre mission de conservatoire départemental. Mais il y a des communes dont j'ignore tout de la vie musicale. Je suis allé voir sur le site d'Europ' Essonne et il n'y a pas grand-chose. La fusion de la CAPS et d'Europ' Essonne, on en parlait avec notre directeur, il était un peu inquiet. Sur la culture il y a une petite phrase : « à la fin de l'année, les élus proposeront les activités culturelles et / ou sportives à poursuivre, modifier voire arrêter⁴⁴ ». [...] C'est le seul mot qu'il y a sur la culture. Franchement c'est un grand point d'interrogation. En tout cas on est content d'être dans la même communauté que Chilly-Mazarin, Villebon et Massy⁴⁵ ».

⁴¹ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.147, 148.

⁴² En fait, il s'agit de Julie Mortarelli, professeur de violoncelle au conservatoire de Buc. Elle est élève d'Antoine Ladrette depuis septembre 2014.

⁴³ Maud Caille est professeur de flûte à bec au CRC de Massy et professeur de cornet à bouquin et improvisation Renaissance au conservatoire d'Orsay.

⁴⁴ « Culture et sport : les élus ont bien perçu les différences entre les approches des 2 EPCI : la CAPS a présenté le fonctionnement de son service avec les structures sportives et culturelles intégrées; la CAEE a expliqué son approche basée sur l'appui aux villes dans l'exercice de leurs politiques. Au cœur des réflexions : quel modèle retenir pour l'exercice de cette compétence ? D'ici la fin de cette année, les élus proposeront les actions culturelles et ou sportives à poursuivre, modifier voire arrêter ».

<http://www.europessonne.fr/au-quotidien/actualites/le-point-sur-la-fusion>

⁴⁵ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.149.

✓ **Le conservatoire de Palaiseau**

Un puissant vecteur de la pratique amateur baroque via ses *Ateliers de musique ancienne*.

L'équipe pédagogique du département de musique ancienne

- Viole de gambe : Catherine Ramona
- Flûte à bec : Marc Perbost
- Clavecin : Nicolas Jacquin
- Orgue : Nicolas Jacquin
- Ensemble Vocal : Céline Cavagnac

Avec le conservatoire à rayonnement intercommunal de Palaiseau bénéficiant d'un agrément du Ministère de la Culture, on aborde un type d'établissement soumis à des exigences fortes en relation avec les missions contractuelles passées avec l'État et la disposition de moyens plus amples. Au programme l'enseignement initial de la musique et de la danse, l'accompagnement et le développement des pratiques amateurs et la sensibilisation et l'initiation à la pratique culturelle en lien avec le milieu scolaire. À côté des formations habituelles permettant notamment d'obtenir en quatre ans un premier Certificat d'Études Musicales puis une formation à la pratique amateur pour les adolescents et les adultes, une initiation à la culture musicale intégrant notamment l'histoire de la musique donne à l'ensemble du cursus une richesse que complète un atelier de musique ancienne intégrant la pratique de la flûte à bec, viole, clavecin et orgue.

Marc Perbost décrit une structure du département de musique ancienne qu'on retrouve dans beaucoup de conservatoires de cette envergure, à savoir une classe de flûte à bec et de clavecin. C'est le minimum pour prétendre à une appellation de « département » de musique ancienne. À ce noyau dur et incontournable, s'adjoint une classe de viole de gambe. Le professeur de clavecin donne aussi des cours d'orgue. On retrouve d'ailleurs son action sur le territoire de Paris-Saclay puisqu'il enseigne cet instrument à Épinay-sur-Orge. L'ensemble vocal ne travaille pas uniquement du répertoire baroque, mais Céline Cavagnac étant elle-même altiste baroque, marque de son empreinte artistique le chœur qu'elle dirige. Chaque classe a sa propre logique autonome mais se retrouve dans des actions communes évidentes et attendues telle que la musique de chambre. Mais c'est surtout dans les *ateliers de musique ancienne* que cette pratique est développée. Le département de musique ancienne de Palaiseau fonctionne de façon naturelle. Les élèves bénéficient d'heures d'accompagnement du professeur de clavecin.

« Depuis toujours le professeur de clavecin a des heures d'accompagnement. Quand les élèves ont un morceau en fin d'acquisition, je les envoie se faire

accompagner au clavecin et ça leur fait faire toujours un bond en avant. C'est assez fluide, ça fonctionne assez facilement. Avec la viole c'est plus compliqué car nous n'avons pas les mêmes jours. Mais ça se fait aussi. Nous avons fait dernièrement une audition tous les trois et c'était très chouette. Ce n'est pas dans le cursus ni dans le règlement intérieur. Mais pour nous c'est une évidence⁴⁶ ».

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer de par la proximité des deux conservatoires et leur regroupement dans le même réseau, peu d'actions sont menées en commun dans le domaine des musiques anciennes.

« On n'a aucun lien avec le conservatoire d'Orsay. Le conservatoire d'Orsay n'a pas comme priorité la pédagogie des adultes et des amateurs en musique ancienne. Ils ont clairement fait le choix de la formation professionnelle et diplômante, ce qu'ils font admirablement bien par ailleurs. Comme de l'autre côté, il y a géographiquement le CRD de Bourg-la-Reine avec deux profs qui drainent aussi des grands élèves, je n'avais aucun espoir de faire à Palaiseau quelque chose du même genre. J'ai donc commencé à travailler sur les structures amateurs et puis ça m'a complètement passionné. Le lien avec Orsay est physiquement complètement inexistant ; on a quelques élèves d'Orsay qui viennent quand même de manière personnelle. L'autre lien est rigoureusement administratif. Nous sommes une seule structure depuis que nous sommes passés à la CAPS. Et c'est cette structure-là qui est administrativement considérée. Ce qui veut dire que pour délivrer des DEM et un enseignement professionnel, il faut aussi que la structure délivre de l'enseignement pour les amateurs. C'est obligatoire. Nous représentons cet aspect⁴⁷ ».

⁴⁶ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.211.

⁴⁷ Idem, p.214.

- **Verrières-le-Buisson : un nouveau partenaire au sein de la communauté.**

L'équipe pédagogique du département de musique ancienne

- Flûte à bec : Marcello Milchberg
- Clavecin/continuo : Zdenka Ostadalova
- Viole de gambe : Gérard Hentaï

Une des particularités du département « des instruments anciens » est d'être constitué exclusivement de professeurs de cadre A⁴⁸. Son appellation est d'ailleurs volontairement différente de celle que l'on rencontre le plus fréquemment. Jean Richardet, directeur de l'école de musique de Verrières-le-Buisson, m'explique comment fonctionne ce département.

« C'est une diffusion du département des instruments anciens, qui ne s'appelle pas département de musique baroque car le clavecin et la flûte jouent aussi de la musique contemporaine. C'est la lutherie qui détermine la caractéristique du département. Ce département rayonne et travaille mais agrège aussi des violons et des violoncelles et d'autres instruments, qui ne sont pas de la lutherie ancienne mais qui peuvent jouer le répertoire ⁴⁹ ».

On retrouve là-aussi, une volonté de donner un enseignement spécifique à l'esthétique ancienne, tout en intégrant un ensemble plus large d'instruments. La pédagogie s'opère de façon traditionnelle, par des cours individuels et certains regroupements d'élèves sous la forme de musique de chambre. Le département rayonne grâce à sa classe d'accompagnement de clavecin, et la participation des élèves et des groupes de musique de chambre aux concerts du festival *Temp'O de Bièvre*. Le conservatoire possède deux clavecins, dont un d'étude qui peut servir aux élèves pour s'entraîner quand ils le souhaitent.

Le conservatoire de Verrières faisait donc partie, à l'origine de la CAHB⁵⁰. Dans ce cadre, se sont développées plusieurs actions telles que la création du festival *Temp'O de Bièvre* ainsi que la rédaction du PCEA⁵¹. Si la donne administrative territoriale a changé pour Verrières, il n'en demeure pas moins une habitude de

⁴⁸ Le PEA, professeur d'enseignement artistique, fait partie du cadre A de la fonction publique, contrairement à l'assistant principal de première classe qui appartient au cadre B. La principale différence entre les deux statuts est l'aptitude pour les PEA d'enseigner dans des établissements pouvant délivrer une formation professionnelle diplômante (type CRD ou CRR).

⁴⁹ Voir le questionnaire à destination de Jean Richardet, annexes, p.224.

⁵⁰ Communauté d'agglomération des Hauts-de-Bièvre.

⁵¹ Projet communautaire d'enseignement artistique.

fonctionner en réseau qui facilite beaucoup son intégration dans la nouvelle organisation. Le changement s'opère relativement naturellement.

« Le conservatoire va se retourner vers le nouveau territoire sur lequel il est. En fin de compte, c'est naturel dans le cadre d'un réseau qui était quand même assez intégré, car les directeurs des établissements étaient réunis par la DAC ⁵² tous les quinze jours. Ça ce sont des choses importantes. Là, à la CAPS ⁵³, on entre dans un réseau qui se réunit toutes les semaines. Pour les directeurs des conservatoires des communautés qui sont montées en compétence culturelle. C'est-à-dire uniquement l'ancien réseau CAPS : Orsay, Saclay, Bures, Gif, Palaiseau, Wissous et nous. La CAPS à la différence d'Europ Essonne, quand elle a été constituée en 2006, a mis la compétence culturelle dans ses prérogatives. De ce fait, Mme Rosoor qui était anciennement directrice de Palaiseau et qui a pris la direction d'Orsay, a constitué un réseau de conservatoires pour travailler sur le même territoire. Maintenant nous avons tous intégré Paris-Saclay. Notre compétence culturelle était aussi communautaire ; donc on rejoint la communauté aussi avec cette compétence-là. Vous, vous n'avez pas décidé, quand la fusion s'est faite, de faire remonter votre compétence culturelle au niveau communautaire ⁵⁴ ».

Pour Jean Richardet, l'intégration de Verrières-le-Buisson au réseau culturel de Paris-Saclay est une opportunité.

« Humainement, ils nous ont très bien intégrés. Le fait que nous venions déjà d'un réseau nous a procuré cette culture de réseau. Ça n'a pas été un problème pour nous. On sait travailler et ça ils l'ont bien compris. [...] Le réseau anciennement CAPS est un des plus anciens d'Île de France. La CAPS a été socialiste jusqu'à il y a deux ans. Quand cette majorité a créé cette communauté sur un cluster, avec du CSP+⁵⁵ très important, 30 à 50 % de CSP+ sur les Hauts-Plateaux, ils ont voulu que la culture soit compétence culturelle, d'abord les écoles de musiques, puis très rapidement les médiathèques. C'est sans doute une des communautés à avoir intégré la culture le plus tôt en son sein. Je trouve que c'est une chance d'avoir intégré ce réseau qui est l'un des plus anciens, qui a le plus d'expérience dans le domaine de la mutualisation artistique. C'est complètement différent du réseau des Hauts-de-Bievre car les écoles sont assez différentes en taille, et elles ont dû se mettre en réseau car elles avaient des manques, elles devaient se mutualiser. Alors que dans les Hauts-de-Bievre, nous étions les petits conservatoires, avec Wissous, avec 320 élèves et 380 élèves,

⁵² Direction des affaires culturelles.

⁵³ Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay.

⁵⁴ Voir le questionnaire à destination de Jean Richardet, annexes, p.225.

⁵⁵ Catégories socio professionnelles.

Face à trois mastodontes que sont Châtenay, Antony, et Bourg-la-Reine. Ce sont des conservatoires intercommunaux qui font entre 1200 et 1500 élèves. Ils ont chacun un amphithéâtre, un auditorium, entre 200 et 400 places. Ils sont donc autonomes et se suffisent à eux-mêmes. Ils n'ont pas besoin de conservatoires de strates en dessous pour pouvoir faire des choses. Ils ont tout déjà ! À la CAPS, chacun a sa spécificité. Il y a une complémentarité qui s'est faite naturellement⁵⁶ ».

Malgré tout, Jean Richardet souligne la problématique centrale de la logique de proximité. Si la bonne volonté ne manque pas, et même si l'on rencontre parfois des activités concrètes de certains professeurs enseignant dans différents établissements d'une même communauté d'agglomération, la difficulté de mutualiser les moyens des villes trop éloignées reste réelle.

« C'est une vraie problématique que tous les professeurs ont nommée quand ils ont vu la fusion de territoire. Par exemple Sud-Vallée va jusqu'à Clamart, jusqu'au périphérique. Jusqu'où on peut demander à des élèves d'aller jusqu'à Clamart pour faire un concert ? Faire déplacer les parents d'élèves pour un concert dans la même ville ce n'est déjà pas facile ! Est-ce que la fusion de ces territoires, uniquement pour le domaine qui nous concerne, la compétence culturelle, est un facteur qui va favoriser d'autant la mutualisation des actions et des hommes ? Une des premières questions qu'on a posées quand on a intégré en janvier était de savoir si on allait faire un réseau à 27 conservatoires ? Ça n'a pas de sens. Jusqu'à Marcoussis ? Là on parle juste de Verrières jusqu'à Chilly, mais comment faire des actions communes, réfléchir à des cursus, voir comment des élèves pourraient prendre un cours de formation musicale dans l'un, un cours instrumental dans l'autre, ce qui était le cas chez nous dans les Hauts-de-Bievre, on a eu pas mal d'élèves qui, pour x raisons étaient à cheval sur deux conservatoires. Une logique de quinze ou vingt conservatoires ce n'est plus le cas. Ou ça veut dire qu'il y a quoi ? Deux sous-réseaux, avec un réseau général, est ce qu'il y a des réseaux par strates, c'est-à-dire des réseaux avec un navire amiral ? Par exemple autour d'un CRD, et puis deux ou trois conservatoires moyens et deux conservatoires petits ? Est-ce qu'on fait un réseau avec que des conservatoires petits qui font leur réseau et leurs actions entre eux, et qui montent certaines grosses actions avec des conservatoires moyens ? On décide que l'utilisateur peut se déplacer à combien de kilomètres : cinq, dix, quinze ? Là ce sont les vraies questions ! Mais on ne peut pas y répondre, on va voir comment ça va se passer dans les années qui vont venir⁵⁷ ».

⁵⁶ Voir le questionnaire à destination de Jean Richardet, annexes, p.226.

⁵⁷ Idem, p.227, 228.

Le projet communautaire d'enseignement artistique a permis toute une réflexion et une mise en place de nouvelles pratiques de mutualisation. Si Verrières se voit dans l'obligation d'abandonner cette procédure, elle peut néanmoins s'en faire l'écho à l'égard de ses nouveaux partenaires de Paris-Saclay. Parmi certaines mesures importantes, figurent notamment la mutualisation des enseignements, l'homogénéisation des tarifs, mais aussi la défense et la mise en valeur des instruments rares.

« Ça concerne directement les musiques anciennes. Le but du jeu était de réunir les deux classes de Verrières et Bourg-la-Reine pour un concert commun, notre professeur de viole de gambe travaille aussi à Bourg-la-Reine, il y a une classe de jeunes alors qu'à Verrières les personnes sont plus âgées. On a mis en place des Master-Class, la classe de viole de gambe est remplie à Bourg-la-Reine mais pas à Verrières, donc les élèves de Bourg-la-Reine peuvent s'inscrire à Verrières, des petits agencements comme ça qui facilitent l'inscription, et qui font mutualisation. Il y aurait plein d'autres exemples à citer ⁵⁸ ».

⁵⁸ Voir le questionnaire à destination de Jean Richardet, annexes, p.227.

- **La communauté d'agglomération d'Europ'Essonne**

- ✓ **Le CRC de Chilly-Mazarin**

Dirigé par Frédéric Nael, flûtiste à bec, directeur artistique de l'association *Musart91*, et organisateur des concerts *des rendez-vous de musique ancienne*.

Les professeurs avec une formation de musique ancienne

- Violon : Nathalie Cannistraro, Laurence Martinaud-Vialle
- Violoncelle : Christophe Boissiere
- Viole de gambe : Patricia Derrien
- Flûte à bec : Patricia Derrien
- Clavecin, basse continue : Zdenka Ostadalova

Le CRC de Chilly-Mazarin a toujours eu un représentant de la musique ancienne dans ses murs depuis plus de vingt-cinq ans via la présence régulière d'un professeur de flûte à bec. Cependant la volonté de créer un vrai département date du mandat de Jean-Pierre Seyvos à la fin des années 1990. Il décide en effet d'ouvrir une classe de clavecin, de viole de gambe et de violon baroque. De fortes personnalités telles que Guillaume Humbrecht au violon baroque, Nathalie Holstein-Raguis à la flûte à bec ou Jonathan Dunford à la viole de gambe travailleront dans cet établissement. Une politique d'achat d'instruments voit le jour, le conservatoire se dote d'un clavecin et d'un consort de viole. Une impulsion était née. Elle fut reprise plus tard par Laurence Martinaud-Vialle et Frédéric Nael qui continuèrent de donner une forte dynamique sur le territoire municipal via leur action associative *Musart91*, de nombreux concerts organisés et la création de l'orchestre des jeunes de l'Essonne. L'interaction de leurs rôles en tant qu'enseignants au conservatoire, organisateurs de concerts, spécialistes de musique ancienne ne devait pas tarder à faire tache d'huile. En effet, plusieurs projets de collaborations entre leur association et le conservatoire virent le jour. Cette forte potentialité artistique, musicale et pédagogique me poussa à aller me former au conservatoire d'Orsay pour pouvoir m'impliquer de façon sérieuse dans ce projet porteur et répondre aux exigences de la musique historiquement renseignée. L'impact sur le conservatoire fut rapide, notamment par la transformation d'un des violoncelles du parc instrumental en montage ancien, l'achat d'un archet baroque, jusqu'à mon investissement personnel dans un instrument copie d'ancien. L'activité de la viole qui avait déclinée fut ranimée par Patricien Derrien, qui en plus d'être flûtiste à bec, pratique aussi cet instrument. Enfin, le conservatoire a investi dans un nouveau clavecin sous l'impulsion de Zdenka Ostadalova. Toutefois, si cet environnement est très propice au développement de la pratique de la musique ancienne sur ce territoire, c'est surtout via le biais d'actions culturelles menées par ces différents partenaires : concerts, présentations d'instruments, animations, et surtout la création d'un temps fort au conservatoire d'une *semaine de musique ancienne* récurrente. L'équipe enseignante cordes n'a pas vocation à enseigner strictement la musique baroque.

✓ Le CRC de Massy

L'équipe pédagogique du département de musique ancienne

- Traverso : Lucie Humbrecht
- Flûte à bec : Aurélie Karbowiak
- Cornet à bouquin : Maud Caille-Armengaud
- Clavecin : Karolina Herzig

Le département se structure de façon habituelle autour de la classe de clavecin. La classe de cornet à bouquin est tenue par Maud Caille qui enseigne aussi cette discipline à Orsay. Lucie Humbrecht joue de la flûte traversière et du traverso. Elle a un double cursus, moderne et ancien. Sa pratique de l'enseignement du traverso est relativement récente mais imprègne bien toute sa pédagogie.

« J'enseigne le traverso à Massy dans un des conservatoires, pour une toute petite part. Tout le reste n'est que de la flûte moderne. Ça ne fait pas longtemps que j'enseigne le traverso, c'est la troisième année. Par contre ça fait beaucoup plus longtemps que j'en joue et que je m'y intéresse. Il y a donc une bonne partie de mon travail que je fais avec les flûtistes modernes qui est basé sur le répertoire baroque. Ça c'est évident ⁵⁹ ».

Le conservatoire de Massy a choisi d'investir dans deux instruments anciens dont l'un est prêté aux élèves. Mais la particularité de ce choix réside dans le diapason des instruments.

« Le département est assez jeune, aussi récent que l'ouverture de ma classe. Mais par contre à l'origine il y a deux grosses classes de flûte à bec, qui ne sont pas des disciplines musique ancienne uniquement. Ces deux classes sont montées depuis très longtemps et fonctionnent à 440. L'urgent était d'ouvrir cette classe de traverso, avec la nouvelle prof de clavecin qui vient d'arriver et à ce moment-là le directeur a trouvé plus simple et plus rapide de mettre les choses à 440. Si on arrive à avoir l'ouverture d'une classe de viole de gambe, ou dès qu'on fait quelque chose avec les chanteurs, ce serait un tout petit peu plus confortable pour les élèves de la classe de chant. Donc pour l'instant l'état du parc instrumental est celui-là, un traverso d'étude et un professionnel mais en 440 ⁶⁰ ».

⁵⁹ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.201.

⁶⁰ Idem, p.203.

Ce choix est stratégique à d'autres égards et permet aussi l'accueil des élèves des classes d'instrument modernes.

« violons, altos, violoncelles, contrebasse parfois, on a souvent des trompettistes et des hautbois, il me semble qu'on a accueilli aussi des saxophonistes. [...] Pour l'instant il n'y a pas eu de choses « hors norme ». On n'a pas encore fait d'ensemble avec accordéon ou des choses comme ça. Par contre, la prof de clavecin vient d'ouvrir sur un petit temps de sa semaine des cours de basse continue avec des pianistes qui voudraient s'initier au clavecin. Ça par exemple c'est prévu. Au mois de décembre on fait un concert autour de la famille Bach au mois de décembre, et il y a des sonates de Carl Philip qui ont été retrouvées pour l'ancêtre de la clarinette ; donc on va avoir de la clarinette aussi ».

Les élèves « peuvent être accompagnés par le clavecin par exemple, puisque la prof de clavecin a du temps d'accompagnement. Mes élèves qui ont préparé une sonate baroque peuvent être accompagnés par elle pour les auditions et pour les répétitions. Mais évidemment je suis plus au courant car je fais partie du département. On n'a pas encore de classe de viole de gambe, de luth ou de théorbe. Donc quand on parle d'accompagnement pour l'instant c'est le clavecin⁶¹ ».

Cependant le professeur de guitare est aussi gambiste⁶². Il adjoint parfois une basse d'archet lors de certains projets pour mettre sa pratique en avant et, à terme pouvoir peut être créer quelques heures de viole de gambe. Certains élèves de contrebasse ou de violoncelle participent aussi aux concerts de musique ancienne bien que cette spécialité ne soit pas l'apanage des deux professeurs (avec une formation moderne).

Lucie Humbrecht a pour partenaire privilégié la classe de flûte de Villemoisson-sur-Orge ou elle est elle-même professeur. Elle n'a développé aucun lien spécifique avec les écoles de musique de territoire Paris-Saclay. Elle peut si elle le désire faire travailler le répertoire baroque à ses élèves de Longjumeau.

« Non je ne me sens pas isolée, dans le sens où je me sens tout à fait libre de faire travailler le répertoire que je veux avec mes élèves au sein de ma classe. Si je propose un partenariat à un collègue sur un projet musique baroque, cela ne sera pas refusé. Je me sens libre de proposer ce répertoire-là⁶³ ».

⁶¹ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.204.

⁶² Andrés Rubiano.

⁶³ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.208.

✓ **Le conservatoire de Villebon-sur-Yvette**

L'équipe pédagogique de musique ancienne

- Flûte à bec : Caroline Bosselut
- Clavecin : Sonia Donabédian

Le département de musique ancienne du conservatoire n'a pas, selon Caroline Bosselut, de caractéristiques particulières. Réduit à sa portion congrue, il abrite sa classe de flûte à bec ainsi qu'une classe de clavecin. Peu de transversalités sont à noter entre les deux. Caroline Bosselut semble plutôt s'appuyer sur des dynamiques extérieures, dont elle est à l'initiative. Ainsi les différents invités de son *festival des musiques anciennes* participent activement à la vie de sa classe de flûte.

« Par exemple on a fait un projet dans le cadre du festival que j'organise, avec Jean-Pierre Nicolas et Michèle Dévérité. Ils sont venus deux mois avant pour faire une master-class avec mes élèves ».

Caroline Bosselut varie beaucoup les esthétiques qu'elle fait travailler à ses élèves, passant sans hésiter de la musique traditionnelle irlandaise, à la musique baroque ou renaissance. Elle n'a pas d'exigence particulière sur l'achat des instruments et se cale sur le diapason moderne 440htz. Cela lui permet d'élargir ses collaborations musicales dans le conservatoire et de pouvoir ainsi faire de la musique de chambre avec les violoncelles, entre autres.

« Je demande à des violoncellistes de venir, on fait des petits ensembles, on joue du Telemann, des choses comme ça. Au conservatoire de Villebon il n'y a vraiment que moi qui suis spécialiste de musique ancienne. On ne peut pas du tout parler de département. Mais par contre des collaborations on en fait dans tous les sens. Mais je fais des partenariats plutôt dans d'autres styles ⁶⁴ ».

Elle revendique d'ailleurs volontiers cette transversalité avec les instrumentistes modernes.

« De toute façon pour moi la question ne se pose pas. Dans mon conservatoire soit je travaille toute seule en musique ancienne vraiment, soit j'accepte les instruments modernes. Mais en plus j'accepte les façons de jouer cette musique pas du tout à la façon ancienne. Moi je trouve que quoi qu'il arrive, il faut que nos élèves jouent ! J'aime faire des choses avec mes collègues. Les élèves ne jouent pas forcément à l'ancienne, mais je les récupère dans mes ateliers et je leur explique : jouer court la basse par exemple, etc. C'est moi qui les initie.

⁶⁴ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.221.

Donc oui, je suis à fond pour accepter les instrumentistes modernes, même les pianistes. Ce n'est pas grave, du moment que tu réfléchis au style, il y a toujours des choses à trouver. Le plus important c'est que ce soit musical, que ce soit senti. Le style vient dans un deuxième temps et c'est toujours possible d'arriver à ça. [...] De toute façon je suis estampillée musique ancienne mais surtout « ouverture » !⁶⁵».

Ce premier tour d'horizon des lieux d'enseignement de la musique baroque en conservatoire nous permet de tirer déjà quelques bilans. Le territoire global de la communauté d'agglomération de Paris-Saclay est vaste. Si on évoque les extrémités, il faut environ une trentaine de minutes pour aller d'un bout à l'autre, cela représentant environ une vingtaine de kilomètres (Verrières-le-Buisson / Linas ; Chilly-Mazarin / Gif-sur-Yvette⁶⁶). Cependant, si on considère les conservatoires de cette étude, on diminue presque de moitié la distance parcourue. On note une concentration des communes qui favorise déjà certaines relations. Ainsi Chilly-Mazarin, Villebon-sur-Yvette et Orsay sont connectées : échanges pédagogiques et projets artistiques communs voient le jour régulièrement. Verrières-le-Buisson et Wissous travaillent ensemble et sont en rapport avec Massy.

On peut noter encore plusieurs choses : Massy et Palaiseau sont au centre de cette toile baroque. Ces villes pourraient représenter une convergence territoriale naturelle, si leurs locaux permettaient d'accueillir des projets mutualisés. À priori, les bâtiments de ces structures sont assez anciens (notamment pour ce qui concerne Palaiseau) et ne le permettent que de façon ponctuelle. Cependant l'Opéra de Massy, bien qu'indépendant du réseau de l'enseignement artistique spécialisé pourrait être une attraction culturelle majeure plaidant pour cette vision. Pour l'instant, on constate un relatif isolement de ces deux établissements. Chilly-Mazarin pourrait être un partenaire naturel de cet ensemble vu la proximité des territoires. C'est notamment Wissous qui semble être le plus accessible géographiquement et qui pourrait à terme rentrer dans une logique partenariale.

Orsay représente une grande polarité par l'excellence de l'enseignement dispensé. Mais le conservatoire est relativement excentré au regard des autres communes. Un atout majeur devrait cependant plaider en faveur de son attraction naturelle : la construction d'un nouveau bâtiment qui facilitera sans doute la production de nouveaux projets mutualisés.

⁶⁵ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.222.

⁶⁶ Simulation via *Mappy*. Cela ne prend pas en compte les difficultés de circulations éventuelles, parfois fort nombreuses.

Quoiqu'il en soit, on remarque qu'une grande partie de l'équipe enseignante de musique baroque se connaît déjà, la plupart ayant été formée au conservatoire d'Orsay, ce qui laisse supposer une forme d'homogénéité dans la conception de cette esthétique et de sa transmission.

En dehors d'Orsay, les départements de musique ancienne des conservatoires possèdent tous un fonctionnement relativement comparable : la plupart possède une classe de clavecin/basse continue, autour de laquelle gravitent d'autres instruments anciens, la plupart du temps du dessus, et notamment la flûte à bec. Le professeur de clavecin s'occupe souvent de l'accompagnement pour ce répertoire.

C'est donc un bassin fort riche qu'abrite la communauté Paris-Saclay en ce qui concerne l'enseignement de la musique baroque. La présence du CRD d'Orsay représente un atout considérable qui peut orienter les élèves vers une professionnalisation dans cette esthétique. Il se dégage donc assez naturellement une forme de hiérarchie, les conservatoires alentours pouvant anticiper et préparer les élèves à l'enseignement dispensé dans ce département de musique ancienne. Loin d'être une relation à sens unique, on verra ultérieurement comment ces spécialistes peuvent irriguer par leur présence pédagogique et artistique tout le bassin de ce territoire, notamment par le biais de l'accompagnement de la pratique amateur.

Maintenant que les aspects territoriaux de notre étude sont définis, il faut s'intéresser à présent aux enjeux spécifiques de l'enseignement de la musique baroque. En effet, depuis l'avènement de l'interprétation historiquement renseignée, plusieurs paramètres incontournables se posent au musicien, donc au pédagogue. Il paraît important de bien définir la question du style, liée inévitablement à l'origine nationale mais aussi à celle des instruments, du choix des partitions et d'une pratique incontournable qui caractérise cette époque, le continuo. Nous verrons comment la prise en compte de ces facteurs peut influencer une pédagogie moderne et comment chaque pédagogue interrogé répond à ces problématiques, afin de sensibiliser et de créer chez les élèves une nouvelle pensée, un nouveau geste musical.

B. La musique baroque : des spécificités esthétiques et pédagogiques

I. L'importance du style.

- **Styles et pédagogie**

« Durant le siècle et demi allant de 1600 à 1750, la notion de style national concernait non seulement la façon dont les compositeurs des différents pays européens écrivaient leur musique [...], mais aussi son mode d'exécution et même des domaines comme la facture instrumentale⁶⁷ ».

Ainsi, chaque territoire possède ses particularités et son propre style. L'opposition la plus notoire est celle du style italien et du style français. Elle alimentera les querelles esthétiques les plus soutenues, entre partisans d'une forme de lyrisme virtuose et exacerbé et les défenseurs d'une rigueur à la française, plus portée sur la danse et la précision de l'écriture. L'Angleterre affirme aussi une originalité forte par ses traditions insulaires. Mais les voyages incessants des diverses personnalités musicales de l'époque, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, amèneront partout en Europe ces parti-pris esthétiques et donneront petit à petit naissance aux « Goûts-Réunis », prônés notamment par Couperin et visant à réconcilier en les mélangeant les particularités de chaque style musical.

Le style est au cœur de l'apprentissage musical. Il est lié à une époque, un pays, un territoire, une culture. Cette préoccupation est au cœur des problématiques de l'enseignement de la musique baroque. Voici ce qu'en dit Frédéric Nael :

« Pour moi la question du style est première, et elle est dès le début de l'apprentissage, et elle est dans tous les styles de musique. C'est-à-dire que je ne focalise pas plus sur la musique ancienne que sur les autres styles de musique. J'essaie d'adopter la même attitude de rigueur dans tous les styles que je vais aborder. C'est compliqué car on ne peut pas être formé dans tous

⁶⁷ Howard Schott, « Styles nationaux », Charleston, Massachusetts, extrait de, Julie Anne Sadie (dir.), *Guide de la musique baroque*, (traduit de l'anglais par Marc Vignal), Fayard, Jouve, 2008, p.575.

les styles et dans tous les domaines mais encore une fois, il faut faire écouter de la musique, éventuellement avoir des invités si on peut saisir des opportunités ⁶⁸ ».

L'écoute est une piste privilégiée pour amorcer cette question du style avec les élèves des conservatoires. Elle permet notamment de comparer les différentes interprétations et de comprendre toute leur évolution. Elle permet en particulier de sensibiliser aux différences qui peuvent exister entre les interprètes issus de l'école traditionnelle moderne et ceux qui ont pu réinterroger cette façon de faire.

« Quand mes élèves de flûte à bec abordaient le quatrième Brandebourgeois, et bien on écoutait ensemble évidemment Franz Bruggen, parce que c'était notre pape, mais on écoutait aussi les vieilles versions avec Rampal et Karajan à la baguette. Et Rampal qui joue le quatrième Brandebourgeois c'est juste improbable ! D'abord il joue à la traversière une pièce qui est pour flûte à bec, ou quand il joue un concerto de Vivaldi, c'est très spécial ! C'est très bizarre, c'est très vibré, les ornements c'est comme ça vient, tout à l'envers, mais je veux dire ça a existé. Et pourquoi pas ! C'est peut-être aussi parce que ça a existé que ces répertoires-là non pas complètement disparu. Chacun a pu faire un trajet. Quand on entend les premières interprétations des Hollandais, Harnoncourt, Kuijken et Bruggen, les tous premiers enregistrements c'est tout de même très très très curieux ! Ce n'est pas du tout ça. C'étaient des pionniers, il a bien fallu chercher, donc ils ont cherché ⁶⁹ ».

L'écoute permet aussi de pouvoir contextualiser les œuvres pour orchestre.

« Dès les premiers mois de flûte à bec, les élèves font des petites mélodies tirées des Suites pour orchestre de Bach par exemple. Et bien il faut faire écouter les Suites ! Ils vont repérer le thème qu'ils sont en train de jouer et surtout entendre comment ce thème est phrasé et harmonisé ! Très longtemps les élèves vont jouer sans avoir l'harmonie, on ne peut pas avoir des accompagnateurs dans tous les cours. Il faut que la compréhension harmonique et stylistique se passe par l'écoute ⁷⁰ ».

L'interprétation historiquement renseignée est au cœur des préoccupations de Frédéric Nael :

« Quand on joue de la musique, ce n'est pas plus compliqué de la jouer dans le style que de la jouer hors du style. [...] Parce que la question du style me paraît

⁶⁸ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.186.

⁶⁹ Idem, p.191.

⁷⁰ Idem, p.186.

première. La démarche d'interprétation historiquement renseignée en musique ancienne elle est aussi importante, pas plus pas moins, que le fait quand je joue du blues de comprendre comment on fait l'intonation et comment on se cale rythmiquement. On a l'air d'être un peu des savants fous avec nos traités, et vis-à-vis des collègues de jazz on passe un peu pour des hurluberlus. Mais en même temps, si on prend la flûte et qu'on commence à faire un chorus de jazz avec eux, ils vont s'arrêter au bout de trois minutes en disant qu'on n'a pas le bon rythme ou qu'on a joué des notes qui ne sont pas dans la grille. C'est exactement la même chose. Les « Quatre Saisons » de Vivaldi jouées d'une certaine façon ce n'est pas plus que de la musique d'ascenseur ! L'interprétation historiquement renseignée a cet intérêt d'avoir redonné une vie à cette musique. Un peu comme la différence entre une langue morte et une langue vivante. Pour moi la musique ancienne aujourd'hui et grâce à tous les pionniers des années soixante, c'est redevenu de la musique vivante. Il n'y a pas une façon de la jouer heureusement ! C'est tout aussi intéressant d'entendre les Sonates de Bach par François Lazarevitch que par Kuijken. Et l'une me plaira autant que l'autre. C'est une manière d'aborder la musique qui est tout le temps en mouvement, tout le temps en questionnement ⁷¹ ».

La question du style peut aller de pair avec celle de l'instrument. Par exemple la musique ancienne est un répertoire propice mais pas exclusif pour la flûte à bec. Voici comment Marc Perbost se positionne sur ce sujet :

« Je fais quasiment exclusivement de la musique ancienne, c'est une question d'adéquation, au moins au début. Après il y a de la musique contemporaine qui rentre en ligne de compte et après dans les ensembles il y a des choses un peu différentes qui peuvent arriver, de la musique moderne ou éventuellement un peu de jazz, des choses comme ça. Sur le jazz j'y vais avec parcimonie ! Je ne suis pas un spécialiste. Mais je le fais quand même par esprit d'ouverture ⁷² ».

Au second cycle en revanche, le répertoire s'élargit considérablement.

« Nous avons des partitions qui remontent au médiéval. Nous avons en gros, onze siècles de musique. En second cycle, ils voyagent au cours des siècles ! À chaque pièce, je change de style pour qu'ils s'ouvrent vraiment au monde de la musique ancienne, mais pas uniquement résumée à la musique baroque. L'essentiel des choses qu'on peut jouer est en renaissance entre le XVIe et le XVIIe et avant on peut jouer énormément de choses ⁷³ ».

⁷¹ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.185, 186.

⁷² Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.209.

⁷³ Idem, p.210.

Lucie Humbrecht adopte aussi un répertoire en adéquation avec son instrument. Le choix de la musique française notamment, lui semble un des plus judicieux.

« Car ces compositeurs, Hotteterre, Montéclair, sont des compositeurs qu'on ne joue pas trop à la flûte moderne. Je trouve ça bien de commencer par quelque chose qu'on ne connaît pas. Ce n'est pas complètement étranger parce que c'est de la musique française, qu'on a joué du Blavet, qu'on a joué du Boismortier, mais qui n'est pas non plus de commencer par un compositeur qu'on a déjà travaillé à la flûte, on part sur un matériau qui est complètement neuf. La musique française est très bien pour faire découvrir tous les petits ornements, il y en a plein, pour ça je trouve que c'est pas mal. [...] On a du répertoire qui est pédagogique. J'ai des partitions en fac-similé, le fameux Blavet justement, qui a fait des petits morceaux qui font deux trois lignes, sous forme de duo à chaque fois. Il arrange pour deux flûtes des petits airs, des brunettes, tous les tubes de son époque, de tous les opéras de la musique française. Il les a regroupés en les mettant dans des tonalités pour la flûte, il les a transposés pour en faire des petites suites. Parce que c'est vrai qu'au départ on travaille beaucoup par tonalité. Comme il faut apprendre les doigtés, qu'ils sont différents selon les dièses et les bémols, etc. On commence par ré majeur, on reste un certain temps sur une tonalité avant d'ajouter une altération, ce répertoire là il est pas mal du tout pour ça et du coup c'est assez simplifié. On peut facilement gommer les petits ornements et puis les rajouter après petit à petit. Mais là je parle exclusivement du traverso, car c'est du fac-similé de manuscrit⁷⁴ ».

Mais pour d'autres professeurs, cette question n'est pas centrale. Par exemple Caroline Bosselut n'attache pas forcément une importance première entre le style et l'instrument lui-même.

« Ce n'est pas un prérequis pour moi. Mon leitmotiv reste surtout le plaisir. Je me donne les moyens qu'ils découvrent plusieurs styles. Quand il y en a un qui accroche, j'y vais à fond là-dedans. Je ne leur fais pas acheter une flûte d'époque pour qu'ils en jouent deux mois ou un an⁷⁵ ».

⁷⁴ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.206, 207.

⁷⁵ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.220.

- **Les traités, le répertoire pédagogique ancien**

Les éditions *Anne Fuzeau* ont dans leur catalogue une collection complète consacrée aux traités, notamment de 1600 à 1800, période qui constitue le cœur de notre recherche. En se limitant à 1750 environ, nous pouvons recenser pour le violon uniquement, près d'une quarantaine d'ouvrages pour trois pays différents (L'Allemagne – Autriche, l'Italie et la France). Les traités purement instrumentaux concernent aussi la viole de gambe, le hautbois, la flûte à bec, le piano forte, l'orgue, le luth, la guitare, la flûte traversière, le cor, le clavecin, la clarinette, le basson, la basse continue, l'alto et enfin le par-dessus de viole, soit plus d'une centaine de références. Ces ouvrages sont très souvent utilisés, ce qui n'empêche pas parfois un certain regard critique comme celui de Laurence Martinaud.

« Il y a une édition que je ne recommande pas, c'est Fuzeau. Pour leur travail d'édition, notamment de certains traités, ce n'est pas bon. Fabien Roussel⁷⁶ est en train de faire un très gros travail sur les éditions anciennes, notamment le travail d'écriture qu'il a fait sur Uccellini en édition moderne, avec un appareil critique, ce que ne font jamais les éditions Fuzeau. Souvent il manque des pages et on ne sait pas pourquoi. Fabien s'en est rendu compte sur le traité de Léopold Mozart auquel il manque des pages dans la traduction. Quand tu fais une traduction, tu es censé tout mettre et expliquer tes choix. Je ne suis pas très à l'aise aussi avec cette édition car il y a souvent des choses en italien, ce n'est absolument pas traduit. C'est dommage que l'éditeur ne fournisse pas la traduction. C'est bien de mettre le fac-similé, mais le travail de l'éditeur c'est de faire en sorte que les gens les lisent. Ce n'est tellement pas propre, que tu ne peux même pas lire la partition à la base ! Mais ce qui est intéressant chez eux, par exemple pour Corelli, c'est d'avoir mis plusieurs éditions de différentes années. Mais ce qui serait intéressant serait de savoir qui a réédité, pourquoi, etc.⁷⁷ »

Il ne s'agit pas ici de passer en revue de manière exhaustive l'ensemble de ces ouvrages mais plutôt d'attirer l'attention sur une démarche : il existe plusieurs approches pour expliquer la musique à cette époque, le traité instrumental visant à expliquer une pratique mais aussi une dimension théorique en rapport direct avec

⁷⁶ 1er prix de violon du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Fabien Roussel est également diplômé de musique ancienne au Conservatoire National de Région de Paris. Il a joué dans différents ensembles sur instruments anciens, notamment la Chambre Philharmonique (Emmanuel Krivine). Parmi ses enregistrements sur instruments historiques, le *Trio pour violon, cor et piano* de Johannes Brahms, et pour Bayard Musique, les *six Sonates d'église* de Corelli opus 5, et les *Sonates du Rosaire* de Biber parues en septembre 2012.

⁷⁷ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.199.

l'instrument, le traité encyclopédique ou théorique, la préface servant d'introduction à une composition musicale, etc.

Il y a donc une grande différence d'objectif entre un Mersenne qui théorise une pensée philosophique et musicale sur plusieurs volumes de centaines de pages, une méthode pédagogique d'un Corrette *pour apprendre à jouer en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, ou une préface d'un Couperin expliquant ses ornements. On pourrait même envisager que les tables d'ornementation de Couperin, dans leur simplicité et leur brièveté d'exposition donneront autant de grain à moudre au musicien d'aujourd'hui que la compréhension d'un traité plus exhaustif. En effet, les compositeurs français vont employer un ensemble de signes particuliers à chacun d'entre eux, ayant parfois la même signification, mais souvent typique d'un langage ou d'un instrument. On évoquera donc Couperin (dont on sait combien d'importance il accordait à ses ornements), ou bien Marin Marais qui expliquent dans leurs préfaces⁷⁸ la façon de noter et d'exécuter un pincé ou un tremblement. Ces compositeurs français sont les premiers à donner un mode d'emploi des différents signes utilisés dans leurs pièces, à la manière de certains compositeurs d'aujourd'hui. En effet, la tâche peut s'avérer ardue car on peut trouver différents noms pour le même signe. Montéclair donne dans ses *Principes de musiques* de 1736, un catalogue précis et exhaustif des ornements à la française, dans sa troisième partie « la manière de joindre les paroles aux notes et de bien former les agréments du chant ». Il explique aussi « les différentes façons de noter les tremblements pour les maîtres de viole, [...] désignant le tremblement par un C retourné, qu'ils posent après la note qui doit être tremblée, les maîtres de musique au contraire (...) par une petite croix qu'ils posent avant cette note, les organistes par ce signe qu'ils mettent au-dessus (...) ; les maîtres de luth, de théorbe, de guitare etc. se servent d'autres figures pour désigner le tremblement ».

Si les traités sont donc incontournables et renseignent sur la pratique de l'époque, un aspect plus directement musical concerne la production des compositeurs à usage de personnes précises, généralement dédicataires des pièces en question. Ainsi, certains opus sont écrits en langage plus simple volontairement, afin de faciliter l'apprentissage de telle particularité technique, ou bien pour donner des œuvres plus faciles à destination d'élèves en progression. Les *Petits livres de notes d'Anna Magdalena Bach* de Jean Sébastien Bach, contiennent des pièces faciles à destination de sa femme, qui servent encore aujourd'hui pour les élèves commençant le clavier. Elles ont l'avantage de proposer une musique de grande qualité à des niveaux d'instrument peu élevés. C'est aussi l'occasion pour Bach de sélectionner et de compiler dans ce cahier des extraits d'autres compositeurs tels que Couperin. Bach livre donc

⁷⁸ François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, Fac-similé J.M. Fuzeau 1996.
Marin Marais, *Préface du second livre de viole*, Paris, 1701.

une sorte de méthode pédagogique, mélangeant plusieurs pièces dans des styles très différents, du choral au menuet, en passant par la partita.

D'autres compositeurs auront une démarche pédagogique. En tant que spécialiste d'un instrument, ils en feront la promotion par diverses compositions mettant toutes ses qualités en valeur. C'est le cas de Marin Marais, violiste et compositeur émérite français : « À cette époque en effet, Marais enseigne déjà ...C'est même pour répondre à la demande de ses disciples et parce que ses œuvres sont peu jouées à tort et à travers qu'il se décide à les publier. Il les réunit dans un premier livre paru en 1686, et auquel d'autres succéderont. Le ton d'Avertissement qu'il place en tête de ce recueil est celui d'un jeune pédagogue de trente ans. Il prend position sur des points techniques encore controversés, donne des explications détaillées et écrit des suites de niveaux différents: certaines s'adressent à des débutants, d'autres à des exécutants confirmés. Un peu plus tard, il considérera même ses livres un peu comme des méthodes en « recommandant pour bien jouer d'exercer chaque quinzaine toutes ses pièces »⁷⁹ ».

Plus tardivement, des instrumentistes compositeurs comme Bréval ou Romberg, écriront des *Concertos* et *Concertinos* pour le violoncelle, dont les difficultés techniques progressives s'adaptent aux premières années de l'étude de l'instrument.

⁷⁹ Sylvette Milliot, Jérôme de la Gorce, *Marin Marais*, Fayard, Paris, p.37.

II. Le choix des éditions.

- **Le retour aux sources**

Une des problématiques de l'interprétation des musiques anciennes aujourd'hui est le support musical, le texte sur lequel le musicien travaille. Ces textes musicaux ont survécu au fil des siècles par le biais de différentes éditions, dont plusieurs, notamment au XIXe, ont pris certaines initiatives quant à la reproduction des manuscrits. Une accumulation d'erreurs ou d'ajouts ont progressivement transformé la pensée originale des compositeurs, souvent par ignorance ou par désir de rendre plus lisible ou compréhensible une pensée devenue obscure avec le temps.

Dans le *Discours musical*, Harnoncourt évoque ce problème de la notation musicale. Il note combien les compositeurs cherchent à transmettre de la façon la plus fidèle leurs intentions musicales. Cependant les mêmes signes ont souvent une signification différente selon les époques et n'en demeurent pas moins inexacts quasiment constamment⁸⁰. Il considère deux types radicalement différents de notations (composées cependant des mêmes signes) : celle qui note l'œuvre ou la composition (jusqu'à 1800 environ), et celle qui note l'exécution (donc en même temps une indication de jeu⁸¹). L'enseignement de la musique ne retient malheureusement que la seconde, l'appliquant à la musique antérieure sans comprendre les contresens que cela engendre. Ainsi ne sont pas notées certaines choses considérées comme évidentes pour l'époque, comme les trilles, les ornements improvisés, les formes de notes non soutenues pour les valeurs longues (en forme de son de cloche) nécessaires pour la bonne compréhension des fugues. Les compositeurs sollicitent en permanence l'oreille interne de leur auditoire.

Cette déformation du sens d'origine du texte musical a affecté progressivement les éditions. Ainsi, on a rajouté pour la musique du XVIIe des barres de mesures, changé les chiffrages ou les valeurs des notes, ajouté des liaisons. L'exemple des *Suites pour violoncelle* de Bach est un des plus parlants. Il existe près de 28 éditions de cet opus. D'ailleurs, pour cet exemple précis, l'autographe de Bach a été perdu. Il ne reste que deux copies, celle d'Anna-Magdalena Bach, et celle de son élève Westphal, organiste à Hambourg. Ces deux versions ayant certaines différences, notamment au

⁸⁰ « On ne pourrait précisément indiquer la durée d'une note qu'avec une unité de temps ; la hauteur d'une note ne pourrait être représentée que par une fréquence ; un tempo constant pourrait éventuellement être indiqué par un métronome – mais il n'existe pas de tempo constant ».

Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, (traduit de l'allemand par Dennis Collins), Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982, éd. Gallimard pour la traduction française, 1984, p.35.

⁸¹ « L'œuvre se livre d'elle-même lors de la restitution. » *Ibid.*, p.37.

niveau des articulations, il a fallu déjà, choisir un manuscrit. Puis c'est l'empreinte et la personnalité des violoncellistes successifs qui caractériseront le changement éditorial progressif. L'exemple des liaisons du prélude de la première suite est un des plus explicites :

éd. Bärenreiter



éd. Tortelier



Harnoncourt conseille aussi de travailler à partir des autographes et partitions originales des compositeurs, car en dehors de leur fort pouvoir d'évocation visuel, ils apportent à l'interprète de nombreuses informations. Ainsi, Haendel note les différentes dates des étapes de son travail. On remarque qu'il notait les voix extrêmes (basse et mélodie) tout en indiquant (sans forcément les compléter) les entrées des nouveaux instruments. Il peut corriger aussi les indications de mouvement ou de caractère, et par ses ratures nous indiquer les passages qui lui posèrent le plus de problème. On remarque aussi sur ses manuscrits une façon très particulière d'omettre certaines barres de mesures, pour indiquer des carrures, ce qui n'est jamais repris par les éditeurs.

À l'heure actuelle, les manuscrits sont conservés dans plusieurs bibliothèques : la BNF ou la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris par exemple. Internet est aussi une source extraordinaire de partitions (originales ou retranscrites).

« L'*International Music Score Library Project* (autrement appelée IMSLP ou encore librairie musicale Petrucci) est un projet de médiathèque virtuelle en ligne de partitions de musique dans le domaine public, basé sur MediaWiki. Depuis son début le 16 février 2006, plus de 85 000 œuvres (293 000 partitions) de plus de 11 800 compositeurs ont été ajoutées, ce qui en fait la plus grande collection de partitions libres et gratuites disponible sur Internet. [...] Le projet contient pour la plupart des scans de vieilles partitions qui ne sont plus sous droit d'auteur, contrairement au projet Mutopia et à WIMA qui rassemblent seulement des partitions réécrites à l'ordinateur. Quelques partitions peuvent être dans le domaine public seulement aux États-Unis ou au Canada, mais pas encore dans les autres pays. [...] Un des principaux projets d'IMSLP est l'importation des œuvres complètes de Bach dans l'édition *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (1851-1899). Ce projet a été déclaré achevé le 3 novembre 2008 ⁸² ».

⁸² https://fr.wikipedia.org/wiki/International_Music_Score_Library_Project

Ce site est un moyen très facile d'accéder à des éditions très anciennes de partitions tombées dans le droit public ou parfois même certains fac-similés⁸³. Ces reproductions peuvent concerner des manuscrits ou surtout certaines gravures d'époque étant souvent les premières éditions faites du vivant des compositeurs. Si la lecture de ces documents d'époque dérouté parfois au premier abord, elle permet de s'immerger dans un monde musical nouveau, en remontant jusqu'à sa source.

Plusieurs maisons d'éditions proposent aussi un travail de reconstitution de la pensée d'origine des compositeurs via l' « Urtext » qui signifie en allemand, « texte original ». Voici comment la maison *Henle* parle de son travail d'édition urtext :

« La notion d'«Urtext» est continuellement reconsidérée depuis qu'elle a vu le jour. Et pourtant, son idée maîtresse est simple et fondée: il s'agit de proposer au musicien un texte musical restituant le plus fidèlement possible les intentions du compositeur. Cela semble aller de soi. Cependant, et même encore au XXe siècle, les grands interprètes de leur époque étaient convaincus que les partitions - avant tout les œuvres du XVIIIe siècle – nous étaient parvenues sous une forme incomplète ou alors erronée, notamment en ce qui concerne les indications d'exécution.

Du coup, ils se mirent à les corriger, compléter et lisser comme bon leur semblait ou en se référant à des témoins auditifs ou oculaires. Pour ce faire, ils ne se servirent en règle générale même pas des sources originales, mais arrangèrent la plupart du temps n'importe quelle édition imprimée, qui elle-même différait déjà de l'original. Ainsi, le texte musical se transforma considérablement, jusqu'à devenir parfois méconnaissable.

Pour parvenir à une édition Urtext digne de ce nom, l'éditeur philologue doit tout d'abord déblayer l'œuvre de ces couches falsifiées, un peu à la manière d'un restaurateur redonnant à une peinture transformée au cours des siècles sa forme première. Pour ce faire, il examine les sources de façon critique afin de déterminer si, et en quelle mesure, un document parvenu jusqu'à nous (par exemple un autographe ou un imprimé) est autorisé ou non par le compositeur. Souvent le manuscrit original du compositeur fait défaut. Quand il existe, il convient de contrôler si les sources ultérieures (par exemple l'édition originale)

⁸³ « Un fac-similé (du latin *facere*, faire, et *simile*, chose semblable) est une copie ou reproduction d'un vieux livre, manuscrit, dessin, œuvre d'art ou autre élément à valeur historique, qui est aussi identique que possible à la source originale, en utilisant, en général, un procédé photographique. Le fac-similé diffère des autres formes de reproduction en cela qu'il cherche à reproduire la source aussi fidèlement que possible en termes d'échelle, de couleur, et d'autres qualités matérielles. En ce qui concerne les livres, cela désigne aussi une copie complète de toutes les pages ».

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fac-similé>

sont également, et jusqu'à quel point, autorisées par le compositeur. Dès qu'il est certain d'avoir séparé le bon grain de l'ivraie, commence la deuxième étape, non moins laborieuse, du travail de l'éditeur : l'examen du texte musical.

Il s'agit désormais, maintenant que l'on est remonté à l'origine de la tradition, de questionner scrupuleusement les sources (= les témoins) – note après note, signe après signe. Rien qu'à cause de la complexité de l'écriture musicale, les sources ne reproduisent pas le texte sans contradictions. C'est l'éditeur qui doit trancher. Les principales constatations et les décisions qu'il prend doivent figurer sous forme de remarques dans la préface ou dans l'appareil critique, ou alors être expliquées par le biais de notes de pied de page ou de signes apposés dans la partition. [...]

Il n'existe malheureusement pas un seul et unique texte d'une composition musicale, puisque la publication d'une édition Urtext ne se limite pas, nous l'avons vu précédemment, à la comparaison avec le manuscrit, ce que pensent hélas (le terme Urtext lui-même n'est pas étranger à cette confusion) encore beaucoup de musiciens. Dans la plupart des cas, l'éditeur doit trancher entre plusieurs variantes provenant des sources principales : qu'est-ce qui est «correct», qu'est-ce qui est «faux»? Souvent, on ne parvient pas à une explication incontestable. En tous les cas, la force d'une bonne édition Urtext réside dans la documentation de la décision prise (imprimée)⁸⁴ ».

On peut citer plusieurs maisons d'éditions faisant de l'« Urtext » : Henle, Bärenreiter, Peters, Wiener, Boosey & Hawkes, Carus, etc. Pour les fac-similés, on citera notamment les éditions Anne Fuzeau ou Billaudot.

• Exemples de choix pratiques

Les recueils *10 ans avec*, édités aux éditions CM (cité de la musique), font partie de tout un arsenal pédagogique mis à disposition des pédagogues pour donner un catalogue de répertoire, classé par niveau. Il s'adresse particulièrement aux enseignants instrumentistes des conservatoires et se déclinent selon un grand nombre de disciplines : cordes frottées, ensembles vocaux, bois, cuivres, etc.

Les instruments modernes voient leur répertoire classé par niveau mais aussi par style ou par formation. Dans ce catalogue, la part du répertoire baroque est plutôt

⁸⁴ <http://www.henle.com/fr/urtext/quentend-on-par-urtext.html>

faible. Il existe une réédition de certains opus, confiée à de nouveaux pédagogues. La différence concerne précisément cette période à laquelle on associe un spécialiste donnant de nouvelles références. C'est le cas notamment pour le catalogue de violoncelle auquel Bruno Cocset s'est joint pour donner d'autres exemples de répertoire.

Globalement, tous les flûtistes à bec de mon étude s'accordent à dire que cet outil peut leur être utile, malgré son manque de réactualisation. Voici ce qu'en dit Caroline Bosselut :

« Je m'inspire beaucoup du 10 ans avec que j'utilise. Je me suis fait à partir de cet ouvrage, une fiche par année de flûte avec mes tubes. Et j'ai des tubes qui ressortent tous les ans ! Ils ne sont pas là par hasard ! ⁸⁵ ».

Antoine Ladrette considère que cette collection donne aux élèves une idée objective du niveau des morceaux étudiés. Il conseille les éditions les plus pragmatiques et qui permettent d'aller au plus vite dans la gestion des priorités. Les revenus de la famille peuvent influencer sur le choix de telle ou telle édition, ou parfois l'obliger à fournir un travail de copie.

Frédéric Nael préconise les éditions Musedita et Bärenreiter.

« Musedita est un éditeur italien qui fait des transcriptions en écriture moderne mais à la lettre c'est-à-dire qu'ils prennent le fac-similé et ils le réécrivent en écriture imprimée d'aujourd'hui mais exactement pareil, sans les barres de mesure, avec les valeurs de notes originales. Parce qu'effectivement, quand tu joues la musique du XVIIe, les éditeurs vont transformer les blanches qui ont des hampes en noires, et quand même la blanche qui a une hampe, elle indique selon l'époque qu'on est en ternaire. Chez Musedita ils ont des blanches en caractère d'imprimerie avec des hampes. Ils ont notamment une grosse partie de la musique du XVIIe en catalogue. L'intérêt, c'est comme si tu es sur le fac-similé mais sans avoir besoin de sortir la loupe ! La critique qu'on leur fait parfois, c'est de ne pas avoir fait d'édition critique, c'est-à-dire que quand ils interprètent ils n'expliquent pas la cause de leur choix à la fin. Mais ce n'est pas une édition très chère et c'est quand même super fiable. Donc j'aime beaucoup Musedita, évidemment Bärenreiter qui est pour les éditions modernes de ce qui est baroque ce qu'on va trouver de plus sérieux. Et puis au maximum, les dernières années où j'ai enseigné, j'essayais de faire travailler parallèlement les élèves sur fac-similé et sur l'édition, voire sur plusieurs éditions. Pour aborder le travail sur fac-similé je faisais travailler une pièce sur édition moderne et puis

⁸⁵ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.220.

après je donnais le fac-similé et quand les élèves commençaient à être un peu affutés là-dessus je faisais le contraire⁸⁶ ».

Travailler avec les élèves sur les fac-similés permet de leur faire acquérir notamment un sens du phrasé beaucoup plus large.

« De toute façon avec cette démarche-là les élèves acquéraient un réflexe sur les phrasés et sur l'interprétation. Je ne saurais pas dire si c'était dû au fac-similé mais c'est un tout. Par exemple s'affranchir des barres de mesure c'est quelque chose de très important. Mais ce n'est pas évident à acquérir. Mais c'est vrai que le fac-similé aide un peu là-dessus. Je trouve que c'est très important notamment pour cette question des barres de mesure, comme je suis beaucoup sur la musique du XVIIe et sur édition moderne le principal écueil concerne cette question. Cette barrière fait qu'on phrase trop court tout le temps⁸⁷ ».

Mais parfois, les manuscrits et les fac-similés peuvent s'avérer très difficiles à lire, même s'ils peuvent être source d'inspiration pour ce qu'ils sont en soi. Cette difficulté d'approche peut être parfois réhibitoire pour certains élèves. C'est pourquoi Antoine Ladrette y porte une très grande attention. La question de la réécriture de certaines partitions anciennes peu lisibles, du texte de certains récitatifs, ou de la réalisation de l'harmonie par une voix ajoutée est centrale dans sa pédagogie. Antoine Ladrette est passé progressivement de la copie à la main jusqu'à celle proposée par les logiciels informatiques d'édition. Il fait bénéficier très souvent de ses arrangements de telle ou telle pièce pour plusieurs violoncelles.

« L'importance de cette activité et l'importance de la clarté du matériel, c'est dû aussi à des considérations particulières comme les plans, les peintures, les gravures des orchestres de l'époque, où on voit clairement un pupitre, une personne ; les problèmes d'yeux, soit ceux que j'ai eus moi, soit ceux que j'ai lus ; car j'ai étudié pas mal les musiciens de la Chapelle Royale de Madrid au XVIII^e comme par exemple Nebra et Corselli ont créé un Mont de Piété, une fondation pour venir en aide aux musiciens qui n'avaient par exemple plus leur vision et qui allaient perdre leur emploi. Ils se souciaient de ce genre de problèmes, et ma fréquentation des archives du Palais Royal de Madrid où j'étais fasciné par la clarté des matériels, la bille d'encre de Chine sur le beau papier, la tête de note qui brille qui nous envoie l'information claire et nette. Après, quand on copie, on essaie de copier ça. [...] On ne peut pas être intéressé par les réflexes psychomoteurs de nos élèves sans penser que ce qu'ils lisent, ce qu'ils voient ne va pas les influencer. Je ne condamnerai personne qui ne

⁸⁶ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.189, 190.

⁸⁷ Idem, p.190.

s'intéresse pas à ça, parce que c'est un domaine particulier puisque malgré tout, les éditions modernes sont très lisibles à partir de la révolution française. Maintenant j'en arrive à un troisième pas, finalement : après la copie à la main, la découverte de Finale, c'est l'essai que je fais depuis deux ans de me faire un matériel numérique pour copier la gravure. Je me suis fixé sur un graveur, Monsieur de Bonneuil qui gravait Marin Marais. Je m'aperçois de la grosse différence qu'il y a de lire une partition avec toutes les informations, comme je le fais pour l'instant avec une suite de Marais, et la même que j'ai copiée en partition moderne. Physiquement, c'est impressionnant de passer de l'un à l'autre !⁸⁸».

Enfin, la question pragmatique de l'adéquation du répertoire avec l'ensemble instrumental et son niveau reste centrale. Pour Laurence Martinaud-Vialle, il est choisi en fonction des projets, selon « *les envies et surtout les possibilités. Car quand on a un orchestre à cordes, on regarde sur le répertoire d'orchestre à cordes ! Et puis il y a aussi la question de la difficulté du répertoire, en fonction du temps, car on a souvent peu de temps pour répéter*⁸⁹ ».

⁸⁸ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.168, 169.

⁸⁹ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.199.

III. L'accompagnement.

- **Le continuo**

« Autre domaine mal connu de la pratique d'exécution baroque : le continuo, élément essentiel de la musique de l'époque. Une partie de basse continue, exigence fondamentale pour quasiment toute la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, était d'ordinaire notée comme ligne de basse surmontée par des chiffres indiquant à un joueur d'instrument pouvant produire des accords comme l'archiluth, le clavecin ou l'orgue, les harmonies à jouer en plus de la ligne de basse elle-même⁹⁰ ».

Une des caractéristiques de la musique baroque est donc cette notion de continuo, d'accompagnement d'un air (vocal ou instrumental). Cet accompagnement se réalise par des instruments différents selon qu'il s'agit d'une musique sacrée ou profane. L'orgue réalise le continuo dans les églises, le luth pour les musiques « de chambre », le clavecin pour les musiques orchestrales. Ces instruments sont parfois accompagnés d'un instrument grave doublant la partie de basse. Il faudra alors choisir en fonction du timbre du soliste ou de la configuration instrumentale : la viole pour la voix, le violoncelle pour les violons, le basson pour les bois.

Raphaële Vançon, dans son ouvrage « *Enseigner la musique : un défi*⁹¹ », nous fait part de son expérience pédagogique de l'enseignement de la basse continue⁹². Elle aborde son expérimentation, après avoir balisé le terrain sous tous ses aspects historiques (politique, artistique, musical, pédagogique) qui servent de référence et de grille de compréhension de sa démarche.

Elle cite Corrette qui explique le rôle de la basse continue par un dialogue socratique entre un maître et son élève : « À la question : « *À quoi sert*

⁹⁰ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, « L'idée d'authenticité », extrait de, Julie Anne Sadie (dir.), *Guide de la musique baroque*, (traduit de l'anglais par Marc Vignal), Fayard, Jouve, 2008, p.618.

⁹¹ Raphaële Vançon, *Enseigner la musique : un défi*, Orthez, éd. Zurfluh, 2009.

⁹² Elle réunit quatre élèves de profils différents : un violoniste, un hautboïste, un bassoniste et une claveciniste. Elle veut faire jouer le prélude de la *deuxième Sonate* de l'opus 4 de Corelli à cet ensemble en sensibilisant au travail de la basse continue chacun des acteurs de ce projet. Elle décrit alors les différentes étapes qui conduiront à la réalisation de cette basse par l'ensemble du groupe, et non pas par la claveciniste seule « empêtrée » dans ses problématiques claviéristes. Son objectif est de tirer les leçons de tout cet héritage historique décrit précédemment. Elle n'est plus en posture d'un maître donnant un cours magistral à son étudiante, mais d'une animatrice guidant sur le chemin de la conscience d'un enjeu musical commun dont chacun est responsable. Elle compare la compréhension des notions abordées, avant et après ce travail, dans des tableaux récapitulatifs qui permettent de bien évaluer le chemin parcouru.

l'accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue ?», l'élève répond : « *À remplir et à l'harmonie dans une sonate, un Concerto, et autre musique.* » Le professeur prolonge cette réponse par une nouvelle interrogation : « *Qu'entendez-vous par les Verbes remplir, et lier l'harmonie ?* », suivie de la réplique : « *Par remplir, j'entends que l'Accompagnateur fait entendre tous les accords complets sur les principales notes de la Basse, et lier l'Harmonie signifie la liaison, et la progression que les accords doivent avoir entre eux ; cela signifie encore que l'accompagnement sert à suppléer à la sécheresse et à la maigreur qui règne dans une musique en Duo, où les parties qui doivent être naturellement dans une harmonie complète sont omises* ⁹³ ; de sorte qu'un accompagnement bien dirigé fait entendre une excellente partition de trois ou quatre parties contre la Basse, et plusieurs parties frappées ensemble se nomment accord ⁹⁴ ».

Ce rôle très important décrit ici par Corrette laisse entendre le degré de connaissances musicales dont le musicien doit faire preuve. L'harmonie et la façon de noter les accords via les chiffrages⁹⁵ sont donc un postulat fondamental pour le continuiste, qu'il joue d'un instrument polyphonique ou simplement la ligne de basse. Le respect des tensions et des détentes harmoniques doit en effet faire partie intégrante du jeu des accompagnateurs afin de faire briller le soliste.

« La question fondamentale en matière de continuo est de savoir ce que l'interprète improvisateur, que ce soit au luth ou au clavecin, est censé ajouter aux notes écrites. Doit-il tisser dans la musique un contrepoint neuf et compliqué ? pré-imiter (pour ainsi dire) la partie vocale dans la ritournelle initiale d'un air⁹⁶ ? ».

Cette interrogation pose la problématique de la liberté de l'interprète par rapport aux indications laissées par le compositeur. Il est certain qu'à cette époque, tous les musiciens possédaient le bagage théorique permettant la réalisation de l'accompagnement d'une mélodie. Plusieurs choses dans l'écriture musicale étaient sous-entendues ou omises puisqu'allant de soi. C'est toujours « le bon goût » qui devait guider l'interprète.

⁹³ (sic).

⁹⁴ Michel Corrette, *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique, qui conduit en très peu de temps à accompagner à livre ouvert, avec des leçons chantantes où les accords sont notés pour faciliter l'étude des commençants [...]. Le tout selon la règle de l'octave et de la basse fondamentale*, Bayard, Le Clerc, Melle Castagery, Paris, 1754 ; rééd. Minkoff, Genève, 1983.

⁹⁵ Hannoncourt décrit, dans *Le Discours Musical*, cette notation comme « sténographique », en quelque sorte comme les grandes lignes d'un plan harmonique réalisé et achevé librement par l'interprète.

⁹⁶ Stanley Sadie, *the new Grove Dictionary of Music and Musicians*, extrait de, Julie Anne Sadie (dir.), *Guide de la musique baroque*, (traduit de l'anglais par Marc Vignal), Fayard, Jouve, 2008, p.619.

Cette conception harmonique se retrouve dans la façon de réaliser l'ornementation. Là encore, l'interprète devra savoir comment ajouter de la meilleure façon, l'ornement ou les ornements à la ligne mélodique principale. Deux esthétiques, ou savoir-faire, vont s'opposer : le style italien permet une ornementation riche, virtuose selon des principes d'enrichissement de la ligne mélodique via la verticalité harmonique. L'interprète par le biais d'une grande liberté, fait briller sa technique. Le style français, à contrario, est très rigoureux et nécessite une grande connaissance des tables d'ornementation. Si la pensée harmonique demeure inévitablement présente, c'est plutôt le respect stricto-sensu des consignes du compositeur qui s'impose. La liberté de l'interprète s'en trouve considérablement réduite.

- **La question de l'accompagnement et des chiffrages dans l'enseignement musical baroque**

L'enseignement des chiffrages se fait essentiellement dans les cours de continuo. Il concerne obligatoirement les instruments harmoniques tels que le clavecin, parfois la basse d'archet. Il en résulte une forme de spécificité dont souvent seul le continuo est responsable ou conscient. Zdenka Ostadalova considère l'accompagnement comme « une pratique indispensable pour tous les clavecinistes ». Elle aborde cette discipline dans son enseignement de façon très progressive.

« Je vais vous parler d'un point de vue pédagogique. Avec les élèves débutants de première année, je commence par travailler les pièces dont la partie du clavecin est écrite. Au départ ce sont des accompagnements à deux voix ou des réalisations très simples. Ensuite, je continue par un travail sur les cadences parfaites pour installer des automatismes au niveau de l'harmonie, d'enchaînement d'accords, et aussi au niveau de l'oreille. Le travail est progressif. Au départ l'accompagnement ne contient que des accords parfaits, etc. Je fais avec les élèves aussi un travail sur les basses obstinées ce qui permet d'aborder l'improvisation et enrichit la variété dans leurs réalisation de la basse continue ⁹⁷ ».

Elle envisage des transversalités avec les élèves pianistes en les initiant à l'harmonie au clavier. Elle considère les chiffrages comme une discipline très particulière et préfère une compréhension globale de l'harmonie, dans le sens moderne du terme.

⁹⁷ Voir le questionnaire à destination de Zdenka Ostadalova, annexes, p.230.

« Dans le cadre d'un conservatoire intercommunal, il me semble plus pertinent d'aborder la musique baroque par la pratique et non par les cours de FM spécialisés. D'autre part, il me semble important de mener les élèves vers une ouverture d'esprit. Pour quelqu'un qui pratique l'harmonie au clavier, il est important d'avoir la connaissance des deux systèmes : harmonie moderne avec les symboles d'accords et le principe de la basse continue qui est spécifique pour la musique ancienne. Si l'élève arrive devant une partition qu'il doit harmoniser, en fonction du style et de l'époque, il est important de connaître les deux systèmes. [...] Ce qui est primordial pour un instrumentiste qui joue la partie de dessus, c'est de pouvoir se repérer dans la tonalité, savoir faire une analyse de sa pièce, savoir où sont les cadences, qu'est-ce qu'il va modifier dans son jeu par rapport à l'harmonie, aux dissonances, comment il va réaliser un phrasé ou chercher un timbre particulier par rapport au contexte de la pièce. Pour moi c'est ça qui est plus important que les chiffrages eux-mêmes. [...] Je ne pense pas qu'il faille passer absolument par l'apprentissage de la basse chiffrée par tous les instrumentistes. La connaissance de l'harmonie oui, une compréhension de la notation de la basse continue aussi. Mais pour l'interprétation de la musique ancienne, il me semble surtout important de savoir situer l'œuvre dans son contexte historique avec des notions du style et d'esthétique ⁹⁸».

Pour Antoine Ladrette l'accompagnement est un art. Cette pratique est fondamentale pour lui. Il conçoit chaque note de la basse comme une réalité harmonique en soi, qu'elle soit ou non, harmonisée par un clavecin. C'est véritablement la basse qui donne un écrin au-dessus, et le guide dans son phrasé. Il n'hésite pas d'ailleurs à faire des accords au violoncelle, écrire des harmonisations dès que l'occasion se présente, ou chanter un contrechant en même temps qu'il joue. Voici comment il décrit cette spécialité :

« On pourrait faire une thèse sur l'accompagnement ! [...] Comment définir le rôle de l'accompagnement au violoncelle sans citer obligatoirement la phrase de Corrette : « Noble soutien de l'harmonie qu'avec majesté tu nous sers, par ta divine mélodie, tu donnes l'âme à nos concerts » ça décrit tout ! Il s'agit de se poser la question « si je fais ça en bas qu'est-ce que sent celui qui est au-dessus ? ». Évidemment « qu'est-ce que je dois faire en bas, si je veux que le dessus s'envole, que la musique soit merveilleuse ? ». C'est le travail de l'ombre parfois, de la pleine lumière souvent aussi. Il n'y a pas de frustration à jouer la basse mais beaucoup de responsabilité avant tout. Il faut réfléchir : si je joue cette note longue, si je la joue forte, si je lui mets un caractère ; un exemple, la première note d'un récitatif qu'on fait avec un claveciniste, un théorbe, les

⁹⁸ Voir le questionnaire à destination de Zdenka Ostadalova, annexes, p.231.

deux, avec une harpe, un positif, si je lui donne un caractère noble, angoissé, amoureux, comment le chanteur après va-t-il démarrer ? Comment faire, est ce que j'ai le droit de jouer une note sans avoir une idée de quel caractère je veux donner la musique à cet endroit-là ? Que me demande le compositeur ? C'est l'étude des partitions. Avec internet on peut trouver beaucoup de choses que font des chercheurs dans des universités et l'expérience musicale nous dit beaucoup. Ce n'est pas si compliqué que ça ⁹⁹ ».

Les chiffrages sont très importants pour une bonne compréhension du phrasé baroque. Antoine Ladrette prévient ses élèves, en premier lieu, de ne pas les confondre avec les doigtés ! Il découle de son enseignement polyphonique (une basse, un dessus et une voix ajoutée en plus par le professeur) une compréhension presque naturelle et cela dès le plus jeune âge. Les notions de tension et détente sont au centre de cet enseignement qui privilégie l'importance de la dominante.

« C'est important la notion de l'accord parfait, de beauté de l'accord parfait, et comment les accords parfaits nous aident à trouver la justesse par exemple. Il y a deux façons de trouver un mi sur la corde de ré : mélodiquement, on fait ré mi fa ; ou alors on peut faire : do sol mi ré mi, éventuellement en rajoutant sol mi sol, les accords fascinent. Ils fascinent car là, pour le coup, on sort du rôle chanté, de l'imitation du chant. Do sol mi do c'est quand même notre trésor. Après ça, enseigner les chiffrages ce n'est pas mon rôle, mais ça vient naturellement. Il faut d'abord savoir, vu le peu de temps qu'on a dans nos cours, quelle est la priorité ? Donc moi je dirai toujours, il faut flécher les accords qui sont importants et qui vont marquer dans la mémoire et dans l'interprétation. Donc faisons comme souvent faisaient les gens à l'époque, ne marquons pas les accords parfaits, mais s'il y a une septième diminuée, essayer de montrer comme c'est incroyable ! Ou alors si on en est à des choses basiques, montrer le merveilleux d'un accord parfait, la différence d'un accord parfait majeur ou mineur, et l'importance d'une dominante. Parce que je pense que la dominante est peu enseignée et ça me semble vraiment important ¹⁰⁰ ».

Marc Perbost considère la nécessité de la compréhension des chiffrages à partir de la fin du second cycle, essentiellement pour la pratique de l'ornementation.

« Pour les instruments du dessus, la conscience du chiffrage commence à devenir importante pour un troisième cycle ou une fin de second cycle, quand on fait vraiment de l'ornementation dans le style ou des diminutions où là, il

⁹⁹ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.165.

¹⁰⁰ Idem, p.166.

faut avoir des données supplémentaires aux simples règles. Sinon ils peuvent suivre soit les cours d'harmonie, soit les cours de basse continue. Je peux aussi leur donner les chiffrages les plus courants. Je peux leur expliquer le principe et tout le fonctionnement pour faire une ornementation ou une diminution par exemple ¹⁰¹».

Cette question des chiffrages est finalement peu abordée mais peut, selon Jean-Pierre Nicolas s'éclaircir rapidement.

« Je m'aperçois dans mes séances d'ornementation qu'il y a des élèves qui peuvent être excellents instrumentistes, enseignants et même titulaires de DE qui ne savent rien sur les chiffrages. Du coup ils ne savent pas « ce qui se passe en dessous » quand ils jouent. Je pense que c'est essentiel. Alors c'est vrai, il y a les cours de Pierre-Alain, d'Hélène Dufour ¹⁰², les accompagnements de Chloé. Je donne une petite feuille dans mes cours. Ils apprennent un petit peu en solfège mais pas beaucoup. Je suis tout à fait d'accord pour dire que c'est très important et que ce n'est pas très compliqué. Au moins savoir par exemple que quand il y a des 7 et des 9 cela fait une dissonance. Ce sont des choses très simples qu'on pourrait savoir beaucoup plus tôt. Il faudrait pouvoir mettre en phase ce qu'on entend et ce qu'on lit ¹⁰³».

Au conservatoire de Massy, depuis un an environ, le professeur de clavecin propose des cours de basse continue à ses élèves. Les élèves des autres disciplines ne semblent pas encore intégrés à cet enseignement spécifique. Cependant, Lucie Humbrecht les sensibilise à cette question.

« Ce que j'utilise à la flûte moderne, comme bien entendu au traverso, c'est une partition avec la basse chiffrée pour qu'ils voient ce que c'est vraiment. Ce n'est pas forcément un fac-similé ou un manuscrit. Même s'ils travaillent sur une édition avec une partie de piano qui est déjà arrangée ou tout écrite, en tout cas sur le principe ils savent ce qu'est une basse continue, comment c'est écrit, comment ça fonctionne, etc. Mais oui je trouve important qu'ils comprennent. Je prends le temps de comparer différentes éditions, comprendre comment c'était écrit à l'époque permet de voir les différentes réalisations ou propositions. Donc en général je prends un petit peu de temps pour leur expliquer. Après le détail des chiffrages c'est autre chose, mais à priori mes élèves un petit peu

¹⁰¹ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.211.

¹⁰² Hélène Dufour, claveciniste, est professeur de basse continue au conservatoire d'Orsay.

¹⁰³ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.153, 154.

*avancés ont bien compris normalement ce que c'est qu'une basse continue, pourquoi c'est écrit comme ça, un peu à l'instar des grilles*¹⁰⁴ ».

Caroline Bosselut aborde la question des chiffrages avec ses élèves, mais cela ne représente pas l'essentiel de ses préoccupations.

*« Je leur en parle un tout petit peu. Je leur parle un peu de solfège dans mes cours, dominante-tonique, sur quel degré on est, la tierce de l'accord, la quinte. On fait un peu d'impro. Pour la première fois à partir du Van Eyck. Ça me paraît important mais je n'ai pas le temps*¹⁰⁵ ».

Elle pratique d'ailleurs une forme d'accompagnement hybride, puisqu'elle accompagne parfois ses élèves au piano, mais « façon clavecin ». Cela implique donc une forme d'exigence par rapport au style et au choix des éditions de partitions, avec basse chiffrée.

¹⁰⁴ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.205, 206.

¹⁰⁵ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.221, 222.

IV. L'instrumentarium.

- **La découverte progressive des spécificités instrumentales baroques**

La modernisation des instruments tout au long du XIXe siècle a contribué à éloigner progressivement les interprètes d'une bonne compréhension des intentions musicales de l'époque baroque. Une certaine confusion est née quant au style de cette musique due, entre autres à l'évolution de la facture instrumentale. Les violons ont gardé la même apparence extérieure mais malgré tout ont considérablement changé : plus grande tension des cordes, renforcement de la barre de renversement, cordes en acier, mentonnière et archet moderne privilégiant le *sostenuto*. Les vents ont eux aussi, profité des progrès de lutherie, notamment avec l'invention des clés pour les flûtes traversières ou des pistons pour les cuivres. Le piano devenu l'instrument roi, s'approprie le répertoire baroque jusqu'à éclipser le clavecin remis au goût du jour par Wanda Landowska au début du XXe siècle. L'abandon des tempéraments spécifiques pour le tempérament égal contribue à lisser les sonorités et éliminer ce qui pouvait faire la couleur spécifique de telle ou telle tonalité.

Philippe Beaussant explique combien grande fut sa surprise quand il découvrit pour la première fois un clavecin copie d'ancien : « Mais rappelez-vous : on était alors accoutumé à ces grosses machines d'acajou signées Pleyel ou Neupert, amplement pourvues de pédales, construites comme des pianos en réduction avec armature de ferrailles, lourd en conséquence, et dont on sortait un petit son perlé, élégant, désuet, à l'image de ce qu'on pensait être l'art de Couperin et autres petits maîtres en perruque poudrée. Leur voix un peu pincée, bien tempérée, était en proportion inverse de leur masse et de leur poids. Et voilà que Dene Barnett me montrait une petite chose couleur sapin naturel, avec des touches noires et des dièses blancs, une rosette sculptée, un piètement ornementé, et si légère que, dans un moment, sans avoir besoin d'une équipe de déménageur, nous allions la porter nous-même dans la voiture comme une table ou un fauteuil. Or, de ce petit instrument, lorsque Dene se mit au clavier pour nous le présenter, sortit une sonorité forte, vaillante, avec des basses agrestes, des notes fruitées, colorées, riches. Jamais, ni au concert, ni au disque, je n'avais entendu quelque chose d'approchant¹⁰⁶ ».

Cette notion d'instrument copie d'ancien est née dans la deuxième moitié du XXe siècle, accompagnant cette démarche de redécouverte de l'époque baroque. Aux questions de la facture instrumentale, s'est juxtaposée un temps la question du rapport entre les groupes d'instruments et de leur nombre dans l'orchestre. Dans leurs écrits,

¹⁰⁶ Philippe Beaussant : *Vous avez dit Baroque ?*, Acte sud, Arles, 1994.

Landowska¹⁰⁷ et Harnoncourt¹⁰⁸ expliquent le déséquilibre entre les cordes et les vents dans les orchestres du XXe. Ces effectifs souvent inadaptés (mais rendant la musique du temps passé au présent), ne rendaient pas les couleurs orchestrales voulues par le compositeur à la façon de différents jeux d'orgue. Ces principes transposés à l'orchestre moderne ne pouvaient fonctionner du fait du trop grand nombre d'instrumentistes par pupitre et des nouvelles sonorités se mélangeant moins au niveau des timbres¹⁰⁹.

Harnoncourt évoque aussi la question du diapason à l'époque baroque. Il semble différent selon les pays, et la musique d'église ou de chambre. Mais globalement, les compositeurs préféraient le registre plutôt grave des voix et des instruments¹¹⁰. Les musiciens d'orchestre actuels corrigent toujours en montant leurs notes, car en prenant leur repère sur la mélodie aigue, il semble que ce sont les basses qui sont fausses. La question de la justesse n'est pas universelle. Elle diffère selon les cultures. Ainsi, ce qui paraît juste dans un système, apparaîtra toujours comme faux pour celui issu d'un autre¹¹¹. La musique des XVIe et XVIIe siècles est fondée sur la théorie des proportions et du rapport des fréquences. C'est l'usage des tempéraments (pythagoricien puis mésotonique) qui façonne une justesse bien étrangère à l'oreille contemporaine du tempérament égal du piano.

L'interprétation sur instrument ancien est-elle une obligation au vu des exigences de la musique historiquement renseignée ? Pour Harnoncourt, il a fallu d'abord s'affranchir des instruments prétendument désignés comme tels, mais n'étant que des copies sans véritable rapport avec les instruments d'origine (notamment les premiers clavecins, comme celui de Landowska, ou les premières copies grossières de viole de gambe). Ensuite il faut comprendre à quoi correspondent les critères de lutherie d'une époque, en fonction du langage musical qui lui est propre. Ainsi une flûte ancienne donnera plus de couleurs dans des tonalités éloignées (par les doigtés en fourche), là où la flûte moderne va égaliser et annuler toute sensation de tension voulue par l'auteur (du choix conscient de cette tonalité difficile pour l'instrument).

¹⁰⁷ Wanda Landowska, *Musique ancienne*, avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski, Paris, Mercure de France, 1909, rééd. Ivrea, Paris, 1996.

¹⁰⁸ Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, (traduit de l'allemand par Dennis Collins), Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982, éd. Gallimard pour la traduction française, 1984.

¹⁰⁹ « Des chefs comme Furtwängler ou Stokowski, animés par un idéal post-romantique, restituaient toute la musique ancienne dans cet esprit. C'est ainsi que les œuvres pour orgue de Bach furent instrumentées pour un orchestre wagnérien, ou ses *Passions* exécutées avec des effectifs gigantesques, dans un style hyper-romantique ». *Ibid.*, p.15.

¹¹⁰ « Praetorius dit expressément que la voix humaine lorsqu'elle va dans le médium et un peu dans le grave est bien plus gracieuse et agréable à écouter que lorsqu'elle doit forcer et crier dans l'aigu ». *Ibid.*, p.79.

¹¹¹ « Si mon intonation est juste au sein d'un système, alors elle est parfaite, même si elle paraît fautive à une oreille formée à un autre système ». *Ibid.*, p.81.

Mais à ses yeux, « la sonorité originale n'est intéressante que dans la mesure où elle me paraît, parmi les nombreuses possibilités dont je dispose, la meilleure pour exécuter telle ou telle musique *aujourd'hui* ».

Il distinguera les priorités dues à l'interprétation historiquement renseignée, et la façon de les hiérarchiser les unes par rapport aux autres. « En premier lieu il faut en tous cas placer la compréhension de l'œuvre, tout le reste ayant une signification qui lui est subordonnée ». Il faudra distinguer le style du compositeur, celui de son époque, savoir si la musique parle ou peint. Il vaudra mieux une bonne compréhension des articulations sur un instrument « moderne » ou pas adapté, qu'un contresens (ou une conception romantique) sur instrument d'époque. Enfin c'est avant tout l'imagination et la passion de l'artiste qui prévalent : « la musicalité ou pour parler un peu plus poétiquement, la faveur des muses¹¹² ».

• **La démarche de transposition des principes baroques sur instruments modernes**

Antoine Ladrette fait partie de cette génération de musiciens classiques avec une formation sur instrument moderne, ayant progressivement expérimenté les particularités de l'interprétation historiquement renseignée. Il construit son apprentissage sur le tas, à la faveur de rencontres diverses.

« Vers la toute fin de mes études au conservatoire de Paris, je me suis senti poussé vers la musique ancienne au travers des classes d'écriture et au travers de relations humaines que nous avons tissées entre élèves de Jean-Claude Raynaud¹¹³, prof d'harmonie au conservatoire. En fait on a créé un ensemble qui s'appelait BWV, qui a trouvé ce nom-là un peu plus tard après sa création : on se réunissait une fois par semaine chez Béatrice Berstel¹¹⁴, qui était claveciniste et était sortie bien avant moi des classes d'écriture. On travaillait les Cantates de Bach et après on allait les interpréter, les chanter, les jouer au temple de la rue Cortambert, où Jean-Claude Raynaud était organiste ; ça c'était le début, et c'est à ce moment-là que jouer la musique baroque est devenu naturel. Et un jour on a travaillé l'Actus Tragicus, et une cantate avec violoncelle

¹¹² *Ibid.*, p.127 et 128.

¹¹³ Jean-Claude Raynaud est musicien et pédagogue, organiste titulaire de l'Église Réformée de l'Annonciation, à Paris, Prix d'harmonie, de contrepoint, de fugue, d'accompagnement au piano, d'orgue. Chef de chant à l'Opéra de 1965 à 1972, il est aussi professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique et de danse de Paris.

¹¹⁴ Béatrice Berstel (1955-2000) était une claveciniste française, professeur de basse continue et d'ornementation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

piccolo, et un musicien est venu, Philippe Foulon ¹¹⁵, avec un instrument baroque, je ne me rappelle plus si c'était un instrument à quatre ou à cinq cordes mais ça m'avait bien frappé, et à partir de là j'ai commencé à retirer la pique ; j'ai essayé de jouer comme ça, en tenant mon archet un peu plus loin, et puis j'ai eu deux révélations : un cours avec Maurice Bourgue ¹¹⁶, de musique de chambre, avec un ami, Gérard Chenuet ¹¹⁷ qui était chanteur, qui chantait une Cantate de Bach, et moi j'arrivais avec mon violoncelle moderne sans pique. [...] Maurice Bourgue m'a dit à un moment pendant la répétition « Mais en fait, tout simplement, pourquoi n'essayeriez-vous pas de ne pas vibrer du tout cette note ? ». Je n'avais jamais vu les choses sous cet angle-là, j'ai dit « et bien oui, après tout ! ». Seconde chose : j'entends sur mon petit transistor, qui était mon premier achat personnel, David Simpson ¹¹⁸ qui interprète la deuxième Suite de Bach, en direct du théâtre du Ranelagh, et au début j'éclate de rire quand il commence le Prélude en faisant « tom tom tim... » et au bout de trente secondes j'écoute attentivement et à la fin je suis fasciné. Voilà, ça c'était une révélation. Ces deux choses-là mêlées ont fait que je ne pouvais plus repartir dans l'autre sens, il fallait que je cherche ¹¹⁹».

Antoine Ladrette a passé et obtenu deux certificats d'aptitude vers l'année 1992, époque à laquelle il fut nommé professeur au conservatoire d'Orsay. Il fut choisi pour cette double qualification et les transversalités qu'elle pouvait engendrer. Il a longtemps possédé deux instruments et deux archets distincts, l'un moderne et l'autre ancien. Il ne s'est séparé de son instrument moderne que pour des raisons financières, mais scellant par la même occasion un choix esthétique fort. Cependant il joue souvent sur les violoncelles modernes de ses élèves. La petite taille de certains instruments lui permet même d'envisager de faire certains accords ou doigtés inenvisageables sur un instrument de grande taille.

« Je joue très souvent sur les instruments modernes de mes élèves, et le cas échéant je demande à un élève de me prêter un instrument moderne si j'en ai besoin pour un concert. Le quart me permet de travailler, de l'emporter, et je trouve absolument très utile de jouer des petits instruments, pour ne pas être

¹¹⁵ Philippe Foulon est gambiste et fondateur du *Lachrimae Consort*.

¹¹⁶ Maurice Bourgue est un hautboïste, chambriste, compositeur, et chef d'orchestre français.

¹¹⁷ Dans les Conservatoires, Gérard Chenuet a enseigné plusieurs disciplines qui sont toutes reliées à l'arrangement : la musique de chambre, l'analyse et l'écriture musicales. De 1980 à 1999, il a exercé au CNR d'Angers. Depuis 1999, il enseigne la musique de chambre à dominante d'instruments à vent et l'analyse au CNR de Nantes.

¹¹⁸ Membre d'ensembles de musique contemporaine tels que *l'Itinéraire*, *2e2m* et *TM+*, David Simpson participe à de nombreuses créations d'œuvres solistes et de musique de chambre. En musique baroque, il est violoncelle solo des *Arts Florissants*. Depuis 1988, il est professeur de violoncelle baroque au CNSMDP.

¹¹⁹ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.156, 157.

influencé par la notion d'effort physique. Même si j'ai un instrument baroque un peu petit, puisqu'il a un centimètre et demi de diapason en moins, travailler pour moi par exemple la Chaconne de Bach pour le violon transcrite pour le violoncelle une quinte et une octave plus bas sur ce quart, ça m'a permis d'imaginer faire des accords et des écarts de doigts que sans ça, je n'aurais absolument jamais imaginés. Et après je les ai essayés, et je me suis aperçu que finalement, l'important ce n'était pas de savoir ce qu'on pouvait faire ou non au violoncelle, mais ce qu'on se croyait capable de faire. Si on pense qu'on peut le faire, on arrivera à faire des accords absolument étonnants. Et finalement on fait ça pour la musique contemporaine mais on peut le faire vraiment, j'ai pu le vérifier à plein d'occasions, avec la musique ancienne. Voilà où j'en suis. Mon rêve serait d'avoir un bon instrument moderne aussi. Pour l'instant financièrement c'est impossible ¹²⁰ ».

Antoine Ladrette enseigne donc les deux instruments, violoncelle baroque et moderne. Il considère cependant le montage baroque (cordes en boyaux et renversement moins tendu) comme une nécessité pour avoir les bonnes sensations instrumentales. La façon la plus naturelle de s'initier à cette esthétique sur les petits instruments modernes est de faire la basse puis le dessus, l'un après l'autre. La question de l'instrument est donc très importante dans sa vision artistique et pédagogique et correspond à un précepte historique donné par Quantz, l'idée de faire la basse sur un gros instrument et le dessus sur un violoncelle plus petit. À cela, il faut ajouter le fait de jouer avec des archets plus courts, afin d'être au plus près du postulat technique de l'époque.

« La question de l'instrument est importante parce que le toucher c'est révélateur ! Dès que je peux leur faire faire une basse sur mon gros instrument qui est presque une contrebasse pour eux, j'essaie de le faire, et ils essayent de le faire aussi, l'instrument posé par terre par exemple, ou très souvent sur mon sac à dos qui sert de coussin. [...] De toute façon il n'existe pas de violon ou de violoncelle de petite taille monté baroque. Moi je pense au contraire qu'il ne faut pas forcément avoir deux instruments dès le début pour un enfant de six ans, mais qu'il y ait un instrument dans l'école qu'ils puissent toucher régulièrement. Ça leur ferait envisager la corde en boyau comme quelque chose d'à peine différent et non pas comme quelque chose d'un autre monde. Il ne faut quand même pas se leurrer, au niveau des cordes en métal, ce qu'elles ont apporté malgré tout, c'est qu'on peut avoir un élève qui tient très mal son archet, très crispé, qui joue avec l'archet en biais plutôt sur la touche ; malgré tout on va entendre la mélodie avec un son pas trop trop moche, on reconnaîtra la mélodie : est-ce un progrès extraordinaire ? Si on fait ça avec une corde en

¹²⁰ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.158.

boyau, ce n'est pas possible, ça n'existe pas ! Ce n'est pas possible parce qu'on entendra des bruits si l'élève est crispé. Donc à mon avis ça pourrait avoir beaucoup d'intérêt ! ¹²¹».

Les relations avec sa collègue professeur de violoncelle moderne sont très bonnes. Elles permettent certains échanges pédagogiques et donnent l'occasion aux élèves de découvrir les spécificités du violoncelle baroque. La répartition des élèves est fonction des heures disponibles de chacun dans son emploi du temps. Un respect mutuel prévaut entre les deux pédagogues.

« Régulièrement Thalie me dit : « là j'ai une élève qui accompagne deux violons pour des Lully, tu ne veux pas les écouter ? ». C'est l'occasion pour moi de les écouter, de les accompagner, de leur ajouter une voix pour remplir l'harmonie, et de les aider un peu, et qu'à la fin ils réussissent pas mal du tout à jouer dans le style, qu'ils s'initient. C'est très vite fait ce genre de collaboration pour les premiers cycles ¹²²».

Pour Frédéric Nael, la question de l'instrument est centrale mais pas forcément au premier plan. Une sensibilisation passe d'abord par la découverte au concert ou lors des présentations en ateliers découverte.

« Pour moi la question de la musique ancienne et de son interprétation n'est pas directement liée à celle de l'instrument. Il ne faut surtout pas s'arrêter à cette question. [...] Il peut y avoir une sensibilisation très tôt, nous on montre les instruments anciens aux enfants dès le plus jeune âge. On leur montre les vièles médiévales, l'évolution entre la vièle et le violon. Par la présentation d'instruments, c'est très intéressant de montrer aux enfants qu'il y a une logique dans l'évolution des instruments en Europe ¹²³».

Il ne lui semble pas indispensable de prêter attention à la question de l'instrument ancien trop tôt, car il considère que de nombreuses questions sont à prendre en compte avant.

« Il ne me semble pas que ce soit important avant la fin du second cycle. Encore une fois, on peut faire de petites initiations, mettre dans les pattes des élèves des instruments anciens pour qu'ils se rendent compte de la différence. Mais il y a tellement de questions à aborder dans l'interprétation de la musique ancienne : la question du phrasé, la question de l'ornementation ne sont pas des questions qui sont liées à l'instrument. En tout cas pas pour le premier cycle

¹²¹ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.162, 163.

¹²² Idem, p.174.

¹²³ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.187.

selon moi. Mais ce que je dis surtout, c'est qu'il ne faut pas s'arrêter à cette question de l'instrument. Les questions de respiration pour une reprise d'un texte vocal ou de point d'appui ne nécessitent pas d'avoir un instrument particulier. Quand on joue avec un instrument de la musique vocale, il faut de toute façon traduire les paroles, mettre les respirations où sont les virgules, ce n'est pas compliqué et il faut instaurer ce réflexe dès les premiers âges. Je trouve même qu'au contraire, ça réserve une surprise. Quelqu'un qui a déjà fait six ou huit ans d'instrument peut avoir une forme de lassitude ou de routine qui s'instaure et « paf », on lui amène un instrument un peu nouveau ! Je trouve que ça peut un peu relancer l'intérêt. Par exemple, la flûte à bec on démarre sur des instruments en plastique, qui sont des copies d'ancien mais qui sont en plastique. Le fait de passer sur des flûtes en bois nous permet toujours de relancer la machine. Dès que les élèves ont la flûte en bois dans les mains, ils se remettent à bosser parce que c'est un nouveau challenge, comme une récompense. Je pense que l'instrument baroque peut avoir aussi cet effet « cadeau de Noël ». On voit à chaque fois à l'OBJE les yeux des élèves qui découvrent l'instrument baroque s'éclairer ! Quand on leur met la première fois les violons baroques dans les mains, à la fois ça fait peur et à la fois les yeux qui brillent un peu. C'est important de laisser un peu de surprise et d'en laisser un peu sous le pied. Car ce n'est pas si anodin que ça. Je crois que c'est important de garder le moment de la rencontre avec l'instrument ancien pour le moment où on peut l'apprécier pleinement. Je pense qu'il y a aussi une question d'âge. Je crois qu'avant treize quatorze ans, les élèves ne feront pas vraiment la différence ¹²⁴ ».

En effet, c'est surtout avec les membres de l'orchestre baroque des jeunes de l'Essonne que Frédéric Nael veut partager l'interprétation sur copie d'ancien.

« Après pour ce qui est de jouer sur des instruments anciens, nous avons cette chance avec Musart d'avoir cette personne qui nous a donné des instruments et on a trois violons baroques à prêter, on est en phase d'acheter un alto et puis on est en lien avec Giovanna et Antoine Laulhère ¹²⁵ pour qu'ils nous prêtent les instruments dont on a besoin pour chaque concert, ce qui fait que, une des facettes du travail de Musart, notamment avec la création de l'OBJE, ça a été de permettre soit à des profs de violon moderne qui n'avaient jamais touché un violon baroque, soit à des grands élèves d'avoir pour le coup des violons

¹²⁴ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.188, 189.

¹²⁵ Les luthiers de Gennevilliers, Antoine Laulhère et Giovanna Chittò, soutiennent la formation et prêtent parfois des instruments. L'association *Musart91* a reçu un don de violons qu'ils ont remontés en baroque. Cela permet d'envisager différentes formes de prêts, pour la session ou pour des durées plus longues. Des archets baroques appartenant au conservatoire d'Évry peuvent aussi être accessibles aux participants.

*baroques dans les mains. Laurence leur donne quelques cours pour s'approprier les cordes en boyaux. Et donc on initie les gens à travers le fait de monter un programme pour un concert avec des instruments qui leur sont prêtés*¹²⁶ ».

La compréhension organologique et l'expérience de l'instrument ancien permet de mieux comprendre les intentions musicales du compositeur. Lucie Humbrecht sensibilise ses élèves en amenant son traverso en cours de flûte traversière moderne.

*« C'est toujours intéressant même avec des élèves qui ne jouent pas du tout de traverso de leur faire comprendre certaines choses qui sont liées à la fabrication de l'instrument. [...] Je ne fais plus travailler une sonate de Bach de la même façon que quand je n'avais jamais soufflé dans un traverso. Depuis que je les retravaille au traverso, il y a des choses que j'ai mieux comprises musicalement qui m'échappaient un peu avant, je dois dire, et qui devaient forcément échapper à mes élèves*¹²⁷ ».

Le répertoire baroque est large pour le traverso et peut s'adapter à la flûte traversière selon différents niveaux et cela dès le premier cycle.

*« Pour les premiers cycles, on a des tonnes et des tonnes de répertoire qui est très propice aux premières années, par rapport aux tessitures, on n'a pas d'extrêmes graves, on n'a pas d'extrêmes aigus. On est sur des écritures relativement simples. Même dans les vieilles éditions modernes, des années 1970, 80, il y avait déjà beaucoup de répertoire de musique française baroque*¹²⁸ ».

La flûte à bec est sans aucun doute l'instrument le moins onéreux. Les modèles en plastique permettent de s'initier rapidement au répertoire. En revanche le professeur joue toujours sur un modèle de bonne facture. Pour son enseignement Marc Perbost utilise une flûte ancienne. Pour les premières années il n'exige pas de ses élèves l'achat d'une flûte onéreuse. Par contre il souhaite deux modèles, une alto et une soprano. Pour Caroline Bosselut, l'initiation au répertoire traditionnel irlandais oriente aussi ses élèves vers l'investissement supplémentaire d'une flûte irlandaise.

¹²⁶ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.187, 188.

¹²⁷ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.201, 202.

¹²⁸ Blavet ou Boismortier par exemple.

• Le geste musical

Le passage de l'instrument moderne à l'instrument original baroque entraîne plusieurs conséquences. L'une des plus remarquables est sans doute le geste musical qui se trouve considérablement changé. L'instrument ancien nécessite une nouvelle approche musicale et technique. Plusieurs instruments auront notamment des problématiques de changement de doigtés comme le clavecin et surtout le traverso. Lucie Humbrecht joue donc parfois son instrument baroque en cours de flûte moderne. Elle a pu le faire essayer à ses élèves. Ce n'est pas forcément l'embouchure qui pose le plus de problèmes mais bien le principe des fourches qui sont parfois complexes.

« Là où ça devient plus compliqué rapidement c'est pour les doigtés. Si on ne s'y colle pas un petit peu, c'est là que ça va se compliquer. [...] Il y a quand même des choses compliquées et auxquelles les flûtistes modernes ne sont pas du tout habitués : les notes en dièses et les notes en bémols ne sont pas du tout les mêmes en traverso, alors qu'à la flûte on n'a qu'une possibilité comme pour les touches noires du piano ¹²⁹ ».

L'OBJE réalise toutes ses productions sur des instruments copiés d'anciens selon des principes d'interprétation historiquement renseignée. Ceci est un postulat de base, comme l'explique Laurence Martinaud :

« Oui car ça s'adresse à des gens qui ont un niveau instrumental de base déjà avancé, voire professionnel. Et du coup on passe le pas pour jouer cette musique directement sur les instruments pour lesquels elle a été conçue. Ce qui est intéressant quand on fait ça, c'est que ça enlève les habitudes. On ne se retrouve pas avec l'instrument qu'on connaît. On est bourré d'habitudes, et souvent incapable d'adapter quoi que ce soit par rapport à ce qu'on veut jouer. Le fait de passer sur un autre instrument peut donner un prétexte, ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas le faire sur un instrument moderne. Ce ne serait pas le même timbre. Mais il y a des gens, des orchestres qui font le même travail stylistique sur des instruments modernes. Mais je trouve que c'est souvent l'occasion de laisser ses habitudes modernes de côté, au niveau de la gestuelle et du coup au niveau du reste. On se dit on est sur un autre instrument, on repart à zéro ¹³⁰ ».

Cette idée d'une habitude moderne, sorte de réflexe pavlovien lié à de nombreuses années d'apprentissages et de pratique est symptomatique. J'ai pu constater, comme de nombreux musiciens modernes, le temps qu'il m'a fallu pour

¹²⁹ Voir le questionnaire à destination de Lucie Humbrecht, annexes, p.202.

¹³⁰ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.195, 196.

oublier cette posture et cet engagement physique afin de me rendre disponible corporellement aux nouvelles exigences musicales historiques. Pour les instrumentistes à cordes frottées, c'est surtout les articulations et les questions d'archet qui restent centrales. À la question de savoir s'il faut une technique ancienne et une technique moderne selon l'instrument, Antoine Ladrette répond :

« Indubitablement, s'il y a deux instruments il y a deux techniques différentes. À mon sens pour un instrument à cordes ce qui compterait le plus, c'est si réellement dans notre façon de jouer on fait un rapport entre le chant et la façon de jouer. Je parle de l'articulation dans le sens copie de l'articulation du chant comme quelque chose de naturel ; copie de l'articulation de la langue. Mais il faut définir le mot technique, qu'est-ce qu'il veut dire ? Et pour moi dès qu'on parle de musique on ne doit jamais oublier l'importance du chant. Pour moi, la musique ça rentre dans la mémoire dans les gestes, et cela ne devrait pas être seulement lorsque l'élève est derrière son violoncelle, mais aussi quand il marche dans la rue, quand il dort, quand il a de la musique dans son oreille tout simplement ¹³¹ ».

À la lumière de ces témoignages, nous voyons bien que la musique baroque contient plusieurs spécificités musicales qu'on ne peut plus ignorer aujourd'hui. Les enseignants actuels de notre bassin d'étude en sont pleinement conscients. La première de ces spécificités est sans aucun doute, et de façon la plus générale, la question du style : comment il se traduit par une nouvelle pensée, un nouveau geste musical. L'enseignement dans les conservatoires a pour mission d'éveiller les élèves à cette dimension du style pour l'ensemble des esthétiques qui y sont représentées. La musique baroque n'est pas la seule à devoir tenir compte d'exigences fortes. Le jazz, la musique traditionnelle, la musique contemporaine, tiennent elles-aussi leurs spécificités. Toutes ces esthétiques se retrouvent dans le cours de culture musicale et peuvent s'appréhender de façon simple et directe via un travail d'écoute et de comparaison entre différentes interprétations. Cette connaissance s'impose avant toutes considérations matérielles, de partition ou d'instrument.

Néanmoins, pour la musique baroque, ces questions historiques et concrètes existent et demeurent une problématique devant laquelle les enseignants doivent se positionner. Il existe parfois une dichotomie réelle entre la façon historique, l'interprétation historiquement renseignée et le monde contemporain. Ce poids de l'histoire se retrouve notamment dans le choix de l'instrument et des éditions, modernes ou anciennes. Certains instruments comme la flûte à bec ou le clavecin s'inscrivent directement dans cette logique esthétique, par adéquation. Mais d'autres,

¹³¹ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.163, 164.

ayant subi une modernisation organologique peuvent néanmoins jouer le répertoire baroque, même si la prédisposition moderne ou romantique (au sens de la musique du XIXe) est culturellement beaucoup plus prégnante. C'est le cas de la plupart des instruments enseignés en conservatoire et on pourrait considérer n'importe lequel d'entre eux comme potentiellement capable de pouvoir « phraser baroque » (accordéon et saxophone inclus). Bien entendu, certaines logiques de « proximité » paraissent naturelles comme celle du violoncelle et violon, de la guitare, de la flûte traversière, hautbois ou basson, de la trompette et pourquoi pas du piano. Tous ces instruments peuvent jouer le répertoire conçu pour leurs pairs historiques. Se pose alors la question du regroupement de ces instruments pour les logiques d'orchestre : quel mélange est le plus pertinent, comment régler le problème des différents diapasons ?

Différentes façons voient le jour en fonction du rayonnement territorial et des missions du conservatoire auquel est rattaché le pédagogue. Chacun essaie de transmettre cette conscience historique dans son cours d'instrument et personne ne nie la pertinence d'une bonne édition critique ou d'un fac-similé. Mais comme pour l'instrument, des contingences d'ordre financier peuvent entrer en ligne de compte et obliger à l'achat du matériel le moins onéreux. La catégorie socioprofessionnelle des usagers d'un conservatoire entre évidemment en ligne de compte et donne les orientations d'investissement matériel. Il se trouve que la vallée de Chevreuse est constituée d'une population relativement aisée qui peut aider à alimenter une démarche précisément historique. Cependant, toutes les communes n'ont pas forcément cette chance, et sont parfois obligées d'avoir une vision plus généraliste et accessible.

Néanmoins, en dehors de ces considérations, il existe certaines différences de point de vue quant à l'utilisation d'instruments copies d'ancien et le moment le plus adéquat pour l'introduire dans le cursus d'un élève. Certains ne voient pas l'intérêt de l'introduire trop tôt et préfèrent le garder comme un élément capable de ranimer une flamme s'éteignant souvent trop facilement dans le second cycle ou à l'adolescence. D'autres considèrent qu'il faudrait introduire la lutherie baroque dès le plus jeune âge. Ainsi Antoine Ladrette aimerait que ces jeunes élèves puissent avoir une expérience avec la corde boyaux et l'archet baroque au plus vite. Mais si on trouve des violoncelles ou des instruments modernes de toutes les tailles, il est rare voire impossible de trouver l'équivalence dans la lutherie baroque. Il faudrait envisager la commande d'un instrument spécifique chez un luthier spécialisé, ou le montage d'un petit instrument moderne avec des principes baroques. Peu d'expériences ont été menées dans ce sens. Cependant, on voit certains pédagogues faire spécifiquement débiter les enfants au traverso, ou à la viole, etc. À titre personnel, j'utilise maintenant un système de frettes au violoncelle, qui aide beaucoup les débutants lors de la première année de leur apprentissage de la main gauche. Je n'y avais jamais pensé avant de m'atteler à toutes

ces recherches et d'avoir pu rencontrer certains violoncellistes gambistes m'ayant éclairé sur les ponts possibles entre les deux instruments.

Des similitudes existent toutefois entre la pensée musicale baroque et la pensée moderne, dont les principes sont fondés en grande partie dans cette période. C'est notamment le cas pour les fonctions harmoniques qui jouent un rôle similaire mais dont l'usage ancien se retrouve au travers des chiffrages. L'articulation est présente aussi, mais là encore, avec des coutumes qui peuvent différer selon l'époque.

On retrouve toutes ces particularités dans l'enseignement de la musique baroque aujourd'hui. J'aimerais montrer dans la prochaine partie, comment cet enseignement a évolué, et comment il s'est progressivement démocratisé pour engendrer parfois une réelle pratique amateur.

C. La musique baroque à la rencontre du territoire de Paris-Saclay

I. L'enseignement de la musique à l'époque baroque.

• Un enseignement destiné à l'église et à l'aristocratie

La formation des musiciens, à l'époque baroque passe notamment par les maîtrises et l'apprentissage des règles musicales via le chant choral et les offices religieux : « Entrer dans la maîtrise offrait de multiples avantages. D'ordre matériel d'abord: on y était logé, nourri, blanchi. Le linge fourni comprenait des serviettes, des nappes, des draps, et des inspections étaient prévues pour qu'il ne manquât ni matelas, ni "autres meubles nécessaires". Les enfants de chœur devaient néanmoins mener une existence austère, sévèrement réglée, laissant peu de place aux récréations ¹³². »

L'enseignement instrumental se fait aussi de maître à élève, ou de père en fils, comme dans les grandes familles de musiciens (Couperin, Bach, Marais, plus tardivement Mozart). Le conservatoire et toutes ses ramifications en province n'existent pas encore. Les compositeurs sont au service de la haute société. En France, le roi est le principal mécène de la musique. La création de l'Académie de musique en 1669, dont Lully prendra les commandes en 1672, témoigne d'une volonté manifeste de centralisation et d'un contrôle de la production musicale dans le pays à cette époque¹³³. Dans les autres pays européens, les monarques, ou princes sont eux aussi des mécènes dont les compositeurs recherchent la protection. Ainsi, en Italie, Corelli aura plusieurs mécènes comme la reine Christine de Suède, les cardinaux Benedetto Pamphilij et Pietro Ottoboni. Il pourra grâce à cette stabilité matérielle se consacrer à l'écriture de son œuvre pour violon.

Bach, en Allemagne, connaîtra plusieurs princes protecteurs et mécènes pour lesquels il doit composer : le Duc de Saxe-Weimar, Guillaume II (de 1708 à 1717), puis le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen, beau-frère du duc de Weimar (de 1717 à 1723). Il passe la dernière période de sa vie à Leipzig, comme Cantor de l'église luthérienne de Saint Thomas.

¹³² Sylvette Milliot, Jérôme de la Gorce, *Marin Marais*, éd. Fayard, Paris, 1991, p.15.

¹³³ Toute production musicale d'opéra est interdite en dehors de celles gérées par l'Académie de musique.

Quantz, flûtiste à la chapelle de Dresde, se fait remarquer par Frédéric Prince de Prusse qui prendra des cours avec lui à partir de 1728. Quand Frédéric devient le Roi de Prusse en 1740, il nomme Quantz musicien de la Chambre du Roi et compositeur de la cour de Postdam. Quantz sera son professeur attiré de flûte et de composition. Il écrira un fameux traité¹³⁴, traduit en français, donnant une multitude d'informations sur la façon de jouer de la flûte, mais surtout de faire la musique à son époque.

Les compositeurs écrivent une musique à destination des cours royales ou princières, ou bien pour l'office religieux. Cette musique, qu'on joue aujourd'hui avec les ensembles amateurs ou groupes d'élèves, est donc le témoignage d'une pratique aristocratique, jouée à l'époque par des musiciens confirmés ou professionnels. Elle nécessite une solide connaissance musicale, d'autant que bien des usages de l'époque considérés comme normaux ne sont relatés nulle part. Plusieurs choses abondent dans le sens d'une musique complexe, dont l'apparente facilité d'écoute nous fait oublier ses particularités : la nécessité d'une formation musicale solide, la familiarité avec les principes énoncés par les traités ou les us des coutumes du pays.

D'une façon générale, la présence d'un maître est toujours recommandée. Cela révèle donc une similitude pédagogique avec notre époque, dans laquelle l'enseignement de la musique n'est jamais déconnecté de conseils oraux (donnés par un ou des professeurs en parallèle des méthodes écrites). La question de l'argent est aussi omniprésente, car pour composer les musiciens doivent être protégés et financés par un mécène. Mais ensuite, la production des œuvres, pour le public royal notamment, coûte extrêmement cher, ainsi que chaque gravure et tirage à faire publier.

« Louis XIV, toujours passionné par la musique de son surintendant, raffolait alors des grands ouvrages lyriques dont il avait désormais la primeur à Saint-Germain-en-Laye. Pour les tragédies en musique de Lully, il dépensait des sommes considérables: le spectacle d'une seule pouvait excéder 150 000 livres! ¹³⁵ »

Cette question financière se retrouve aussi dans le prix des traités qui sont relativement onéreux, et donc réservés à des gens fortunés. Certes, une méthode courante consiste à couper le traité en plusieurs volumes, afin de diviser son prix d'autant¹³⁶. Mais l'acquisition de ces livres, ainsi que les leçons d'un maître de musique,

¹³⁴ J. Joaquim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir le bon goût dans la musique*, Voss, Berlin, 1752.

¹³⁵ Sylvette Milliot, Jérôme de la Gorce, *Marin Marais*, éd. Fayard, Paris, 1991, p.25.

¹³⁶ Philippe Lescat, *Traité Musicaux en France 1660 – 1800, Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique la Villette Paris, Saint-Étienne, 1991, p. 41 à 45 sur le prix des traités.

ne sont réservés qu'aux notables et à la cour. D'ailleurs les traités, même s'ils s'en défendent, sont souvent complexes, d'une longueur objective. Leur titre véhicule parfois la fausse idée d'un apprentissage rapide, le sous-entendu d'une connaissance de la pratique musicale (comme dans la *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* de Corrette).

- **Une musique élitiste ou de spécialistes ?**
La présence du populaire dans la musique baroque

Dans cette production musicale, une influence populaire restera bien présente : celle des musiques de danse comme par exemple la gavotte, la gigue, la bourrée. En France le goût du roi pour la danse amène Lully puis Rameau à écrire de nombreuses pièces à danser. Harnoncourt explique comment naquirent les suites de danses¹³⁷, en explique l'origine et comment la forme définitive fut inventée par Rameau qui place au début une ouverture (qui devient prélude dans les suites instrumentales). Il passe en revue l'ensemble des danses que l'on peut trouver dans une suite : l'allemande, la courante, la gavotte, la bourrée, le menuet (qu'on danse à la cour du roi de France, et dont le tempo devient plus lent à mesure que le roi vieillit), le passepied, la forlane, la sarabande, la polonaise, la gigue, la badinerie et la réjouissance ainsi que les airs.

Voici comment Antoine Ladrette envisage cette question :

« Qu'est-ce que la Gavotte de Rameau aurait été sans l'existence de la gavotte de la rue ? Est-ce qu'on peut le dire ? Michel Corrette, ses Concertos comiques étaient faits à la Foire Saint Germain sur des tréteaux. [...] La réalité des choses c'est que la danse existe dans la rue, le chant existe dans la rue, le poème existe dans la rue et le théâtre existe dans la rue et le théâtre populaire existe. Pour en revenir à cet opéra que j'ai beaucoup étudié les Amazones d'Espagne, il y a eu trois représentations : la première pour la Cour, la deuxième pour la Cour élargie à d'autres catégories socio-professionnelles plus élargies, comme par exemple les notaires, et après pour le peuple. Mais j'ai des doutes sur quelle classe de peuple. Et aussi le choix par celui qui s'occupait du Théâtre Royal à l'époque de choisir des chanteuses, que des femmes, que des sopranos, qui étaient à la fois très célèbres à la Cour et très célèbres dans le théâtre populaire de Madrid. Les mêmes qui étaient au Teatro de la Cruz ou au Teatro del Príncipe,

¹³⁷ Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, (traduit de l'allemand par Dennis Collins), Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982, éd. Gallimard pour la traduction française, 1984.

qui triomphaient en faisant rire, en divertissant le peuple, c'étaient les mêmes qui étaient là pour la Cour. Et ça a été le coup de maître d'Isabelle de Farnèse, de demander un mélange du théâtre espagnol et de la musique italienne ; qui au bout du compte, le théâtre et la parole prenant toujours le dessus, fait vraiment sonner quelque chose de vraiment pour moi espagnol, même avec des couleurs italiennes. Au Teatro de la Cruz, les places n'étaient vraiment pas chères. Il y avait la rue qui influençait bien sûr, et à l'époque on osait plus chanter dans la rue qu'on ose le faire aujourd'hui ! Pour en revenir à la question la musique du peuple aussi, la musique de la rue est-ce la musique du peuple, la musique de la rue que l'on enseigne dans les départements de musique ancienne ? La réponse est non, on enseigne toutes les musiques de cette époque baroque. Et du coup il faut peut-être faire remonter la démocratisation de la musique en France, tout simplement, à Malraux. Et après, à la démocratisation de l'enseignement de la musique ancienne. Et on peut tout simplement supprimer le mot démocratisation et dire il y a eu l'invention de l'enseignement de la musique ancienne ¹³⁸».

Antoine Ladrette en effet est le témoin d'une époque où l'enseignement et l'interprétation de la musique ancienne en France est encore en devenir. Peu de structures offrent ce choix esthétique.

« C'est incroyable comment les choses ont changé en dix ans ! Quand j'ai commencé à vouloir jouer la musique selon des critères historiques, il n'y avait aucun enseignement en France pour le violoncelle baroque. Donc j'avais le choix entre partir à l'étranger, ce qui était inimaginable pour moi pour des raisons personnelles, [...]. Ces dix ans sont importants et depuis ça a évolué de façon exponentielle ! Ce qui fait que maintenant on se pose moins ces questions de guéguerre. Mais aussi parce que nous, qui faisons de la recherche sur la musique baroque, on a beaucoup plus d'outils à notre disposition : les ordinateurs, internet, etc. ¹³⁹».

Pour Marc Perbost, c'est une musique simple d'accès qui permet encore maintenant au musicien amateur de pouvoir s'exprimer sans difficulté.

« Il y a tout le corpus des sonates qui est gigantesque et qu'on connaît souvent mal. Il n'était pas forcément destiné à la royauté mais plutôt pour le grand public. C'est la musique la plus accessible qui soit. Les formes sont simples, régulières, avec un parcours tonal simple. Paradoxalement, on qualifie cette

¹³⁸ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.171, 172.

¹³⁹ Idem, p.160.

musique ancienne de musique de spécialiste, mais on fait souvent commencer l'apprentissage instrumental avec des œuvres issues de ce répertoire à cause justement des caractéristiques. Il ne faut pas oublier non plus que c'est globalement par la musique baroque que n'importe quel musicien qui va jouer de la musique XIXe commence ¹⁴⁰».

La musique baroque reste donc pour Marc Perbost une musique accessible même si la distance historique qui nous sépare d'elle est très importante.

« On parle beaucoup de Ravel en ce moment, il y a des gens qui l'ont connu qui peuvent en parler. Pour Telemann et Monteverdi, vu la distance historique, c'est plus compliqué ! Effectivement il y a besoin d'une explication. Si on parlait le français du XVIIe, on aurait du mal à se comprendre. On joue de la musique qui a quatre cents ans, il faut un médium pour l'expliquer. Mais c'est une musique globalement très accessible. Au XVIIIe la fonction de la musique dans la société était aussi très différente. Et à cette époque c'est également l'explosion des traités, mais pas que pour la musique, pour tout, l'astronomie, les mathématiques, la médecine, etc. C'est un siècle de vulgarisation. On montre comment on fait de la poésie, on montre comment on fait de la danse, on montre comment on fait de la musique. La musique est dans ce cadre-là, dans une sorte d'évolution collective, une volonté d'évolution collective, une sorte de démocratisation. Par exemple Joseph Bodin de Boismortier n'a jamais appartenu à aucune Cour. Il a vécu de la musique juste en composant et en vendant ses partitions et il a fini richissime ! Mais c'est un peu exceptionnel c'est vrai. On connaît l'usage politique des académies royales et tout cet aspect de la musique baroque parce que c'est très documenté. Mais la musique dans la cité n'était pas exclusivement aristocratique ou politique ¹⁴¹ ».

¹⁴⁰ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.218.

¹⁴¹ Idem, p.218, 219.

II. L'enseignement de la musique baroque aujourd'hui.

- **Rappel des missions des établissements d'enseignement artistique spécialisé**

Le schéma national d'orientation pédagogique de musique est le texte officiel datant de 2008 dans lequel sont consignées les missions des établissements d'éducatons artistiques spécialisés. Il donne un cadre concret dans lequel les conservatoires organisent leurs actions pédagogiques et artistiques. Dans sa première partie, consacrée à ses enjeux spécifiques, le texte souligne la nécessaire mise en place des pratiques collectives et de l'accompagnement. La musique baroque est nécessairement concernée par ces deux prérogatives. En effet l'accompagnement au clavecin est souvent une activité naturellement complémentaire des professeurs de clavecin, et la pratique d'ateliers ou de groupes de musique de chambre inhérente à cette musique.

« - Mettre l'accent sur les pratiques collectives et l'accompagnement : enfin, poursuivant l'effort déjà entrepris, il est nécessaire de consolider la place réservée aux pratiques collectives afin qu'elles s'affirment comme centrales. Si, à l'évidence, l'exigence d'une formation individualisée demeure, c'est bien, pour la grande majorité des élèves, la musique d'ensemble qui sera le cadre privilégié de leur pratique future. En effet, par les réalisations qu'elles génèrent, les pratiques collectives donnent tout son sens à l'apprentissage.

Parmi ces pratiques, celle de l'accompagnement doit faire l'objet d'une réflexion et d'une mise en œuvre spécifique. Les accompagnateurs trouveront ainsi une place mieux identifiée dans l'équipe pédagogique. Le concept d'accompagnement lui-même est d'ailleurs une partie essentielle de toute formation et, partant, de l'évaluation¹⁴² ».

Le texte souligne aussi combien l'apport de la culture musicale est indispensable dans la formation générale d'un musicien. Cela passe donc par l'organisation d'enseignements d'esthétiques variées, comme la musique ancienne ou baroque. Mais si des élèves vont naturellement, par le choix de leur instrument, se confronter à cette spécificité, il n'en demeure pas moins que l'ensemble de la population étudiante d'un conservatoire doit avoir connaissance d'un certain nombre de styles dont la musique baroque fait sans doute partie. Il va sans dire que si cette esthétique est abordée de façon généraliste dans un cours de culture, on pourrait imaginer une implication plus directe des professeurs spécialisés dans son rayonnement et une augmentation du

¹⁴² Schéma national d'orientation pédagogique de musique, 2008 p.1.

nombre d'élèves instrumentistes impactés (notamment en développant les partenariats avec les disciplines sur instruments modernes).

« - Renforcer la place de la culture musicale : l'apport de la culture musicale dans la formation aux pratiques n'est plus à souligner. Il faut cependant rappeler qu'une attention particulière doit toujours y être portée. Dans les conservatoires, la culture musicale a vocation à être intimement associée à l'ensemble des pratiques, qu'elles soient individuelles ou collectives. Les domaines que recouvrent l'analyse, l'histoire et l'esthétique peuvent faire l'objet de démarches adaptées dès le 1er cycle, se consolidant et se structurant à partir du 2e cycle. Dans un domaine aussi foisonnant, des propositions de modules spécifiques pourront apporter des réponses aux différentes attentes¹⁴³ ».

Enfin, le renforcement des pratiques collectives engendre naturellement un soutien à la pratique amateur. La possibilité de plus en plus grande de pouvoir suivre un enseignement de pratique collective (style atelier ou orchestre) sans suivre de cours individuel instrumental formel est une nouvelle façon d'appréhender le rôle d'un conservatoire. Cette formule se trouve dans nombre d'établissements, dont certains ateliers de musique ancienne (destinés parfois exclusivement aux adultes).

« - Renforcer les liens avec les pratiques en amateur : la mission première des établissements étant de former des amateurs, les établissements veilleront à favoriser les liens avec la pratique en amateur existant à l'intérieur ou à l'extérieur du conservatoire, afin qu'un grand nombre d'élèves poursuivent leur pratique artistique au-delà des enseignements du conservatoire¹⁴⁴ ».

La deuxième partie du schéma national d'orientation pédagogique de musique concerne son organisation pédagogique via le cursus et l'évaluation. Le découpage par cycle est devenu un standard pratiqué par l'ensemble des établissements. Là encore, on trouve de façon significative l'idée de la découverte de différents styles musicaux dont la musique ancienne fait partie, ceci à chaque niveau de la scolarité musicale d'un élève, dès l'initiation.

La plupart des pédagogues que j'ai interrogés confirment d'ailleurs cette idée d'un apprentissage possible de la musique baroque dès le premier cycle. Ainsi pour Antoine Ladrette, l'enseignement du violoncelle baroque est envisageable dès le premier cycle. D'ailleurs son souhait serait de pouvoir faire essayer l'instrument ancien dès le plus jeune âge.

¹⁴³ *Ibid.*, p.2.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.3.

Frédéric Nael pense aussi que la musique baroque n'attend pas les cycles spécialisés pour venir jusqu'aux élèves. On peut dès le premier cycle avoir certaines exigences.

« Il faut dès le début, dès les premiers cycles, donner une attention importante à la question des appuis, à la question des phrasés, et puis progressivement à la question des ornements. On ne va pas faire des trilles qui attaquent par la note écrite puis ensuite apprendre aux enfants qu'en fait c'est par la note supérieure qu'on fait le trille. Selon les instruments c'est très différent, mais à la flûte à bec on fait des trilles dès le premier cycle, et on les fait tout de suite en les posant sur le temps et commençant par la note supérieure. En ce qui concerne la manière de les sensibiliser, le travail d'écoute doit être premier¹⁴⁵ ».

Jean-Pierre Nicolas confirme de toute façon que les classes d'instruments anciens (clavecin, orgue, flûte à bec), recrutent au plus jeune âge avant de s'adresser à des élèves des cycles spécialisés : *« Quand on fait jouer un petit menuet au bout d'un an à un petit flûtiste à bec, il peut être capable de jouer très correctement dans le style d'un menuet¹⁴⁶ ».*

Le deuxième cycle compte parmi ses multiples objectifs l'idée de pouvoir se « mesurer à un certain niveau de performance » et celui de « s'approprier un langage musical avec les repères culturels qui y sont attachés ». Cela indique donc la nécessité de connaître certaines exigences liées au style baroque et nécessairement transmises par des personnels qualifiés ou ayant été sensibilisés à cette question. C'est le nécessaire approfondissement des notions spécifiques attenantes à un style et « la confrontation de l'élève, tout au long du cycle, à des situations musicales diversifiées, liées à son projet et à sa pratique musicale et instrumentale. [...] Ceci est vrai également pour la formation musicale générale, qui inclut une ouverture culturelle, historique, sociologique, liée au répertoire occidental et aux musiques du monde, dans toutes les esthétiques, avec de possibles références à d'autres domaines artistiques (littérature, peinture, danse, cinéma, théâtre, etc.), l'aptitude à entendre et à commenter ces répertoires avec des outils d'évaluation sur leurs interprétations¹⁴⁷ ».

Le troisième cycle propose deux cursus, aux finalités bien distinctes. Le cursus amateur, diplômant via le CEM¹⁴⁸ ou non diplômant, et le cursus professionnel qualifié par un DEM¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.186.

¹⁴⁶ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.155.

¹⁴⁷ Schéma national d'orientation pédagogique de musique, p.6.

¹⁴⁸ Certificat d'études musicales.

¹⁴⁹ Diplôme d'études musicales.

« Il poursuit trois objectifs principaux :

- apprendre à conduire de manière autonome un projet artistique personnel riche, voire ambitieux ;
- s'intégrer dans le champ de la pratique musicale en amateur et à y prendre des responsabilités le cas échéant ;
- s'orienter pour aller au-devant de nouvelles pratiques (autre esthétique ; démarche d'invention...).

[...] Il permet de répondre à des demandes et à des besoins tels que :

- accroître et approfondir ses compétences dans le prolongement des deux précédents cycles et former des amateurs de haut niveau,
- s'engager dans une voie complémentaire au précédent parcours en se spécialisant dans un domaine particulier tel que la direction, l'écriture, la composition, une esthétique spécifique¹⁵⁰... ».

On le voit, là-aussi, le projet personnel ou collectif d'amateurs autour d'une production baroque prend tout son sens. La notion de haut niveau, d'exigences, de spécialisation ou d'esthétique spécifique est au cœur du texte. L'accompagnement d'une telle démarche par des enseignants qualifiés pour conduire l'apprentissage semble pertinent. Cela aide à l'acquisition du savoir des élèves.

« Ces compétences se déclinent en :

a) Des savoir-faire

- maîtrise technique en rapport avec les domaines choisis
- sensibilisation à la direction d'ensembles vocaux ou instrumentaux ou au travail d'ensemble (conduite de répétitions, etc.)
- exploitation de matériels utilisant des techniques et technologies en rapport avec sa pratique

b) Des savoirs

- connaissance de notions d'organologie, de lutherie, de connaissance du corps, en rapport avec la discipline ou l'instrument pratiqué.

c) Des compétences transversales

- ouvertures à d'autres formes artistiques (musique, littérature, théâtre, danse, cinéma, arts plastiques...) ¹⁵¹ ».

À priori, tous les élèves d'un conservatoire doivent être concernés par la musique baroque, ne serait-ce que sous l'angle de la culture musicale et de la prise en compte d'une période de cent cinquante ans, donnant naissance à des principes de construction d'un langage tonal encore présent aujourd'hui. Dans les faits, ce n'est pas

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.7.

¹⁵¹ Schéma national d'orientation pédagogique de musique, fiche pédagogique A3, p.4.

forcément le cas : la culture instrumentale l'emporte. Les instruments modernes entraînent souvent vers un répertoire du XIXe ou XXe siècle. L'accent mis sur les musiques amplifiées détourne même parfois radicalement d'une vision historique. Rares sont les pianistes faisant du clavecin, ou des guitaristes électriques faisant du luth. Cependant, l'idée que certains instruments modernisés, mais ayant à voir avec l'instrumentarium de l'époque puisent dans ce répertoire est acquise. C'est le cas pour les instruments à cordes frottées notamment, ou la flûte traversière. On pourrait cependant l'élargir à bien d'autres en ne considérant que la question du style.

Le recrutement des élèves est un axe central. Pour Jean-Pierre Nicolas, comme pour la plupart des acteurs de cette spécialité, le recrutement des élèves se fait de façon traditionnelle. L'enseignement s'adresse à toutes les catégories d'âge et de niveau, dès le premier cycle.

« Il y a des ateliers-découverte pour les petits élèves qu'on fait parfois en clavecin, en flûte à bec et en orgue, c'est-à-dire les trois instruments qui peuvent récupérer des petits élèves. Le reste c'est le bouche à oreille. C'est vrai qu'on fait tous les ans notre stage d'Étampes, et comme on est tous profs à Orsay, on a parfois récupéré quelques élèves. Il n'y a pas d'autres démarches spécifiques ¹⁵² ».

Rien de spécial n'est fait non plus de la part d'Antoine Ladrette, si ce n'est jouer avec son violoncelle sans pique. Son action pédagogique irradie par les participations de ses élèves aux nombreux concerts organisés par l'école et le département de musique ancienne.

« Jusqu'à présent je n'ai pas cherché des élèves. Par les exemples qu'on donne, par l'enseignement que l'on donne à ses propres élèves, immanquablement au fil des années il y a quand même le fait que les gens parlent autour d'eux de votre action. Il y a des gens qui entendent parler par d'autres, des amis, des collègues, et indubitablement ça a de l'effet sur la venue d'élèves. [...] Je pense aussi que ça a beaucoup à voir avec les directions des conservatoires. Par exemple sur le conservatoire de la Vallée de Chevreuse on nous demande beaucoup de productions. Il y a un nombre incalculable d'évènements dans lesquels nos élèves jouent. Cela a un impact forcé sur le recrutement des élèves. On a toujours eu des listes d'attente assez fournies. En ce moment avec ces temps de crise, il y en a moins, c'est vrai. Mais faire des choses spécifiques, fait qu'on a des élèves spécifiques aussi ¹⁵³ ».

¹⁵² Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.153.

¹⁵³ Voir le questionnaire à destination d'Antoine Ladrette, annexes, p.161.

- **Étude de cas : la musique baroque à Chilly-Mazarin**

- **Nombre d'élèves en musique dans le conservatoire : 560 élèves inscrits, toutes disciplines confondues.**

- Cursus Musique :

	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Total
Dans le cursus	178	28	10	216

	Adultes	PCA ¹⁵⁴ : adultes et adolescents	Hors cursus	Divers (prépa Bac, répétitions rock)	Pratique collective sans cours	Total
Hors cursus	39	24	25	3	56	147

- Soit 363 élèves potentiellement concernés par la musique baroque.

Il y environ 60% d'élèves dans le cursus et 40% de pratique hors cycle assimilable à de la pratique amateur potentielle. Le nombre d'élèves dans les disciplines de musique ancienne spécifique¹⁵⁵ est très faible : environ 2% dans le cursus, et 2% hors cursus. Le département cordes représente environ 11% dans le cursus et 4% hors cursus. Les professeurs étant presque tous formés au baroque, le travail de cette esthétique est donc présent, en musique de chambre mais surtout dans les orchestres à cordes. La musique de chambre et les élèves sans pratique collective augmentent encore cette potentialité puisque cela représente 11% d'élèves dans le cursus. Donc on peut considérer à environ entre 20 et 30% des élèves en lien plus ou moins prégnant avec cette esthétique. Le nombre continuerait d'augmenter, bien évidemment, si on considère l'ensemble des autres disciplines d'instruments modernes pouvant transposer la musique baroque : 22% en plus avec la guitare, flûte traversière, trompette, clarinette avec l'ensemble des élèves (dans le cursus et hors cursus). Les pianistes représentent à eux seuls près de 23% et représentent donc un poste d'élèves considérable.

¹⁵⁴ Pratique collective accompagnée de dix heures de cours annuels répartis dans l'année selon les besoins de l'élève.

¹⁵⁵ Flûte à bec, clavecin, basse continue.

Nombre d'élèves par discipline dans le cursus traditionnel

	Cycle1	Cycle2	Cycle3 amateur	Total sur les 3 cycles	Pourcentage d'élèves sur le total des élèves musiciens (363)
Flûte à bec	5	0	0	5	1,375%
Clavecin	2	0	0	2	0,55%
Basse continue	0	0	0	0	0
Viola	0	0	0	0	0
Violon	20	4	0	24	6,6%
Alto	3	3	0	6	1,65%
Violoncelle	12	3	1	16	4,4%
Musique de chambre	20	2	0	22	6,05%
Sans pratique collective ou sans orchestre	13	2	3	18	4,95%
Guitare	30	2	0	32	8,8%
Flûte traversière	10	3	2	15	4,125%
Trompette	4	2	0	6	1,65%
Piano	54	5	5	64	17,6%
Clarinette	7	2	1	10	2,75%
Accordéon					
Total (toutes disciplines confondues)	180	28	12	220	60,5%

Nombre d'élèves par discipline hors cursus

	Adultes	Pratiques collectives accompagnées	Hors cursus	Total pour les élèves hors cycle	Pourcentage d'élèves sur le total des élèves musiciens (363)
Flûte à bec	2	3	0	5	1,375%
Clavecin	1	0	0	1	0,275%
Basse continue	1	0	0	1	0,275%
Viola	1	0	0	1	0,275%
Violon	2	2	2	6	1,65%
Alto	2	2	1	5	1,375%
Violoncelle	2	2	0	4	1,1%
Musique de chambre	0	0	0	0	0
Sans pratique collective ou sans orchestre	0	0	0	0	0
Guitare	2	3	1	6	1,65%
Flûte traversière	4	3	2	9	2,475%
Trompette	1	3	2	6	1,65%
Piano	13	4	4	21	5,775%
Clarinette	2	0	0	2	0,55%
Accordéon					0
Total (toutes disciplines confondues)	33	22	12	67	18,425%

Récapitulatif en pourcentage

	% élèves en cycles	% élèves hors cycle	Pourcentage d'élèves sur le total des élèves musiciens (363)
Flûte à bec	1,375%	1,375%	2,75%
Clavecin	0,55%	0,275%	0,83%
Basse continue	0	0,275%	0,00275
Viola	0	0,275%	0,00275
Violon	6,6%	1,65%	8,25%
Alto	1,65%	1,375%	3,03%
Violoncelle	4,4%	1,1%	5,50%
Musique de chambre	6,05%	0	6,05%
Sans pratique collective ou sans orchestre	4,95%	0	4,95%
Guitare	8,8%	1,65%	10,45%
Flûte traversière	4,125%	2,475%	6,60%
Trompette	1,65%	1,65%	3,30%
Piano	17,6%	5,775%	23,38%
Clarinette	2,75%	0,55%	3,30%
Accordéon	0	0	0
Total (toutes disciplines confondues)	60,5%	18,425%	78,93%

Cette étude montre l'aspect très intimiste, au niveau des effectifs concrets, des élèves directement concernés par l'esthétique de la musique ancienne. Cependant, la potentialité, via l'extension aux effectifs des instruments modernes augmente considérablement. Si on considère les classes de piano, c'est encore plus frappant. Le projet du conservatoire est de faire rayonner au maximum cette esthétique dans la mesure de ses possibilités. L'idée est de profiter des professeurs formés à la musique ancienne afin de pouvoir envisager des actions transversales fortes.

Une semaine de musique ancienne est à l'honneur au conservatoire depuis quelques années et clôture un trimestre de travail fédéré autour de cette musique. Cela permet des actions de sensibilisation et des prestations avec les classes concernées (flûte à bec, clavecin, mais aussi tout le département cordes dont les professeurs ont la double formation moderne et baroque). Ainsi, un bal renaissance a eu lieu deux années de suite, permettant d'initier un public élargi d'élèves à cette pratique. Les professeurs ont pu jouer ensemble et animer un bal en interaction avec la compagnie *Outre Mesure*, ainsi qu'un professeur de luth, Céline Ferru.

L'objectif de ces actions est de permettre une sensibilisation à une esthétique souvent trop peu connue. Cela permet aussi de favoriser une pratique amateur réelle, composée essentiellement d'adultes. Voici comment Frédéric Nael considère ce travail :

« Je trouve que justement en musique ancienne, nous avons beaucoup de groupes d'adultes qui font un travail sérieux, c'est-à-dire qu'ils ont une attention portée à la question du style. Comment les y amener, je crois qu'il faut pouvoir leur proposer des stages, des master-class ou la venue de professionnels qui les aident à s'organiser. Si on parle d'élèves amateurs adultes en groupe ou en ensemble, ce qui se produit beaucoup, bien évidemment le réflexe premier c'est de jouer les notes, jouer les bonnes notes au bon endroit. Le travail que je fais dans ces cas-là, c'est d'aborder autre chose, de dire on va travailler des choses plus simples ou des choses plus courtes mais de les jouer en essayant de comprendre les phrasés, en essayant de comprendre les questions-réponses, et en essayant de lâcher la partition pour écouter ce que font les copains, « essayez de jouer vos départs sans compter mais juste en écoutant à qui vous répondez ». C'est un travail que j'ai pas mal fait quand j'étais à Morsang-sur-Orge avec des groupes d'adultes. Ça leur a donné de l'autonomie ¹⁵⁶ ».

✓ **Les initiatives Chiroquoises** ¹⁵⁷

Chilly-Mazarin est un vivier de musique baroque. Le conservatoire connaît un département de musique ancienne depuis plus d'une quinzaine d'années. Mais un réel développement s'est créé autour de cette esthétique, depuis l'implantation de l'association *Musart91* dans la commune. Créée à l'initiative de Frédéric Nael et Laurence Martinaud-Vialle, l'association organise quelques six ou sept concerts par saison. Ces *rendez-vous de musique ancienne* accueillent un public sans cesse plus nombreux.

¹⁵⁶ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.187.

¹⁵⁷ Les Chiroquois sont les habitants de Chilly-Mazarin.

✓ L'association **Musart91**

Frédéric Nael est aujourd'hui directeur du conservatoire de Chilly-Mazarin, et s'attache à développer de nombreuses actions culturelles et éducatives en direction du public le plus large. Il est aussi le directeur artistique de l'association *Musart91* qui organise une saison de concerts de musique ancienne sur la ville de Chilly-Mazarin et dans l'Essonne depuis une dizaine d'années. Il nous décrit son action :

« Mon activité avec Musart n'est pas simplement de donner des concerts, c'est travailler à cette espèce d'obsession que sont l'éducation artistique et l'éducation culturelle. [...] Étant flûtiste et enseignant la flûte à bec, un jour j'ai changé de trajectoire en prenant la direction du conservatoire de Grigny. Ce n'était pas anodin parce que je n'aurais sans doute pas changé de fonction pour prendre la direction d'un autre conservatoire. Mais à Grigny, il y avait des enjeux qui correspondaient au travail que je menais depuis longtemps et j'ai développé là-bas tout un travail d'action culturelle, un travail qui vise réellement à développer les publics. J'ai commencé mon travail là-bas en 2008 et les Rendez-Vous de Musique Ancienne en 2009. Donc tout ça c'est un peu lié. C'est aussi lié évidemment à ma reprise d'activités musicales via le conservatoire d'Orsay en 2006, à la rencontre avec Laurence¹⁵⁸, puisqu'on a eu envie de jouer de la musique ensemble, et puis aussi cette envie de partager et de partager avec le plus grand nombre, en tout cas avec des publics qui ne sont pas à priori les publics de la musique ancienne. Tout cela est très intimement lié¹⁵⁹».

Le conservatoire de Chilly-Mazarin est un partenaire particulier de *Musart*.

« La particularité de Chilly-Mazarin, et que je n'avais pas mesurée à ce point au départ des Rendez-Vous de Musique Ancienne, c'est d'avoir, sur une équipe de vingt-huit profs, six personnes spécialistes des musiques anciennes. C'est énorme pour un petit conservatoire, c'est un cas quasi unique. [...] Quand on a fait la semaine sur la musique renaissance, on est capable d'aligner un orchestre qui tient la route, qui joue avec style, et ça ce n'est pas forcément possible partout. [...] L'idée de connecter avec le conservatoire participe de cette idée d'ancrage territorial dont j'ai déjà parlé tout à l'heure. Pour avoir cet ancrage territorial, on est allés faire un peu de sensibilisation dans les médiathèques, on est allé un peu à la MJC, et connecter avec le conservatoire ça paraissait tout de suite évident. Ce qui n'est pas facile c'est de savoir comment le faire. Pour moi le dispositif idéal c'est celui qu'on avait fait pour le Farina¹⁶⁰. C'est-à-dire

¹⁵⁸ Laurence Martinaud-Vialle est violoniste baroque, professeur au CRC de Chilly-Mazarin. Elle est mariée à Frédéric Nael.

¹⁵⁹ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.178.

¹⁶⁰ *Capriccio Stragavante*, projet Farina : à l'initiative de Laurence Martinaud-Vialle, ce projet regroupe

d'avoir un vrai travail en commun avec un ou deux profs et des élèves du conservatoire, et de pouvoir proposer un spectacle dans lequel il pouvait y avoir à la fois une participation des élèves avec les professionnels, les artistes du groupe qui joue, et puis d'avoir une partie du concert pro, que les élèves et les parents d'élèves entendent cette musique et la façon dont on la joue. Ça c'est vraiment le type d'action que j'aimerais mener de façon beaucoup plus récurrente. Il y a deux questions qui nous arrêtent : la question financière, car toute l'action de Musart se développe avec énormément de bénévolat, mais cela a des limites. [...] Il y a aussi le problème du conflit d'intérêt parce que je suis juge et partie dans cette action-là, ce qui a vraiment ralenti les partenariats qu'on aurait pu mettre en place. Ma réflexion aujourd'hui, c'est de savoir comment les Rendez-Vous de Musique Ancienne deviennent totalement une action du conservatoire. Mais dans ce cas-là, il y a des choses qui deviennent plus compliquées. L'association s'appuie sur un réseau de bénévoles qui n'existe pas au conservatoire. En tant qu'association j'ai deux régisseurs, un chauffeur, quelqu'un qui fait la compta, etc. Au conservatoire j'ai quelqu'un qui fait la compta de façon très professionnelle et basta ! J'ai un régisseur qui est adorable mais ce n'est pas comparable. C'est la puissance du secteur associatif, c'était la puissance de la MJC. On a perdu un outil monstrueusement puissant. Ils pouvaient aligner soixante bénévoles le jour des Guinguettes¹⁶¹. Personne dans la fonction publique ne sait faire ça¹⁶²».

D'autres partenariats plus ponctuels ont aussi été réalisés en Essonne :

« Beaucoup plus ponctuels. La particularité de Musart ce n'est pas seulement de faire de la diffusion, mais autour de chaque concert faire des actions de sensibilisation. On a beaucoup travaillé avec le Plessis-Pâté, on a fait des actions avec le conservatoire et avec les écoles. On a travaillé à Vigneux-sur-Seine. Pareil, on a travaillé avec le conservatoire et avec un collège. Et à Évry, tous les ans, on fait des actions avec les écoles¹⁶³».

en mars 2011 les élèves des orchestres à cordes du 1er, 2ème et 3ème cycle du CRC de Chilly-Mazarin, entourés de leurs professeurs et du groupe de musique baroque *Dolce Fortuna*. L'idée est de faire jouer des extraits du *Capriccio* par tous les élèves, en réservant les passages figuralistes modernes aux plus jeunes. Un concert a été donné lors des *Rendez-Vous de Musique Ancienne*, à l'église Saint-Etienne de Chilly-Mazarin.

¹⁶¹ « *Guinguettes et Compagnies* est un événement organisé par les MJC et les Villes de Villebon-sur-Yvette et Palaiseau, coordonnées dans l'association « Les Guinguettes de l'Yvette », et soutenu par le Conseil Départemental de l'Essonne et la Région Île-de-France, et surtout les Guinguettes sont portées par les MJC, leurs équipes et leurs bénévoles, véritables chevilles ouvrières de ce festival ».

<http://www.guinguettes.org/web/>

Créé depuis une quinzaine d'années, cet événement avait aussi pour partenaire la MJC de Chilly-Mazarin. La nouvelle municipalité ayant décidé de fermer la MJC, de fait le dispositif s'est arrêté sur le territoire de Chilly-Mazarin.

¹⁶² Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes, p.179, 183, 184.

¹⁶³ Idem, p.185.

✓ **L'OBJE : l'orchestre baroque des jeunes de l'Essonne**

Laurence Martinaud-Vialle est aussi impliquée dans trois ensembles soutenus par *Musart91* : l'ensemble *Bella Donna* (à la vièle), le quatuor Zimmersheim (au second violon) et l'orchestre baroque des jeunes de l'Essonne¹⁶⁴ en tant que directrice artistique.

« Cet orchestre, né dans le cadre des *Rendez-Vous de Musique Ancienne* à Chilly-Mazarin, regroupe des étudiants en musique ancienne de plusieurs conservatoires de l'Essonne (3ème cycle, cycle spécialisé, perfectionnement), des professeurs de violon moderne désirant découvrir ou approfondir leur connaissance du violon baroque, des musiciens amateurs confirmés ayant eu une formation instrumentale solide et désirant reprendre ou entretenir une pratique orchestrale... L'effectif varie en fonction des projets et des disponibilités des musiciens. L'*OBJE* produit chaque année deux programmes, qui sont joués dans différents cadres, dont les prestigieux *Jeudis Musicaux* de la Chapelle Royale de Versailles.

Le but de ce projet est multiple :

- Fédérer sur le plan départemental, différents acteurs de l'enseignement de la Musique Ancienne.
- Permettre à des musiciens confirmés de découvrir ou d'approfondir une démarche d'interprétation de la musique baroque sur instruments d'époque (copies d'instruments anciens), avec un apport de connaissances sur le plan musicologique (répertoire, style, analyse, tempéraments) et stylistique (articulations, phrasés, ornementation).
- Construire un programme orchestral cohérent, tant sur le plan artistique que sur le plan pédagogique.

Les encadrants : le travail est organisé et mené par Laurence Martinaud, avec l'appui d'autres spécialistes investis dans les *Rendez-Vous de Musique Ancienne*. Selon les projets, il est fait appel à des chefs invités. Ainsi, Patrick Cohën-Akenine a déjà dirigé l'*OBJE* à trois reprises ¹⁶⁵ ».

L'*OBJE* est né vers la fin des années 2000, de la volonté de trois musiciens baroques et professeurs dans des structures communes de faire de la musique ensemble : « *Je suis professeur à Évry¹⁶⁶. J'avais quelques élèves de violon baroque. Cinq élèves à peu près ; j'étais en lien avec le professeur de clavecin, Philippe Ramin, et j'étais aussi en lien avec Julie Blais¹⁶⁷, qui avaient tous les deux des élèves. On a eu envie de se*

¹⁶⁴ L'*OBJE* : orchestre baroque des jeunes de l'Essonne.

¹⁶⁵ <http://www.musart91.fr/ensembles/obje>

¹⁶⁶ Au CRD (conservatoire à rayonnement départemental).

¹⁶⁷ Julie Blais est professeur de clavecin au conservatoire des Portes de l'Essonne à Juvisy.

retrouver pour les faire jouer ensemble ». Un orchestre est né de la rencontre de ces professionnels, de leurs élèves et d'autres musiciens du territoire.

« Et donc en fait, une fois qu'on a fait ce concert, il y avait des gens dans le public qui nous ont dit « c'est l'orchestre baroque de l'Essonne ! ». Parce qu'il n'y en avait pas ¹⁶⁸ ».

La notion d'orchestre de « jeunes » peut prêter à confusion. Il ne s'agit pas de membres dont l'âge serait limité (comme l'idée d'une carte de réduction), ou bien d'une structure accueillant des musiciens de premier ou second cycle des conservatoires. Il s'agit bien de musiciens déjà formés ou d'un bon niveau amateur, et découvrant les exigences du style baroque, selon l'interprétation historiquement renseignée.

« En fait l'idée, c'est que tout le monde était étudiant ; donc du coup on s'est dit « ce sont des jeunes » mais surtout des gens qui découvrent le baroque. Donc ces gens sont restés dans l'orchestre avec quelques nouveaux qui arrivent, mais le nom est resté ; dans l'idée ce n'est pas l'âge des gens qui compte c'est surtout leur expérience par rapport au baroque. [...] Il y a une personne, en ayant lu un programme, qui imaginait que c'était des gamins de quatorze ans et qu'ils n'étaient pas expérimentés en musique alors qu'en fait maintenant, une majorité sont professionnels. [...] Nous on entend par « jeune », l'expérience de la musique ancienne, même si ça s'est un peu transformé. Par contre, il ne faudrait pas que les gens puissent lire « élèves » dans ce sens-là. C'est plus étudiant ou professionnel qu'élève deuxième cycle ou jeune. Mais ce qui nous intéressait dans les initiales c'est que ça forme un mot ¹⁶⁹ ».

L'*OBJE* est soutenu par l'association *Musart91* et a cherché à plusieurs reprises à signer des partenariats avec des structures du département, comme le conservatoire d'Évry ou celui d'Orsay, ainsi que la DRAC. Les engagements réels de soutien à l'échelle départementale tardent à venir. Pour Évry, le nombre d'élèves concernés semble trop faible et pour Orsay, cet axe ne semble pas prioritaire. Cependant, la nouvelle donne territoriale, l'implication de Patrick Cohën-Akenine, le maillage avec la structure du conservatoire de Chilly-Mazarin et de certains de ses élèves pourraient à terme, changer la donne. Une des particularités de cet orchestre est la continuité de la participation de ses membres. En effet, les élèves d'Évry de violon baroque sont passés dans la classe de celle d'Orsay. Ils n'ont pas abandonné pour autant leur participation à cet ensemble, rendant chaque session son niveau plus élevé. La collaboration de Patrick Cohën-Akenine semble s'inscrire dans une logique hors des conservatoires, dans un esprit différent.

¹⁶⁸ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.192.

¹⁶⁹ Idem, p.192, 193, 197.

« Finalement, ce qui l'intéressait, c'est qu'une association en dehors d'un conservatoire puisse porter un projet. Car une association a d'autres moyens pour le faire, notamment les bénévoles. Et ça ne fait pas du tout la même ambiance. Lui, il trouve ça tout à fait complémentaire à ce qu'il peut faire avec le conservatoire d'Orsay ¹⁷⁰ ».

Certains partenariats avec les conservatoires d'Essonne ont vu le jour malgré tout : Évry (pour le festival *Open Bach* ¹⁷¹), le Plessis-Pâté, Chilly-Mazarin. Mais l'essentiel repose sur une volonté quasi bénévole : *« D'une certaine manière, on fait vivre ça par envie artistique et humaine. Maintenant pour le faire vivre d'une manière administrative et financière, il faudrait autant de temps que le côté pédagogique et je n'en ai pas envie ».*

Le principe de l'*OBJE* est de mêler différents profils de musiciens intéressés par la musique baroque, ayant une pratique plus ou moins chevronnée. Musiciens expérimentés côtoient des étudiants du CRD de la Vallée de Chevreuse ou des professeurs d'instruments modernes voulant s'essayer à la lutherie ancienne ainsi que certains amateurs de la région. Une grande complémentarité s'opère donc ainsi de la sorte.

« Le principe de base, c'est de s'initier à la musique baroque sur instrument d'époque, et de créer un ensemble qui puisse porter ceux qui découvrent la musique ancienne. Il y a maintenant des gens plus expérimentés, mais on peut aussi amener des gens à découvrir. [...] Le renouvellement constant des effectifs fait partie du projet. C'est somme toute très pédagogique. Avec Patrick, quand on pense au programme, on pense aussi aux gens qui vont participer. On sait très bien que, si telle année il y en a plein qui partent...¹⁷² ».

Les objectifs de la formation sont divers : *« sentir rythmiquement comment on fait pour avancer, comment ça fonctionne de faire un ornement ensemble, jouer juste sur des cordes en boyau, s'accorder correctement, etc. ».*

« Ça n'empêche pas d'initier des jeunes. C'est dans les formations où les gens ont le plus d'expérience qu'on arrive le plus à se mettre dedans. Et d'ailleurs, l'orchestre c'est comme ça. Quand j'ai commencé l'orchestre du Cercle de l'Harmonie, je n'avais pas d'expérience d'orchestre, ou très peu, en stage, ou en cacheton. J'étais plongée avec des gens qui avaient fait de l'orchestre toute leur vie, toute la journée, et j'ai appris là-dedans. Quand j'ai fait un stage

¹⁷⁰ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.194.

¹⁷¹ Le festival « *Open Bach, à la rencontre de Jean-Sébastien Bach* » est organisé du 2 au 13 avril 2013, notamment par Frédéric Nael, alors directeur de la recherche des nouveaux publics au CRC d'Évry.

¹⁷² Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.195.

d'orchestre, on était tous stagiaires, c'était différent, c'était plus difficile mine de rien. Est-ce que j'ai appris autant à l'OFJ¹⁷³ qu'à l'orchestre de l'Harmonie ? Je ne suis pas sûre. Parce qu'on était tous élèves. Mélanger, ça ne pose pas de problème. Quand j'ai des nouvelles personnes qui arrivent à l'orchestre je leur dis deux trois trucs, tu vois que ça évolue. Je trouve que c'est ça l'orchestre. C'est une espèce de communauté dans laquelle il y a des gens qui sont très expérimentés, des gens qui ne font que ça, d'autres qui font vraiment autre chose, il y a une grande diversité de profils qui est vraiment inhérente à l'orchestre ; même dans un orchestre pro¹⁷⁴».

Cette volonté de mixer toutes sortes de profils va de pair avec une certaine forme d'enthousiasme.

« Ce serait une approche un peu décomplexée de la musique. C'est-à-dire on est ensemble, on se fait plaisir, on essaye des choses. Et plus on a de plaisir à les faire, plus on va le partager avec le public. Il n'y a pas mort d'homme si on se trompe dans le placement d'un ornement. C'est se lancer et pouvoir proposer quelque chose au groupe¹⁷⁵».

Le recrutement des membres de l'orchestre se fait exclusivement par le bouche à oreille, affinités ou par le biais des classes de violon baroque d'Évry et d'Orsay. Aucune audition n'est organisée : *« Si on voit que quelqu'un est trop jeune, on lui dit d'attendre encore un peu »*.

La collaboration entre l'OBJE, le conservatoire de Chilly-Mazarin et Patrick Cöhen-Akenine a débuté en octobre 2015. Le projet est reconduit pour 2016. Cependant Laurence Martinaud envisage une forme de retour aux sources.

« Justement de reprendre un répertoire un peu entre nous, sans invité extérieur car Patrick est plus un invité d'honneur. Des choses plus familiales qui nous permettent de nous lancer nous dans des situations de leader. Pourquoi pas un concerto de violoncelle ! Et puis Frédéric voudrait faire partie de l'orchestre, faire des concertos de flûtes, car les traversos étaient venus par le biais de Patrick¹⁷⁶ ».

¹⁷³ Orchestre français des jeunes.

¹⁷⁴ Voir le questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle, annexes, p.197, 198.

¹⁷⁵ Idem, p.200.

¹⁷⁶ Idem, p.199.

III. Diffusion de la musique baroque et pratique amateur.

- **Un plaisir lié à cette musique**

Il me semble important maintenant d'aborder la question du plaisir musical en rapport avec le projet baroque et son esthétique particulière. L'ouvrage *Le Plaisir musical en France au XVIIe siècle*¹⁷⁷ compile des articles évoquant plusieurs aspects de ce sujet : le plaisir universel et individuel, le théorème des passions selon Descartes, le plaisir face à Dieu et comme aiguillon pédagogique, la question du goût, ainsi que l'aspect burlesque, parodique voire grivois de la musique.

La musique baroque a pour objet de transmettre les passions. Descartes les décrit et les théorise dans son *Traité des Passions de l'âme* en 1649. Il les regroupe selon six grandes classes, les six passions primitives : l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. La particularité de ces passions, c'est l'interaction qu'elles provoquent entre le corps et l'esprit via l'action de la glande pinéale. Il les distingue des émotions intérieures.

Cependant Descartes parlait de la musique et de ses effets dès 1618, dans son premier ouvrage : « sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous les passions variées¹⁷⁸ ». Cet objectif d'une recherche de plaisir est celui de plusieurs compositeurs de cette époque : Caccini ou Monteverdi par la voix de son librettiste Striggio qui fait dire à la Musica, dans le prologue de *l'Orfeo* : « Je suis la musique et par mes doux accents je sais apaiser le trouble dans tous les cœurs » [...]. Dans cette première étape de la réflexion cartésienne sur les passions, l'agrément, le plaisir musical, vient d'abord des sens et d'eux seuls par une espèce de simultanéité de la convenance objet-sens et du jugement immédiat sur cette convenance. C'est ensuite que l'objet des sens devient agréable à l'âme, quand le sens ne l'a perçu ni trop aisément, ni trop difficilement, mais au contraire d'une façon qui stimule le désir naturel portant le sens vers son objet. L'âme s'installe alors dans un agrément qui suit le jugement immédiat des sens¹⁷⁹ ».

¹⁷⁷ Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), *Le Plaisir musical en France au XVIIe siècle*¹⁷⁷, Sprimont, éd. Mardaga, 2006.

¹⁷⁸ René Descartes, *Abrégé de musique*, 1987. *Compendium musicae*, trad. Frédéric de Buzon, Paris, PUF, p.54.

¹⁷⁹ Brigitte Van Wymeersch, « Descartes et le plaisir de l'émotion », note 3, p.50, extrait de Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Sprimont, éd. Mardaga, 2006.

Brigitte Van Wymeersch décrit bien ici cette sensation naturelle du processus d'adéquation entre la musique, les passions qu'elle décrit et l'impression qu'elle donne à l'âme humaine. Mais au-delà de cette causalité se trouve un phénomène encore plus subtil, celui de l'émotion intérieure. Le plaisir consiste alors à être touché non pas directement par une passion mais par sa représentation : « Ainsi, au-delà de l'immédiateté de l'émotion, il y a la perception de cette émotion, et là se situe le plaisir absolu pour Descartes. C'est une sorte de représentation mentale de la passion qui nous a touchés, qui l'émeut autrement que ne le fait cette passion même¹⁸⁰ ».

Je pense que ces phénomènes, ces rapports entre la musique baroque et le mélomane d'aujourd'hui restent tangibles. Si le monde a changé, l'âme humaine reste sensible. La musique de cette époque touche toujours. C'est sans doute ce qui explique l'engouement qu'elle suscite encore. Plusieurs paramètres entrent en ligne de compte : à la fois les résonnances musicales qui jouent sur nos affects contemporains, l'aspect purement acoustique et physique des tensions et des détente sonores et musicales liés à son langage, le rythme lié aux danses de l'époque, mais aussi le plaisir historique de retrouver tous ces usages et toute cette culture.

Cela explique sans doute pourquoi cette musique reste très appréciée aujourd'hui, et la raison pour laquelle les ensembles amateurs s'en emparent avec gourmandise ! Nous verrons dans la prochaine partie de cet ouvrage quelles initiatives sont prises sur le territoire de Paris-Saclay. Il faut en effet bien comprendre que cette pratique amateur est au centre des nouvelles préoccupations des établissements d'enseignements artistiques spécialisés. Nous observerons comme ils sont nombreux à soutenir ces initiatives et comme cette notion de diffusion culturelle se mêle inexorablement à celui de la pédagogie musicale.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.59.

- **La pratique amateur en musique baroque sur le territoire de Paris-Saclay**

- ✓ **Palaiseau : les *ateliers de musique ancienne***

L'esthétique baroque fait partie de la saison musicale de Palaiseau grâce à l'ensemble des productions amateurs initiées notamment par Marc Perbost. Il monte des groupes de musique de chambre et de consort de flûtes à bec dans le cadre de son enseignement. On peut signaler entre autres la création de l'ensemble « *à la ronde* », constitué par ses élèves adultes. Cette initiative est notable : ces adultes qui se connaissent depuis plusieurs dizaines d'années ont investi dans un consort de flûtes renaissance. Si cette démarche peut sembler naturelle dans le contexte socioprofessionnel de Palaiseau, elle n'en demeure pas moins significative de l'investissement de ces adultes amateurs qui montent un programme de concert environ tous les deux ans pour ensuite organiser une manifestation publique dont les fonds récoltés sont reversés à des associations. Cet encouragement de la pratique amateur via des ensembles de musique de chambre est démultipliée dans le cadre des *ateliers de musique ancienne*. Ces week-ends sont au nombre d'une dizaine tout au long de l'année. Ils génèrent trois prestations par an et concernent une soixantaine de personnes. Marc Perbost décrit son action :

« On a deux ou trois productions de fin d'année pour la grande œuvre chœur et orchestre ou pour l'opéra selon l'année car c'est en alternance. Et puis il y a en plus un ou deux concerts de musique de chambre, des ensembles, des ateliers ¹⁸¹ ».

Les stagiaires sont encadrés par une équipe de six ou sept professeurs, selon qu'il y ait besoin d'un metteur en scène ou non. L'équipe est constituée de :

- Céline Cavagnac, chef de chœur.
- Marc Perbost, direction d'orchestre.
- Anne Savignat, traverso.
- Véronique Musson-Gonneaud, harpe baroque.
- Serge Delmas, cornet et ensemble de cuivres.
- Nicolas Jacquin, clavecin et basse continue.
- Sophie Landy, chant, échauffement du chœur.

Ces professeurs aident les stagiaires à monter la production de fin d'année. Mais chacun fait de la musique de chambre en plus. Il faut noter que Céline Cavagnac est

¹⁸¹ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.212.

aussi altiste. C'est donc elle qui s'occupe des cordes de l'orchestre et règle les coups d'archet. Cette équipe, qui n'avait pas de statut particulier au départ de cette aventure, a fini par être intégrée dans le budget pérenne du conservatoire. Il y a donc eu un réel soutien de l'établissement, notamment via son ancienne directrice Caroline Rosoor. Cela permet un réel partenariat avec les infrastructures municipales qui accueillent les productions au mois de juin.

« Jusque-là, on avait la salle polyvalente Guy Vinet. Une nouvelle salle, équipée spécialement pour les spectacles, doit être livrée pour la rentrée prochaine, espérons ... Les pièces religieuses sont données à l'église de Saint-Martin. C'est le conservatoire qui prend tout en charge. Je fais le planning avec la directrice. On prévoit les dates, les salles, les équipes techniques, etc. On fait la fiche technique en début d'année et on a quatre jours dans la salle pour l'installation, la générale et les un ou deux spectacles ¹⁸²».

Les stagiaires sont tous inscrits administrativement au conservatoire. Cependant, 80% sont dans le cursus des pratiques collectives sans suivre d'enseignement instrumental individuel. Ils ne proviennent pas exclusivement du territoire de la CAPS mais d'un rayonnement beaucoup plus vaste.

« Ils viennent de partout en France. On a eu pendant un temps des gens qui venaient de Belgique, ça rayonne ! On fait des collaborations tous les ans avec un autre conservatoire. On part tous les ans en « tournée ». On prend le bus pour aller jouer quelque part et on revient le lendemain. On va jouer à l'extérieur et donc souvent il y a des gens intéressés qui nous entendent et qui nous demandent s'ils peuvent venir. On a des gens qui viennent de l'Allier, des gens qui viennent du Mans, on a même eu quelqu'un qui venait de Pau mais qui habite la région maintenant ¹⁸³».

Cette pratique de partenariat avec d'autres institutions extérieures est à l'initiative de Marc Perbost mais aussi de l'association « *Les amis des ateliers de musique ancienne* ». Des coproductions entre l'association et le conservatoire voient le jour et permettent aux spectacles d'être donnés dans des lieux différents de Palaiseau. Si ces productions s'exportent parfois en région, ce travail ne trouve pas d'écho notable dans ses partenaires proches. Le niveau des participants aux ateliers de musique est assez hétéroclite. Il peut accueillir des adultes débutants mais aussi certains amateurs très éclairés.

¹⁸² Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.217.

¹⁸³ Idem, p.213.

« Globalement, l'ensemble est d'un niveau de second cycle. Cependant, les niveaux personnels sont très variés. Mais on génère aussi des sortes de vocations. Par exemple une violoniste baroque qui a facilement un niveau troisième cycle a décidé de se mettre à la viole. En viole, elle n'est pas en troisième cycle bien entendu. On a un ancien prof de flûte à bec qui fait du traverso, du hautbois et du cornet. Évidemment je ne le mets pas en premier cycle ! [...] La majorité ce sont des seconds voire des troisièmes cycles. On a un noyau dur qui est là depuis plus de cinq six ans. Donc il y a aussi maintenant une culture de l'orchestre, une culture de la musique ancienne, même une culture de l'opéra, il y a certains réflexes qui arrivent ¹⁸⁴».

Les stagiaires sont sollicités à cent pour cent pour monter les spectacles. Dans le cadre des opéras, aucun chanteur professionnel n'est appelé pour tenir un rôle de soliste :

« Ce sont exclusivement nos stagiaires. Ils font tout. Sauf les rares fois où il y a une voix totalement exotique qui n'existe pas chez les amateurs. Même un haut de contre, on en a, des ténors aigus, on en a... Ce serait le seul cas où on ferait appel à un professionnel. Sinon c'est entièrement fait maison ».

La longévité du projet (treize ans) a permis la constitution d'un noyau dur et la montée progressive en niveau de l'orchestre. La méthode employée pour mener à bien des projets d'opéra souvent ambitieux est celle de la fragmentation des airs et du continuo.

« Pour le continuo de l'opéra par exemple, ce n'est évidemment pas la même personne qui fait les une heure trente de continuo. On répartit sur les quatre cinq qu'on a. Ils ont deux airs à bosser et deux trois récitatifs. Du coup, on arrive à résultat satisfaisant ¹⁸⁵».

Le parti pris esthétique instrumental consiste à tout jouer sur copie d'ancien ou instrument ancien. Le mélange avec les instruments modernes ne se fait uniquement que pour convaincre les participants à investir dans du matériel adéquat.

« On accueille tout le monde avec son instrument, mais on joue à 415. Il faut donc baisser la corde moderne s'il s'agit d'une corde, pour les vents c'est différent. Très vite, les gens comprennent que ce n'est pas possible. Ça ne marche pas comme ça et il faut qu'ils aient l'instrument adéquat pour ce qu'ils

¹⁸⁴ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.214, 215.

¹⁸⁵ Idem, p.213.

veulent faire. Il se trouve que globalement, nous avons des gens pour qui mettre 200€ dans des cordes ne représente pas trop de problème. Pour les archets on a un quatuor au conservatoire qu'on prête la première année. Souvent, après ils achètent un archet baroque. Globalement on les contamine et après ils tombent dedans ! Mais tous les nouveaux qui arrivent maintenant viennent directement avec des violons copies d'ancien, ce n'est même plus des modernes montés baroques. Pour les instruments à vent c'est beaucoup plus simple, car à 415 c'est forcément des instruments baroques qui viennent ¹⁸⁶».

Cet engagement esthétique fort n'empêche pas l'intégration de membre vierge de toute expérience baroque.

« Depuis le départ le fonds pédagogique de nos ateliers est l'apprentissage par la pratique. Évidemment les gens viennent avec juste un peu de bonne volonté et un instrument ! S'ils sont autonomes sur l'instrument, il n'y a pas de problème ! Il y a plusieurs niveaux d'apprentissage pédagogique. Il y a toujours un temps soit dans le chœur soit dans les ensembles pour expliquer d'où tel élément vient, pourquoi on fait des croches inégales, etc. C'est pour l'esthétique globale. Dans la musique de chambre, comme ce sont des groupes de sept à huit, on arrive à faire un peu de détail plus précis sur les pièces qui sont montées. Et puis, on a inauguré cette année des modules dans lesquels on prend des aspects techniques précis particuliers qu'on développe pendant une heure et demie à chaque stage pendant toute l'année ¹⁸⁷».

Dans ces modules sont traités plusieurs thèmes significatifs comme celui de l'accord et du tempérament, du rythme, de la posture du musicien, etc. Marc Perbost considère malgré tout que cette façon de faire de la musique ancienne, à la fois conviviale, amateur, tout en respectant les règles de l'interprétation historiquement renseignée fonctionne sur un public particulier qu'on trouve sur le territoire du Plateau de Saclay, à savoir des catégories socioprofessionnelles supérieures. Outre une sensibilisation et un accès à la culture et à cette esthétique, cette population rechigne rarement à l'achat d'un instrument copie d'ancien ou d'éléments de lutherie permettant d'opérer cette bascule, le jeu de cordes boyaux et l'archet baroque.

Ces ateliers de musique ancienne ont vu la création de plusieurs programmes ambitieux qui sont sans doute à l'origine de la motivation de leurs participants, qui se voient confier l'entière responsabilité de l'exécution.

¹⁸⁶ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.215.

¹⁸⁷ Idem, p.215, 216.

« Grâce à ce projet, on peut appréhender les aspects stylistiques précis de la musique baroque ou renaissance. Cette année, on monte la messe de Requiem de Campra et le Magnificat de Bach. L'année dernière on a fait le seul opéra seria de Telemann¹⁸⁸. L'année d'avant on a fait de larges extraits du Messie d'Haendel. Nous avons monté aussi un opéra de Destouches. Quand on fait un opéra il y a un metteur en scène qui vient, qui prépare sa mise en scène, et qui fait bosser le chœur et les chanteurs. On fait une représentation en scène et en costumes, parfois avec des décors, quand on peut ¹⁸⁹».

Pour Marc Perbost, cette initiative qui permet une grande effervescence de la pratique amateur sur le territoire n'est pas sans rappeler celle de l'époque musicale étudiée :

« À cette époque c'est justement le moment où la musique passe dans la bourgeoisie, et dans le public et dans la pratique. C'est là où le côté amateur de la musique se met en place. Avant, à la renaissance, les professionnels de la musique sont dans des Cours et gagnent leur vie en jouant et en composant. Et puis il y a les musiques de fête ou de foire. Mais il n'y a pas vraiment de pratique amateur. Alors qu'à l'époque baroque c'est le moment où ça se met en place. Il y a des profs qui vont à la maison donner des cours à ceux qui souhaitent apprendre ¹⁹⁰».

✓ **Le festival des musiques anciennes de Villebon-sur-Yvette**

Voici comment est résumée l'action de ce festival sur sa plaquette de présentation :

« Le festival propose une dynamique visant à offrir des concerts de qualité sur la commune, à mettre en scène les élèves et à permettre la rencontre entre tous les acteurs: élèves, professionnels, publics. Il a été créé en 2007 à l'initiative de Caroline Bosselut, professeur de flûte à bec au Conservatoire de Villebon sur Yvette. Cette année 2014 trois axes de développement seront valorisés :

- Proposer des actions périphériques aux concerts (partenariats avec la médiathèque, la résidence des personnes âgées, la MJC, le centre culturel Jacques Brel (conférences, expositions, concerts).

¹⁸⁸ *Flavius bertaridus, könig der longobarden*, (Flavien Bertaride, roi des Lombards), opéra en trois actes de 1729.

¹⁸⁹ Voir le questionnaire à destination de Marc Perbost, annexes, p.217.

¹⁹⁰ Idem, p.217, 218.

- Développer les partenariats pédagogiques avec les ensembles de musiques anciennes des conservatoires alentour.
- Renforcer la communication sur le festival afin d'en garantir le rayonnement

Origine du projet:

Les trois principales structures d'enseignement artistique de la ville (ASV, MJC, et conservatoire de musique), le conservatoire de musique avec ses 380 élèves, programme des manifestations toute l'année. Toutefois, la musique ancienne n'est que peu représentée alors qu'elle constitue une part importante du programme étudié par les élèves (notamment en classes de flûte à bec et de clavecin mais aussi de guitare, de violoncelle, violon et harpe). D'autre part, dans le travail pédagogique au quotidien, les projets sont une source inestimable de progrès pour les élèves. Suite à ces constats, et en accord avec le directeur du conservatoire, un projet a vu le jour pour répondre à ces problématiques. L'objectif de ce projet a été d'organiser un festival de musiques anciennes en association au cours des concerts, des artistes professionnels, locaux ou internationaux et des artistes en herbe : les élèves du conservatoire de musique de Villebon principalement, mais également des conservatoires alentours.

[...] Après cinq éditions, le festival de musiques anciennes de Villebon-sur-Yvette rayonne plus que jamais dans la vallée de Chevreuse, entraînant quelques 400 personnes à chaque biennale: musiciens professionnels, élèves musiciens, public de Villebon et des environs. Une dynamique fédératrice s'est créée entre les différents acteurs (professeurs, techniciens, administrateurs). Cette énergie va nous permettre d'amplifier nos actions. Des manifestations périphériques en partenariat avec les autres structures de la ville (médiathèque, mairie) nous permettront de toucher un public plus large, permettant au festival de rayonner ainsi dans toute la ville ».

Ce festival s'organise donc tous les deux ans. Il est une grande source d'émulation. C'est l'occasion d'inviter des artistes du territoire alentour, notamment d'Orsay ou de Vanves. Les amateurs y croisent des professionnels. Ils peuvent travailler ensemble, assister ou prendre part à plusieurs concerts. Une grande thématique irrigue le travail de l'année en cours. Caroline Bosselut décrit la dynamique créée au sein du conservatoire :

« On se sert du festival pour la musique ancienne. On travaille depuis septembre, autour d'une thématique. Cette année c'était l'année de 1600 ¹⁹¹ ».

¹⁹¹ Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.222.

Il permet d'organiser des spectacles ambitieux, d'offrir de nombreuses transversalités municipales.

« L'année dernière on a fait un grand projet de banquet « au temps de Louis XIV et Molière ». On avait cent élèves, l'orchestre symphonique de Villebon. On a joué du Delalande. On a fait un projet autour de la nourriture (musiques de Table de Telemann, Symphonies pour les soupers du Roy de Delalande), avec le club de théâtre de la ville qui a lu des extraits de Molière, un combat d'escrime comme à l'époque, des chanteurs, etc. Toute une thématique autour de Lully, Molière, Delalande. Donc finalement, même si je n'ai pas de département, on arrive quand même à faire des projets de musique ancienne. [...] C'était l'occasion de se lier avec les autres structures de la ville. Du coup ça a fait un super spectacle où les gens étaient assis à table, cent soixante personnes à la salle Jacques Brel et puis une mosaïque de choses qui se sont enchainées toute la soirée ¹⁹²».

Le festival sollicite de nombreuses forces vives du territoire.

« Oui, des artistes qui viennent faire des concerts, dont les élèves du conservatoire font les premières parties. Et avec des profs payés en heures sup qui s'investissent sur le projet, un partenariat avec la médiathèque avec un concert là-bas. Comme ils peuvent projeter des films, ils projetaient toujours un documentaire ou un film en rapport à l'époque des spectacles. On a fait aussi un spectacle à la mairie, sur la place du marché, ou dans la résidence des personnes âgées. L'idée est de rayonner sur la ville ¹⁹³ ».

Ce festival, organisé depuis 2002, semble malgré tout souffrir de la crise actuelle.

« Mon directeur me laisse vraiment faire les choses que je veux et la ville avait de l'argent jusqu'à cette année. Maintenant avec la communauté, ça a l'air un peu chaud. Ils ont refusé tous mes projets ¹⁹⁴».

¹⁹² Voir le questionnaire à destination de Caroline Bosselut, annexes, p.222, 223.

¹⁹³ Idem, p.223.

¹⁹⁴ Idem, p.223.

✓ **Le festival *Temp'O de Bièvre***

« Chaque année, la Communauté d'agglomération organise *Temp'O de Bièvre*, un festival artistique qui propose une série de concerts et de spectacles gratuits, fruits du travail des élèves et professeurs de danse, de musique, d'arts plastiques et de théâtres de tous les conservatoires réalisés lors d'ateliers pédagogiques ¹⁹⁵ ».

Jean Richardet, directeur du conservatoire de Verrières-le-Buisson explique le principe de ce festival :

« À l'origine ce festival a été créé par l'ancienne directrice de Verrières-le-Buisson. Elle voulait faire de la musique de chambre car c'est un marqueur fort du conservatoire depuis le début. C'est un choix artistique et directorial. Dans ce festival, il y a donc une partie musique de chambre qui a toujours existé et une autre partie qui changeait chaque année. Il y a toujours eu deux concerts dans un bel endroit qui s'appelle le Moulin de Grais. Le but du jeu était que chaque conservatoire du territoire propose une ou deux pièces. On agrégeait ça et on faisait deux soirées. Verrières était organisateur mais aussi producteur. Et donc chaque année le département de musique proposait une pièce. Ça n'empêchait pas d'autres musiciens du conservatoire de proposer autre chose. Donc le festival n'était pas un festival de musique ancienne. C'était de la musique de chambre tous styles et toutes périodes confondues ¹⁹⁶ ».

¹⁹⁵<http://www.agglo-hautsdebievre.fr/culture-et-loisirs/les-conservatoires/festival-temp'o-de-bievre.html>

¹⁹⁶ Voir le questionnaire à destination de Jean Richardet, annexes, p.224, 225.

✓ **Les concerts du département de musique ancienne du conservatoire d'Orsay**

Le conservatoire pour le département de musique ancienne s'adresse principalement à des étudiants du cycle spécialisé et à des professionnels de formation moderne voulant s'initier à la musique baroque. Il a vocation à former de futurs spécialistes de cette esthétique. Il ne prend pas vraiment en compte le développement de la pratique amateur dans ce cadre. Cependant, il faut signaler deux grandes actions artistiques et pédagogiques.

Les week-ends de musique ancienne à la Bouvèche d'Orsay

Ils sont issus d'une démarche de rencontre et de partage des professeurs fondateurs du département de musique ancienne. Ils gardent un esprit bon enfant d'audition à l'ancienne. Chacun peut jouer s'il le souhaite pour rôder un programme.

Six à sept week-ends de musique ancienne sont organisés par le département du conservatoire chaque année. Ils se déroulent sur deux jours et permettent aux étudiants de jouer différents programmes. Le samedi est consacré aux œuvres solos accompagnées par Chloé Sévère au clavecin, accompagnatrice officielle. Le dimanche est quant à lui consacré aux groupes de musique de chambre ou aux projets plus ambitieux, orchestre, etc. Depuis cette année, les étudiants organistes de Xavier Eustache jouent parfois en première partie à l'église d'Orsay. Ces week-ends font vraiment partie de l'ADN du conservatoire. Ils furent initiés dès le départ par Jean-Pierre Nicolas et Michèle Dévérité.

« Nous avons continué de front les cours hebdomadaires et les dimanches de musique ancienne une fois par mois. C'était très dense car on emmenait plusieurs clavecins. Il fallait tout transporter nous-même. Il n'y avait pas de régisseur. On amenait nos propres clavecins, des épinettes, etc. On avait des gens qui venaient faire de l'ensemble, parfois de très bon niveau. On faisait un emploi du temps très serré sur le dimanche. [...] Il y avait toujours un concert à la fin de la journée. Pendant longtemps on a eu des sonates de flûte à bec, des œuvres pour clavecin et des sonates de Barrière! Avec l'arrivée de Patrick le répertoire s'est élargi, nous avons fait des concertos. Les gens qui venaient passaient toute la journée avec nous, apportaient à manger, c'était très convivial. Ceux qui en reparlent en ont encore la nostalgie! C'était une espèce d'institution, très compliquée à organiser. On faisait des grands tableaux, il n'y avait pas internet, on se débrouillait pour organiser tout ça. Il y en a qui venaient

de loin, ça a été un moment important du département de musique ancienne ¹⁹⁷».

Ces week-ends sont une occasion unique de voir des prestations de très belle qualité par les étudiants du cycle spécialisé de musique ancienne. On peut toutefois signaler une grande densité des programmes présentés et l'absence d'un public autre que celui concerné directement par ces concerts.

Les projets en rapport avec le CMBV : Les jeudis musicaux du Centre de Musique Baroque de Versailles

« Si la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles a rayonné jusqu'à la Révolution, elle a sombré ensuite dans l'oubli... Jusqu'en 1987, date de la création du Centre Musical de Musique Baroque de Versailles (CMBV) qui a pour mission de faire redécouvrir les métiers et les œuvres de cette période.

C'est dans la chapelle royale du château de Versailles dont profita quelques années Louis XIV que nous vous donnons rendez-vous. Vous serez ainsi au meilleur endroit pour entendre résonner la musique baroque et vous apprécierez le lieu, grande nef lumineuse avec son dallage polychrome et les ors de son maître-autel et de son orgue. Ce célèbre orgue de Clicquot dont l'illustre titulaire fût un certain François Couperin.

Les *Jeudis musicaux* de la Chapelle royale permettent de présenter au public, chaque semaine et en accès libre, sous forme d'audition, le résultat du travail de la Maîtrise du CMBV pour faire revivre les belles heures de cette musique prestigieuse, sous la direction d'Olivier Schneebeli.

Ces Jeudis musicaux accueillent également les départements de musique ancienne du Conservatoire de Versailles (coordination Guillaume Cuiller), du Conservatoire de la Vallée de Chevreuse (coordination Patrick Cohën-Akenine), le département de musique ancienne du Pôle Supérieur de Paris - Boulogne-Billancourt (coordination Bibiane Lapointe) et les étudiants de la classe d'orgue du CNSMD de Paris animé par Michel Bouvard et Olivier Latry ¹⁹⁸ ».

¹⁹⁷ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.140.

¹⁹⁸<http://www.sortir-yvelines.fr/Chateaux-et-patrimoine/En-ce-moment/chapelle-royale-chateau-de-versailles-musique-baroque>

Ces Jeudis Musicaux ont véritablement une autre dimension. Ils mettent en relation la Maîtrise du CMBV avec les étudiants des conservatoires du pôle supérieur de Paris, du CNSM, ainsi que ceux des départements de musique ancienne des conservatoires d'Orsay et de Versailles. C'est une expérience d'ordre professionnelle, initiée dans un cadre d'exception. Si le concert est gratuit, le niveau d'exigence est comparable à bien des productions du lieu. La chance du territoire de la CAPS est de pouvoir profiter de ces concerts qui sont parfois doublés dans cette région. Mais Jean-Pierre Nicolas regrette le manque d'investissement des collectivités dans l'accueil de ces concerts.

« On a fait d'abord un concert à Gif-sur-Yvette, puis on a pris l'habitude de doubler les concerts, un au CMBV et un dans la vallée de Chevreuse. Ça a bien marché avec le CMBV mais malheureusement ils n'ont pas toujours été très bien reçus. Les villes ne se rendaient pas du tout compte de la chance qu'elles avaient de recevoir une maîtrise d'un tel niveau. Ça ne leur coûtait rien, la location d'un car et quelques repas froids, mais même ça c'était trop. C'était horripilant, on a souvent eu des concerts à l'église de Gif-sur-Yvette qui est très grande, mais c'était à reculons. Même la Ferme de Saint-Aubin, ce n'est pas très facile non plus. Ils ne sont pas demandeurs spécialement [...] Ils ne se sont pas rendu compte que c'était une chance d'avoir un concert de ce niveau pour quelques centaines d'Euros. Et le pire c'est une fois, dans l'église de Palaiseau, où il y avait moins de monde dans l'église que de personnes sur scène. C'est pourtant une des maîtrises les plus reconnues en France et à l'étranger. On essaie de défendre cette idée qu'il se passe toujours un concert dans la vallée de Chevreuse. Ça s'est passé comme ça tous les ans. Jusqu'au moment où ils ont commencé à raler en disant « on a été mal reçu », personne dans le public. Ils étaient reçus comme jamais ailleurs. Ceci pour dire aussi qu'on est dans des villes où la volonté culturelle n'est pas très élevée. Le problème c'est que c'est la CAPS qui impose ça aux villes. Et ce n'est pas ce qui les intéresse. Ce qui les intéresse c'est le marché de Noël¹⁹⁹».

Frédéric Nael est à l'origine d'une initiative intéressante concernant l'action culturelle et le mélange des publics. Il a pu faire profiter des classes d'un groupe scolaire de Chilly-Mazarin aux répétitions de l'*OBJE* sous la direction de Patrick Cohën dans ce cadre prestigieux. C'est d'ailleurs une chance dont profitent souvent les élèves des écoles de Versailles. On pourrait imaginer mener des actions culturelles de ce type plus souvent si les moyens le permettent.

¹⁹⁹ Voir le questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas, annexes, p.151, 152.

La musique baroque est donc une musique historique aux multiples enjeux, parfois taxée d'élitiste ou « de spécialistes ». Or il faut rappeler comment ce jugement naît souvent d'une confusion entre plusieurs paramètres, le tout étant accentué par la distance temporelle nous séparant de ce répertoire. Signalons déjà des origines multiples : les origines nationales n'évident pas la question du contexte social et de la destination des œuvres musicales. L'aristocratie possède ses musiciens, compositeurs et interprètes. En France, sous le règne de Louis XIV, elle impose son empreinte à l'ensemble du pays. Mais cela concerne exclusivement l'Opéra et la Tragédie Lyrique. Cette entreprise nécessite un coût faramineux et représente un acte politique du Roi voulant assoir son aura sur la nation et sur le monde. L'Église aura aussi ses musiciens, parfois les mêmes. Là aussi, les cérémonies grandioses nécessitant formation orchestrale et chœurs conséquents sont légions, pour servir l'aristocratie. Cependant, la réforme en Allemagne et le service religieux hebdomadaire amènent la pratique musicale vers le chant choral et le partage populaire. Il existe aussi tout un corpus d'œuvres de chambre, de sonates destinées à la bourgeoisie pour les jeunes filles de bonne famille voulant s'éveiller au plaisir musical. Enfin, c'est surtout la danse qui sert la liesse populaire lors des foires ou des réjouissances champêtres.

On peut parler de la grande rigueur des compositeurs, notamment français, qui établissent pour chacun d'entre eux une « signalétique » concernant la façon de jouer les ornements parfois complexe mais surtout souvent différente pour le même résultat. L'abondante littérature de traités, les partitions de basses chiffrées sans réalisations, tous ces éléments contribuent à alimenter une vision de la musique ancienne nécessitant une forme d'initiation.

Le courant de l'interprétation historiquement renseignée a aussi introduit cette notion d'authenticité qui peut parfois éloigner toute tentative sur instrument moderne, ou dénuée des grands principes répertoriés tout au long de cette étude. Dans ce cas précis, le retour au « costume d'époque » enferme d'autant plus et tend à isoler le musicien baroque dans sa spécificité. Or il ne faut pas oublier le projet initial des compositeurs de l'époque baroque de travailler sur l'éveil des passions de l'âme de l'auditeur. Ils veulent émouvoir, affûter notre sensibilité, travailler notre subjectivité. Les spécificités de leur langage et leur éventuelle complexité sont l'apanage de toutes les formes musicales. La finalité demeure un souci de clarté dans l'intention, de figuralisme parfois démonstratif, d'idées musicales claires et simples d'approche.

Aujourd'hui, le cours particulier de musique de la bonne bourgeoisie, ou celui des maîtrises ecclésiastiques a laissé place à un enseignement musical beaucoup plus large, dont les conservatoires sont l'un des fers de lance. Leur mission est de diffuser un enseignement artistique spécialisé « de masse », pour répondre aux exigences déjà anciennes du Ministère de la Culture, via les politiques culturelles mises en place par Malraux puis Landowski. Le schéma d'orientation pédagogique de 2008 donne

clairement le cadre d'un enseignement avec plusieurs objectifs : continuer à former des professionnels d'une part, via les conservatoires à rayonnement départementaux ou régionaux, mais surtout développer la pratique amateur et le goût de la musique chez la majorité des usagers de ces structures. Il s'agit de leur donner un savoir-faire instrumental mais surtout de leur donner les points de repères artistiques, culturels et musicaux pour une bonne compréhension des problématiques musicales dans leur ensemble. Les grandes périodes esthétiques font partie de ces repérages temporels indispensables. La période baroque représente cent cinquante ans, donc une tranche sur laquelle on ne peut pas faire l'impasse. Elle entre clairement dans le champ quasi obligatoire des connaissances à transmettre dans une structure d'enseignement artistique spécialisée agréée par l'État.

Les conservatoires se retrouvent donc au milieu d'un champ d'investigation complexe. Si on laisse de côté la mission d'enseignement professionnel délivrée pour l'esthétique baroque par le CRD d'Orsay, nous sommes face à une réalité aux multiples facettes. Tout d'abord, les instruments d'époque originaux sont assez peu enseignés. On retrouve très fréquemment toujours les mêmes, clavecin et flûte à bec. La viole, traverso, cornet à bouquin, luth, etc., restent des instruments rares. Le grand public ne les connaît pas ou mal. Cela se traduit de façon criante dans les chiffres de fréquentation de ces classes dans les écoles de musiques (voir l'étude chiroquoise plus haut). D'autre part, en dehors de cette fréquentation relativement faible, il y a souvent un déséquilibre au sein des départements dans une école de musique, celui de musique ancienne étant souvent réduit à une proportion minimale de professeur au regard des autres disciplines.

Cependant, ce répertoire permet de rassembler assez facilement les musiciens amateurs pour plusieurs raisons. La raison principale reste sans doute celle du plaisir à jouer et à entendre ce répertoire. Les compositions de cette époque sont autonomes, ces chefs-d'œuvres ont gardé leur pouvoir sur l'âme, ils travaillent toujours sur les mêmes passions, intemporelles, humaines. Cette simplicité dans l'écriture et les intentions se retrouve souvent comme une raison évidente de choix de partitions pour un projet amateur. C'est sans doute pourquoi les acteurs pédagogiques des conservatoires s'emparent de cette énergie pour encourager ou soutenir l'action et l'initiative amateurs. Il est notable de voir qu'il existe pour chacune des communes étudiées un festival autour de la musique ancienne. On remarque aussi comment les établissements d'enseignement artistique spécialisé doivent s'emparer de cette question, en articulant leur pédagogie avec une diffusion au sein de la commune. La mission devient multiple et se décline de plusieurs façon : cours mais surtout projet de réalisation, ayant un objectif clair d'être vu et entendu au concert.

Conclusion

Cette étude aura révélé plusieurs choses. La première concerne la dimension des enjeux territoriaux. Ils sont multiples. Tout d'abord, il faut signaler que le changement de nomenclature opéré par l'État en 2006 n'a eu que très peu d'impact sur les projets pédagogiques des établissements et des départements de musique ancienne en particulier. Seul le risque de dé-classification des structures nécessite la formalisation écrite d'un projet souvent déjà existant. D'autre part, une logique communale reste encore prégnante. Cela concerne notamment les conservatoires d'Europ' Essonne dont les communes n'ont jamais transféré leur compétence culturelle à la communauté d'agglomération. Ces villes ont privilégié des logiques autarciques, fréquentes en Île-de-France, souvent pour des causes politiques. Mais les dernières élections municipales ont changé cette donne.

Cela peut avoir une conséquence directe sur les options culturelles et les infrastructures de la ville. À Chilly-Mazarin par exemple, on note de profonds bouleversements. La *MJC* a été fermée puis détruite. Un projet de rénovation de la *Maison des adolescents* est en cours, ainsi qu'une réflexion sur l'aménagement de nouveaux locaux pour le conservatoire. Ces bâtiments sont souvent anciens, voire vétustes et répondent rarement aux nouveaux critères d'agrément du Ministère de la Culture (notamment l'accès aux personnes à mobilité réduite). Mais c'est surtout le nombre de salles ou simplement leur aménagement ou leur taille qui peuvent limiter voire contraindre grandement à la bonne réalisation de projets pédagogiques et artistiques ambitieux. Seule une bonne volonté de l'ensemble des acteurs, enseignants et usagers permet un bon fonctionnement de ces structures. La présence d'une salle de diffusion sur la commune pouvant accueillir des réalisations pédagogiques est véritablement nécessaire. Ce sont des moyens techniques parfois importants, régisseurs, transport de matériel, lumière, son, etc. Une salle privée (comme le théâtre de Longjumeau par exemple) ne donne pas forcément un libre accès à son plateau, même si la plupart du temps elle signe des conventions avec la ville les y obligeant. Les églises aussi sont souvent les lieux de représentations des concerts de musique ancienne. Leur présence quasi systématique sur l'ensemble des communes peut pallier l'absence éventuelle d'une salle de diffusion. Cependant leur taille et surtout leur jauge conditionnent parfois l'ampleur d'un projet.

Cette réalité concerne la plupart des conservatoires de cette étude. Celui d'Orsay, par exemple est un des exemples les plus représentatifs de l'exiguïté des locaux. La construction d'un nouvel établissement semble une étape indispensable pour la mise en place d'un enseignement artistique digne d'un CRD. Verrières-le-Buisson et Wissous se sont aussi dotés d'un nouveau bâtiment. Palaiseau et Chilly-Mazarin possèdent des écoles vieillissantes.

Certaines logiques de voisinage direct peuvent engendrer des partenariats naturels ou tendant à le devenir. Par exemple, dans un autre domaine, celui de la musique symphonique, le conservatoire de Longjumeau et de Chilly-Mazarin ont mutualisé leurs moyens pour accoucher d'une session symphonique annuelle ambitieuse, regroupant les usagers et les professeurs des deux structures. Certains professeurs enseignant la même discipline dans plusieurs conservatoires peuvent éventuellement regrouper leur classe pour certains projets. Mais souvent ces initiatives personnelles ne débouchent sur rien de concret si une volonté directoriale n'est pas sous-jacente.

Ces nouvelles communautés d'agglomération se juxtaposent aux logiques départementales et régionales. Au niveau musical, on a remarqué que trois établissements en Essonne ont le label « rayonnement départemental », à savoir Orsay, Évry et Yerres. Une relative proximité pourrait engendrer des ponts entre ces établissements mais la logique de la communauté d'agglomération semble prendre le pas sur celle du département, entre autres grâce à la première mise en réseau de certains conservatoires. On pourrait imaginer des points de rencontre au niveau des esthétiques ou des projets, d'autant plus que certaines personnes travaillent dans différents établissements. La question de l'enseignement supérieur englobe une réalité encore plus large. On assiste à la naissance d'un pôle d'enseignement supérieur regroupant les universités d'Évry et de Saint-Quentin-en-Yvelines, formant l'université homonyme de Paris-Saclay. La création du Master Interprétation et Patrimoine à dominante instrumentale donne naissance à un partenariat pédagogique avec le CRR de Versailles et le CRD d'Orsay, cela sans doute pour au moins deux raisons. L'une est géographique, les deux établissements étant au centre de la distance séparant les deux universités. L'autre est à voir avec l'enseignement des départements baroques, du partenariat déjà existant entre les deux conservatoires et le CMBV, et qui oriente fortement le rayonnement du côté des Yvelines plutôt que de l'Essonne. On aurait pu imaginer un partenariat avec le CRD d'Évry, sur des esthétiques nouvelles comme le jazz ou la musique contemporaine dont il fut longtemps l'un des grands défenseurs dans la région. En tout cas, le département de musique ancienne d'Orsay voit son rôle d'enseignement artistique supérieur conforté. Cela ne lui permet pas encore de rivaliser avec le pôle supérieur de Paris dont l'un des grands points d'ancrage est le conservatoire de Boulogne-Billancourt relativement proche. Selon Jean-Pierre Nicolas, c'est la question des locaux qui pourraient être à l'origine du choix de cet établissement, Orsay ne pouvant rivaliser dans sa capacité d'accueil dans ses anciens quartiers de la rue de Paris. Le nouveau bâtiment est porteur d'espoir quant à la reconsidération de cette capacité. À titre de comparaison, le conservatoire d'Évry offre un bâtiment autrement plus spacieux notamment depuis la réalisation de la fin du projet initial et la construction de la nouvelle extension possédant une superbe salle de diffusion et une autre de répétition d'orchestre. En tout cas le conservatoire d'Orsay ne peut pas délivrer de DNSMP et se voit privé de possibilité de valider des parcours

diplômants de type pédagogique comme le diplôme d'État. Pour l'instant les étudiants en musique du MIP ²⁰⁰ sont plutôt accueillis à Versailles. Aucune réalité tangible ne semble palpable du côté du conservatoire d'Orsay.

Cependant, Orsay se trouve donc partenaire d'un dispositif d'enseignement ambitieux qui le positionne, qui plus est avec ses nouveaux locaux, dans une position naturelle de leader. Pour la musique ancienne, cela ne fera que conforter une position déjà largement acquise. Cela place cet établissement comme une autorité naturelle et comme un véritable point central de ressource. C'est d'ailleurs une réalité que l'on constate depuis longtemps. Nombre de musiciens enseignant dans la région se sont formés dans ce conservatoire. Beaucoup d'entre eux sont de formation moderne et ont voulu s'initier ou se former complètement à la pratique baroque. Ce double cursus devient assez fréquent et on observe une demande constante de personnels enseignants cherchant cet enseignement.

Un grand nombre des enseignants du territoire de Paris-Saclay ont été formés au CRD d'Orsay. Ils peuvent travailler sur plusieurs communes et représente un maillage pédagogique et artistique cohérent. Cela augure d'une certaine simplification des rapports humains et professionnels.

Le personnel des conservatoires occupe au moins deux fonctions : celle d'enseignant et d'artiste ou de musicien. Avec l'avènement de l'interprétation historiquement renseignée, la considération envers cette nouvelle pratique musicale entraîne certains musiciens modernes à reconsidérer leur vision instrumentale historique. Un nouveau type de profil apparaît dans le corps enseignant musical, celui de la double formation, moderne et ancienne. Cette bipolarité peut parfois troubler ou inciter à n'envisager qu'une esthétique sur les deux. Or il va sans dire que l'une enrichit considérablement l'autre et que cela représente un atout pour le musicien et le pédagogue dont les élèves sont les premiers bénéficiaires. Nous avons vu d'autres mélanges lors de cette étude, notamment celui des fonctions. Celle de Frédéric Nael est l'une des plus notables, puisqu'il combine celle de flûtiste à bec, de directeur de conservatoire, de directeur artistique et programmateur dans le cadre associatif, de conseiller pédagogique et d'ancien professeur. Mais loin de l'éparpillement, toutes ces fonctions se rejoignent et servent un même but artistique et pédagogique. L'idée d'une pédagogie de projet, d'une prise directe avec la réalité artistique mêlant professionnels et amateurs, élèves et professeurs est fondatrice de l'action du conservatoire de Chilly-Mazarin. Il s'agit de mettre les élèves dans une pédagogie active, une réalisation musicale palpable. Le concert, la prestation représentent cet engagement. Il ne peut pas y avoir de séparation entre la pédagogie, l'action culturelle, la saison musicale. Toutes ces fonctions sont mêlées. C'est pourquoi la question du lieu de diffusion est

²⁰⁰ Master Interprétation et Patrimoine.

primordiale, comme celle de l'accueil et l'encouragement des pratiques amateurs. Tout est lié. L'ambivalence des personnels formés aux deux esthétiques, ancienne et moderne, semble abonder dans cette mouvance. La présence du département de musique ancienne du conservatoire d'Orsay encourage à tisser plus fortement encore ces liens. La remise en question musicale et technique que représente un passage à l'esthétique baroque est une véritable source de jouvence pour les personnels parfois rompus à de longues années d'enseignement sans véritable engagement scénique. Cela pourrait représenter en tout cas une réelle opportunité de formation continue et de renouvellement pour nombre d'entre nous.

Le statut de l'enseignant artistique spécialisé se double d'un pendant artistique. On trouve d'ailleurs souvent cette notion d'artiste-enseignant au sein des textes officiels. Cette personne ressource officie à plusieurs niveaux : dispense des cours instrumentaux, de musique de chambre, coordination de projets divers, organisation de concerts, musicien ou chef intervenant, interface entre le groupe amateur et les instances administratives communales (pour l'organisation des manifestations, la disponibilité des salles, le transport de matériels, le planning de répétitions, etc.). C'est une chance pour les groupes encadrés de bénéficier d'une véritable force logistique et artistique au sein des divers conservatoires de ce territoire. Il faut noter que ce dispositif d'encadrement et d'encouragement de la pratique amateur ne se centre pas uniquement sur l'esthétique baroque ou ancienne. C'est le rôle de ces établissements de défendre tout un éventail large de propositions musicales dont le baroque n'est qu'un des aspects. Le jazz, les musiques amplifiées, la musique traditionnelle sont des champs d'investigation investis par les conservatoires, chacun selon son histoire et sa culture territoriale. Le grand processus de démocratisation de l'enseignement artistique spécialisé mis en place par Landowski et ses successeurs débouche aujourd'hui, en Île-de-France et particulièrement sur mon bassin d'étude, sur la possibilité d'accéder à de nombreuses formes de musique. La musique classique est souvent un axe historique incontournable autour duquel viennent se greffer les esthétiques mentionnées plus haut.

La musique baroque fut longtemps mise au ban de cette tradition classique, pour plusieurs raisons : une absence d'infrastructure pour l'enseigner, notamment en France, une forme de rejet latent des initiatives « baroqueuses » de la part des musiciens « modernes ». Tout cela a considérablement évolué pour donner naissance à des enseignements reconnus, structurés, ayant permis de former au moins une à deux générations de musiciens (dont je fais partie). Cette dichotomie historique n'existe quasiment plus. En tout cas, elle ne semble pas apparaître lors de mon enquête. Cependant, toutes les personnes interrogées s'accordent à dire que, si cette musique est maintenant accessible à tous de façon simple, elle nécessite néanmoins une spécialisation des personnels qui l'enseignent. Mais une fois encore, comme chacune des disciplines enseignées dans un conservatoire.

L'interprétation historiquement renseignée s'est normalisée au point de devenir une référence quasiment incontournable. Elle peut engendrer une forme de conflits entre les prérequis qu'elle nécessite (éditions originales, instruments d'époque, diapason différent, etc.) et cette idée de vulgarisation des connaissances via le travail d'enseignement culturel auquel sont de plus en plus voués les conservatoires. Cette mutation d'un objectif élitiste, d'une formation de musiciens classiques professionnels (au sens premier, voulu historiquement par le conservatoire supérieur de Paris), en ouverture musicale tous azimuts est symptomatique de notre environnement contemporain. La communauté d'agglomération de Paris-Saclay en est une forme de représentation : un conservatoire central à vocation professionnelle ayant pour satellites des conservatoires plus petits proposant des cursus amateurs via des disciplines de pratiques collectives variées.

La musique baroque est-elle une sorte de niche esthétique, abritant un lot d'élèves relativement isolés dans des départements de musique ancienne parfois réduit à leur plus simple expression ? Cela correspond souvent à des réalités de terrains un peu prosaïques et beaucoup de volontés personnelles. Plusieurs témoignages de cette étude en sont l'exemple à commencer par le département de musique ancienne d'Orsay qui représentait, initialement, une opportunité pour Jean-Pierre Nicolas et Michèle Dévérité de se rapprocher l'un de l'autre ! Cet exemple est significatif, comme l'est aussi l'ensemble des actions menées pour faire grandir ce département. Une dimension véritablement humaine de rencontre et de partage qu'on retrouve dans toutes les initiatives via les différentes formes d'ateliers ou de rencontres de musique ancienne sur les week-ends. On retrouve cette même dynamique quasiment partout : Chilly-Mazarin, Palaiseau et Villebon-sur-Yvette proposent des actions similaires.

Ces initiatives sont parfois relayées par les communes, mais sont sans doute encore loin du rayonnement qu'on pourrait être en droit d'espérer. Les manifestations d'Orsay sont assez caractéristiques d'un fonctionnement en vase clos. Or on pourrait imaginer une action culturelle de plus grande nature en allant plus loin dans la recherche des nouveaux publics, des tutorats ou des transversalités. Frédéric Nael est un spécialiste de cette question :

« Pour moi du point de vue du public on peut tout faire. J'ai fait un concert de musique ancienne après avoir quitté le conservatoire de Grigny, là-bas. J'ai fait des actions de sensibilisation dans les maisons de quartier, les médiathèques et dans les maisons de retraite, et on a rempli l'église de Grigny avec un public qui ne connaissait rien et qui n'avait jamais entendu ça. La question n'est pas celle de l'esthétique. Pour moi il y a une égalité des cultures. Il se trouve que je pratique plus particulièrement les musiques anciennes et que si je développe une action à titre personnel, je la développerai dans cette esthétique-là, mais je ne mets pas la musique ancienne ni plus haut ni ailleurs que tous les autres

styles de musique. Par contre ce qui est vraiment important, c'est la question du style et de la finesse d'écoute critique. Ce qui a porté mon travail de conseiller pédagogique pendant des années, c'est le fait que la musique est devenue un produit marchand. [...] Un acte de création c'est long et ça mobilise en musique souvent plein de gens, ce n'est pas rentable, ça ne peut pas l'être. Du coup c'est cela qui m'exaspère, les gens qui nous entourent massivement, n'ont pas accès à la musique, n'ont pas accès à la danse, n'ont pas accès à l'art, alors qu'on développe pourtant des musées, alors qu'on est en région parisienne et qu'il y a une offre de concerts extraordinaire. Les gens ne vont pas vers cette offre, parce qu'on leur offre en face quelque chose de plus alléchant, de plus facilement accessible. Mon travail est d'abord de donner à connaître, parce que pour aimer, il faut déjà connaître. [...] Je trouvais toujours une façon de faire en sorte que les gens entendent autre chose que ce qu'ils ont l'habitude d'entendre. Ma fierté à Grigny, c'est d'avoir fait venir Henri Texier ou Alain Jean-Marie, d'avoir fait en sorte que ces gens-là accompagnent mes chorales de mômes, et que les élèves puissent manger avec eux, discuter, les rencontrer pour de vrai. Alors que mes collègues avec qui je travaillais en mairie, avec qui je m'entendais très bien par ailleurs, auraient voulu faire venir André Manoukian, ou des gens beaucoup plus médiatiques. Ou comme ici à Chilly-Mazarin où l'on a programmé Manu Dibango il y a deux ans, ce qui pour moi est une erreur. Pourquoi programmer des gens qui passent à la télé ? Ce n'est pas mon travail. C'est celui du théâtre de Longjumeau ²⁰¹ ».

Ce travail de développement culturel est un choix politique coûteux souvent loin des considérations immédiates. On connaît aussi la propension à prendre la culture comme variable d'ajustement budgétaire. Cela rend toutes les initiatives personnelles et associatives comme autant d'éléments précieux à préserver. On imagine aussi le temps que nécessite la mise en place des rouages nécessaires à la bonne organisation de ces dispositifs qui ne peuvent être pris en charge par les artistes-enseignants eux-mêmes.

On peut en tout cas considérer la musique ancienne au même titre qu'une discipline historique. Elle est primordiale car porteuse de toutes les explications de la musique d'aujourd'hui. Elle nécessite de fait une formation complète pour l'enseignant qui veut s'en emparer, notamment pour ne pas risquer le contresens stylistique. Mais elle est toujours d'une force émotionnelle et d'une valeur artistique d'actualité. Elle demeure un objet d'extase et de dépaysement pour le mélomane comme pour le musicien. Elle nourrit, par sa force d'impact et sa forme de simplicité un sentiment fédérateur pour beaucoup d'entre nous.

²⁰¹ Voir le questionnaire à destination de Frédéric Nael, annexes p.182, 183.

Cette étude permettra, je l'espère, pour les acteurs de ce territoire d'avoir une vision globale de l'enseignement de la musique baroque dans les établissements d'enseignement artistiques spécialisés. La formalisation de ce réseau déjà existant contribuera sans doute à le renforcer et à le structurer. Cela met en lumière des initiatives artistiques, pédagogiques et de développement culturel. On pourrait imaginer pour la structuration du partenariat de l'ensemble de ces établissements, une étude similaire sur d'autres formes d'esthétiques.

En dernier lieu, cette réflexion consistera à comprendre l'immense potentialité pédagogique et artistique de ce réservoir de musique que représente la musique baroque. Immense par sa période (plus de cent cinquante années d'écriture musicale) et par ses particularités géographiques nationales, surtout celles du berceau européen moderne via les « Goûts-Réunis ». Au-delà de la symbolique historique et culturelle des liens unissant les peuples d'Europe, il s'agit bien d'évoquer aussi les fondements d'une pratique musicale d'aujourd'hui qui ne peut que toucher nos élèves, jeunes et plus âgés. En effet l'étude appropriée des éléments constitutifs de ce langage permet de mieux comprendre la musique moderne et d'effectuer des ponts et des chemins de traverse avec les esthétiques les plus actuelles : des musiques amplifiées, pop, jusqu'au jazz. En effet la compréhension de la construction harmonique des accords via les chiffrages, son développement par le discours ornementé, la hiérarchie des degrés, tout est mis en place à l'époque baroque. C'est donc une manne inespérée pour le pédagogue voulant puiser dans les racines historiques de son répertoire. C'est l'occasion aussi de pouvoir faire profiter toutes les disciplines instrumentales de cette « expérience baroque » du phrasé et de la conception musicale. Elle permet de sensibiliser les élèves à cette dimension historique inévitable, de leur faire découvrir un pan culturel souvent peu connu. Enfin, les expérimentations organologiques consistant, ici à monter des cordes en boyaux sur des violons, là à mettre des frettes sur des violoncelles, ou encore, utiliser des archets courts, des éditions en fac-similé, etc., sont autant de nourritures pour la progression technique et musicale de nos élèves. Mais c'est sans doute la dimension culturelle et cette évidence historique qui encouragent à unir les initiatives personnelles souvent trop isolées pour les constituer en réseau. J'espère par le biais de ce panorama de l'enseignement de la musique baroque dans les établissements d'enseignement artistique spécialisé y avoir contribué pour la communauté d'agglomération de Paris-Saclay.

Travaux. Situation du sujet dans le champ des connaissances

• Documents administratifs

- *Décret n° 2014-230 du 24 février 2014* portant délimitation des cantons de l'Essonne.
- *Projet de schéma départemental de coopération intercommunale* de juillet 2011 par le Préfet de l'Essonne.
- *Le Nouveau Schéma départemental des enseignements artistiques* du conseil général de l'Essonne de 2008 (délibération 2008-03-0020-A)

• Cartes

- *Carte des EPCI à fiscalité propre*, décembre 2012.
- *Carte du schéma régional de coopération intercommunal d'Île-de-France* du 4 mars 2015 (Ministère de l'Intérieur).
- Carte de la communauté d'agglomération de Paris-Saclay.

• Documents délivrés par le Ministère de la culture

- *Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre*, Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS²⁰², Paris, 2001.
- *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement artistique*, Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, avril 2008.
- *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, avril 2008.
- *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, avril 2008 :
 - *Fiche pédagogique A1, Débuter la musique : éveil, initiation et 1^{er} cycle.*
 - *Fiche pédagogique A2 : le 2^{ème} cycle.*
 - *Fiche pédagogique A3 : le 3^{ème} cycle de formation à la pratique en amateur.*

²⁰² Direction de la musique de la danse et du théâtre et des spectacles.

- **Documents en rapport avec le monde culturel**

- *Descriptif des écoles de l'Essonne* réalisé par l'ADIAM²⁰³ 91.
- *Rapport CESER* préparé par M.Patrick Aracil au nom de la commission de la culture et de la communication de juin 2011.

- **Collection *10 ans avec***

- Philippe Muller, Paul Boufil, Claude Burgos, *10 ans avec le violoncelle*, éditions CM (cité de la musique), 1995.
- Bruno Cocset, Patrick Gabart, Juliane Trémoulet, Thibaud Verbe, *10 ans avec le violoncelle*, rééditions CM (cité de la musique), 2003.

- **Projets d'établissement**

- *Projet d'établissement 2010-2015* du conservatoire de Chilly-Mazarin.
- *Projet d'établissement 2015-2018* du conservatoire de Longjumeau.
- *Projet d'établissement 2008-2013* du conservatoire de la Vallée de Chevreuse.
- *Projet d'établissement 2015-2020* du conservatoire de Verrières-le-Buisson.

- **Documents pédagogiques**

- Conservatoire de Chilly-Mazarin :
 - *Projet pédagogique de la classe de violoncelle (2011)*.
- Conservatoire de Longjumeau :
 - *Projet pédagogique du département des cordes frottées* (année 2014).
 - *Projet pédagogique du département des cordes pincées* (année 2014).
 - *Projet pédagogique du département vent* (année 2014).
 - *Projet pédagogique de formation musicale* (année 2014).
 - *Projet pédagogique des pratiques collectives* (année 2014).
- Conservatoire de la Vallée de Chevreuse :
 - *Livret pédagogique pour les élèves de 3^{ème} Cycle spécialisé du département musique ancienne*, (année scolaire 2012-2013).

²⁰³ Association départementale d'information et d'action musicale.

• Sites internet

- Site de la communauté Paris-Saclay : <http://paris-saclay.com/>
- Site de la communauté des Hauts-de-Bièvre : <http://www.agglo-hautsdebievre.fr/>
- Site d'Europ'Essonne : <http://www.europessonne.fr/>
- Site des Guinguettes de l'Essonne : <http://www.guinguettes.org/web/>
- Site du guide des sorties en Yvelines : <http://www.sortir-yvelines.fr/>

- Site du département de musique ancienne du CRD de la Vallée de Chevreuse : <http://dmaorsay.ekablog.com>
- Site de l'association *Musart91*: <http://www.musart91.fr/>
- Site de l'orchestre baroque de Montauban : <http://www.les-passions.fr/fr/>
- Site des musiciens enseignant la flûte à bec : <http://www.flutes-a-bec.com/>

- Site de la médiathèque de la Cité de la musique - Philharmonie de Paris : <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?url=/mediacomposite/>
- Catalogue en ligne Anne Fuzeau : <http://www.editions-classique.com/>
- Site Henle : <http://www.henle.com/fr/page-daccueil/index.html>
- Site IMSLP : <http://imslp.org/wiki/Accueil>

- Site Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Accueil_principal
- Site du service public : <http://www.vie-publique.fr/>
- Site d'itinéraires routiers : <https://fr.mappy.com/>

Bibliographie

• **Ouvrages de l'époque baroque**

- Michel Corette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, Paris, 1741.
- François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, Fac-similé J.M. Fuzeau 1996.
- René Descartes, *Abrégé de musique*, 1987. *Compendium musicae*, trad. Frédéric de Buzon, Paris, PUF, p.54.
- René Descartes, *Les Passions de l'âme*, 1649, Les Classiques de la philosophie, Le Livre de Poche, Paris, 2010.
- Marin Marais, *Préface du second livre de viole*, Paris, 1701.
- Georg Muffat, *Florilegium Primum*, Augsburg, 1695.
- Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, Augsburg, 1698.
- Michel Pignolet de Montéclair, *Les Principes de musiques*, Paris, 1736.
- J. Joaquin Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir le bon goût dans la musique*, Voss, Berlin, 1752.
- François Raguenet, *Parallèle des Italien et des François en ce qui regarde la musique et l'opéra*, Paris, 1705.

• **Ouvrages universitaires**

- Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Sprimont, éd. Mardaga, 2006.
- Thierry Favier, *Le Motet à grand chœur Gloria in Gallia Dea*, Fayard Les chemins de la musique, Millau, 2009.
- David Hennebelle, *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII – XVIIIe siècles)*, Champ Vallon, Lonrai, 2009.
- Philippe Lescat, *Traité Musicaux en France 1660 – 1800, Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique la Villette Paris, Saint-Etienne, 1991.
- Catherine Robblin, *La littérature pour violoncelle seul au XXème siècle : entre tradition et modernité*, Thèse sous la direction d'Anne Penesco, 2000.
- Anne Hélène Sicard, *évolution de l'enseignement du violoncelle en regard des méthodes écrites pour cet instrument*, Cefedem Bretagne-Pays de Loire, 2004-2006.
- Raphaële Vançon, *Enseigner la musique : un défi*, Orthez, éd. Zurfluh, 2009.

- **Dictionnaire et guide de la musique**

- Julie Anne Sadie (dir.), *Guide de la musique baroque*, (traduit de l'anglais par Marc Vignal), Fayard, Jouve, 2008.

- **Ouvrages concernant l'histoire de la musique et du baroque**

- Philippe Beaussant, *Vous avez dit Baroque ?* éd. Acte sud, Arles, 1994.
- Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, éd. Gallimard, Évreux, 1992.
- Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, (traduit de l'allemand par Dennis Collins), Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1982, éd. Gallimard pour la traduction française, 1984.
- Wanda Landowska, *Musique ancienne*, avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski, Paris, Mercure de France, 1909, rééd. Ivrea, Paris, 1996.
- Sylvette Millot, Jérôme de Largoce, *Marin Marais*, éd. Fayard, Paris, 1991.

- **Partitions de musique**

- Jean-Sébastien Bach, *Sechs Suiten für violoncello solo BWV 1007-1012*, éd. Bärenreiter, Basel, 1950.
- Jean-Sébastien Bach, *Six Suites for Solo Cello BWV 1007-1012, newly edited by Paul Tortelier assisted by Frieder Lenz*, éd. Stainer & Bell, Londres, 1983.

Annexes

I. Questionnaire à destination de Jean-Pierre Nicolas

• Historique du département de musique ancienne du CRD d'Orsay

- *Christophe Boissiere*. Depuis combien de temps enseignez-vous au CRD d'Orsay ?
- *Jean-Pierre Nicolas*. Depuis 25 ans.

- Quand le département de musique ancienne a-t-il été créé ?
- *JPN*. Le département a été créé en 1991. Le directeur de l'époque, Yves Giraudon était aussi sous-directeur du conservatoire de Tours où j'étais professeur. Il nous avait entendu avec Michèle²⁰⁴ en concert et nous avait repérés. Il aimait bien diriger et faisait tous les ans un concert de Noël en estimant que la musique baroque était la mieux adaptée à cette occasion. Il avait acheté un clavecin, le fameux clavecin rouge qui est toujours là, qui provenait d'un atelier qui s'appelle « la Grande Maison » situé à Saint-Rémy-Lès-Chevreuse, un clavecin qui est nettement moins bien que celui qu'on vient d'acquérir mais qui est quand même correct. Du coup, il a créé quelques heures de clavecin, deux heures. Une des principales missions de celui qui en aurait la charge serait d'accompagner ce concert de Noël.

- En l'occurrence il s'agissait de Michèle Dévérité ?
- *JPN*. Oui.

- Quelque chose m'échappe. Vous me parlez de quelque chose qui s'est créé à Tours ou à Orsay ?
- *JPN*. Cela s'est créé à Orsay. Mais auparavant j'étais prof à Tours. Michèle était venue accompagner mes élèves et nous avons fait un concert. Nous avions un projet de création d'un département de musique ancienne. Donc on se réunissait avec Yves Giraudon qui était très motivé, Bruno Cocset (professeur de violoncelle à Tours à l'époque), et aussi Jean-Pierre Ouvrard²⁰⁵.

²⁰⁴ Michèle Dévérité, claveciniste, est mariée à Jean-Pierre Nicolas.

²⁰⁵ Jean-Pierre Ouvrard est un musicologue français, professeur, chercheur à l'Université de Tours et chef de chœur.

- Quel était le statut de l'école de musique de Tours ?
- *JPN.* C'était un CNR²⁰⁶. J'ai passé quelques années à Tours. Michèle était à Metz. De ce fait lorsqu'il a fait cette proposition, Michèle a tout de suite accepté.

- Parce qu'entre temps, Yves Giraudon est devenu directeur d'Orsay ?
- *JPN.* Exactement. Il a donc voulu faire à Orsay ce qu'il avait ébauché et pas totalement finalisé à Tours. À cette époque, il avait les coudées franches avec quelques moyens financiers.

- C'était donc en 1991?
- *JPN.* Oui, en 1991. Puis il a eu l'idée de créer quelques heures de flûte à bec. Pour nous c'était une bonne nouvelle, car ça laissait augurer qu'on pourrait s'installer « quelque part ». Ceci dit, j'étais prof titulaire à Tours, je ne pouvais pas lâcher ce poste. Pendant plusieurs années j'ai cumulé les deux et cela a duré assez longtemps. Puis le nombre d'heures a augmenté, et a même dépassé les 16 heures. J'ai fini par être titularisé à temps complet. C'est la première étape de la création du département de musique ancienne, c'est-à-dire une mini-classe de clavecin dont la fonction était l'accompagnement des concerts de Noël, et ma classe de flûte à bec. À chaque fois qu'on avait des élèves, notre volume horaire s'amplifiait. Une nouvelle étape s'est faite quand la professeur de violoncelle moderne est partie en retraite.

- Comment s'appelait-elle?
- *JPN.* C'était Madame Roger, la mère de Nicolas Roger qui a enseigné l'orgue. Elle a fait valoir ses droits et n'est pas partie quand Yves Giraudon a voulu nommer Antoine Ladrette. Puis la situation s'est clarifiée et pendant très longtemps nous avons fonctionné à trois. On commençait déjà à faire les *samedis de musique ancienne* à la Bouvèche²⁰⁷, puis ça été les *dimanches de musique ancienne* parce que les samedis il y avait trop de cours, le dimanche c'était plus tranquille! On a fait aussi des concerts avec Antoine. Puis une autre étape importante s'est réalisée quand on a eu l'idée de recruter, avec l'autorisation de notre directeur, un professeur de violon baroque pour faire des ateliers.

- C'était déjà Patrick Cohën-Akenine ?
- *JPN.* Oui. Nous l'avons choisi. Ce qui est très important dans ce département c'est que tous les profs à une exception près, ont tous été cooptés. Ça me

²⁰⁶ Conservatoire national de région.

²⁰⁷ « La grande Bouvèche », 71 rue de Paris à Orsay, est un ancien château dédié à différentes activités culturelles, dont les concerts de musique ancienne de l'école de musique de la ville.

paraît d'autant plus important lorsque je vois dans d'autres conservatoires certains départements de musique ancienne qui paraissent complètement hétéroclites, avec des gens qui n'ont rien à voir ensemble, et dans le pire des cas, qui peuvent se détester ! En tout cas, Michèle et moi avons contacté Antoine Ladrette et l'avons choisi avec l'accord du directeur. Puis nous avons proposé à Antoine Ladrette le choix de Patrick Cohën quand il a été question d'un violoniste. Il a été tout de suite d'accord et enchanté par cette proposition et par le fait que Patrick accepte. Pendant plusieurs années on a fonctionné avec lui uniquement en atelier.

- Qu'appellez-vous atelier, de la musique de chambre ?
- *JPN.* C'était une fois par mois, les *dimanches de musique ancienne*. Il y avait beaucoup de monde, des violonistes mais qui ne suivaient pas de cours hebdomadaires. Et d'ailleurs, au vu des tarifs, - car c'était un des conservatoires les plus chers - Patrick pensait qu'il ne pourrait pas avoir d'élèves inscrits dans un cursus. Il n'était donc pas pressé d'avoir une formule hebdomadaire classique. Puis la direction lui a proposé d'avoir huit heures de cours et, finalement, les élèves se sont quand même manifestés. Nous avons continué de front les cours hebdomadaires et les dimanches de musique ancienne une fois par mois. C'était très dense car on emmenait plusieurs clavecins. Il fallait tout transporter nous-même. Il n'y avait pas de régisseur. On amenait nos propres clavecins, des épinettes, etc. On avait des gens qui venaient faire de l'ensemble, parfois de très bon niveau. On faisait un emploi du temps très serré sur le dimanche.
- L'objectif était toujours de faire une réalisation ?
- *JPN.* Oui il y avait toujours un concert à la fin de la journée. Pendant longtemps on a eu des sonates de flûte à bec, des œuvres pour clavecin et des sonates de Barrière! Avec l'arrivée de Patrick le répertoire s'est élargi, nous avons fait des concertos. Les gens qui venaient, passaient toute la journée avec nous, apportaient à manger, c'était très convivial. Ceux qui en reparlent en ont encore la nostalgie! C'était une espèce d'institution, très compliquée à organiser. On faisait des grands tableaux, il n'y avait pas internet, on se débrouillait pour organiser tout ça. Il y en a qui venaient de loin, ça a été un moment important du département de musique ancienne.
- Sauriez-vous le dater?
- *JPN.* Non. Mais c'était d'autant plus important qu'on n'avait pas d'heures de musique de chambre. Après Yves Giraudon, il y a eu Bruno Rossignol, Bernard

Soules, Caroline Rosoor puis Gilles Métral²⁰⁸. Les directeurs ne tiennent pas très longtemps, le conservatoire a toujours été très difficile à gérer. J'y reviendrai quand on abordera le passage à la CAPS qui a changé beaucoup de choses. Donc ces *Dimanches de musique ancienne* étaient la seule occasion de faire de la musique d'ensemble.

- Si je comprends bien, vous faisiez ces fameux dimanches en dehors de vos heures de cours ?
- *JPN*. Patrick n'était payé que pour ça au début. Moi j'avais dégagé deux heures pour le faire et Michèle aussi. En fait nous avons décidé que ça se passerait comme ça. Il y a beaucoup de temps de préparation qu'on ne prend pas en compte. J'assurai la coordination avec Michèle dès le début, dès qu'on était plusieurs et que cela s'est avéré nécessaire. Puis Patrick a fini par avoir des heures hebdomadaires mais on quand même continué les dimanches de musique ancienne. Puis on s'est aperçu qu'un dimanche par mois n'était plus tout à fait adapté. On a changé de formule et tout mis sur des week-ends. C'était plus facile pour le transport des clavecins qui restaient en place pour deux jours. On peut faire beaucoup de choses entre le samedi et le dimanche.
- A partir de quand avez-vous eu des régisseurs pour vous aider ?
- *JPN*. Il est quand même très important de noter que lorsqu' on est arrivé, ça s'appelait École Nationale de Musique de la vallée de Chevreuse, ENM, puis lorsque des classes de danse on été créées, on a rajouté un D: « ENMD ». C'était un syndicat intercommunal qui avait été créé longtemps avant nous.
- L'historique du conservatoire est décrit dans le projet d'établissement.
- *JPN*. il y avait donc au début pas mal de moyens quand on a créé les premières classes. Elles ont été créées souvent parce qu'un prof d'instrument moderne partait et que les différents directeurs avaient l'idée de trouver quelqu'un qui puisse enseigner les deux instruments. Donc Antoine était prof de violoncelle moderne et avait aussi des élèves violoncellistes baroques. Mais au bout de quelques années ce syndicat intercommunal n'a plus eu du tout de moyen. Pour les villes c'était très lourd à gérer, et puis il y avait des problèmes politiques car il y avait deux villes de gauche, deux villes de droite, qui n'arrêtaient pas de se « tirer dans les pattes ». Gif-sur-Yvette voulait se retirer mais cela était quasiment impossible car les statuts auraient rendu cette décision très coûteuse. Heureusement car sinon le conservatoire aurait explosé et serait devenu une petite association. Pendant des années on a souvent entendu dire que le conservatoire n'était pas viable pour les municipalités.

²⁰⁸ Jean-Pierre Nicolas évoque ici les différents directeurs du conservatoire d'Orsay.

- À cause du coût?
- *JPN.* Oui, financièrement. À chaque fois les tarifs ne cessaient d'augmenter. C'était un des conservatoires les plus chers de France.

- Pour les élèves de la commune ou extérieurs ?
- *JPN.* Les deux mais surtout les extérieurs. On avait aussi un quota pour les élèves extérieurs à ne pas dépasser. Pour donner une idée du manque de moyens, il y avait une sorte d'homme à tout faire, Antonio, qui faisait tout seul les transports. Je portais le clavecin avec lui, et quand il ramenait l'instrument et que je n'étais pas là, il allait frapper dans les classes pour voir si quelqu'un pouvait l'aider. Et les municipalités n'ont jamais voulu mettre quelqu'un de la mairie à disposition même ponctuellement. Nos conditions étaient assez précaires. C'est pour ça que le passage à la CAPS a été pour nous une bénédiction. C'est devenu très confortable, les régisseurs sont compétents, ils font bien leur travail. Ils transportent tout ce qu'on leur demande.

- Pouvons-nous revenir à l'historique du département et voir comment sont arrivés les autres membres de l'équipe ?
- *JPN.* Donc on a été un certain temps à quatre profs. Il y avait un prof d'orgue qui s'appelait Nicolas Roger qui était donc le fils de la prof de violoncelle et qui est parti. Bruno Rossignol qui était directeur a nommé Frédéric Desenclos. Comme il était déjà ailleurs il n'a pas beaucoup dynamisé la classe d'orgue. On pouvait dire qu'on ne faisait rien avec l'orgue, malgré tout son talent, il été trop pris par ailleurs. Après il y a eu Valérie Balssa²⁰⁹ qui a été nommée pour quelques heures. Quand le prof de hautbois est parti, la classe a été scindée en deux parties, une moderne et une baroque. On n'a pas réussi à trouver quelqu'un qui fasse les deux. Il y a eu plusieurs profs de hautbois qui se sont succédés, il y a eu d'abord Olivier Clémence, puis après Antoine Torunczyc, puis maintenant Jean-Marc Philippe. Quand le prof de basson est parti à la retraite, Bernard Soules qui nous soutenait beaucoup nous a proposé de trouver quelqu'un qui puisse avoir la double étiquette et qui puisse à la fois enseigner le basson baroque et le basson moderne. On n'a pas trouvé, mais lui a trouvé Alexandre Salles. Mais en même temps il nous avait proposé de chercher nous-même ; tous les directeurs qui sont passés ont toujours accepté de fonctionner par cooptation, en nous demandant notre avis, ce qui ne se fait pas partout. Cela évite beaucoup de problèmes mais pas tous non plus. C'est vrai aussi qu'on a formé pas mal d'élèves qui sont

²⁰⁹ Valérie Balssat est professeur de traverso au CRD d'Orsay et au conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt.

devenu profs y compris au sein de l'établissement. Je pense par exemple à Gaëlle Lecoq, très bonne flûtiste qui a été mon assistante. Et puis après, comme elle a obtenu son PEA, elle est devenue titulaire à sept ou huit heures, puis elle a eu besoin de prendre son indépendance.

- Où est-elle professeur?
- *JPN.* À Savigny-le-Temple. Autre exemple, Michèle a eu comme élève de clavecin Xavier Eustache avec qui elle était restée en contact. Quand il a fallu remplacer Frédéric Desenclos qui partait, Caroline Rosoor a demandé si nous avions des idées. Nous en avons plusieurs et puis Michèle a pensé que Xavier Eustache serait peut être intéressé, ce qui a été le cas. Il a complètement redynamisé la classe avec maintenant beaucoup d'élèves en premier et en second cycle, ce qui n'intéressait pas du tout le prof avant. Pierre-Alain²¹⁰ a été aussi élève d'Orsay. Parmi les profs élèves d'Orsay, il y a aussi Éléonore Hochapfel- Goguel, prof de flûte traversière, qui a été aussi élève à Orsay de traverso. Mais ce n'est pas nous qui l'avons recrutée mais la directrice pour la classe de flûte traversière moderne. Ça s'est trouvé comme ça...
- Elle ne se joint jamais à vous pour différents projets ?
- *JPN.* Elle est extrêmement prise par son enseignement de la flûte moderne. Elle a beaucoup d'élèves. Elle est obligée d'en refuser et la flûte traversière est un instrument qui est très demandé. Elle garde son étiquette de prof de flûte traversière moderne, même si elle joue du traverso. On est souvent en contact avec elle, mais la prof de traverso c'est Valérie Balssa. Les choses sont claires.
- Ce que je trouve assez étonnant au final, c'est ce manque de porosité entre les élèves de moderne et ceux du département de musique ancienne.
- *JPN.* C'est une très bonne remarque, mais c'était bien pire avant! Mais je vais y revenir. Il y a des profs qui ont pris des cours de violon baroque avec Patrick. Il y a eu notamment Morgane Dupuy qui est prof de violon moderne de très bon niveau. Il y a aussi Marion Korkmaz qui est prof de violon au conservatoire.
- Elle s'occupe de l'orchestre?
- *JPN.* Oui c'est ça. Il y a aussi Sarah Brayer qui est la prof d'alto et qui a étudié l'alto baroque avec Patrick aussi. Il y a quand même pas mal de profs qui sont passés par notre enseignement.
- Je vais les interroger pour savoir ce que cela a changé dans leur pédagogie.
- *JPN.* Ce serait une bonne idée car Marion et Éléonore réfléchissent beaucoup

²¹⁰ Pierre-Alain Braye Weppe, claveciniste, est professeur de basse continue, de musique de chambre et d'écriture au conservatoire d'Orsay.

sur leur enseignement. J'ai aussi une ancienne élève Caroline Bosselut qui est prof de formation musicale.

- Je la connais.
- *JPN*. Dans les années 90, il y avait un prof de flûte traversière très vieille école - école Marion²¹¹, Lardé²¹² - qui interdisait à leurs élèves de venir nous voir. Il y en a quand même deux qui sont venus sans lui dire, ce qui nous a beaucoup excités ! Parce qu'ils avaient envie de jouer des *Sonates* de Bach accompagnées au clavecin. Il y en a pour qui cela a ouvert des horizons parce que le prof leur disait « je joue Bach selon la tradition, comme mon prof me l'a appris ». On ne pourrait plus l'imaginer maintenant ! Le prof de basson, c'était pareil. Il y avait une prof de violon, très grande violoniste, Annie Jodry, qu'on a connue, elle était très ouverte, mais aussi d'autres profs qui ne nous ont pas vus arriver d'un bon œil. De temps en temps il y en avait un qui nous demandait si on faisait les trilles par-dessous ou par-dessus, « ah bon, par-dessus très bien », ils avaient l'impression d'avoir appris beaucoup de choses et que c'était l'essentiel pour faire la différence entre le baroque et le moderne. Je pense que pour les profs d'Orsay de violon, d'alto et de violoncelle avec Antoine, leur pédagogie bénéficie de cet enseignement qu'ils ont reçu. À l'époque pendant de nombreuses années, il n'y avait pas d'accompagnateur de clavecin, il n'y avait pas de classe de musique de chambre ni de classe de basse continue. Michèle accompagnait tous les examens et c'était tout, il n'y avait pas de budget pour ça. En fait notre stratégie a consisté à faire comprendre à chaque changement de directeur la nécessité absolue de créer quelque chose de supplémentaire.
- Du coup cela correspond à l'arrivée de Pierre-Alain²¹³ pour la basse continue et de Chloé²¹⁴ pour l'accompagnement ?
- *JPN*. Pour l'accompagnement, cela faisait longtemps que nous avions obtenu des heures. Ce n'était plus possible que Michèle le fasse car elle avait trop d'élèves. On a eu plusieurs accompagnateurs. Le premier, ça a été Fabien Armengaud, après il y a eu Karolina Herzig, puis Jean-Luc Ho et maintenant il y a Chloé Severe qu'on aimerait bien garder car elle donne entière satisfaction. Mais le problème c'est qu'elle n'est pas annualisée. Elle est payée 13 € de l'heure...

²¹¹ Alain Marion est un flûtiste français né à Marseille le 25 décembre 1938 et mort à Séoul le 16 août 1998.

²¹² Christian Lardé est un flûtiste français, né le 3 février 1930 à Paris, mort le 16 novembre 2012 à Draguignan.

²¹³ Pierre-Alain Braye Weppe.

²¹⁴ Chloé Severe, claveciniste, accompagnatrice au conservatoire d'Orsay.

- Y-a-t-il des perspectives pour la titulariser ?
- *JPN.* Malheureusement non. On a déjà de la chance qu'on ne nous retire pas des heures. C'est donc quand même globalement une bonne chose qu'on soit à la CAPS car ils ont bien précisé qu'ils absorberaient le manque de subventions très important, quelque chose de l'ordre de 100 000 €.
- De dotation de l'État?
- *JPN.* De l'état et du département. La CAPS a promis qu'il n'y aurait pas de coupe sur les budgets mais par contre il n'y aura pas un quart d'heure de prof en plus.
- Il faudrait que quelqu'un parte ?
- *JPN.* Oui c'est ça. On a beaucoup fonctionné par vases communicants. Par exemple on a eu un prof de viole de gambe, mais que pour quelques heures. Donc on a eu Emmanuel Balssa qui était prof aussi à Versailles, puis Atsushi Sakai puis ça ne s'est pas renouvelé. Quand le prof de contrebasse est parti, on a sauté sur l'occasion pour que la contrebasse soit scindée en contrebasse moderne et en viole de gambe, violone, c'est pour ça qu'on a Martin Bauer²¹⁵ depuis deux ans.
- Le changement d'appellation de 2006 (CRD) a-t-il eu des conséquences sur le département ?
- *JPN.* Non pas spécialement.
- Vos disciplines personnelles d'enseignement ont-elles évolué avec le temps ? Je pense notamment au cours sur les tempéraments et sur l'ornementation au XVIIIe.
- *JPN.* Effectivement ça ne se fait pas depuis toujours. Ce n'était pas une demande de la direction, c'est surtout quand on a cru qu'on allait passer au CEPI²¹⁶. Ça a été une autre étape importante, du temps de Caroline Rosoor. Le CEPI c'était très exigeant comme cursus. Et donc pour être dans les normes du CEPI, on a obtenu que nos élèves fassent un deuxième instrument sans payer plus cher et puis qu'il y ait la création de certains enseignements

²¹⁵ Martin Bauer est professeur de viole de gambe au conservatoire d'Orsay.

²¹⁶ CEPI : cycle d'enseignement professionnel initial.

« Pour le moment le cycle d'enseignement professionnel initial (CEPI) peut être poursuivi dans les conservatoires des régions Nord-Pas-de-Calais et Poitou-Charentes. Le développement du CEPI dans les autres régions semble être suspendu, et l'avenir même de ce cycle reste incertain même si fondamentalement la réforme du cycle spécialisé sanctionné par un nouveau diplôme national demeurent à l'ordre du jour ».

http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/10_Enseignement_de_la_musique/30_vers/20_cepi_musique_1.htm

collectifs. Les tempéraments, ça doit faire six ou sept ans, l'ornementation la troisième année et puis l'ornementation renaissance ça fait encore un peu plus longtemps. En fait il y a eu deux raisons qui nous ont permis de créer ces enseignements complémentaires. La première c'est grâce à la création de l'ex-futur CEPI qui a renforcé nos enseignements, la deuxième c'est la création de la Licence²¹⁷.

- Depuis quand a-t-elle été créée ?
- *JPN*. Depuis cinq ou six ans. Nous avons beaucoup travaillé pour être dans les clous dès la création de cette Licence. C'est pour ça que Pierre-Alain a été engagé.

- Pour les notions d'écriture?
- *JPN*. Pas seulement; aussi pour l'étude des traités car dans les UV obligatoires d'enseignement pour la Licence, figurait l'étude des traités.

- Ce programme vous a-t-il été imposé au niveau national ?
- *JPN*. Non. C'est un programme dont on a discuté longuement avec le directeur de Versailles et la directrice d'Orsay (Bernard Soules et Caroline Rosoor), ainsi que les profs de Versailles, surtout Pierre Boragno²¹⁸. On a créé cette Licence dans la douleur. C'était compliqué.

- Au fond pourquoi avez-vous créé cette Licence? De qui émanait cette demande?
- *JPN*. C'est parce qu'on observait la création de pôles d'enseignements supérieurs et Bernard Soules qui s'était beaucoup plu à Orsay voulait créer et renforcer son département de musique ancienne à Versailles. Au bout d'un ou deux ans il s'est dit qu'on pouvait faire un partenariat des deux départements de musique ancienne et prétendre à faire de l'enseignement supérieur. Sauf que ce projet n'a pas été validé par le Ministère de la Culture, ça a été le gros problème. Nous avons pourtant beaucoup d'atouts.

- Pour quelles raisons?
- *JPN*. Parce qu'il y avait déjà Boulogne qui s'était associé à Paris ainsi qu'Aubervilliers. On ne pouvait pas en faire plus. Ils n'ont pas vu non plus d'un bon œil qu'on soit associé à l'université de Saint-Quentin-en-Yvelines, car ce n'était pas assez musical comme enseignement. Parce qu'au départ, on a essayé de se raccrocher à la Sorbonne, mais ils n'ont pas voulu de nous car

²¹⁷ La Licence Interprétation et Patrimoine, créée en partenariat avec l'université de Saint-Quentin-en-Yvelines et le CRR de Versailles.

²¹⁸ Pierre Boragno est flûtiste à bec et professeur au CRR de Versailles.

nous étions une structure musicale trop petite. En fait on s'est rendu compte que ce qui les intéressait ce n'était pas la qualité de l'enseignement mais la solidité de la structure. Du coup après on a essayé de se raccrocher au pôle supérieur de Boulogne-Paris. C'était bien parti parce que le directeur du pôle était plutôt favorable, puis on a appris que c'était plutôt les professeurs qui n'avaient pas du tout envie qu'on se rapproche d'eux.

- Pourquoi?
- *JPN*. Parce que ça aurait fait de la concurrence. Il n'y avait pas tellement de demande et on aurait pu leur prendre des élèves.

- Qui d'autres que vous dispensait des cours de musique ancienne en région parisienne ?
- *JPN*. À Cergy-Pontoise il y a quelques classes de musique ancienne, mais pas beaucoup, à Aubervilliers, à Bourg-la-Reine. À Orsay, le département est solide et propose beaucoup d'enseignements. C'est pour ça qu'on pensait pouvoir prétendre avoir la dénomination de pôle d'enseignement supérieur, sauf que le Ministère de la Culture n'a pas voulu. Il paraîtrait même qu'une inspectrice serait furieuse qu'on se permette de faire de l'enseignement supérieur, sauf qu'on en fait quand même!

- Pourquoi, vous n'auriez pas le droit de le faire ?
- *JPN*. On a le droit de le faire mais le problème c'est qu'on n'est pas rattaché à un CEFEDM. Du coup, ça attire moins les élèves car ce qui les intéresse c'est d'avoir un diplôme d'enseignement. Ça c'est très important, peut-être un peu moins pour les violonistes mais quand même. Par exemple j'ai eu cinq élèves qui sont partis à Poitiers après leur DEM²¹⁹. C'est Gaëlle Lecoq qui était mon assistante qui donnait les cours de flûte à bec dans le cadre de l'enseignement supérieur à Poitiers. Parce que en deux ans les étudiants pouvaient obtenir le DNSPM²²⁰ et le DE²²¹. Et nous, on ne propose ni l'un ni l'autre. Alors qu'à Aubervilliers, ils sont rattachés au CEFEDM de Rueil. Nous ne sommes pas habilités à faire des enseignements de pédagogie. Donc nous on a tout fait pour être dans les clous par rapport à l'enseignement qu'on pouvait offrir au conservatoire et cela n'a pas été accepté par le Ministère de la Culture.

²¹⁹ DEM : diplôme d'études musicales.

²²⁰ DNSPM : diplôme national supérieur professionnel du musicien. Le DNSPM offert à visé à former des interprètes professionnels solistes, chambristes ou musiciens d'orchestre capables d'interpréter une œuvre de façon sensible en prenant en compte le contexte et l'époque de sa composition. Il prépare en outre à la poursuite d'études supérieures en Master d'interprète ou de pédagogie. Il est équivalent à 180 crédits ECTS.

²²¹ DE : diplôme d'État.

- À quelle date avez-vous présenté votre projet ?
- *JPN.* Je ne me rappelle plus exactement. Au moment où le Ministère a décrété qu'il y aurait des pôles d'enseignement supérieur.
- Mais pensez-vous que le niveau d'enseignement de la musique ancienne dans ces pôles supérieurs n'est pas suffisant ? N'avez-vous jamais envisagé d'intégrer un de ces équipements, de proposer vos compétences ?
- *JPN.* La création des pôles sup n'est pas en fonction de la compétence des équipes mais en fonction de la structure. Boulogne est un conservatoire très important. Ce n'est pas à moi de juger de la qualité de l'enseignement qui se passe à Boulogne. Il faudrait demander aux élèves ou à Valérie Balssa qui enseigne à Boulogne et à Orsay et qui est très contente d'être à Orsay.
- Effectivement, je lui poserai la question.
- *JPN.* Au CNR de Paris par exemple, ils ne font pas beaucoup d'enseignement hebdomadaire. Et puis globalement l'enseignement supérieur est une usine à gaz ! C'est beaucoup de matières, et les étudiants n'ont plus le temps de travailler leur instrument. C'est pareil à l'étranger. Nous avons fait notre stage d'Étampes, Michèle avait deux élèves en Master à Namur et qui n'auraient pas eu leur DEM à Orsay. Le niveau était faible, le niveau baisse. Globalement on ne parlait pas du tout de pédagogie ou de quoi que ce soit jusqu'à il y a 25 ans, enfin à part l'harmonie et le solfège et maintenant on est peut être passé d'un extrême à l'autre notamment dans le domaine de la pédagogie. J'ai eu l'occasion d'être tuteur d'élèves n'étant pas au niveau et ayant leur DE à la fin de leur cursus. C'est vrai que nous sommes une petite structure et que nous devons être le seul CRD en France à proposer de l'enseignement supérieur. C'est parce que nous sommes en partenariat avec Versailles qu'on peut faire ça. Le fait d'être une petite structure est à la fois une faiblesse et une force car cela nous oblige à nous dépasser en permanence pour pouvoir offrir un enseignement intéressant. On sait que les gens ne viendront pas pour la beauté des locaux ! Il faut qu'on puisse compenser sinon on n'aurait pas d'élèves. Nous sommes très motivés avec Michèle parce qu'on n'habite pas loin. On a pu créer tout ça aussi du fait de notre proximité.
- Le département tel qu'il est aujourd'hui correspond-il à votre vision de départ ?
- *JPN.* Oui, même au-delà de ce qu'on pouvait imaginer.
- En quoi pensez-vous qu'il pourrait être encore amélioré ?
- *JPN.* Il faudrait éventuellement une classe de théorbe, que la classe de viole de gambe soit un peu renforcée, que l'accompagnatrice soit pérennisée, que

la classe de basse continue soit renforcée en heures.

- L'extension de la CAPS à Europ' Essonne vous amène-t-elle à envisager des partenariats différents ?
- *JPN*. Effectivement je sais qu'on sera dans la même communauté que Chilly-Mazarin, Wissous, Villebon-sur Yvette, etc. Ce sont des conservatoires dont on connaît tous ceux qui enseignent la musique ancienne, qui ont parfois été nos élèves, comme la prof de violoncelle de Marcoussis ²²², Maud Caille ²²³ à Massy. L'année prochaine Antoine aura le prof de violoncelle de Fresnes. On est quand même bien dans notre mission de conservatoire départemental. Mais il y a des communes dont j'ignore tout de la vie musicale. Je suis allé voir sur le site d'Europ' Essonne et il n'y a pas grand-chose. La fusion de la CAPS et d'Europ' Essonne, on en parlait avec notre directeur, il était un peu inquiet. Sur la culture il y a une petite phrase : « à la fin de l'année, les élus proposeront les activités culturelles et / ou sportives à poursuivre, modifier voire arrêter ²²⁴ ».
- Ce n'est pas très encourageant !
- *JPN*. C'est le seul mot qu'il y a sur la culture. Franchement c'est un grand point d'interrogation. En tout cas on est content d'être dans la même communauté que Chilly-Mazarin, Villebon et Massy.

• Saison culturelle et musicale

- Participez-vous au concert de la saison musicale de la CAPS ?
- *JPN*. La CAPS paye cinq ou six concerts professionnels par an à partager avec tous les collègues. Une fois, une collègue a reproché lors d'une réunion, le fait qu'il y ait exclusivement des concerts de musique ancienne ou contemporaine. J'ai remis les choses au point en disant que ça faisait dix ans qu'il n'y avait eu aucun concert de prof de musique ancienne. Si la musique ancienne est présente dans le département et dans les quatre villes, c'est parce

²²² En fait, il s'agit de Julie Mortarelli, professeur de violoncelle au conservatoire de Buc. Elle est élève d'Antoine Ladrette depuis septembre 2014.

²²³ Maud Caille est professeur de flûte à bec au CRC de Massy et professeur de cornet à bouquin et improvisation Renaissance au conservatoire d'Orsay.

²²⁴ « Culture et sport : les élus ont bien perçu les différences entre les approches des 2 EPCI : la CAPS a présenté le fonctionnement de son service avec les structures sportives et culturelles intégrées; la CAEE a expliqué son approche basée sur l'appui aux villes dans l'exercice de leurs politiques. Au cœur des réflexions : quel modèle retenir pour l'exercice de cette compétence ? D'ici la fin de cette année, les élus proposeront les actions culturelles et ou sportives à poursuivre, modifier voire arrêter ».
<http://www.europessonne.fr/au-quotidien/actualites/le-point-sur-la-fusion>

que ce sont nos élèves qui jouent. On n'a fait très peu de concerts professionnels. On n'a pas un statut privilégié dans ce domaine-là.

- Il y a malgré tout énormément de personnes invitées pour des concerts ou des conférences ?
- *JPN.* C'est vrai qu'on a eu la chance de pouvoir faire venir quelques super musiciens comme : Robert Kohnen, William Donglois, Bernard Foccroule. Plusieurs organistes sont venus, concerts dans la saison d'orgue et pour des master-class. Le flûtiste Kees Boecke etc²²⁵.

- Mais pour les faire venir, vous aviez un budget spécial ?
- *JPN.* Oui, on avait un budget spécial. Renée Geoffrion aussi pour le clavicorde. On voulait faire des master-Class en commun avec Versailles mais ça n'a jamais vraiment marché. Ça a marché une fois quand Pierre Boragno est venu faire une Master-Class sur Ganassi et un peu aussi pour William Dongois, mais les profs de violon ne s'entendaient pas du tout, c'était assez catastrophique. On a fait venir aussi Gilles Cantagrel qui est une personnalité tout à fait remarquable. C'était lors d'une année thématique sur Bach où l'on avait fait beaucoup de choses, un *Concerto pour quatre clavecins*, un concert professionnel avec le *quatrième Brandebourgeois*, avec les profs du conservatoire à l'église de Palaiseau. En ouverture de cette semaine thématique, on avait fait venir Gilles Cantagrel²²⁶, c'était passionnant, on avait l'impression qu'il revenait de l'époque, il le raconte tellement bien. C'était terrible parce qu'il y avait eu deux ou trois jeunes élèves alors que ça aurait dû être plein. Je ne comprends pas ce qu'ont fait les profs de solfège. Ça fait des années que je suis furieux. Tous les concerts de la Bouvèche, il n'y a jamais personne, que des habitués, on les connaît tous. C'est très mal annoncé, très mal organisé. Dans les réunions pédagogiques je prends souvent cet exemple de Gilles Cantagrel qui aurait dû être l'évènement de l'ouverture de cette semaine Bach, et bien non. Il y avait quelques grands élèves de la classe de Philippe Gantchoula²²⁷ et deux petits élèves. Il y en a un qui est allé voir Gilles Cantagrel pour lui demander « si mon prof de musique tombe malade, pourriez-vous le remplacer ? », c'était touchant. C'est anecdotique mais c'est pour dire qu'en règle générale, les Master-Class pourraient être plus suivies.

²²⁵ Voir le site <http://dmaorsay.eklablog.com/les-master-class>

²²⁶ Gilles Cantagrel est un musicologue, écrivain, conférencier et pédagogue français né le 20 novembre 1937 à Paris.

²²⁷ Philippe Gantchoula est professeur d'histoire de la musique, d'écriture et d'analyse au CRD d'Orsay.

- C'est toujours le cas. Pour la Master-Class d'Alain Gerveau²²⁸, nous étions peu nombreux.
- *JPN.* C'est pareil aussi quand Sigiswald Kuijken est venu, il y aurait dû y avoir tous les élèves de Versailles, tous les élèves même de moderne, car c'est un des pionniers au monde du violon baroque. C'est incompréhensible.
- Pensez-vous que c'est parce que les gens passent complètement à côté de cette dimension historique et authentique, est-ce une musique trop élitiste, les directeurs ne font-ils pas leur boulot ? Il y a forcément des raisons.
- *JPN.* Oui, j'aurai tendance à penser que c'est un peu tout en même temps. Les directeurs sont submergés. J'en ai parlé souvent parlé avec Frédéric (Nael). Lui, il arrive à attirer beaucoup de monde dans tout ce qu'il fait.
- Mais lui il est dans une démarche de renouvellement et de recherche du public. Il ne fait pas de l'enseignement supérieur.
- *JPN.* Oui c'est vrai. Mais il fait les choses bien pour la communication, l'affichage, etc...
- Je crois que c'est un aspect minimal de son travail. Son action est plus profonde.
- *JPN.* En tout cas c'est vraiment un problème. Je ne sais pas vraiment quelles pourraient être les solutions. Je pense qu'on devrait obliger les élèves à venir à trois concerts par an. Ça se fait dans certains conservatoires. Je suis sûr qu'ils seraient très contents, même si on enlève par exemple un cours de solfège.
- Vous faites finalement le même constat que nous, les élèves ne se déplacent pas au concert, même quand on leur propose des sommités...
- *JPN.* C'est ça. Nous sommes aussi dans des villes où il se passe énormément de choses. Les enfants sont sollicités, et puis les parents ça ne les intéresse pas d'aller au concert, sauf pour les caméscopes dans les auditions, et puis ils s'en vont quand les enfants ont joué. On évoque souvent le problème avec les directeurs. Je crois qu'avant on avait plus de monde dans les concerts à la Bouvèche. C'est peut-être de notre faute, ce n'est pas bien annoncé. En même temps je ne veux pas faire ce travail en plus, ce n'est pas mon boulot.
- Comment s'est créé le partenariat avec le CMBV ?
- *JPN.* Ça c'est quand même une grande réussite à tout point de vue. On a commencé ça il y a au moins une quinzaine d'année. Ils avaient commencé avec

²²⁸ En 2012-2013 est organisé au conservatoire d'Orsay une master-class d'Alain Gervreau sur les sonates pour violoncelle de Barriere.

le conservatoire de Versailles mais ça n'avait pas marché. Ça s'est passé quand Fabien²²⁹ (Armengaud) cherchait du travail et Michèle lui avait trouvé un petit job au CMBV. Ça s'appelait des TUC²³⁰ à l'époque. Ça nous a donc donné l'idée de créer ce partenariat, que les élèves puissent participer aux productions, surtout quand il y a eu suffisamment de violonistes. On a créé ça du temps de Bernard Soules, ça marchait très bien. Tout le monde y trouvait son compte, et ça continue à bien marcher. Tout le monde est très content, les étudiants sont ravis d'aller jouer à la Chapelle Royale, ça fait vraiment partie de nos grandes réussites et du partenariat le plus intéressant.

- Mais quel a été l'élément déclencheur de ce partenariat ?
- *JPN.* J'ai l'impression que ça s'est passé comme ça. Comme ça avait « foiré » avec Versailles à l'époque, - maintenant ils ont récupérés aussi - on a eu cette opportunité, je crois que c'est Michèle qui a eu cette idée. On a fait d'abord un concert à Gif-sur-Yvette, puis on a pris l'habitude de doubler les concerts, un au CMBV et un dans la vallée de Chevreuse. Ça a bien marché avec le CMBV mais malheureusement ils n'ont pas toujours été très bien reçus. Les villes ne se rendaient pas du tout compte de la chance qu'elles avaient de recevoir une maîtrise d'un tel niveau. Ça ne leur coûtait rien, la location d'un car et quelques repas froids, mais même ça c'était trop. C'était horripilant, on a souvent eu des concerts à l'église de Gif-sur-Yvette qui est très grande, mais c'était à reculons. Même la Ferme de Saint-Aubin, ce n'est pas très facile non plus. Ils ne sont pas demandeurs spécialement.
- Vous essayez de faire rayonner mais ils ne sont pas demandeurs ?
- *JPN.* Oui, en quelque sorte. Ni à Gif, ni à Saint-Aubin, ils ne se sont pas rendu compte que c'était une chance d'avoir un concert de ce niveau pour quelques centaines d'Euros. Et le pire c'est une fois, dans l'église de Palaiseau, où il y avait moins de monde dans l'église que de personnes sur scène. C'est pourtant une des maîtrises les plus reconnues en France et à l'étranger. On essaie de défendre cette idée qu'il se passe toujours un concert dans la vallée de Chevreuse. Ça s'est passé comme ça tous les ans. Jusqu'au moment où ils ont commencé à raler en disant « on a été mal reçu », personne dans le public. Ils étaient reçus comme jamais ailleurs. Ceci pour dire aussi qu'on est dans des villes où la volonté culturelle n'est pas très élevée. Le problème c'est que c'est la CAPS qui impose ça aux villes. Et ce n'est pas ce qui les

²²⁹ Fabien Armengaud, claveciniste, ancien élève de Michèle Déverité est devenu chef assistant d'Olivier Schnebelli au CMBV.

²³⁰ « Les travaux d'utilité collective (TUC) étaient un contrat aidé créé en France en 1984 sous le gouvernement de Laurent Fabius, et abrogé en 1990 lors de l'introduction du Contrat Emploi Solidarité ».

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Travaux_d%27utilit%C3%A9_collective_\(aide_%C3%A0_l%27emploi\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Travaux_d%27utilit%C3%A9_collective_(aide_%C3%A0_l%27emploi))

intéresse. Ce qui les intéresse c'est le marché de Noël. Par exemple à Saint Aubin.

- **Pédagogie**

- Comment se passe la coordination du département ?
- *JPN.* Je vais vous envoyer un rapport sur la coordination qui en dit long sur ce que cela représente.

- Faites-vous une démarche spécifique pour le recrutement de vos élèves ?
- *JPN.* Il y a des « ateliers découverte » pour les petits élèves qu'on fait parfois en clavecin, en flûte à bec et en orgue, c'est-à-dire les trois instruments qui peuvent récupérer des petits élèves. Le reste c'est le bouche à oreille. C'est vrai qu'on fait tous les ans notre stage d'Étampes, et comme on est tous profs à Orsay, on a parfois récupéré quelques élèves. Il n'y a pas d'autres démarches spécifiques.

- Le département s'adresse t-il uniquement à des élèves de cycle spécialisé ?
- *JPN.* Non, pas uniquement.

- Pensez-vous qu'il soit possible d'enseigner la musique baroque au 1^{er} Cycle?
- *JPN.* Oui.

- Cherchez-vous à créer des transversalités avec vos collègues enseignant sur instruments modernes ?
- *JPN.* Oui, on en a fait pas mal avec le jazz. Il y a eu une semaine sur *la Variation* et on a fait beaucoup de choses avec le département jazz qui était très refermé sur lui-même pendant un moment et ça a été très constructif. Et notamment Pierre-Alain qui a fait beaucoup de choses à ce moment-là.

- Comment sensibilisez-vous vos élèves à la question des chiffrages ?
- *JPN.* Je m'aperçois dans mes séances d'ornementation qu'il y a des élèves qui peuvent être excellents instrumentistes, enseignants et même titulaires de DE qui ne savent rien sur les chiffrages. Du coup ils ne savent pas « ce qui se passe en dessous » quand ils jouent. Je pense que c'est essentiel. Alors c'est vrai, il y a les cours de Pierre-Alain, d'Hélène Dufour²³¹, les accompagnements de Chloé. Je donne une petite feuille dans mes cours. Ils apprennent un petit peu en solfège mais pas beaucoup. Je suis tout à fait d'accord pour dire que

²³¹ Hélène Dufour, claveciniste, est professeur de basse continue au conservatoire d'Orsay.

c'est très important et que ce n'est pas très compliqué. Au moins savoir par exemple que quand il y a des 7 et des 9 cela fait une dissonance. Ce sont des choses très simples qu'on pourrait savoir beaucoup plus tôt. Il faudrait pouvoir mettre en phase ce qu'on entend et ce qu'on lit.

- **Répertoire**

- Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- *JPN*. Oui, je m'en suis servi pas mal parce qu'il y avait des pièces que j'avais négligées ou que je ne connaissais pas. Mais je ne m'en sers pas de façon systématique dans l'ordre où c'est indiqué.
- Ça reste un objet de référence ?
- *JPN*. Je pense que oui, en tout cas pour mon instrument. Michèle ne ferait sans doute pas la même réponse car pour le clavecin il y a des répertoires qui sont totalement ignorés. Mais pour la flûte à bec, ça été bien fait. Cela a été utile de façon générale.

- **Démocratisation de l'enseignement de la musique ancienne**

- Au fond, pensez-vous que la musique ancienne est une affaire de spécialistes?
- *JPN*. Pour l'enseignement, oui.
- Mais aussi pour la jouer ?
- *JPN*. Oui. Quand même, ça représente un danger. On n'a pas trop parlé de notre partenariat avec Versailles. À mon avis ça ne fonctionne pas, ça ne peut pas fonctionner. Maintenant ils ont une option *Musique Ancienne* dans la Licence pour les instrumentistes modernes. Ils vont faire un peu de violon baroque mais ça ne les intéresse pas trop. J'ai l'impression que c'est un peu un recul, c'est le risque.
- Qu'appellez-vous un recul, je ne comprends pas ?
- *JPN*. Ils peuvent avoir l'impression - parce qu'ils ont eu un ou deux cours quelques fois par mois - de connaître toutes les problématiques de l'interprétation historiquement renseignée. Ça peut être un risque. Ce sont les commentaires que j'entends à droite et à gauche.

- Parlez-vous de l'enseignement au conservatoire de Versailles ou de la Licence?
- *JPN.* Je parle simplement de la Licence Interprétation et Patrimoine pour instrumentistes modernes. Nous ne l'avons pas à Orsay. Il s'agit d'une option musique ancienne pour les instrumentistes modernes. Je n'entends pas forcément dire que c'est très convaincant. C'est peut-être un peu léger.
- Selon vous les élèves ont-ils conscience des exigences de l'interprétation historiquement renseignée ?
- *JPN.* Je pense que oui maintenant.
- Mais cela concerne les élèves du cycle spécialisé. Pensez-vous qu'on puisse avoir le même type d'exigence avec les élèves de premier cycle ?
- *JPN.* Oui. Quand on fait jouer un petit menuet au bout d'un an à un petit flûtiste à bec, il peut être capable de jouer très correctement dans le style d'un menuet. Parmi les classes qui ont des élèves dans le premier cycle, il y a le clavecin, l'orgue, la flûte à bec et c'est tout. Tous les autres ont des élèves en troisième cycle spécialisé ou non, quelques fois des amateurs.
- Ont-ils conscience du chemin parcouru et des erreurs commises parfois par les interprètes du XXe ?
- *JPN.* Ils n'ont parfois même pas conscience que cela ait pu exister. Les choses ont beaucoup changé. Mais il y a quand même des gens qui sont un peu agacés car le département de musique ancienne prend une place très importante dans le conservatoire. Ils ne le montrent pas trop mais bon! on n'en ressent pas vraiment les conséquences.

Entretien réalisé le 21 juillet 2015.

II. Questionnaire à destination d'Antoine Ladrette

• Historique

- *Christophe Boissiere*. Comment avez-vous appris le violoncelle baroque ?
- *Antoine Ladrette*. Vers la toute fin de mes études au conservatoire de Paris, je me suis senti poussé vers la musique ancienne au travers des classes d'écriture et au travers de relations humaines que nous avons tissées entre élèves de Jean-Claude Raynaud²³², prof d'harmonie au conservatoire. En fait on a créé un ensemble qui s'appelait *BWV*, qui a trouvé ce nom là un peu plus tard après sa création : on se réunissait une fois par semaine chez Béatrice Berstel²³³, qui était claveciniste et était sortie bien avant moi des classes d'écriture. On travaillait les *Cantates* de Bach et après on allait les interpréter, les chanter, les jouer au temple de la rue Cortambert, où Jean-Claude Raynaud était organiste ; ça c'était le début, et c'est à ce moment-là que jouer la musique baroque est devenu naturel. Et un jour on a travaillé *l'Actus Tragicus*, et une cantate avec violoncelle piccolo, et un musicien est venu, Philippe Foulon²³⁴, avec un instrument baroque, je ne me rappelle plus si c'était un instrument à quatre ou à cinq cordes mais ça m'avait bien frappé, et à partir de là j'ai commencé à retirer la pique ; j'ai essayé de jouer comme ça, en tenant mon archet un peu plus loin, et puis j'ai eu deux révélations : un cours avec Maurice Bourgue²³⁵, de musique de chambre, avec un ami, Gérard Chenuet²³⁶ qui était chanteur, qui chantait une *Cantate* de Bach, et moi j'arrivais avec mon violoncelle sans pique.
- Un violoncelle moderne?
- *AL*. Un violoncelle moderne, toujours sans pique et Maurice Bourgue m'a dit à un moment pendant la répétition « Mais en fait, tout simplement, pourquoi n'essayeriez-vous pas de ne pas vibrer du tout cette note ? ». Je n'avais jamais vu les choses sous cet angle-là, j'ai dit « et bien oui, après tout ! ». Seconde

²³² Jean-Claude Raynaud est musicien et pédagogue, organiste titulaire de l'Église Réformée de l'Annonciation, à Paris, Prix d'harmonie, de contrepoint, de fugue, d'accompagnement au piano, d'orgue. Chef de chant à l'Opéra de 1965 à 1972, il est aussi professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique et de danse de Paris.

²³³ Béatrice Berstel (1955-2000) était une claveciniste française, professeur de basse continue et d'ornementation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

²³⁴ Philippe Foulon est gambiste et fondateur du *Lachrimae Consort*.

²³⁵ Maurice Bourgue est un hautboïste, chambriste, compositeur, et chef d'orchestre français.

²³⁶ Dans les Conservatoires, Gérard Chenuet a enseigné plusieurs disciplines qui sont toutes reliées à l'arrangement : la musique de chambre, l'analyse et l'écriture musicales. De 1980 à 1999, il exerce au CNR d'Angers. Depuis 1999, il enseigne la musique de chambre à dominante d'instruments à vent et l'analyse au CNR de Nantes.

chose : j'entends sur mon petit transistor, qui était mon premier achat personnel, David Simpson²³⁷ qui interprète la deuxième *Suite* de Bach, en direct du théâtre du Ranelagh, et au début j'éclate de rire quand il commence le *Prélude* en faisant « tom tom tim... » et au bout de trente secondes j'écoute attentivement et à la fin je suis fasciné. Voilà, ça c'était une révélation. Ces deux choses-là mêlées ont fait que je ne pouvais plus repartir dans l'autre sens, il fallait que je cherche.

- Avez-vous deux instruments, un moderne et un baroque ?
- *AL.* J'ai eu pendant longtemps deux instruments, car à la même époque j'étais passionné par la musique contemporaine que j'ai pratiquée pendant très longtemps, jusqu'à l'année 2000 environ avec plusieurs ensembles (le dernier en date *Court-Circuit*). Et à l'époque du cours avec Maurice Bourgue j'étais dans tous les concerts de diffusion de la musique contemporaine organisés par le compositeur Jean-Paul Rieunier²³⁸, avec les élèves de composition du CNSM qui se trouvait encore rue de Madrid. Par exemple j'ai interprété la première œuvre de Philippe Hurel²³⁹ qui était un *Quatuor* à cordes tout simplement et de plein d'autres jeunes compositeurs de l'époque. Et donc j'avais un instrument, mon Caussin²⁴⁰, qui était un instrument magnifique que j'adorais, avec des double-*filets*, un vernis doré blond, et qui à l'époque m'a un peu servi aux deux, je le montais des fois en cordes en boyaux, etc.
- Avec deux archets différents?
- *AL.* Oui avec deux archets. Très vite après j'ai loué un instrument à Philippe Foulon et puis après j'ai dû en acheter un. J'ai toujours un instrument moderne, mais ça n'est pas un entier. Pour des raisons financières, suite à une séparation, j'ai dû renoncer à cet instrument Caussin, que j'ai vendu la mort dans l'âme. Ce qui se passe maintenant c'est que j'ai un instrument quart dont je me sers beaucoup à la maison.

²³⁷ Membre d'ensembles de musique contemporaine tels que *l'Itinéraire*, *2e2m et TM+*, David Simpson participe à de nombreuses créations d'œuvres solistes et de musique de chambre. En musique baroque, il est violoncelle solo des *Arts Florissants*. Depuis 1988, il est professeur de violoncelle baroque au Conservatoire Supérieur de Paris.

²³⁸ Compositeur français né en 1933 et mort en 1992.

²³⁹ Ses œuvres, éditées par Gérard Billaudot et Henry Lemoine, ont été interprétées par de nombreux ensembles et orchestres sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, François Xavier Roth, David Robertson, Ludovic Morlot, Tito Ceccherini, Jonathan Nott, Esa Pekka Salonen, Pierre-André Valade, Kent Nagano, Christian Eggen, Lorraine Vaillancourt, Reinbert de Leeuw, Bernard Kontarsky...

²⁴⁰ François Caussin (1793-1864) est un luthier ayant travaillé à Mirecourt.

- Un moderne un quart?
- *AL.* Un quart moderne ! Je joue très souvent sur les instruments modernes de mes élèves, et le cas échéant je demande à un élève de me prêter un instrument moderne si j'en ai besoin pour un concert. Le quart me permet de travailler, de l'emporter, et je trouve absolument très utile de jouer des petits instruments, pour ne pas être influencé par la notion d'effort physique. Même si j'ai un instrument baroque un peu petit, puisqu'il a un centimètre et demi de diapason en moins, travailler pour moi par exemple la *Chaconne* de Bach pour le violon transcrite pour le violoncelle une quinte et une octave plus bas sur ce quart, ça m'a permis d'imaginer faire des accords et des écarts de doigts que sans ça, je n'aurais absolument jamais imaginés. Et après je les ai essayé, et je me suis aperçu que finalement, l'important ce n'était pas de savoir ce qu'on pouvait faire ou non au violoncelle, mais ce qu'on se croyait capable de faire. Si on pense qu'on peut le faire, on arrivera à faire des accords absolument étonnants. Et finalement on fait ça pour la musique contemporaine mais on peut le faire vraiment, j'ai pu le vérifier à plein d'occasions, avec la musique ancienne. Voilà où j'en suis. Mon rêve serait d'avoir un bon instrument moderne aussi. Pour l'instant financièrement c'est impossible.
- Mais la taille du quart a-t-elle une importance particulière ?
- *AL.* Non, un demi serait sans doute encore mieux. On peut l'emporter partout facilement, ça pèse moins lourd !
- Mais du coup l'archet est un archet d'entier ?
- *AL.* Non, un archet de quart. Ou peut-être de demi, je crois en fait.
- Depuis combien de temps enseignez-vous au CRD d'Orsay ?
- *AL.* Depuis septembre 1992. La volonté était de créer une classe de violoncelle baroque. Je sortais tout juste des deux CA²⁴¹. Cette année-là, j'ai passé les deux CA.
- Pouvez-vous nous raconter cet épisode croustillant ?
- *AL.* Passer un CA déjà c'est une montagne, deux CA c'est juste impossible ! ça a été très dur, super dur... Parce que deux programmes à faire, deux instruments...
- Donc, dès cette époque vous aviez deux instruments ?
- *AL.* J'ai commencé le violoncelle baroque en 1983. L'épisode Maurice Bourgue c'était en 1981. J'avais déjà fait du chemin.

²⁴¹ Le certificat d'aptitude.

- Avez-vous été recruté à Orsay parce que vous aviez cette double compétence ?
- AL. J'étais le premier à avoir la double compétence

- Existe-t-il une sorte de schizophrénie du musicien baroque et moderne ? Comment cela peut-il se traduire dans l'enseignement?
- AL. On a déjà une double casquette qui est d'être interprète et professeur. La schizophrénie c'est très facile de l'avoir quand on est interprète. Je repense à cette époque, où avec des archets pas du tout aboutis, des cordes pas du tout abouties, des instruments pas du tout bien réglés. On recherche quoi faire avec une *Suite* de Bach, sans avoir fait de concert de musique orchestrale avec du Bach, ou de musique de chambre avec du Bach, on est devant un infini. Quand on se retrouve devant une partition de musique contemporaine comme par exemple je l'ai été avec « *Attracteurs étranges* ²⁴² » pour violoncelle seul de Tristan Murail²⁴³ pour sa création et son enregistrement, on se retrouve devant un monde infini, une somme de choses infinies à faire rentrer dans les réflexes dans la mémoire. On peut devenir schizophrène, il n'y a aucun doute, quand par ailleurs on fait des répétitions avec *l'Orchestre des Champs Élysées* avec Mendelssohn, et des *Cantates* de Bach au festival de Saintes, la même année ! Heureusement avec l'âge on se calme un peu et on s'aperçoit qu'il y a des priorités. Et la priorité c'est d'arriver à faire des choses cohérentes. Après pour l'enseignement, c'est tout simplement s'apercevoir qu'on n'a pas le droit de prendre nos élèves en otage pour une raison ou pour une autre, pour leur fermer les portes d'un répertoire. Sur les nombreux répertoires qu'on a au violoncelle, qu'on peut faire commencer très tôt à partir du moyen-âge finalement, jusqu'à la musique d'aujourd'hui et on n'a pas le droit de s'enfermer. Donc il faut trouver des solutions. Et si possible des solutions cohérentes. C'est la recherche de tous les jours. 1983, c'était hier et je continue à chercher. On n'a pas le choix.

- Au fond avez-vous une vision historique de l'instrument ?
- AL. Ma réponse est oui mais précisez votre question.

- Au départ, j'ai un peu fait comme vous, j'ai enlevé la pique etc. Mais mon prof ne le supportait pas et j'ai un peu renoncé. Je trouve qu'il y avait un peu une rupture, mais c'est de moins en moins le cas, entre la conception moderne du violoncelle et la conception baroque. Il serait sans doute plus serein d'envisager une vision historique non interrompue.

²⁴² Pièce pour violoncelle seul datant de 1992.

²⁴³ Tristan Murail est un compositeur français né au Havre le 11 mars 1947. Il est, avec Gérard Grisey, l'un des principaux fondateurs et théoriciens de la musique spectrale.

- *AL*. Nous avons dix ans de différence. C'est incroyable comment les choses ont changées en dix ans ! Quand j'ai commencé à vouloir jouer la musique selon des critères historiques, il n'y avait aucun enseignement en France pour le violoncelle baroque. Donc j'avais le choix entre partir à l'étranger, ce qui était inimaginable pour moi pour des raisons personnelles, pour moi la famille que je créais était plus important, payer un loyer et acheter un violoncelle c'est compliqué. Heureusement qu'il y a eu Charles Riché²⁴⁴, ce luthier qui a été d'une patience exagérée pour le paiement des instruments magnifiques qu'il m'a fabriqué. Ces dix ans sont importants et depuis ça a évolué de façon exponentielle ! Ce qui fait que maintenant on se pose moins ces questions de guéguerre. Mais aussi parce que nous, qui faisons de la recherche sur la musique baroque, on a beaucoup plus d'outils à notre disposition : les ordinateurs, internet, etc. Mais bon, notre imagination peut nous aider à comprendre (et à essayer de combler !) ce fossé qui peut encore exister entre « modernes et baroqueux ». Par exemple j'essaie souvent de m'imaginer comment un musicien italien pouvait, au XVIIIe, jouer la musique française à Rome, ayant adoré entendre un Français jouant de la musique française ; comment il le mettait à sa sauce, j'adorerais écouter ça ! je pense qu'on aurait des surprises ! Finalement, comme disait Alain Gervreau²⁴⁵ dans une master classe ici même à Orsay : « il n'existe pas d'article de loi qui puisse condamner une interprétation ! ».

• **Pédagogie**

- Vos disciplines personnelles d'enseignement ont elles évolué avec le temps ?
- *AL*. Sans arrêt, bien sûr ! On ne peut pas concevoir d'être professeur et de ne pas être affecté par les changements de sociétés qu'il y a. J'ai enseigné dans des endroits très différents : J'ai commencé à Maisons-Alfort, c'était un petit conservatoire installé dans les locaux d'une école au pied de grandes barres de HLM. Après j'ai enseigné au CNR²⁴⁶ de Toulouse au département de musique ancienne et après, ce qui était le conservatoire d'Orsay et qui est devenu celui de la Vallée de Chevreuse. Les publics étaient totalement différents et depuis beaucoup de choses ont changé. Ma vision de la musique a aussi énormément changée. Je suis beaucoup moins schizophrène qu'à l'époque !

²⁴⁴ Luthier spécialiste de la facture des instruments anciens, installé à Vannes.

²⁴⁵ Professeur de violoncelle baroque au Conservatoire National de Région de Toulouse depuis 1994 ; il est également professeur de violoncelle et de musique de chambre au département "Instruments historiques" du Conservatoire Royal Supérieur de Bruxelles, depuis la rentrée 2000.

²⁴⁶ Conservatoire National de Région.

- Faites-vous une démarche spécifique pour le recrutement de vos élèves ?
- *AL.* Pas jusqu'à présent. Une démarche spécifique supposerait chercher des élèves. Jusqu'à présent je n'ai pas cherché des élèves. Par les exemples qu'on donne, par l'enseignement que l'on donne à ses propres élèves, inmanquablement au fil des années il y a quand même le fait que les gens parlent autour d'eux de votre action. Il y a des gens qui entendent parler par d'autres, des amis, des collègues, et indubitablement ça a de l'effet sur la venue d'élèves. Mais parle-t-on d'élèves de violoncelle baroque ou moderne ?!
- En effet c'est la question ! et surtout à quel niveau ? Vous avez des élèves dans tous les cycles, donc pour le premier cycle c'est « l'atelier-découverte », démarche initiée par le conservatoire. À mon niveau ce que je qualifierai de spécifique, c'est d'aller par exemple dans les écoles.
- *AL.* Je pense aussi que ça a beaucoup à voir avec les directions des conservatoires. Par exemple sur le conservatoire de la Vallée de Chevreuse on nous demande beaucoup de productions. Il y a un nombre incalculable d'évènements dans lesquels nos élèves jouent. Cela a un impact forcé sur le recrutement des élèves. On a toujours eu des listes d'attente assez fournies. En ce moment avec ces temps de crises, il y en a moins, c'est vrai. Mais faire des choses spécifiques, fait qu'on a des élèves spécifiques aussi.
- Mais les *Week-ends de Musique Ancienne* par exemple, se font en cercle relativement fermé ? On a l'impression que ça ne rayonne pas tant que ça au final.
- *AL.* Oui si on parle spécifiquement des *Week-ends de Musique Ancienne*, effectivement. Ma réponse ne concernait pas uniquement la musique ancienne, elle concernait tout le reste ! On peut toujours avoir plus de démarche pour faire en sorte que ces *Rendez-vous de Musique Ancienne* ne soient pas en cercle plutôt fermé. On le regrette tous. On regrette tous un manque de temps pour s'occuper de cette partie-là du boulot. Peut-être le blog²⁴⁷ pourrait être une forme de publicité par rapport à nos élèves.
- Justement comment se passent les autres manifestations ? Sont-elles aussi en cercle fermé, l'audition de clarinette pour les clarinettistes, etc ?
- *AL.* Non, en fait je pensais à des concerts peu probables, en fait, pas forcément à des auditions de classes d'instruments. Une chose par exemple, un souvenir comme ça qui m'est très cher : ma collaboration avec Mariana Yotova²⁴⁸ qui dirige la classe des enfants chanteurs qu'elle a inventée ; elle a inventé ce

²⁴⁷ <http://dmaorsay.eklablog.com>

²⁴⁸ Mariana Yotova mène une carrière artistique et pédagogique en tant que professeur au CRD d'Orsay et dirige plusieurs choeurs en Ile-de-France parmi lesquels le Choeur de Montrouge à l'Espace Colucci.

concept-là pour le CRD. Accompagner au violoncelle un chœur d'enfants dans une *Messe* inédite de Corrette, on a fait ça deux fois avec deux *Messes de Noël* différentes, toutes les deux des bijoux ; faire l'édition soi-même de ces *Messes* de Corrette et l'accompagner avec trois violoncellistes en plus du clavecin, pour remplir des parties harmoniques, ça je pense que ça fait venir des gens différents. Moi je rejette toujours le fait d'être violoncelliste ! Je me sens plutôt musicien, à vrai dire. À une époque j'ai accompagné dans les auditions très classiques du samedi après-midi, je me mettais à gauche d'Angélique, une de nos chères accompagnatrices pianiste, et je faisais la main gauche d'œuvres classiques, notamment les concertos de violon, Vieuxtemps, Bériot, Kreutzer, ce genre de choses magnifiques, et on avait franchement des résultats assez étonnants ! C'était une jolie collaboration.

- Avec le violoncelle baroque?
- *AL.* Avec l'un ou l'autre, selon.

- Selon vous, à partir de quand peut-on enseigner le violoncelle baroque à un élève ?
- *AL.* Dès le début ! Mais évidemment, si l'élève a un quart de violoncelle, c'est assez difficile de lui faire jouer un instrument monté baroque. Donc là on parle d'enseignement de violoncelle baroque dès qu'on peut leur faire toucher une corde en boyau. Donc il faut qu'il soit un peu grand quand même, mais il faut absolument les éveiller à la musique baroque dès le début. C'est-à-dire en jouant d'une certaine façon, en mettant certaines priorités en place, et puisque nous jouons du violoncelle, en les habituant à accompagner dès le début.

- En faisant les basses?
- *AL.* En faisant les basses et le dessus, l'un après l'autre.

- Donc la question de l'instrument est importante pour vous ?
- *AL.* Oui c'est une question importante parce que le toucher c'est révélateur ! Dès que je peux leur faire faire une basse sur mon gros instrument qui est presque une contrebasse pour eux, j'essaie de le faire, et ils essayent de le faire aussi, l'instrument posé par terre par exemple, ou très souvent sur mon sac à dos qui sert de coussin.

- Donc ce sont des élèves qui ont la taille d'un violoncelle demi ou trois quart ?
- *AL.* À partir de demi on peut faire ce genre d'expérience.

- Ensuite les élèves vont sur le gros violoncelle faire les basses ?
- *AL.* Oui voilà c'est ça. L'idéal ce serait d'avoir une espèce de demi monté baroque. J'obtiendrai cet idéal à mon avis.

- Frédéric Nael pense au contraire que cette approche n'est pas forcément indispensable au début.
- *AL.* Je ne le vois pas comme ça du tout ! Je pense que son expérience est biaisée car de toute façon il n'existe pas de violon ou de violoncelle de petite taille montés baroque. Moi je pense au contraire qu'il ne faut pas forcément avoir deux instruments dès le début pour un enfant de six ans, mais qu'il y ait un instrument dans l'école qu'ils puissent toucher régulièrement. Ça leur ferait envisager la corde en boyau comme quelque chose d'à peine différent et non pas comme quelque chose d'un autre monde. Il ne faut quand même pas se leurrer, au niveau des cordes en métal, ce qu'elles ont apporté malgré tout, c'est qu'on peut avoir un élève qui tient très mal son archet, très crispé, qui joue avec l'archet en biais plutôt sur la touche ; malgré tout on va entendre la mélodie avec un son pas trop trop moche, on reconnaîtra la mélodie : est-ce un progrès extraordinaire ? Si on fait ça avec une corde en boyau, ce n'est pas possible, ça n'existe pas ! Ce n'est pas possible parce qu'on entendra des bruits si l'élève est crispé. Donc à mon avis ça pourrait avoir beaucoup d'intérêt!
- Il faudrait inévitablement avoir un autre archet ?
- *AL.* Il faudrait surtout des archets courts. On sait par exemple en France qu'il y avait des archets de violon très courts. Ce ne serait sans doute pas un gros investissement de faire fabriquer des archets baroques bien courts qui iraient très bien avec ces petits demis. Quelqu'un m'a parlé d'un archetier qui faisait des archets de demi.
- Peut-on imaginer de prendre des petits instruments modernes et de les faire basculer en baroque ?
- *AL.* Non, je pense qu'il faudrait qu'un luthier s'y attèle. Je ne pense pas que ce soit la priorité financière en période de crise mais je pense qu'il faut des prototypes pour qu'après les choses nous paraissent simples.
- Faut-il des prérequis de technique moderne comme postulat de base ? Au fond, existerait-il une technique ancienne et une technique moderne ?
- *AL.* Indubitablement, s'il y a deux instruments il y a deux techniques différentes. À mon sens pour un instrument à cordes ce qui compterait le plus, c'est si réellement dans notre façon de jouer on fait un rapport entre le chant et la façon de jouer. Je parle de l'articulation dans le sens copie de l'articulation du chant comme quelque chose de naturel ; copie de l'articulation de la langue. Mais il faut définir le mot technique, qu'est-ce qu'il veut dire ? Et pour moi dès qu'on parle de musique on ne doit jamais oublier l'importance du chant. Pour moi, la musique ça rentre dans la mémoire dans les gestes, et cela ne devrait pas être seulement lorsque l'élève est derrière son violoncelle, mais aussi quand

il marche dans la rue, quand il dort, quand il a de la musique dans son oreille tout simplement.

- Pensez-vous qu'il soit possible d'enseigner la musique baroque au 1^{er} Cycle ?
- AL. Oui je pense. La première fois que j'ai entendu quelqu'un en parler c'est Odile Edouard ²⁴⁹. Je ne sais pas où elle en est de sa démarche. Elle est prof à Lyon, à l'époque elle était à Genève. Mais de toute façon ce n'est pas la seule musique qu'il faut étudier en premier cycle.

- Cherchez-vous à créer des transversalités avec vos collègues enseignant sur instruments modernes ?
- AL. Oui, c'est pour ça qu'on m'a engagé ! Et puis être violoncelliste, cela oblige à la transversalité, car le violoncelle a sa place dans tellement d'ensembles ! Et aussi par nature, et parce que j'ai des collègues qui sont adorables, car les transversalités sont plus faciles quand on s'entend bien. C'est le cas depuis plusieurs années, mais ça n'a pas toujours été le cas. Il y a eu des périodes où la politique a influé de façon conséquente sur l'ambiance au conservatoire. On a eu un épisode très marquant où on avait dû vraiment se battre pour l'existence du conservatoire parce que la mairie d'Orsay désirait, à l'époque, vendre le conservatoire qui était un peu historique, la vieille maison du 87 rue de Paris, pour nous confiner dans des bâtiments préfabriqués d'une superficie ridicule. Ça aurait impliqué une déstructuration du conservatoire. Suite à ça il y a eu une période un peu bizarre de scission entre les professeurs, et petit à petit, c'est peut-être l'avantage d'être dans des locaux pas adaptés et trop petits, on est bien obligé de se parler au bout du compte. Maintenant je trouve qu'il y a une ambiance exceptionnelle ! Du coup la transversalité, c'est cela : à une époque j'ai proposé d'avoir des heures pour accompagner au violoncelle, comme un pianiste accompagne au piano, et bizarrement, la directrice a accepté. C'était tout à fait quelque chose d'incroyable pour moi. Donc on a mis en place des heures où j'accueillais des élèves, par exemple violonistes, qui jouaient leur *Concerto* de Haydn par exemple. Je leur demandais en général qu'ils me donnent leur partition en avance ; je copiais la partie de basse, je la modifiais s'il y avait besoin et la transposais pour le violon. Et je leur montrais comment accompagner. J'essayais de leur expliquer pourquoi j'appuyais telle note, moins une autre, pourquoi là je ne les attendais pas à tel endroit, pourquoi je les attendais à un autre. C'était une expérience bouleversante. L'évidence aussi pour moi du lien entre accompagnement et édition nécessaire, parfois, de partitions.

²⁴⁹ Odile Edouard est une violoniste française, née le 6 mai 1966, exerçant principalement dans le domaine de la pratique d'exécution historique. Elle est professeur de violon baroque au CNSM de Lyon.

- Pourquoi cela s'est-il arrêté ?
- *AL.* Faute d'heure d'enseignement, pour privilégier l'entrée des élèves en liste d'attente quand j'ai repris la classe de violoncelle baroque après une pause de quelques années.

• **Accompagnement**

- Une de vos spécialités est l'accompagnement. Pouvez-vous nous parler de ce rôle ?
- *AL.* On pourrait faire une thèse sur l'accompagnement ! j'espère que des thèses seront faites... Comment définir le rôle de l'accompagnement au violoncelle sans citer obligatoirement la phrase de Corrette : « *Noble soutien de l'harmonie qu'avec majesté tu nous sers, par ta divine mélodie, tu donnes l'âme à nos concert* » ça décrit tout ! Il s'agit de se poser la question « si je fais ça en bas qu'est-ce que sent celui qui est au-dessus ? ». Évidemment « qu'est-ce que je dois faire en bas, si je veux que le dessus s'envole, que la musique soit merveilleuse ? ». C'est le travail de l'ombre parfois, de la pleine lumière souvent aussi. Il n'y a pas de frustration à jouer la basse mais beaucoup de responsabilité avant tout. Il faut réfléchir : si je joue cette note longue, si je la joue forte, si je lui mets un caractère ; un exemple, la première note d'un récitatif qu'on fait avec un claveciniste, un théorbe, les deux, avec une harpe, un positif, si je lui donne un caractère noble, angoissé, amoureux, comment le chanteur après va-t-il démarrer ? Comment faire, est ce que j'ai le droit de jouer une note sans avoir une idée de quel caractère je veux donner la musique à cet endroit-là ? Que me demande le compositeur ? C'est l'étude des partitions. Avec internet on peut trouver beaucoup de choses que font des chercheurs dans des universités et l'expérience musicale nous dit beaucoup. Ce n'est pas si compliqué que ça. Mais il faut oser parce que ce n'est pas habituel. Quand je faisais ça aux auditions de 16h30 du samedi, je savais, et c'était très bien, que ça pouvait choquer des gens. Mais j'espérais toujours pouvoir en parler avec eux.
- « Choquant », c'est peut-être un peu fort ? il y aurait des gens que ça aurait choqué à l'époque ?
- *AL.* Je suis sûr que ça a choqué ! et de façon normale, tout simplement parce qu'un pianiste qui joue l'accompagnement avec sa main gauche sa main droite, donne un nombre d'informations physiques, de sensations aux cinq sens du violoniste ou du flûtiste qui joue avec lui qui est complété quand il y a un violoncelle en plus, et le violoncelle donne une clarté différente à la basse. Donc le dessus, immanquablement, va sentir d'autres choses. Il va être influencé, et du coup va-t-il peut être un peu moins faire longue une note qu'il aurait envie

d'étirer, ou au lieu de la faire plus longue il la fera plus forte, moins vibrée. Et peut être qu'un prof aura été choqué parce qu'il tenait beaucoup à cette note vibrée ou à cette note allongée, avec raison. Mais mon point de vue n'est pas de choquer sans pouvoir échanger. Mon but est de faire des choses cohérentes, de bon sens et de pouvoir en discuter.

- Comment faites-vous pour enseigner les chiffrages à vos élèves ?
- *AL.* J'ai une quinzaine d'élèves. J'en ai en violoncelle moderne, baroque, j'en ai dans tous les cycles, ils sont tous différents ! Soit ils auront entendu parler de chiffrage déjà en FM, je tiens compte de là où ils en sont. Surtout je leur dit une première chose : s'ils ont une partition de musique ancienne avec un chiffrage marqué au-dessus, il faut qu'ils fassent attention, ce n'est pas le doigté ! C'est très important ! Quand ils voient 5/3 ils peuvent être troublés à juste titre ! Blague à part, c'est important la notion de l'accord parfait, de beauté de l'accord parfait, et comment les accords parfait nous aident à trouver la justesse par exemple. Il y a deux façon de trouver un mi sur la corde de ré : mélodiquement, on fait ré mi fa ; ou alors on peut faire : do sol mi ré mi, éventuellement en rajoutant sol mi sol, les accords fascinent. Ils fascinent car là, pour le coup, on sort du rôle chanté, de l'imitation du chant. Do sol mi do c'est quand même notre trésor. Après ça, enseigner les chiffrages ce n'est pas mon rôle, mais ça vient naturellement. Il faut d'abord savoir, vu le peu de temps qu'on a dans nos cours, quelle est la priorité ? Donc moi je dirai toujours, il faut flécher les accords qui sont importants et qui vont marquer dans la mémoire et dans l'interprétation. Donc faisons comme souvent faisaient les gens à l'époque, ne marquons pas les accords parfaits, mais s'il y a une septième diminuée, essayer de montrer comme c'est incroyable ! Ou alors si on en est à des choses basiques, montrer le merveilleux d'un accord parfait, la différence d'un accord parfait majeur ou mineur, et l'importance d'une dominante. Parce que je pense que la dominante est peu enseignée et ça me semble vraiment important.
- Abordez-vous cela avec vos élèves des cycles 1 et 2 ?
- *AL.* Oui effectivement. Comme je les fais accompagner le plus tôt possible, il y a toujours la notion d'une basse que fait l'élève, d'un dessus que fait un autre élève, et moi qui fais une note entre les deux. En échangeant les rôles, j'estime qu'on enseigne déjà les chiffrages finalement. On peut montrer très vite aux élèves s'ils font la basse, la tierce ou la quinte, puisqu'en premier cycle on va aller jusqu'à des septièmes mais on commence surtout par des accords parfaits bien sûr !

• Éditions

- Vous attachez une grande importance au travail d'édition et à la clarté du matériel. Pouvez-vous nous parler de cette activité?
- *AL*. L'édition, ça part de la copie. Le premier pas vers l'édition c'est copier de la musique. Quand on copie de la musique on commence toujours par la copier à la main. Nous sommes tous les deux d'une génération où l'on commençait à copier à la main. Moi, le basculement vers la machine s'est passé en 2004.
- Assez tardivement, si je puis me permettre, car je me souviens de *Finale 98*, le grand moment où j'ai commencé *Finale*²⁵⁰ !
- *AL*. Mon père me parlait des copistes avec un grand respect et une grande admiration, parce qu'évidemment, lui qui était né en 1929, il savait ce que c'était de jouer sur une partition d'un copiste ! Après, on apprend tous à faire nos patates sur les lignes (qui nous font rire ou rire les autres !) et on apprend au cours de nos études. Je me rappelle cette remarque en 1979 quand j'avais passé mon prix d'harmonie : mon prof, monsieur Raynaud, m'avait dit, « maintenant tout le monde connaît tes clefs d'ut » ! J'essayai de copier de la façon la plus précise possible toutes les clefs des éditions modernes. C'était évident pour moi, je les faisais assez vite et j'aimais bien faire ça. Le coup d'accélérateur pour moi a été la fascination pour la musique baroque espagnole que j'ai découverte à partir de 1997 qui a correspondu avec ma rencontre avec Isabel Serrano²⁵¹ qui est ma compagne depuis. C'était un monde à découvrir, une langue, la fascination de la copie de la musique. J'étais fasciné par les *Tonos Humanos*, c'est-à-dire les mélodies avec basse du XVII^e et XVIII^e, les mélodies profanes, je copiais beaucoup de musique. Je cherchais sur un musicien de la Cour de Philippe V à Madrid ; C'est pour ça que j'ai commencé à mettre *Los Bajos del Rey*, « LBdR. », en bas de mes musiques que je copiais ou que j'arrangeais, parce que ce que je cherchais : c'était Antonio Torres, Domingo Porretti, des gens qui étaient violoncellistes à la cour de Madrid. J'étais fasciné par ces gens-là. Et le deuxième aspect c'était la fascination pour les *Suites* de Bach pour lesquelles je commençais à écrire des basses, ça a dû commencer dans ces années-là, fin 1990. C'était pour moi une double fascination, je voyageais en train pour aller en Espagne, et après la découverte de l'opéra *las Amazonas de España*, je copiais cette musique comme un fou. Un voyage en train dans le Talgo Paris-Madrid, c'était un ou deux airs de copiés.

²⁵⁰ *Finale* est un logiciel d'édition musicale très utilisé, entre autre par les professeurs des conservatoires pour écrire leurs arrangements.

²⁵¹ Violoniste baroque d'origine espagnole.

- Sur l'ordinateur?
- AL. Ah non, à la main ! Et je me rappelle encore des sensations que ça me procurait. Je me rappelle d'un air notamment le début de la deuxième partie, un air extraordinaire qui s'appelle « *si Marfilia así me adora, Clorilene me enamora* ». C'est le doute existentiel d'un prince amoureux d'une personne, mais que son devoir dirige vers une autre ; thème bien connu des épouses de rois et de princes qu'on va marier à une reine, donc forcément reflété dans les livrets d'opéras. Et je me rappelle encore quand je trouve une phrase dans laquelle il y a un oxymore, et comment dans la musique il décrit l'oxymore, c'est juste bouleversant. La copie, ça nous oblige déjà à savoir si on copie le dessus, la basse d'abord, combien de mesures on prévoit par système, tout ça. Et bref, j'étais fasciné par l'écriture ! J'ai une amie qui récemment m'a renvoyé une partition que j'avais copiée en 2005, d'un air de cantate qu'on a enregistré cet été (2015) avec elle. Elle était fascinée et moi aussi. Je regarde ça maintenant avec amusement. Ça a été utile pour rejouer en concert, après 300 ans d'oubli, l'opéra *Las Amazonas de España*, livret d'Antonio Cañizares mis en musique par Giacomo Facco : un programme qui montrait à peu près les deux tiers de l'œuvre. Ça a été nécessaire de faire le matériel pour les instruments, et ça à la main je n'y serai jamais arrivé. Donc le claveciniste Eduard Martínez Borrueal, un ex élève de Toulouse, m'a montré comment y arriver sur *Finale 2003*, d'où l'arrivée de *Finale* dans ma vie. Mais l'importance de cette activité et l'importance de la clarté du matériel, c'est dû aussi à des considérations particulières comme les plans, les peintures, les gravures des orchestres de l'époque, où on voit clairement un pupitre, une personne ; les problèmes d'yeux, soit ceux que j'ai eus moi, soit ceux que j'ai lu ; car j'ai étudié pas mal les musiciens de la Chapelle Royale de Madrid au XVIII^{ème} comme par exemple Nebra et Corselli ont créé un *Mont de Piété*, une fondation pour venir en aide aux musiciens qui n'avaient par exemple plus leur vision et qui allaient perdre leur emploi. Ils se souciaient de ce genre de problèmes, et ma fréquentation des archives du Palais Royal de Madrid où j'étais fasciné par la clarté des matériels, la bille d'encre de Chine sur le beau papier, la tête de note qui brille qui nous envoie l'information claire et nette. Après, quand on copie, on essaie de copier ça.
- Pédagogiquement, c'est d'une importance capitale, la clarté du matériel.
- AL. On ne peut pas être intéressé par les réflexes psychomoteurs de nos élèves sans penser que ce qu'ils lisent, ce qu'ils voient ne va pas les influencer. Je ne condamnerai personne qui ne s'intéresse pas à ça, parce que c'est un domaine particulier puisque malgré tout, les éditions modernes sont très lisibles à partir de la révolution française. Maintenant j'en arrive à un troisième pas, finalement : après la copie à la main, la découverte de *Finale*, c'est l'essai que je fais depuis deux ans de me faire un matériel numérique pour copier la

gravure. Je me suis fixé sur un graveur, *Monsieur de Bonneuil* qui gravait Marin Marais. Je m'aperçois de la grosse différence qu'il y a de lire une partition avec toutes les informations, comme je le fais pour l'instant avec une suite de Marais, et la même que j'ai copiée en partition moderne. Physiquement, c'est impressionnant de passer de l'un à l'autre!

- Réécrivez-vous souvent les partitions ?
- AL. Quelles partitions?

- Cet été, pendant notre stage, j'étais très impressionné par le fait que vous récriviez tous les récitatifs.
- AL. Mais les récitatifs, c'est essentiel ! Dans une grande œuvre vocale, l'essentiel de la trame théâtrale s'y déroule. Je pense que je ne l'aurais jamais fait si je n'avais pas eu cette expérience merveilleuse du travail sur *Il Più Bel Nome*, de Caldara. C'est le premier opéra que j'ai travaillé où j'ai étudié et traduit le texte poétique avant de connaître la musique. À ce moment, ça faisait un an à peu près que j'avais fait avec mon ensemble *Los músicos del Buen Retiro* ma première répétition de récitatif sans musique (une date essentielle pour moi !), avec les chanteuses, le claveciniste, avec juste chacun un livret dans la main pour décider comment on aller déclamer telle ou telle chose ; quelle intention, quel caractère on allait mettre, quelle passion on allait décrire etc. Et là, pour *Il Più Bel Nome* j'ai décidé de le faire très à l'avance. Je me suis basé sur le planning de Farinelli que j'ai trouvé dans son livre qu'il a écrit en 1759 avant de partir de la Cour de Madrid où il disait : d'abord il faut que les récitatifs marchent, on ne fait rien tant que les récits ne sont pas prêts. Les récits c'est beaucoup de texte. Les airs ce sont quatre à huit vers en général, des fois un peu plus mais très peu souvent. Donc les trois quarts du texte finalement ce sont les récits ; Déjà mettre sous forme de livret, format un peu plus petit que A5, pour l'avoir dans la main, pour pouvoir le prendre dans le bus, dans le métro, dans le train, et pour commencer à mémoriser ce qui se passe dans l'action. J'ai commencé à le traduire tout de suite, c'était une expérience extraordinaire (qui finalement a abouti dans le disque : c'est ma traduction revue légèrement par le traducteur habituel du label *Glossa*, mais il n'a pas changé grand-chose, de l'italien à l'espagnol et de l'italien au français). Avec mon fils qui m'a aidé, on a recopié tous les récits de cet opéra avant la première répétition. Quand je suis arrivé j'avais vraiment ça de mis en place et le travail était complètement différent. Pour en revenir aux chiffrages, c'est la première fois que mon collègue claveciniste a vraiment partagé les chiffrages avec moi. Avant il avait des réticences, mais là, peut-être parce que j'avais apporté de la matière solide, on a tout partagé. Ça a été une expérience extraordinaire ! On a suivi le plan après : les récits, les airs, et après ça roulait tout seul. Le chef

d'orchestre Emilio Moreno²⁵² a fait preuve à cette occasion d'une grande confiance envers nous, et connaissant bien le texte on savait quoi dire aux chanteurs. C'était juste bien plus facile de travailler. Donc pour revenir à la réécriture des partitions, je revois au maximum mes partitions dès que je le peux. Pour mes partitions, rien ne me fait plus plaisir que quelqu'un qui me signale une faute, et bizarrement les gens osent très peu me le dire. Et pour les partitions des autres, par exemple un élève de violon qui vient me voir pour un accompagnement, celle-là je les revois. Souvent je pars d'une partoché piano-violon et j'arrive à une partoché violoncelle-violon, ou deux violons.

- De violon pour le violon ?
- *AL.* Oui, pour qu'il puisse s'accompagner lui-même (en chantant dans sa tête le solo au-dessus de la basse qu'il joue), pour qu'il puisse accompagner son copain. C'est ça mon but. Souvent pour l'accompagnement je leur demandais de venir en binôme.

- Cette copie musicale, la faites-vous pratiquer à vos élèves ?
- *AL.* J'essaye, mais ils n'ont pas le temps.

- C'est un peu la clé de voute de votre approche ?
- *AL.* Pour moi ça a été bouleversant comme la copie musicale a débouché sur la rentrée dans la mémoire. Et j'ai oublié de parler d'une chose essentielle dans ma vie musicale, c'est de marcher avec ma musique ; rentrer dans ma mémoire les musiques en marchant. Car je suis marcheur par force et par goût, habitant Chevreuse, je marche beaucoup, et c'est essentiel pour moi de mémoriser la musique en la copiant, marcher ma musique en la passant dans ma mémoire, et sentir comme elle s'intègre vraiment à mes gestes ; qu'elle utilise le tempo de la marche selon la fatigue du corps, ou l'énergie du corps pour l'intégrer. Par exemple en ce moment j'intègre un blues, *Anna Lee, de Earl Hooker* de 1969 (musique ancienne !) : je le fais en marchant, je ne peux le faire autrement qu'avec Bach ou Marais. Il n'y a que comme ça que j'estime que ça fait vraiment partie de moi. Et j'aimerais que mes élèves marchent, j'y arriverai ! Quand on marche on est libéré du papier, libéré de l'écran.

- Du violoncelle !
- *AL.* Du violoncelle et en même temps il est là tout le temps. Une fois qu'on sera derrière le violoncelle, ce n'est pas que notre archet va marcher tout seul, mais si, c'est un peu ça ! C'est une façon de gagner quelque chose, que la musique fasse un tout petit peu plus partie de notre vie de tous les jours. Finalement,

²⁵² Violoniste et altiste baroque, Emiliano Moreno est aussi chef d'orchestre.

sortir l'instrument, quel travail ! l'accorder tout ça, alors qu'en marchant c'est déjà complètement là.

- Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- AL. Oui bien sûr, c'est un trésor ! J'essaie de l'utiliser le plus possible (jamais assez !). Pour la clarté de notre enseignement, que pour l'élève ce soit clair : je suis en premier cycle, je vais risquer de jouer ça ou ça. Je pense qu'il faut copier la partie concernant le cycle où ils sont et le leur donner.
- Quelles éditions préconisez-vous ?
- AL. Ça dépend de l'urgence. Des fois on a besoin que l'élève travaille une partition rapidement, donc on va au plus simple. Après si on a le temps, des fois je me sens obligé de faire une copie moi-même ou je conseille telle édition ou une autre. Ça dépend des parents. Il y en a qui ont de l'argent, d'autres moins, d'autres qui en ont pas et je sais qu'il y a des éditions qui coûtent plus cher que d'autres. C'est vrai que je préfère l'édition de Goltermann où il y a la totalité des mouvements que celle où il y a uniquement le solo.

• **Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque**

- La musique à cette époque s'adressait aux cours royales, avec un aspect assez aristocratique.
- AL. Il y a cet aspect-là aussi, troublant, gênant, et il ne faut pas se leurrer, on retrouve un problème de notre *musique classique* opposée à la *musique populaire*, qu'écoutent bien plus de gens.
- La musique d'église s'adressait à une population...
- AL. Plus grande. Mais il y a la musique du peuple aussi, la musique de la rue.
- Est-ce que c'est cette musique qu'on enseigne dans les départements de musique ancienne ?
- AL. On ne peut pas répondre soit non soit oui, il faudrait que la question soit modifiée. Qu'est-ce que la *Gavotte* de Rameau aurait été sans l'existence de la gavotte de la rue ? est-ce qu'on peut le dire ? Michel Corrette, ses *Concertos* comiques étaient faits à la Foire Saint Germain sur des tréteaux. En fait on va un peu trop vite, peut-être parce qu'on habite en France et qu'on a eu le culot de couper la tête à un roi, de se dire qu'il y a les rois d'un côté, le peuple de l'autre qui crève de faim, etc. La réalité des choses c'est que la danse existe dans la rue, le chant existe dans la rue, le poème existe dans la rue et le théâtre existe dans la rue et le théâtre populaire existe. Pour en revenir à cet opéra que

j'ai beaucoup étudié, les *Amazones d'Espagne*, il y a eu trois représentations : la première pour la Cour, la deuxième pour la Cour élargie à d'autres catégories socio-professionnelles plus élargies, comme par exemple les notaires, et après pour le peuple. Mais j'ai des doutes sur quelle classe de peuple. Et aussi le choix par celui qui s'occupait du Théâtre Royal à l'époque de choisir des chanteuses, que des femmes, que des sopranos, qui étaient à la fois très célèbres à la Cour et très célèbres dans le théâtre populaire de Madrid. Les mêmes qui étaient au *Teatro de la Cruz* ou au *Teatro del Príncipe*, qui triomphaient en faisant rire, en divertissant le peuple, c'étaient les mêmes qui étaient là pour la Cour. Et ça a été le coup de maître d'Isabelle de Farnèse, de demander un mélange du théâtre espagnol et de la musique italienne ; qui au bout du compte, le théâtre et la parole prenant toujours le dessus, fait vraiment sonner quelque chose de vraiment pour moi espagnol, même avec des couleurs italiennes. Au *Teatro de la Cruz*, les places n'étaient vraiment pas chères. Il y avait la rue qui influençait bien sûr, et à l'époque on osait plus chanter dans la rue qu'on ose le faire aujourd'hui ! Pour en revenir à la question la musique du peuple aussi, la musique de la rue est-ce la musique du peuple, la musique de la rue que l'on enseigne dans les départements de musique ancienne ? La réponse est non, on enseigne toutes les musiques de cette époque baroque. Et du coup il faut peut-être remonter la démocratisation de la musique en France, tout simplement, à Malraux. Et après, à la démocratisation de l'enseignement de la musique ancienne. Et on peut tout simplement supprimer le mot démocratisation et dire il y a eu l'invention de l'enseignement de la musique ancienne. Donc on a une expérience maintenant grosso modo, de combien d'années, pour le violoncelle baroque ? Christophe Coin, il a été nommé quand en France ? Vous le savez ? Moi j'aurai dit 1981, 82.

- Moi j'aurai dit un peu plus tard.
- AL. Peut-être, j'avoue que je ne me le rappelle pas exactement. Oui probablement entre 1985 et 1990²⁵³. Donc on a cette expérience d'une trentaine d'années, en France, pour le violoncelle *dit baroque*. On a que ça, les Hollandais en ont plus, et effectivement on peut considérer que c'est une démocratisation, ça fait partie d'un mouvement où on essaie d'enseigner à tous.
- Donc cet objectif de démocratisation est atteint ?
- AL. Pour moi oui. Il est chaque jour plus atteint.

²⁵³ En réalité, en 1984.

- Selon vous les élèves ont-ils conscience des exigences de l'interprétation historiquement renseignée ?
- *AL.* Non mais ce n'est pas toujours nécessaire. Je pense que c'est plus important qu'ils aillent naturellement vers une façon de jouer, qu'ils jouent d'une façon parfois sans même se rappeler. Parce qu'après tout s'ils ont bien appris le tremblement deux ans avant, ils ne s'en rappellent même plus ! et comme le tremblement ou le trille qui commence par la note supérieure ça a duré très longtemps dans l'histoire de la musique, il y a une part où leur trille qu'ils vont commencer par la note supérieure d'une musique début XIXe par exemple, ça va leur venir de quelque chose qu'ils ont appris d'une pièce plus ancienne. Qu'ils ne se posent pas la question, ce n'est pas si grave que ça. Mais c'est toujours bien qu'ils apprennent en transversalité avec ce qu'ils apprennent en histoire par exemple. Quand ils vont visiter le château de Versailles par exemple, qui n'est pas si loin que ça.

- Ont-ils conscience du chemin parcouru et des erreurs commises parfois par les interprètes du XXème ?
- *AL.* Lesquelles ?! J'en ai catégorisé deux. On suppose qu'on parle des professeurs de violoncelle qui n'ont pas reçu d'enseignement spécialisé de musique ancienne ?

- Oui par exemple.
- *AL.* Donc ceux qui ont enseigné en France avant 1984 ! Ou peut-être qui ont eu peur ou qui n'ont pas eu le temps ; ou qui n'ont pas eu l'énergie. Ça demande de l'énergie de changer sa façon d'interpréter, beaucoup d'énergie, c'est presque une décision qui peut être dévastatrice parfois. Remettre en question ce qui nous permet de vivre, de subvenir aux besoins de la famille c'est presque un crime. Quelqu'un qui joue les *Quatre Saisons* ou qui vit de ses concerts à Saint-Julien-le-Pauvre pour les touristes, s'il dit à sa femme : « il faut que j'arrête de jouer comme ça car je pense qu'il faut jouer cette musique d'une autre façon », il va mettre en péril son moyen de vie, on ne peut pas lui reprocher. Pour moi ce ne sont pas des erreurs. Ces gens-là n'ont pas commis des erreurs ! Ils n'ont pas reçu d'enseignement, ils n'ont pas eu l'énergie, ils n'ont pas eu le *bon* outil de recherche, on ne leur a pas parlé de la *bonne* façon ; on a pu leur en parler de façon hautaine et trop de spécialiste, mais ils ont fort bien pu penser « mais qu'est-ce qu'il croit celui-là, pourquoi me dire comment je dois faire ça ! ». il y a déjà tous ces profs-là qui souvent sont plein de bonne volonté, et puis il y a nous les baroqueux qui avons cherché dans des directions et qui nous sommes trompés et qui nous rendons compte que « ce que j'ai dit à mes élèves au stage de Santiago de Compostelle à cette époque-là, je me trompais finalement ». J'ai commencé à enseigner en parlant beaucoup de Bach alors que j'aurai dû enseigner en parlant plus de la musique française, mais à

l'époque je ne jouais pas de musique française ou très peu, ce genre de chose peut être qualifié d'erreur. Je n'en ai pas plus honte que ça mais voilà!

- Ma formulation est sans doute assez maladroite. Je pense à des enregistrements des années 1950 ou 60, à l'époque on trouvait les interprétations merveilleuses.
- *AL*. Moi le premier ! je me suis nourri de ça (ah... la *Messe en si* de Karajan !) ; il faut donc bien prendre garde de transformer ce mot d'erreur en terme de décision musicale souveraine et on sait bien quand on parle de ça qu'on ne parle pas de décisions tout à fait souveraines, car toutes les interprétations enregistrées ont toujours été fortement influencées par les décisions économiques des maisons de disques qui imposent des choix, par exemple de chanteurs, qui imposent des façons d'enregistrer, qui imposent de faire passer la voix beaucoup plus forte dans l'enregistrement que l'accompagnement. Il ne faut jamais oublier ça : ceux qui décident ne sont pas toujours les musiciens. Ceux-ci sont sous la pression de plusieurs éléments.

• **Violoncelle baroque et moderne au sein du même établissement**

- Votre collègue Thalie Bonvallet est professeur de violoncelle moderne au CRD d'Orsay. Vous avez chacun une classe de violoncelle. Votre spécialité baroque se pose-t-elle pour les jeunes élèves du premier et second Cycle ?
- *AL*. Oui elle se pose ! D'abord c'est important pour commencer de dire qu'on a d'excellents rapports. J'ai fait une pause dans l'enseignement du violoncelle baroque, quand mes heures d'accompagnement ont été acceptées, j'ai dit que ce serait bien qu'il y ait un prof qui enseigne à la fois le violoncelle et la viole de gambe pour que je puisse utiliser mon énergie pour développer cette chose novatrice qui n'existe nulle part ailleurs. J'ai proposé Thalie, car je savais que Caroline Rosoor était sa directrice à Palaiseau et qu'elles avaient de bons rapports. On s'entend très bien, on a appris à se connaître, même si parfois nous sommes un peu en désaccord, mais j'ai une totale confiance en elle. D'ailleurs je lui envoie de mes élèves. Pour les différentes productions, on a l'occasion notamment pour les thèmes de la semaine thématique de chaque année, de s'envoyer des élèves. Régulièrement Thalie me dit « là j'ai une élève qui accompagne deux violons pour des Lully, tu ne veux pas les écouter ? ». C'est l'occasion pour moi de les écouter, de les accompagner, de leur ajouter une voix pour remplir l'harmonie, et de les aider un peu, et qu'à la fin ils réussissent pas mal du tout à jouer dans le style, qu'ils s'initient. C'est très vite fait ce genre de collaboration pour les premiers cycles.

- Sont-ils informés de cette spécificité ?
- *AL.* Je pense que oui ! car ils ont des yeux tout simplement ! Ils me voient accompagner sans la pique, depuis longtemps. Indubitablement ils doivent se poser la question. Mais on sait bien que souvent les gens n'osent pas poser de questions. Après les concerts on nous dit « j'ai trouvé ça très bien mais j'y connais rien ». Je pense que les enfants sont parfois un peu sous cette influence. Parfois il y en a de plus dégourdis que d'autres ! c'est la vie.
- Comment vous répartissez-vous les élèves ?
- *AL.* Il y a le concret. Ai-je du temps libre pour un nouvel élève ? Il y a les listes d'attente qui sont prioritaires. On a une stratégie, c'est qu'on les reçoit en commun. Il n'empêche que ces gens de la liste d'attente, il y a des gens qui, parce qu'ils nous ont entendus dans un concert ou dans une audition, vont venir nous voir plus particulièrement et c'est très normal. Donc on tient compte si on a de la place ou pas. La limite du nombre d'heures est souvent problématique, surtout en période de crise.
- Donnez-vous cours parfois au même élève sur des répertoires différents ?
- *AL.* Oui, ça nous arrive. Ça m'est arrivé que Thalie m'envoie par exemple Clément, avec la fameuse transcription de la *Follia* de Marin Marais, pour que je lui donne quelques conseils. Je voudrais encore aborder quelque chose. Cette année j'ai vraiment envie d'ouvrir la classe de violoncelle baroque à de plus en plus d'élèves. Ce que je n'ai pas fait, même si je leur donne comme ça de temps en temps quelques notions, je leur prête mon violoncelle. Je pense qu'il faut vraiment que je développe ça, notamment accompagner avec des clavecinistes, des chanteurs.
- Avec des élèves de quel cycle ? à partir du second cycle ?
- *AL.* Pas forcément.
- Plus petits encore ?
- *AL.* Ça peut être ! Michèle Devérité à des élèves de premier cycle.
- Avec un petit violoncelle baroque ?
- *AL.* On finira par obtenir un instrument comme ça ! Il existe peut-être quelque part, d'ailleurs ! Mais éventuellement pour une basse assez simple, avec un instrument entier sur lequel on peut faire une basse. J'ai vraiment cette envie-là.
- Ça me donne plein d'envie aussi !
- *AL.* Oui l'instrument posé par terre, ce n'est pas si étonnant que ça finalement.

- Mais au niveau de la tenue, les élèves sont debout, assis ?
- *AL*. Il faut se débrouiller pour que l'instrument ne tombe pas ! C'est le plus important. Mon rêve serait de faire une procession avec les élèves, comme à Venise au XVII^{ème}. Avec un collier qui soutient l'instrument ; un collier qui passe sous la touche.

- Pour jouer quel genre de répertoire ?
- *AL*. Du répertoire très simple XVII^e. Antérieur même. J'espère le faire, j'ai bien des projets à concrétiser !

Interview réalisée le 21 septembre 2015.

III. Questionnaire à destination de Frédéric Nael

• Historique de l'association *Musart91*

- *Christophe Boissiere*. Vous êtes à la fois flûtiste à bec, directeur du CRC²⁵⁴ de Chilly-Mazarin et président de l'association *Musart'91* ?
- *Frédéric Nael*. Je ne suis pas président de l'association *Musart* mais le directeur artistique.

- Qui est le président?
- *FN*. C'est Dominique Fortier qui est présidente de l'association.

- En quelle année avez-vous créé *Musart'91* ?
- *FN*. J'ai créé cette association quand j'étais encore dans l'Éducation Nationale avec un collègue conseiller pédagogique. Le but était pouvoir de faire venir des artistes à l'école pour des actions culturelles. On a créé *Musart* en 2001, parce qu'à l'époque, Jack Lang avait mis au point un plan de cinq ans pour l'accès à la culture dans les classes à projets artistiques et culturels, dont le but était de faire venir des artistes à l'école.

- Les classes APAC ?
- *FN*. Oui. Sauf qu'on n'était pas capable de rémunérer ces artistes. C'est-à-dire que l'éducation nationale avait un budget mais n'était pas en mesure de rémunérer les enseignants.

- Il fallait le faire via des associations ?
- *FN*. Du coup on avait créé cette association pour pouvoir faire des factures. C'était totalement militant, on n'y gagnait rien. Simplement pour mettre en œuvre la réforme ministérielle, l'Éducation Nationale n'était pas outillée pour rémunérer en direct les intervenants. Il fallait que les artistes aient des associations ce qui était souvent le cas. Mais si on voulait faire venir des artistes qui n'avaient pas d'association soit on passait par des structures comme *AlloJazz*, mais qui prend 15% sur les contrats, soit on passait par notre association qui prenait 0% et ça nous permettait de faire venir des artistes à l'école. Le point de départ de *Musart* ça été ça. Ensuite j'ai quitté l'Éducation Nationale, mon collègue a changé de fonction il est devenu inspecteur, cette activité-là de l'association *Musart* a disparu de fait. Mais ça été l'occasion de connecter les enseignants avec le milieu artistique, véritablement emmener les gamins au musée et au concert, de rencontrer les artistes, de visiter les lieux de spectacles.

²⁵⁴ CRC : conservatoire à rayonnement communal.

- Existe-t-il une relation entre toutes vos activités ?
- *FN.* Oui, évidemment. Le fait d'être flûtiste à bec m'a amené à développer les activités de *Musart'91*. Par contre le lien avec la fonction de directeur est un peu plus fortuit, car quand j'ai développé les activités de *Musart'91* je ne savais pas que je deviendrais directeur du conservatoire de Chilly-Mazarin. Sinon, oui il y a un lien entre toutes ces activités parce que c'est le fait d'être, et musicien, et pédagogue, et aujourd'hui directeur de conservatoire qui m'amène à développer des concerts en direction d'un plus large public. D'ailleurs, outre ces trois fonctions, je suis aussi, et c'est important, un ancien conseiller pédagogique.
- Oui ça me paraît très important.
- *FN.* Oui, c'est très important car mon activité avec *Musart* n'est pas simplement de donner des concerts, c'est travailler à cette espèce d'obsession que sont l'éducation artistique et l'éducation culturelle.
- Vous étiez instituteur je crois ?
- *FN.* Je suis devenu instituteur après le Bac. Et parallèlement j'ai toujours enseigné la flûte à bec, mais j'étais instituteur et très rapidement formateur d'instituteurs. Pendant des années je me suis préoccupé d'apprentissage langagier et d'éducation prioritaire pour les publics en difficulté. J'ai travaillé notamment dans la ZEP des Tarterets et j'ai fait de la recherche pédagogique avec des chercheurs de l'institut national de recherche pédagogique. J'ai travaillé aussi avec quelques membres de l'observatoire national de l'évaluation pour essayer de participer à cette réflexion avec le plus de recul possible, sur ce qu'on appelle l'échec scolaire. Et de fil en aiguille, étant flûtiste et enseignant la flûte à bec, un jour j'ai changé de trajectoire en prenant la direction du conservatoire de Grigny. Ce n'était pas anodin parce que je n'aurais sans doute pas changé de fonction pour prendre la direction d'un autre conservatoire. Mais à Grigny, il y avait des enjeux qui correspondaient au travail que je menais depuis longtemps et j'ai développé là-bas tout un travail d'action culturelle, un travail qui vise réellement à développer les publics. J'ai commencé mon travail là-bas en 2008 et les *Rendez-Vous de Musique Ancienne* en 2009. Donc tout ça c'est un peu lié. C'est aussi lié évidemment à ma reprise d'activités musicales via le conservatoire d'Orsay en 2006, à la rencontre avec Laurence²⁵⁵, puisqu'on a eu envie de jouer de la musique ensemble, et puis aussi cette envie de partager et de partager avec le plus grand nombre, en tout cas avec des publics qui ne sont pas à priori les publics de la musique ancienne. Tout cela est très intimement lié. Et en tout cas je peux le prendre dans n'importe quel sens, je

²⁵⁵ Laurence Martinaud-Vialle est violoniste baroque, professeur au CRC de Chilly-Mazarin. Elle est mariée à Frédéric Nael.

ne conçois pas mon rôle de directeur de conservatoire autrement que par le fait d'apporter la musique et la danse ici en l'occurrence à Chilly-Mazarin, en général aux publics les plus éloignés de la culture. Je ne conçois pas mon métier de flûtiste à bec autrement qu'en faisant des concerts très ouverts en direction d'un public qui n'est pas forcément celui qu'on rencontre dans les salles totalement dédiées à la musique ancienne.

- Laquelle de ces fonctions répond le mieux au développement de la musique baroque ?
- *FN.* Pour le développement de la musique ancienne et sa diffusion, c'est en tant que directeur artistique de *Musart* que je fais ce travail plus spécifiquement.

- Mais pour la transmission pédagogique, le conservatoire reste un outil privilégié ?
- *FN.* Au conservatoire pour le coup, je ne reste pas centré sur une esthétique.

- Vous voulez dire que la musique baroque est un des aspects de ce travail mais pas le seul ?
- *FN.* Oui, exactement.

- Mais c'est parce que votre personnel est plus formé à ces questions-là que vous pouvez plus l'envisager ?
- *FN.* La particularité de Chilly-Mazarin, et que je n'avais pas mesuré à ce point au départ des *Rendez-Vous de Musique Ancienne*, c'est d'avoir, sur une équipe de vingt-huit profs, six personnes spécialistes des musiques anciennes. C'est énorme pour un petit conservatoire, c'est un cas quasi unique. C'est aussi une possibilité pour nous d'aborder cette question stylistique de façon assez « pilonnante » ! Quand on a fait la semaine sur la musique renaissance, on est capable d'aligner un orchestre qui tient la route, qui joue avec style, et ça ce n'est pas forcément possible partout. Mais en tant que directeur de conservatoire, je vais travailler sur la question du style de façon permanente, je le fais aussi quand je parle de blues ou quand je parle de musique traditionnelle. Mais effectivement, quand on parle de musique baroque, je vais faire en sorte que les collègues qui ne sont pas formés sur ce style-là commencent à faire attention à la façon dont ils font jouer cette musique aux élèves.

• Les publics

- Je voudrais rebondir sur cette notion de public dédié à la musique baroque dont vous parliez tout à l'heure. Pourriez-vous le définir, quel serait ce public selon vous, et surtout quel est celui qui ne le serait pas ? Comment distinguer ces deux formes de public.
- *FN*. Je ne parle pas de public dédié ni destiné. Je parle du public qu'on rencontre à ces concerts, du public habituel.

- Justement, quel est ce public ?
- *FN*. Celui qu'on rencontre de fait, celui qu'on rencontre pour de vrai. C'est-à-dire que si on se contente d'organiser du concert, et qu'on fait la pub par affiche ou par les réseaux de diffusion artistique habituel, on va rencontrer toujours les mêmes types de public, petite ou moyenne bourgeoisie pour parler avec des mots anciens, des gens qui sont habitués à aller au concert. Par exemple je suis allé écouter Laurence qui jouait avec le *Poème Harmonique* à Annecy il y a deux semaines dans le cadre d'un festival qui s'appelle « *Musique et Nature* » et je pense que cet exemple est intéressant. Ce sont des concerts en pleine montagne, en pleine cambrousse dans une grande église. Il faut quand même un peu de sous pour programmer Vincent Dumestre ! Elle fait le concert, la grande église est bondée, plus de cinq cents personnes, avec des places de 20 à 30 €. Comme c'était le dernier concert, j'ai pu discuter avec des gens lors du pot, il y a plein de gens bénévoles autour de ça. Je leur ai demandé « Comment vous faites ? ». Et j'ai regardé d'un peu plus près la plaquette, je pensais qu'il y avait plein de petits concerts et un gros concert avec une tête d'affiche, et en fait pas du tout : ils ont dix-huit concerts pendant l'été. Avec cette année, par exemple François Lazarevitch, Jordi Savall, que du lourd ! En fait ce festival a démarré il y a une vingtaine d'années, il y avait une personne qui habitait le village qui se qualifie comme mélomane, je pense qu'il avait clairement des sous, ou des liens avec des gens qui ont des sous car dès la première année il a fait venir Jordi Savall et Gustav Leonhardt ! Au départ ils ont fait six concerts dans la même église du même petit village et puis ça s'est développé. Disons que vu de l'extérieur ça aurait pu ressembler un peu aux *Rendez-vous de Musique Ancienne* de Chilly, sauf que tout de suite il a eu de l'argent pour faire venir des têtes d'affiche.

- Ce que vous me dites, c'est que si vous aviez le budget pour faire venir Jordi Savall à Chilly-Mazarin dans le cadre de votre association, vous le programmeriez ?
- *FN*. Non justement, je ne ferais pas la même chose, en tout cas pas de la même façon. En tout cas le résultat des courses, j'étais sidéré de voir cette église

pleine à craquer de plus de cinq cents personnes, avec pour les dix-huit concerts la même jauge remplie ; et ce qui m'avait choqué c'est que dans le village il n'y a pas une affiche ! Nulle part dans le village ou dans les villes autour on ne voit indiqué qu'il se passe ça. Il n'y a pas un grand calicot dans le village indiquant le concert. Je suis allé boire un café dans l'après-midi pendant la répétition, personne n'était au courant qu'il y avait un concert le soir, donc dans le village ça n'existait pas. Et pour remplir leur jauge de cinq cents pendant leurs dix-huit concerts pendant l'été ils ont un mailing de 2200 noms. Donc sans faire de publicité plus que ça, sauf dans quelques hôtels et c'est important, ils remplissent leur salle.

- Comment est-ce possible?!
- *FN.* Je pense que c'est un public de privilégiés qui se donne rendez-vous tous les ans. Car tous les gens qui sont dans l'église avaient l'air de se connaître ! Somme toute, c'est un cercle fermé d'initiés qui ne connaît pas grand-chose à la musique ancienne en plus, quand je discutais avec eux, ils aiment beaucoup et ils font confiance au gars qui programme qui lui, visiblement, connaît un peu mieux ; quand tu programmes des têtes d'affiche tu as de grande chance de ne pas te tromper, et l'action est financée à 60% par la billetterie, et 60% d'autofinancement c'est quand même pas mal ! ils ont des jauges pleines pendant tout l'été, c'est une grosse réussite. Mais pour moi, ce n'est évidemment pas une réussite, dans le sens où ça n'a absolument aucun impact dans le sens d'une action territoriale. Ce concert n'existe pas au titre du village. Il existe au titre d'un groupe d'initiés qui chaque année se donne ce rendez-vous. Il y a plein de bénévoles qui font plein d'actions et qui sont très contents que ce festival existe. C'est quand même parfois très amateur quant aux conditions d'organisation et parfois de sécurité. Donc voilà le public de la musique ancienne, des gens qui pour une raison ou une autre se sont mis à écouter ce type de musique et vont venir au concert. Mais évidemment, les gens des milieux populaires comme j'ai pu en voir près de notre hôtel à Chambéry, ne sont pas au concert. Mais ce n'est pas le public des concerts parisiens, c'est malgré tout un peu plus rural. Mais ce n'est clairement pas le public de la ZEP.
- Donc la musique ancienne serait donc une musique d'initiés ou réservée à des spécialistes, quelque part un peu inaccessible ?
- *FN.* Non je ne crois pas du tout. D'abord ce que je fais sur la musique ancienne je pourrais le faire sur n'importe quel autre type de musique. Je l'ai fait à Grigny, j'ai développé un festival de jazz et un festival de percussions. Mais à Grigny je n'ai pas senti que c'était le lieu pour développer une action plus spécifiquement autour de la musique ancienne.

- Mais on peut se demander pourquoi ?
- *FN.* Pour un tas de raisons, et aussi pour une question de terreau. Au conservatoire de Grigny par exemple, je n'avais aucun collègue qui avait la moindre idée de ce qu'est la musique ancienne. Y compris les profs d'instrument dit classique. Si je l'ai fait à Chilly, c'est que je savais que Laurence était prof ici, que d'autres gens s'intéressaient à la musique ancienne, c'est aussi qu'on y habitait.
- Je pensais que vous me parliez de terreau du point de vue d'un certain public ou de la population.
- *FN.* Non, pour moi du point de vue du public on peut tout faire. J'ai fait un concert de musique ancienne après avoir quitté le conservatoire de Grigny, là-bas. J'ai fait des actions de sensibilisation dans les maisons de quartier, les médiathèques et dans les maisons de retraite, et on a rempli l'église de Grigny avec un public qui ne connaissait rien et qui n'avait jamais entendu ça. La question n'est pas celle de l'esthétique. Pour moi il y a une égalité des cultures. Il se trouve que je pratique plus particulièrement les musiques anciennes et que si je développe une action à titre personnel, je la développerai dans cette esthétique-là, mais je ne mets pas la musique ancienne ni plus haut ni ailleurs que tous les autres styles de musique. Par contre ce qui est vraiment important, c'est la question du style et de la finesse d'écoute critique. Ce qui a porté mon travail de conseiller pédagogique pendant des années, c'est le fait que la musique est devenue un produit marchand. Et à ce titre, les marchands n'ont pas intérêt à diversifier les produits. Ce qui compte ce n'est pas la qualité des produits qu'on va vendre c'est sa capacité à être vendu en masse par le biais d'outils très efficaces tels que la télévision et aujourd'hui internet. On va donc créer une sorte de culture d'un produit aseptisé et c'est exactement ce qui est en train de se passer avec le vin dans lequel on met des arômes de pamplemousse ou de je ne sais quoi ! comme si le vin n'était pas assez bon ! On est en train de créer un goût uniformisé, parce que c'est plus facile à vendre et parce que ça peut rapporter plus vite. Donc la musique, on va la fabriquer au kilomètre. Ça ne prend pas de temps, et très peu de gens. Ce n'est pas un produit artistique qui va demander un acte de création. Un acte de création c'est long et ça mobilise en musique souvent plein de gens, ce n'est pas rentable, ça ne peut pas l'être. Du coup c'est cela qui m'exaspère, les gens qui nous entourent massivement, n'ont pas accès à la musique, n'ont pas accès à la danse, n'ont pas accès à l'art, alors qu'on développe pourtant des musées, alors qu'on est en région parisienne et qu'il y a une offre de concerts extraordinaire. Les gens ne vont pas vers cette offre, parce qu'on leur offre en face quelque chose de plus alléchant, de plus facilement accessible. Mon travail est d'abord de donner à connaître, parce que pour aimer, il faut déjà connaître. Puis il faut donner quelques outils permettant de dépasser ce lavage de cerveau

opéré depuis tout petit. Mais je suis très exigeant ! je suis capable de faire chanter une chorale à la fin d'un concert pour être sûr que les gens écoutent tout mon concert. En même temps j'essaie de faire que ce concert ne dure pas trois heures comme on le voit parfois, et que ça reste quelque chose de digeste. Je trouvais toujours une façon de faire en sorte que les gens entendent autre chose que ce qu'ils ont l'habitude d'entendre. Ma fierté à Grigny, c'est d'avoir fait venir Henri Texier ou Alain Jean-Marie, d'avoir fait en sorte que ces gens-là accompagnent mes chorales de mômes, et que les élèves puissent manger avec eux, discuter, les rencontrer pour de vrai. Alors que mes collègues avec qui je travaillais en mairie, avec qui je m'entendais très bien par ailleurs, auraient voulu faire venir André Manoukian, ou des gens beaucoup plus médiatiques. Ou comme ici à Chilly-Mazarin où l'on a programmé Manu Dibango il y a deux ans, ce qui pour moi est une erreur. Pourquoi programmer des gens qui passent à la télé ? Ce n'est pas mon travail. C'est celui du théâtre de Longjumeau.

- Essayons de nous recentrer sur la musique baroque !
- *FN.* Pour moi c'est la même démarche. Je fais ce travail autour des musiques anciennes parce que c'est la musique que j'aime à titre personnel et qui me passionne et que je pratique, mais je fais ce travail dans le même esprit. L'idée c'est d'amener les gens, mais quelle que soit la musique qu'on leur propose, vers une meilleure compréhension et une ouverture d'esprit ou de curiosité.

• partenariat de *Musart91*

- Quels types de partenariat voudriez-vous ou pourriez-vous envisager avec le conservatoire de Chilly-Mazarin ? En quoi l'action de cette association diffère-t-elle de celle du conservatoire dont vous êtes directeur ?
- *FN.* C'est une belle question ! pour moi, dès le départ et avant d'être directeur l'idée de connecter avec le conservatoire participe de cette idée d'ancrage territorial dont j'ai déjà parlé tout à l'heure, ce qui manquait au festival en montagne où je suis allé. Pour avoir cet ancrage territorial, on est allé faire un peu de sensibilisation dans les médiathèques, on est allé un peu à la MJC, et connecter avec le conservatoire ça paraissait tout de suite évident. Ce qui n'est pas facile c'est de savoir comment le faire. Pour moi le dispositif idéal c'est celui qu'on avait fait pour le Farina²⁵⁶. C'est-à-dire d'avoir un vrai travail en commun

²⁵⁶ *Capriccio Stragavante*, projet Farina : à l'initiative de Laurence Martinaud-Vialle, ce projet regroupe en mars 2011 les élèves des orchestres à cordes du 1er, 2ème et 3ème cycle du CRC de Chilly-Mazarin, entourés de leurs professeurs et du groupe de musique baroque *Dolce Fortuna*. L'idée est de faire jouer des extraits du *Capriccio* par tous les élèves, en réservant les passages figuralistes modernes aux plus

avec un ou deux profs et des élèves du conservatoire, et de pouvoir proposer un spectacle dans lequel il pouvait y avoir à la fois une participation des élèves avec les professionnels, les artistes du groupe qui joue, et puis d'avoir une partie du concert pro, que les élèves et les parents d'élèves entendent cette musique et la façon dont on la joue. Ça c'est vraiment le type d'action que j'aimerais mener de façon beaucoup plus récurrente. Il y a deux questions qui nous arrêtent : la question financière, car toute l'action de *Musart* se développe avec énormément de bénévolat, mais cela a des limites. Par exemple aujourd'hui je ne peux pas faire venir *Dolce Fortuna*²⁵⁷ sans avoir minimum 2000€ de budget, ne serait-ce que pour rembourser les transports des gens. Ça a toujours un peu posé un problème. Il y a aussi le problème du conflit d'intérêt parce que je suis juge et partie dans cette action-là, ce qui a vraiment ralenti les partenariats qu'on aurait pu mettre en place. Ma réflexion aujourd'hui, c'est de savoir comment les *Rendez-Vous de Musique Ancienne* deviennent totalement une action du conservatoire. Mais dans ce cas-là, il y a des choses qui deviennent plus compliquées. L'association s'appuie sur un réseau de bénévoles qui n'existe pas au conservatoire. En tant qu'association j'ai deux régisseurs, un chauffeur, quelqu'un qui fait la compta, etc. Au conservatoire j'ai quelqu'un qui fait la compta de façon très professionnelle et basta ! J'ai un régisseur qui est adorable mais ce n'est pas comparable. C'est la puissance du secteur associatif, c'était la puissance de la MJC. On a perdu un outil monstrueusement puissant. Ils pouvaient aligner soixante bénévoles le jour des *Guinguettes*²⁵⁸. Personne dans la fonction publique ne sait faire ça. Parallèlement j'ai redéveloppé l'association de parents, j'espère qu'elle pourra prendre un peu le relais. Donc ça c'est la première différence. La deuxième c'est celle des comptes à rendre. En tant qu'association, j'allais dire je n'ai pas de compte à rendre ce qui n'est pas vrai car je fais un bilan d'activités et je justifie les sous qu'on m'a donnés quand j'ai

jeunes. Un concert lors a été donné lors des *Rendez-Vous de Musique Ancienne*, à l'église Saint Etienne de Chilly-Mazarin.

²⁵⁷ *Dolce Fortuna* est un ensemble composé de Frédéric Nael, Patrice Allain et Marie Hervé (flûte à bec), et Ariel Rychter (flûte à bec et clavecin). « Proposant un parcours musical depuis le consort de flûtes (Motets et Madrigaux, Ricercari et Fantaisies de la renaissance) jusqu'aux premières Sonates pré-baroques, l'ensemble *Dolce Fortuna* explore la formidable évolution que connut la musique instrumentale occidentale entre le XVIème et le XVIIème siècle. Imitations, échos, dialogues, rythmes extraordinairement complexes, originalité et diversité des « diminutions » et ornements, leur programme est une invitation à savourer la richesse et la beauté de ces compositions qui posèrent les bases d'un langage musical novateur, avec l'invention de la Basse Continue ». <http://www.musart91.fr/ensembles/dolce-fortuna>

²⁵⁸ « *Guinguettes et Compagnies* est un événement organisé par les MJC et les Villes de Villebon-sur-Yvette et Palaiseau, coordonnées dans l'association « Les Guinguettes de l'Yvette », et soutenu par le Conseil Départemental de l'Essonne et la Région Île-de-France, et surtout les Guinguettes sont portées par les MJC, leurs équipes et leurs bénévoles, véritables chevilles ouvrières de ce festival ».

<http://www.guinguettes.org/web/>

Créé depuis une quinzaine d'année, cet évènement avait aussi pour partenaire la MJC de Chilly-Mazarin. La nouvelle municipalité ayant décidé de fermer la MJC, de fait le dispositif s'est arrêté sur le territoire de Chilly-Mazarin.

une subvention. Mais je n'ai pas de chef qui me dit dans quelle direction je dois aller. C'est moi le directeur artistique, je n'ai pas à justifier pourquoi je programme untel ou untel. Alors qu'en tant que directeur, dès que je veux bouger le petit doigt il faut que j'explique tout, je suis tributaire des changements de décision au dernier moment, etc.

- C'est plus compliqué...
- *FN*. Et puis je dois faire aussi avec les propositions d'autres personnes. C'est une autre dimension, ce n'est pas la même façon de travailler. Avec une association on va beaucoup plus directement dans la mise en œuvre d'une action.

- Avez-vous créé des partenariats avec d'autres établissements ?
- *FN*? Oui. Beaucoup plus ponctuels. La particularité de *Musart* ce n'est pas seulement de faire de la diffusion, mais autour de chaque concert faire des actions de sensibilisation. On a beaucoup travaillé avec le Plessis-Paté, on a fait des actions avec le conservatoire et avec les écoles. On a travaillé à Vigneux-sur-Seine. Pareil, on a travaillé avec le conservatoire et avec un collège. Et à Évry, tous les ans, on fait des actions avec les écoles.

• La question du style

- Pourquoi l'interprétation historiquement renseignée vous semble si importante ?
- *FN*. Parce que la question du style dans la musique me paraît première. La démarche d'interprétation historiquement renseignée en musique ancienne elle est aussi importante, pas plus pas moins, que le fait quand je joue du blues de comprendre comment on fait l'intonation et comment on se cale rythmiquement. On a l'air d'être un peu des savants fous avec nos traités, et vis-à-vis des collègues de jazz on passe un peu pour des hurluberlus. Mais en même temps, si on prend la flûte et qu'on commence à faire un chorus de jazz avec eux, ils vont s'arrêter au bout de trois minutes en disant qu'on n'a pas le bon rythme ou qu'on a joué des notes qui ne sont pas dans la grille. C'est exactement la même chose. Les *Quatre Saisons* de Vivaldi jouées d'une certaine façon ce n'est pas plus que de la musique d'ascenseur ! L'interprétation historiquement renseignée a cet intérêt d'avoir redonné une vie à cette musique. Un peu comme la différence entre une langue morte et une langue vivante. Pour moi la musique ancienne aujourd'hui et grâce à tous les pionniers des années soixante, c'est redevenu de la musique vivante. Il n'y a pas une façon de la jouer heureusement ! C'est tout aussi intéressant d'entendre les *Sonates* de Bach par François Lazarevitch que par Kuijken. Et l'une me plaira

autant que l'autre. C'est une manière d'aborder la musique qui est tout le temps en mouvement, tout le temps en questionnement.

- Comment sensibiliserez-vous les élèves des conservatoires à cette question ?
- *FN*. En posant toujours la question du style en premier. Et encore une fois pas que dans le domaine de la musique ancienne. Quand on joue de la musique irlandaise, on ne va pas simplement annoncer les notes. Je vais aborder le fait par exemple, que dans une gigue on appuie toujours la deuxième note. Donc il faut dès le début, dès les premiers cycles, donner une attention importante à la question des appuis, à la question des phrasés, et puis progressivement à la question des ornements. On ne va pas faire des trilles qui attaquent par la note écrite puis ensuite apprendre aux enfants qu'en fait c'est par la note supérieure qu'on fait le trille. Selon les instruments c'est très différent, mais à la flûte à bec on fait des trilles dès le premier cycle, et on les fait tout de suite en les posant sur le temps et commençant par la note supérieure. En ce qui concerne la manière de les sensibiliser, le travail d'écoute doit être premier. Dès les premiers mois de flûte à bec, les élèves font des petites mélodies tirées des *Suites* pour orchestre de Bach par exemple. Et bien il faut faire écouter les *Suites* ! Ils vont repérer le thème qu'ils sont en train de jouer et surtout entendre comment ce thème est phrasé et harmonisé ! Très longtemps les élèves vont jouer sans avoir l'harmonie, on ne peut pas avoir des accompagnateurs dans tous les cours. Il faut que la compréhension harmonique et stylistique se passe par l'écoute.

• **L'interprétation historiquement renseignée**

- Ces notions doivent-elles être réservées aux élèves des cycles spécialisés ?
- *FN*. Et bien non, justement ! Évidemment ça va s'affiner et devenir de plus en plus précis au fur et à mesure que les élèves progressent. Pour moi la question du style, elle est première et elle est dès le début de l'apprentissage et elle est dans tous les styles de musique. C'est-à-dire que je ne focalise pas plus sur la musique ancienne que sur les autres styles de musique. J'essaie d'adopter la même attitude de rigueur dans tous les styles que je vais aborder. C'est compliqué car on ne peut pas être formé dans tous les styles et dans tous les domaines mais encore une fois, il faut faire écouter de la musique, éventuellement avoir des invités si on peut saisir des opportunités.
- Peut-on vulgariser ces notions à destination des élèves amateurs ?
- *FN*. Quand on joue de la musique, ce n'est pas plus compliqué de la jouer dans le style que de la jouer hors du style. Nous avons des exemples d'adultes amateurs dans notre entourage qui respectent le style à la mesure de leur

technique. Il y a aussi la question de la structure qu'on met autour. Quand vous parlez d'amateurs, j'imagine que vous parlez des adultes ?

- Oui, je pense plutôt aux adultes ou aux grands élèves.
- *FN.* Je trouve que justement en musique ancienne, nous avons beaucoup de groupes d'adultes qui font un travail sérieux, c'est-à-dire qu'ils ont une attention portée à la question du style. Comment les y amener, je crois qu'il faut pouvoir leur proposer des stages, des master-class ou la venue de professionnels qui les aident à s'organiser. Si on parle d'élèves amateurs adultes en groupe ou en ensemble, ce qui se produit beaucoup, bien évidemment le réflexe premier c'est de jouer les notes, jouer les bonnes notes au bon endroit. Le travail que je fais dans ces cas-là, c'est d'aborder autre chose, de dire on va travailler des choses plus simples ou des choses plus courtes mais de les jouer en essayant de comprendre les phrasés, en essayant de comprendre les questions-réponses, et en essayant de lâcher la partition pour écouter ce que font les copains, « essayez de jouer vos départ sans compter mais juste en écoutant à qui vous répondez ». C'est un travail que j'ai pas mal fait quand j'étais à Morsang-sur-Orge avec des groupes d'adultes. Ça leur a donné de l'autonomie.
- Comment faire pour initier les élèves au jeu sur instrument copie d'ancien ? Connaissez-vous des initiatives allant dans ce sens ?
- *FN.* C'est ce que nous faisons avec *Musart*. Mais pour moi cette question du jeu sur des instruments copie d'ancien intervient plus tard. Pour le coup je ne suis pas certain que ce soit indispensable pour les jeunes élèves. Pour moi la question de la musique ancienne et de son interprétation n'est pas directement liée à celle de l'instrument. Il ne faut surtout pas s'arrêter à cette question. Même si quand on va mélanger amateurs et professionnels on va se heurter un tout petit peu à la question du diapason, cela ne se résout pas toujours de façon satisfaisante mais ça se résout. Il peut y avoir une sensibilisation très tôt, nous on montre les instruments anciens aux enfants dès le plus jeune âge. On leur montre les vièles médiévales, l'évolution entre la vièle et le violon. Par la présentation d'instruments, c'est très intéressant de montrer aux enfants qu'il y a une logique dans l'évolution des instruments en Europe. Après pour ce qui est de jouer sur des instruments anciens, nous avons cette chance avec *Musart* d'avoir cette personne qui nous a donné des instruments et on a trois violons baroques à prêter, on est en phase d'acheter un alto et puis on est en lien avec Giovanna et Antoine Lauthère²⁵⁹ pour qu'ils nous prêtent les instruments dont on a besoin pour chaque concert, ce qui fait que, une des facettes du travail de *Musart*, notamment avec la création de l'*OBJE*, ça a été de permettre soit à des

²⁵⁹ Luthiers installés à Gennevilliers.

profs de violon moderne qui n'avaient jamais touché un violon baroque, soit à des grands élèves d'avoir pour le coup des violons baroques dans les mains. Laurence leur donne quelques cours pour s'approprier les cordes en boyaux. Et donc on initie les gens à travers le fait de monter un programme pour un concert avec des instruments qui leur sont prêtés.

- Cela concerne donc des élèves qui ont déjà un certain niveau, qui sont des amateurs d'un niveau déjà confirmé. On ne pourrait pas l'envisager avant la fin du second cycle.
- *FN.* Si on peut l'envisager mais je n'y vois pas un intérêt majeur.

- Pour les instrumentistes à cordes, contrairement aux flûtistes à bec qui jouent directement sur copie d'ancien, la problématique demeure.
- *FN.* Oui elle demeure, mais il ne me semble pas que ce soit important avant la fin du second cycle. Encore une fois, on peut faire de petites initiations, mettre dans les pattes des élèves des instruments anciens pour qu'ils se rendent compte de la différence. Mais il y a tellement de questions à aborder dans l'interprétation de la musique ancienne : la question du phrasé, la question de l'ornementation ne sont pas des questions qui sont liées à l'instrument. En tout cas pas pour le premier cycle selon moi. Mais ce que je dis surtout, c'est qu'il ne faut pas s'arrêter à cette question de l'instrument. Les questions de respiration pour une reprise d'un texte vocal ou de point d'appui ne nécessitent pas d'avoir un instrument particulier. Quand on joue avec un instrument de la musique vocale, il faut de toute façon traduire les paroles, mettre les respirations où sont les virgules, ce n'est pas compliqué et il faut instaurer ce réflexe dès les premiers âges. Je trouve même qu'au contraire, ça réserve une surprise. Quelqu'un qui a déjà fait six ou huit ans d'instrument peut avoir une forme de lassitude ou de routine qui s'instaure et « paf », on lui amène un instrument un peu nouveau ! Je trouve que ça peut un peu relancer l'intérêt. Par exemple, la flûte à bec on démarre sur des instruments en plastique, qui sont des copies d'ancien mais qui sont en plastique. Le fait de passer sur des flûtes en bois nous permet toujours de relancer la machine. Dès que les élèves ont la flûte en bois dans les mains, ils se remettent à bosser parce que c'est un nouveau challenge, comme une récompense. Je pense que l'instrument baroque peut avoir aussi cet effet « cadeau de Noël ». On voit à chaque fois à l'*OBJE* les yeux des élèves qui découvrent l'instrument baroque s'éclairer ! Quand on leur met la première fois les violons baroques dans les mains, à la fois ça fait peur et à la fois les yeux qui brillent un peu. C'est important de laisser un peu de surprise et d'en laisser un peu sous le pied. Car ce n'est pas si anodin que ça. Je crois que c'est important de garder le moment de la rencontre avec l'instrument ancien pour le moment où on peut l'apprécier pleinement. Je pense

qu'il y a aussi une question d'âge. Je crois qu'avant treize quatorze ans, les élèves ne feront pas vraiment la différence.

• Répertoire

- Abordons maintenant la question du répertoire et des éditions. Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- *FN.* Oui. Sachant qu'à la flûte à bec je le trouve vraiment bien fait. Mais c'est un petit monde fermé la flûte à bec car on n'a pas ce répertoire XIXe qui, à mon avis, pose question pour les autres instruments. Mais pour la flûte à bec je l'utilisais les yeux fermés. Sinon, beaucoup par les échanges avec les collègues. Au départ mon premier métier n'était pas la musique et je n'étais pas dans le fait artistique, dans le métier. En terme de répertoire j'étais un peu limité et du coup je discutais beaucoup avec les collègues.

- Est-ce que la question de l'édition originale ou de l'urtext vous semble importante ou pas ?
- *FN.* Oui ça me paraît important. D'autant qu'avant de reprendre ma formation à Orsay, je n'y portais pas d'importance du tout. J'ai fait longtemps travailler mes élèves sur les vieilles éditions Schott, car à la flûte à bec on a pratiquement tout chez Schott, et ce sont des éditions vraiment mauvaises ! Après mon passage à Orsay je n'ai évidemment pas jeté toute ma parthotèque, par contre je l'utilisais pour critiquer, c'est-à-dire que j'essayais toujours d'avoir l'édition Schott mais en parallèle soit d'avoir un fac-similé, soit une édition Bärenreiter, pour montrer aux élèves Parce que quand même effectivement il y a des contresens absolus. Toute la musique pour flûte à bec est pratiquement Renaissance et Baroque et c'est particulièrement mal transcrit. Donc j'ai une immense parthotèque de partitions très mal transcrites, avec des liaisons rajoutées, des indications de dynamique, ou des barres de mesure mal placées... Mais je ne le savais pas au début, quand j'enseignais. Ça me questionne beaucoup car j'ai longtemps enseigné sans le savoir. Et du coup j'ai dû enseigner des choses bizarres à certains moments !

• Éditions

- Quelles éditions préconisez-vous ?
- *FN.* Après mon passage à Orsay, j'ai découvert Musedita par exemple : c'est un éditeur italien qui fait des transcriptions en écriture moderne mais à la lettre c'est-à-dire qu'ils prennent le fac-similé et ils le réécrivent en écriture imprimée d'aujourd'hui mais exactement pareil, sans les barres de mesure, avec les valeurs de notes originales. Parce qu'effectivement, quand tu joues la musique

du XVIIe, les éditeurs vont transformer les blanches qui ont des hampes en noires, et quand même la blanche qui a une hampe, elle indique selon l'époque qu'on est en ternaire. Chez Musedita ils ont des blanches en caractère d'imprimerie avec des hampes. Ils ont notamment une grosse partie de la musique du XVIIe en catalogue. L'intérêt, c'est comme si tu es sur le fac-similé mais sans avoir besoin de sortir la loupe ! La critique qu'on leur fait parfois, c'est de ne pas avoir fait d'édition critique, c'est-à-dire que quand ils interprètent ils n'expliquent pas la cause de leur choix à la fin. Mais ce n'est pas une édition très chère et c'est quand même super fiable. Donc j'aime beaucoup Musedita, évidemment Bärenreiter qui est pour les éditions modernes de ce qui est baroque ce qu'on va trouver de plus sérieux. Et puis au maximum, les dernières années où j'ai enseigné, j'essayais de faire travailler parallèlement les élèves sur fac-similé et sur l'édition, voire sur plusieurs éditions. Pour aborder le travail sur fac-similé je faisais travailler une pièce sur édition moderne et puis après je donnais le fac-similé et quand les élèves commençaient à être un peu affutés là-dessus je faisais le contraire.

- Est-ce que cette démarche ou le fait de changer le sens d'approche changeait quelque chose dans l'interprétation ?
- *FN.* Non, si, c'est une globalité. De toute façon avec cette démarche-là les élèves acquéraient un réflexe sur les phrasés et sur l'interprétation. Je ne saurais pas dire si c'était dû au fac-similé mais c'est un tout. Par exemple s'affranchir des barres de mesure c'est quelque chose de très important. Mais ce n'est pas évident à acquérir. Mais c'est vrai que le fac-similé aide un peu là-dessus. Je trouve que c'est très important notamment pour cette question des barres de mesure, comme je suis beaucoup sur la musique du XVIIe et sur édition moderne le principal écueil concerne cette question. Cette barrière fait qu'on phrase trop court tout le temps.
- Selon vous les élèves ont-ils conscience des exigences de l'interprétation historiquement renseignée ?
- *FN.* Pas naturellement. Il faut la leur apporter. Car comme pour tout style de musique, la préoccupation première des élèves c'est de jouer les « bonnes notes » au bon endroit. On leur apprend ou ils apprennent tout seuls, mais pour une audition, leur seule préoccupation est de savoir combien de fausses notes ils ont fait. Que ces notes n'aient pas été jouées en rythme, ça ne les préoccupe pas plus que ça, et en plus qu'on ne soit pas du tout dans les bonnes intentions, qu'il n'y ait aucun phrasé et aucune tentative d'expression, ça les préoccupe pas plus que ça ! Je crois qu'on a vraiment à travailler là-dessus. C'est-à-dire que jouer de la musique, c'est donner à entendre une sorte de discours non langagier mais un discours qui exprime quelque chose. Pour moi la musique n'est pas un langage qui dit quelque chose de précis, par contre ça exprime

autrement que par le langage, des sentiments, des affects, de la surprise, et j'essaie de faire en sorte que les élèves se focalisent plutôt là-dessus. Donc l'interprétation historiquement renseignée est une sorte de paradoxe à voir avec eux : le fait d'apprendre, de connaître les règles, de les respecter et de se donner les moyens techniques de les mettre en œuvre, c'est une super contrainte, et en fait c'est une contrainte qui doit servir l'expressivité. Ça peut paraître très paradoxal. Quand on met en place ce travail, quand on va regarder les traités, ou voir quand Hotteterre nous dit de mettre les ornements, etc, immédiatement il faut les replacer dans la musique et essayer de trouver avec l'élève comment le fait de respecter ces règles d'ornementation n'arrête pas la musique. C'est une vraie gageure et ce n'est pas du tout naturel. Encore une fois il faut distinguer les enfants et les ados et puis les adultes qui n'ont pas la même attitude par rapport à tout ça, car ils vont aborder ce style de musique avec plus de curiosité par rapport au fait historique que les enfants.

- Ces élèves ont-ils conscience du chemin parcouru et des erreurs commises parfois par les interprètes du XXème ?
- *FN.* Je ne parlerais pas forcément d'erreurs. Mais par contre je le fais écouter. Quand mes élèves de flûte à bec abordaient le quatrième *Brandebourgeois*, et bien on écoutait ensemble évidemment Franz Bruggen, parce que c'était notre pape, mais on écoutait aussi les vieilles versions avec Rampal et Karajan à la baguette. Et Rampal qui joue le quatrième *Brandebourgeois* c'est juste improbable ! D'abord il joue à la traversière une pièce qui est pour flûte à bec, ou quand il joue un concerto de Vivaldi, c'est très spécial ! c'est très bizarre, c'est très vibré, les ornements c'est comme ça vient, tout à l'envers, mais je veux dire ça a existé. Et pourquoi pas ! c'est peut-être aussi parce que ça a existé que ces répertoires-là non pas complètement disparu. Chacun a pu faire un trajet. Quand on entend les premières interprétations des Hollandais, Harnoncourt, Kuijken et Bruggen, les tous premiers enregistrements c'est tout de même très très très curieux ! Ce n'est pas du tout ça. C'étaient des pionniers, il a bien fallu chercher, donc ils ont cherché. Quand on entend à la flûte à bec, une famille très importante, la famille Dolmetsch en Angleterre dont les membres ont été les premiers à réinventer la flûte à bec, les enregistrements du Consort Dolmetsch des années cinquante soixante, aujourd'hui j'aurais tendance à dire c'est affreux, c'est hideux. Mais si la famille Dolmetsch n'avait pas été là, je ne jouerais peut être pas de flûte à bec non plus. Parce qu'ils ont cherché, d'autre ont pu trouver des choses. Je pense qu'il faut montrer ce fil continu aux élèves et peut être que la façon dont on joue la musique ancienne aujourd'hui ce n'est peut-être pas la façon dont on la jouera demain. L'important c'est d'avoir une démarche et d'aller le plus loin possible dans cette démarche.

Entretien réalisé le 25 août 2015.

IV. Questionnaire à destination de Laurence Martinaud-Vialle

• Historique de l'orchestre des jeunes de l'Essonne

- *Christophe Boissiere*. En quelle année est né l'*OBJE* ?
- *Laurence Martinaud-Vialle*. Nous sommes en 2015, ça doit faire six ans. La première année, c'était celle du *Concerto pour quatre clavecins* de Bach²⁶⁰.

- Dans quelles circonstances ?
- *LMV*. Je suis professeur à Évry²⁶¹. J'avais quelques élèves de violon baroque. Cinq élèves à peu près de violon baroque, j'étais en lien avec le professeur de clavecin, Philippe Ramin, et j'étais aussi en lien avec Julie Blais²⁶², qui avaient tous les deux des élèves. On a eu envie de se retrouver pour faire jouer ensemble tous nos élèves.

- Des élèves de clavecin ? Des élèves de musique ancienne ?
- *LMV*. Une élève de clavecin de la classe de Julie Blais, une élève de clavecin de Philippe Ramin, et les deux profs ont joué aussi. Ça faisait donc quatre clavecinistes et à côté de ça, comme j'avais pas mal de cordes et que j'avais l'effectif pour ça, on a monté le troisième *Brandebourgeois*, celui avec trois violons, trois altos, trois violoncelles.

- Je me souviens avoir participé avec Lucie²⁶³ et un des élèves de Christophe Roy²⁶⁴.
- *LMV*. Oui c'était Josquin qui était là. Et donc en fait, une fois qu'on a fait ce concert, il y avait des gens dans le public qui nous ont dit « c'est l'orchestre baroque de l'Essonne ! ». parce qu'il n'y en a pas.

- Baroque des « jeunes » de l'Essonne !
- *LMV*. Des jeunes ! En fait l'idée, c'est que tout le monde était étudiant, donc du coup on s'est dit « c'est des jeunes » mais surtout des gens qui découvraient le baroque. Donc ces gens sont restés dans l'orchestre plus quelques nouveaux qui arrivent, mais le nom est resté, dans l'idée ce n'est pas l'âge des gens qui compte c'est surtout leur expérience par rapport au baroque.

²⁶⁰ Après recherche, le concert a eu lieu pendant la période scolaire 2011-2012.

²⁶¹ Au CRD (conservatoire à rayonnement départemental).

²⁶² Julie Blais est professeur de clavecin au conservatoire des Portes de l'Essonne à Juvisy.

²⁶³ Lucie Delville, violoncelliste baroque, solo de l'*OBJE*, professeur de violoncelle moderne au CRR d'Aubervilliers-la Courneuve.

²⁶⁴ Christophe Roy était professeur de violoncelle moderne au CRC d'Évry.

- Mais le nom peut prêter à confusion ?
- *LMV.* Oui, bien sûr. Mais on va y réfléchir car il y a une autre personne, en ayant lu un programme, qui imaginait que c'était des gamins de quatorze ans et qu'ils n'étaient pas expérimentés en musique alors qu'en fait maintenant, une majorité sont professionnels.
- Ne faudrait-il pas faire un deuxième orchestre ?
- *LMV.* Un deuxième non, mais renommer cet orchestre-là.
- Vous ne vouliez pas faire un orchestre pour initier au baroque les élèves de second cycle ?
- *LMV.* Au départ cet orchestre-là, ce n'était pas ça. Si ça devait se faire, ce ne serait pas avec cet orchestre. Ce serait dans ce cas-là autre chose mais qui serait plutôt en lien avec le conservatoire de Chilly-Mazarin.
- Donc si je comprends bien, cet orchestre est un concours de circonstances.
- *LMV.* Oui c'est ça. On l'a fait. Du coup on ne s'est pas dit « on va faire ça », en le faisant on s'est dit, « c'est l'orchestre, ça forme une entité ».

• **Structure administrative de l'orchestre**

- D'un point de vue statutaire et juridique, vous le portez avec votre association *Musart91*, qui est ancrée sur le territoire que j'étudie. Mais pourquoi votre initiative n'a pas été prise en charge par les directeurs des conservatoires ?
- *LMV.* En fait ça a été une proposition, pour Évry par exemple. L'idée c'est que ce soit départemental et pris en charge par un conservatoire. Et en fait à Évry ça ne les a pas intéressés, parce que ça ne concernait que cinq élèves de l'école de musique.
- La mission du conservatoire départemental serait quand même de soutenir ce genre d'initiative ?
- *LMV.* D'être rayonnant. Oui, en fait oui et non. Finalement ils ont des gros problèmes déjà pour s'occuper des gens locaux. Les grands élèves viennent d'ailleurs. Ce n'est pas forcément leur priorité du coup. Et à Orsay, c'est pareil. Ils pourraient prendre en charge cet orchestre-là. On a essayé et Frédéric²⁶⁵ a pris rendez-vous, pour essayer que au moins sur la session qui existe, annuelle, avec un gros lien avec Orsay, ils participent financièrement. Ils sont d'accord sur le principe. Mais au moment de signer le truc c'est toujours plus compliqué ! Mais là ils sont censés signer pour le prochain projet, pour la rémunération de

²⁶⁵ Frédéric Nael, directeur artistique de l'association *Musart91*.

Patrick²⁶⁶. L'année dernière c'est l'association qui a pris en charge la rémunération de Patrick.

- Du coup le projet change un peu d'échelle, mais vous le portez quand même à bout de bras ?
- *LMV*. Oui tout à fait. En fait quand l'équipe des gens qui avait commencé avec cet orchestre-là est partie à Orsay, j'ai pensé que peut être l'orchestre s'arrêterait parce qu'ils y trouveraient sans doute quelque chose pour le remplacer. Mais ils m'ont dit, on aimerait bien se retrouver quand même, continuer à se retrouver. Et puis Patrick, ça l'intéressait.

- C'est un peu votre chance !
- *LMV*. Finalement, lui, ce qui l'intéressait, c'est qu'une association en dehors d'un conservatoire puisse porter un projet. Car une association a d'autres moyens pour le faire, notamment les bénévoles. Et ça ne fait pas du tout la même ambiance. Lui, il trouve ça tout à fait complémentaire à ce qu'il peut faire avec le conservatoire d'Orsay.

- La rémunération de Patrick est-elle supportable pour votre association ?
- *LMV*. Oui car il n'a pas d'exigence. Il nous dit « si vous n'avez pas de sou, vous ne payez pas ».

- Là aussi, c'est une chance extrême !
- *LMV*. Énorme ! avec une carrière comme la sienne ! Il nous dit, si vous n'avez pas de sou, vous n'avez pas de sou. On ne veut de toute façon pas faire comme ça. Après, c'est symbolique. Mais après quand on négocie avec le conservatoire d'Orsay, c'est moins symbolique.

- Car pour le coup, c'est ce dont on parlait tout à l'heure, c'est la mission du conservatoire départemental !
- *LMV*. Oui, mais les relations sont compliquées. En plus quand Frédéric était directeur à Évry, ça n'a pas été évident. Il a senti que ça n'intéressait pas ses homologues.

- Mais cela a commencé avant qu'il soit directeur à Évry ?
- *LMV*. Oui, ça n'avait pas vraiment de rapport direct. Et d'ailleurs quand il est parti, ça n'en n'avait plus non plus. Mais ça ne s'est pas fait non plus. Sauf l'année du festival Bach²⁶⁷. Du coup ce concert-là a été pris en charge par le conservatoire. Mais ils n'ont pas voulu rendre pérenne ce genre de choses.

²⁶⁶ Patrick Cohën-Akenine, violoniste baroque, professeur au CRD d'Orsay.

²⁶⁷ Le festival « *Open Bach, à la rencontre de Jean-Sébastien Bach* » est organisé du 2 au 13 avril 2013, notamment par Frédéric Nael, alors directeur de la recherche des nouveaux publics au CRD d'Évry.

- Avez-vous essayé de voir le Ministère de la Culture ?
- *LMV*. Ça commence à intéresser beaucoup la DRAC²⁶⁸. Ce qui les intéresse c'est l'aspect inter-conservatoire, qu'on arrive à faire jouer des gens de différents conservatoires. Sauf qu'à l'époque les choses n'étaient que sous forme d'ébauche. Après on n'y est pas retourné, la personne n'y est plus et le budget n'existe plus ! Mais d'une certaine manière, on fait vivre ça par envie artistique et humaine, maintenant pour le faire vivre d'une manière administrative et financière, il faudrait autant de temps que le côté pédagogique et je n'en ai pas envie.

• Objectifs de l'*OBJE*

- Quels sont les grands principes de cette formation ?
- *LMV*. Le principe de base, c'est un ensemble qui permet de s'initier à la musique baroque sur instrument d'époque, et de créer un ensemble qui puisse porter ceux qui découvrent la musique ancienne. Il y a maintenant des gens plus expérimentés, mais aussi amener des gens à découvrir.
- Il y a donc besoin de cette complémentarité avec ces deux types de profils ?
- *LMV*. Oui. Et le renouvellement constant des effectifs fait partie du projet. C'est somme toute très pédagogique. Avec Patrick, quand on pense au programme, on pense aussi aux gens qui vont participer. On sait très bien que, si telle année il y en a plein qui partent...
- Quels sont les objectifs de l'*OBJE*?
- *LMV*. Les objectifs musicaux sont de sentir rythmiquement comment on fait pour avancer, comment ça fonctionne de faire un ornement ensemble, jouer juste sur des cordes en boyau, s'accorder correctement, etc.
- D'ailleurs une des particularités de ce projet, c'est de jouer sur copie d'ancien ?
- *LMV*. Oui car ça s'adresse à des gens qui ont un niveau instrumental de base déjà avancé, voire professionnel. Et du coup on passe le pas pour jouer cette musique directement sur les instruments pour lesquels elle a été conçue. Ce qui est intéressant quand on fait ça, c'est que ça enlève les habitudes. On ne se retrouve pas avec l'instrument qu'on connaît. On est bourré d'habitudes, et souvent incapable d'adapter quoi que ce soit par rapport à ce qu'on veut jouer. Le fait de passer sur un autre instrument peut donner un prétexte, ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas le faire sur un instrument moderne. Ce ne serait pas le même timbre. Mais il y a des gens, des orchestres qui font le même

²⁶⁸ DRAC : direction régionale des affaires culturelles.

travail stylistique sur des instruments modernes. Mais je trouve que c'est souvent l'occasion de laisser ses habitudes modernes de côté, au niveau de la gestuelle et du coup au niveau du reste. On se dit on est sur un autre instrument, on repart à zéro.

- Que se passe-t-il si une personne n'a pas d'instrument copie d'ancien ?
- *LMV*. On est très proche des luthiers de Gennevilliers, Antoine et Giovanna²⁶⁹, ils nous ont toujours aidés.

- Vous ne vous êtes jamais heurtés à un manque de violons ?
- *LMV*. Des fois dès qu'on peut, quand ça passe justement par un conservatoire, on en profite pour les louer. On récupère un budget pour louer les instruments. Par exemple une année on avait pris trois altos, et en tout quatre ou cinq instruments, on avait prévu un budget car ça fait beaucoup quand même. Mais quand c'est pour un ou deux ils le font gratuitement.

- Dans ces cas-là, vous prêtez à l'élève pour le temps de la session ou pour plus longtemps ?
- *LMV*. Ça dépend des cas. Déjà, on en a deux à l'association qui nous ont été donnés par une dame, qu'on a monté en violons baroques. Donc ces deux-là on les prête à temps complet à deux élèves d'Évry.

- Avec des archets ?
- *LMV*. Les archets appartiennent au conservatoire d'Évry.

- Il y a des archets au conservatoire d'Évry ?
- *LMV*. Trois archets baroques. Ils sont de très bonne qualité, ce sont les meilleurs, des Craig Ryder²⁷⁰ achetés par Fabien Roussel²⁷¹ à l'époque. Il a pris trois archets d'époques différentes pour montrer aux gens. Du coup ces trois archets servent aux élèves.

- La question de l'archet me paraît presque plus importante que celle de l'instrument.
- *LMV*. Bien sûr ! l'instrument est le même. On a fait changer les cordes et on a mis un chevalet baroque, mais on n'a pas changé la touche ou le renversement. Parce que ce n'est pas le plus important, les cordes en boyaux, si. Mais c'est suffisant. Ça nous laisse donc la possibilité de prêter aussi des archets. Si une

²⁶⁹ Antoine Laulhère et Giovanna Chittò, luthiers à Gennevilliers et partenaires de *Musart91*.

²⁷⁰ Archetier spécialiste de la période baroque.

²⁷¹ Fabien Roussel est violoniste baroque. Il a été professeur au CRD d'Évry avant Laurence Martinaud-Vialle.

personne n'a jamais fait d'instrument copie d'ancien, on s'arrange pour lui prêter en avance, et moi je m'arrange pour voir les gens sur le programme abordé.

- Les gens vous rémunèrent pour cela ?
- *LMV.* Non. Pour les élèves d'Évry, j'ai fait parfois passer ça dans mes heures. Mes heures sont annualisées pour les ateliers de musique ancienne, j'en fais ce que je veux.

- Donc les conservatoires contribuent quelque part à cette aventure ?
- *LMV.* Absolument. Quand on a eu besoin de l'orgue, ils nous l'ont toujours prêté aussi, et puis on peut répéter là-bas quand on veut.

- Comment recrutez-vous les musiciens qui en font partie ?
- *LMV.* De bouche à oreille. Évidemment dans les classes, comme on est en lien avec Patrick pour Orsay, moi à Évry. Les élèves savent que ça existe, ils entendent parler, du coup les gens viennent me voir, « il paraît que tu as un orchestre... ».

- Feriez-vous des auditions si les choses évoluaient un petit peu plus ?
- *LMV.* Non ce n'est pas l'esprit. Surtout que les gens qui arrivent découvrent le style ! Après, on les connaît de toute façon. Si on voit que quelqu'un est trop jeune, on lui dit d'attendre encore un peu.

- La notion de « jeunes » de l'Essonne n'est-elle pas un peu erronée ²⁷² ?
- *LMV.* Certainement, il faudrait préciser le titre de l'orchestre. Il y a des gens pour qui ce n'est pas lisible. Ils imaginent dans le mot jeune des questions d'âge, du coup des gamins de quatorze quinze ans. Nous on entend par jeune l'expérience de la musique ancienne, même si ça s'est un peu transformé. Par contre, il ne faudrait pas que les gens puissent lire « élèves » dans ce sens-là. C'est plus étudiant ou professionnel qu'élève deuxième cycle ou jeune. Mais ce qui nous intéressait dans les initiales c'est que ça forme un mot.

- Mais c'est vrai que la question du concept reste un peu flou...
- *LMV.* Certainement. On avait proposé l'orchestre pour une programmation et la personne nous avait répondu qu'elle voulait des pros et pas des jeunes ! Mais je ne pense pas que des jeunes qui arriveraient nous empêcheraient de réaliser nos projets. Il suffit juste de changer le nom. Il faut trouver le nom qui correspond à ce que c'est. Je pense que l'effectif de cet orchestre a été voulu par les gens. Son entité est logique, son existence est là. Ça n'empêche pas

²⁷² Certains membres de l'orchestre, dont notamment le pupitre de basse dont je fais partie sont des adultes confirmés depuis longtemps !

d'initier des jeunes. C'est dans les formations où les gens ont le plus d'expérience qu'on arrive le plus à se mettre dedans. Et d'ailleurs, l'orchestre c'est comme ça. Quand j'ai commencé l'orchestre du *Cercle de l'Harmonie*, je n'avais pas d'expérience d'orchestre, ou très peu, en stage, ou en cacheton. J'étais plongée avec des gens qui avaient fait de l'orchestre toute leur vie, toute la journée, et j'ai appris là-dedans. Quand j'ai fait un stage d'orchestre, on était tous stagiaires, c'était différent, c'était plus difficile mine de rien. Est-ce que j'ai appris autant à l'*OFJ*²⁷³ qu'à l'*Orchestre de l'Harmonie*, je ne suis pas sûre. Parce qu'on était tous élèves. Mélanger, ça ne pose pas de problème. Quand j'ai des nouvelles personnes qui arrivent à l'orchestre je leur dis deux trois trucs, tu vois que ça évolue. Je trouve que c'est ça l'orchestre. C'est une espèce de communauté dans laquelle il y a des gens qui sont très expérimentés, des gens qui ne font que ça, d'autres qui font vraiment autre chose, il y a une grande diversité de profils qui est vraiment inhérente à l'orchestre ; même dans un orchestre pro.

- Avez-vous connaissance d'initiatives similaires à la vôtre dans d'autres départements ?
- *LMV*. Je crois qu'il y a des choses, mais en moderne. En tout cas tout près d'ici, non. Ça pourrait être un objectif, de tourner un peu pour montrer ce qu'on fait.
- Oui, car il y a de beaux programmes avec des gens compétents.
- *LMV*. Oui, c'est un peu l'évolution du truc. Mais au départ c'était un orchestre un peu entre nous. Cette année je vais re-proposer un programme sans Patrick.
- Je me demandais si vous aviez laissé le témoin à Patrick, car c'est vous qui dirigiez au départ ?
- *LMV*. J'aimerais bien garder la direction artistique, et garder l'idée qu'on fasse des choses un peu entre nous. Et que du coup ça laisse l'occasion aux gens de proposer un projet, c'est aussi une base expérimentale pour chacun d'entre nous. Par exemple cette année j'aimerais proposer les *Quatres Saisons* de Vivaldi, répartir les solos, on pourrait s'amuser à faire ça.
- Mais peut être certaines personnes ont fait l'orchestre parce que Patrick dirigeait ? Je pense à Baptiste²⁷⁴ au violone par exemple.
- *LMV*. Mais Baptiste, c'est moi qui l'ai contacté. Avant de savoir qu'il était à Orsay. On l'a rencontré à Évry car il habite tout près et que nous connaissons une personne en commun ! Finalement il n'a pas connu l'orchestre par Patrick mais par moi. Mais il n'a jamais vu comment ça se passait sans Patrick. Mais j'aurais

²⁷³ Orchestre français des jeunes.

²⁷⁴ Baptiste Reboul, violiste et professeur de guitare au CRD d'Yerres.

été en contact avec lui malgré tout. Mais par exemple, Lucie, je ne l'aurais pas connue sans Patrick. Aussi Sabine à l'alto. Mais maintenant Patrick propose de toute façon.

- Quelles perspectives envisagez-vous pour cette formation ?
- *LMV*. Justement de reprendre un répertoire un peu entre nous, sans invité extérieur car Patrick est plus un invité d'honneur. Des choses plus familiales qui nous permettent de nous lancer nous dans des situations de leader. Pourquoi pas un concerto de violoncelle ! Et puis Frédéric voudrait faire partie de l'orchestre, faire des concertos de flûtes, car les traversos étaient venus par le biais de Patrick.

• Répertoire, éditions

- Comment établissez-vous le répertoire de l'orchestre ?
- *LMV*. Des envies et surtout des possibilités. Car quand on a un orchestre à cordes, on regarde sur le répertoire d'orchestre à cordes ! et puis il y a aussi la question de la difficulté du répertoire, en fonction du temps, car on a souvent peu de temps pour répéter.

- Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- *LMV*. Non.

- Quelles éditions préconisez-vous ? pensez-vous que cette question est importante ?
- *LMV*. Très importante. Il faut pouvoir aller consulter les manuscrits et notamment c'est quand même simple, on les a tous sur internet. Donc ça c'est vraiment une base. Puis ensuite il y a Barenreiter. Mais il y a une édition que je ne recommande pas, c'est Fuzeau. Pour leur travail d'édition, notamment de certains traités, ce n'est pas bon. Fabien Roussel a fait un article sur ça. Il est en train de faire un très gros travail sur les éditions anciennes, notamment le travail d'écriture qu'il a fait sur Uccellini en édition moderne, avec un appareil critique, ce que ne font jamais les éditions Fuzeau. Souvent il manque des pages et on ne sait pas pourquoi. Fabien s'en est rendu compte sur le traité de Léopold Mozart auquel il manque des pages dans la traduction. Quand tu fais une traduction, tu es censé tout mettre et expliquer tes choix. Je ne suis pas très à l'aise aussi avec cette édition car il y a souvent des choses en italien, ce n'est absolument pas traduit. C'est dommage que l'éditeur ne fournisse pas la traduction. C'est bien de mettre le fac-similé, mais le travail de l'éditeur c'est de faire en sorte que les gens les lisent. Ce n'est tellement pas propre, que tu ne peux même pas lire la partition à la base ! Mais ce qui est intéressant chez eux,

par exemple pour Corelli, c'est d'avoir mis plusieurs éditions de différentes années. Mais ce qui serait intéressant serait de savoir qui a réédité, pourquoi, etc.

- Avez-vous une spécialité que vous voulez faire partager à l'*OBJE* ?
- *LMV*. Ce serait une approche un peu décomplexée de la musique. C'est-à-dire on est ensemble, on se fait plaisir, on essaye des choses. Et plus on a de plaisir à les faire, plus on va le partager avec le public. Il n'y a pas mort d'homme si on se trompe dans le placement d'un ornement. C'est se lancer et pouvoir proposer quelque chose au groupe.

Entretien réalisé le 1^{er} septembre 2015.

V. Questionnaire à destination de Lucie Humbrecht

• Flûte traversière moderne / traverso

- *Christophe Boissiere.* Vous avez une double formation de flûte moderne et de traverso. Cela se traduit-il dans votre pédagogie ? de quelle façon ?
- *Lucie Humbrecht.* J'enseigne le traverso à Massy dans un des conservatoires, pour une toute petite part. Tout le reste n'est que de la flûte moderne. Ça ne fait pas longtemps que j'enseigne le traverso, c'est la troisième année. Par contre ça fait beaucoup plus longtemps que j'en joue et que je m'y intéresse. Il y a donc une bonne partie de mon travail que je fais avec les flûtistes modernes qui est basé sur le répertoire baroque. Ça c'est évident.

- C'est ce qui m'intéresse !
- *LH.* Pour les premiers cycles, on a des tonnes et des tonnes de répertoire qui est très propice aux premières années, par rapport aux tessitures, on n'a pas d'extrêmes graves, on n'a pas d'extrêmes aigus. On est sur des écritures relativement simples. Même dans les vieilles éditions modernes, des années 1970, 80, il y avait déjà beaucoup de répertoire de musique française baroque.

- Pouvez me citer quelques compositeurs ?
- *LH.* Michel Blavet revient énormément, Boismortier qui était aussi un flûtiste français très prolifique ; après on a des *sonates* de Haendel et de Telemann qui sont assez propices aussi. Je parle vraiment pour un travail avec des flûtistes modernes assez jeunes. On n'en est pas encore à parler d'esthétique musicale et de l'interprétation de l'époque en respectant les traités etc. En tout cas par les tessitures et l'écriture on peut commencer un travail assez jeune et assez propice.

- C'est donc ce répertoire que vous utilisez avec vos élèves de premier cycle en flûte traversière moderne de Longjumeau ou de Massy ?
- *LH.* C'est un répertoire que j'ai toujours beaucoup utilisé que je trouve assez bien adapté. C'est vrai que quand j'ai commencé à m'intéresser au traverso et à en jouer, j'ai étendu la chose au deuxième cycle et au troisième cycle, parce que quand on commence à comprendre l'instrument tel qu'il était à l'époque, la flûte en bois à une clef, il y a aussi des choses qui sont liées à l'organologie de l'instrument qui font mieux comprendre parfois certaines musicalités, certains phrasés, etc. C'est toujours intéressant même avec des élèves qui ne jouent pas

du tout de traverso de leur faire comprendre certaines choses qui sont liées à la fabrication de l'instrument.

- Pour vos élèves de troisième cycle de flûte moderne, vous arrive-t-il de prendre le traverso pour leur montrer un phrasé particulier ?
- *LH.* Si cela m'arrive car assez souvent je l'ai avec moi. Je ne fais plus travailler une sonate de Bach de la même façon que quand je n'avais jamais soufflé dans un traverso. Depuis que je les retravaille au traverso, il y a des choses que j'ai mieux comprises musicalement qui m'échappaient un peu avant, je dois dire, et qui devaient forcément échapper à mes élèves.
- Avez-vous fait essayer un traverso à vos élèves ? Est-ce que c'est facile de faire un pont entre cet instrument et la flûte moderne ?
- *LH.* Ce n'est pas forcément ce qui est le plus compliqué. J'ai déjà montré et fait essayé l'instrument, mais comme j'enseigne le traverso depuis peu de temps je n'ai pas encore fait plus de passerelles que ça. Mais pour ce qui concerne l'embouchure, certains vont y arriver très facilement, naturellement et d'autres vont un peu plus galérer. Là où ça devient plus compliqué rapidement c'est pour les doigtés. Si on ne s'y colle pas un petit peu, c'est là que ça va se compliquer.
- Les doigtés sont très différents selon l'instrument ?
- *LH.* Si on reste en ré majeur ça reste assez simple. Quand j'ai commencé à travailler le traverso, il m'a fallu quelques années pour pouvoir jouer sans avoir le micro doute qui vient parfois dans la tête au moment où tu es en train de jouer pour le doigté ou un truc comme ça ! Il y a quand même des choses compliquées et auxquelles les flûtistes modernes ne sont pas du tout habitués : les notes en dièses et les notes en bémols ne sont pas du tout les mêmes en traverso, alors qu'à la flûte on n'a qu'une possibilité comme pour les touches noires du piano. En tout cas pour l'instant je n'ai pas mis de passerelles plus que ça, car en plus je n'ai qu'une heure de traverso à Massy ; c'est un peu les débuts. En plus de ça, j'ai conscience que le répertoire baroque est un répertoire que je fais beaucoup travailler car je l'affectionne beaucoup, mais parfois je me rappelle moi-même à l'ordre car ils apprennent la flûte moderne. J'aurais la sensation d'en rajouter trop une couche si je leur mettais un instrument entre les pattes ! Cela dit, mes deux élèves en traverso sont des élèves de ma classe en flûte moderne au départ et qui se sont mis au traverso. Ça a démarré comme ça. Mais sans instrument c'est plus compliqué.
- Acheter un traverso qui serait à disposition des élèves, ça serait envisageable ?
- *LH.* Il y a des traversos d'étude qui existent. Le conservatoire en a acheté un mais qui est du coup pour l'instant loué par une élève. Il y en a aussi un deuxième qui est pour moi, car la classe de traverso s'ouvre au sein d'un département de

musique ancienne qui est en 440²⁷⁵ ! Car à l'origine il y a deux classes de flûte à bec qui sont à 440, pour l'instant on est en 440. D'ailleurs c'est assez frustrant pour moi qui joue théoriquement en 415. Du coup le conservatoire a dû investir dans un instrument qui soit mieux qu'un instrument d'étude, c'est un instrument professionnel déjà, plus l'autre instrument d'étude, c'est déjà un investissement. Effectivement il faudrait qu'un instrument soit à disposition, de la même façon qu'on a une flûte en sol, une basse, des piccolos qui peuvent tourner, mais pour l'instant, ce n'est pas le cas. Mais c'est ça qu'il faudrait.

- **Le département de musique ancienne du conservatoire de Massy**

- C'est assez bizarre ce département baroque avec des instruments en 440 pour d'autres qui sont en 415 ?!
- *LH.* Le département est assez jeune, aussi récent que l'ouverture de ma classe. Mais par contre à l'origine il y a deux grosses classes de flûte à bec, qui ne sont pas des disciplines musique ancienne uniquement. Ces deux classes sont montées depuis très longtemps et fonctionnent à 440. L'urgent était d'ouvrir cette classe de traverso, avec la nouvelle prof de clavecin qui vient d'arriver et à ce moment-là le directeur a trouvé plus simple et plus rapide de mettre les choses à 440. Si on arrive à avoir l'ouverture d'une classe de viole de gambe, ou dès qu'on fait quelque chose avec les chanteurs, ce serait un tout petit peu plus confortable pour les élèves de la classe de chant. Donc pour l'instant l'état du parc instrumental est celui-là, un traverso d'étude et un professionnel mais en 440.
- J'en conclus que vous faites un travail en commun avec la flûte à bec ?
- *LH.* Tout à fait. Il y a plusieurs ensembles de musique ancienne. Le département a été créé pour mettre à l'honneur cette esthétique et pour faire des choses communes. On fait beaucoup de choses en ensemble plus ou moins grand mais avec les flûtes à bec. Les profs ont des instruments dans tous les diapasons mais ça aurait sans doute été plus compliqué de faire tout changer aux élèves. Un des deux ensembles de musique ancienne qui a vocation à accueillir des instruments modernes. Parce que l'objectif pour les élèves du conservatoire à Massy est qu'ils aillent à différents moments de leur cursus faire un semestre dans un ensemble de musique ancienne, un semestre dans un atelier de découverte de l'improvisation blues, etc. Donc on doit pouvoir aussi accueillir les instrumentistes modernes, les violons les violoncelles, tout ça. On fait

²⁷⁵ Le la 440 hzt représente la norme moderne de référence pour accorder les instruments aujourd'hui. À l'époque baroque plusieurs diapasons cohabitaient selon les usages et les territoires. Le la 415 hzt, (un demi ton plus bas qu'actuellement) était souvent celui en usage par les musiciens.

beaucoup de choses avec les cordes. Donc pour tout ça on est en 440. Après, le jour où je joue avec ma collègue claveciniste, on se met en 415 et puis voilà !

- Vous accueillez qui comme type d'instruments modernes ?
- *LH.* Beaucoup de cordes ; violons, altos, violoncelles, contrebasse parfois, on a souvent des trompettistes et des hautbois, il me semble qu'on a accueilli aussi des saxophonistes (à vérifier).

- Y-a-t-il des pianistes au clavecin ou des pianos intégrés dans les ensembles ? On pourrait imaginer toute sorte de choses, des clarinettes des accordéons, etc. Je me demande dans quelle mesure on peut ouvrir ou pas à ces instruments.
- *LH.* Pour l'instant il n'y a pas eu de choses « hors norme ». On n'a pas encore fait d'ensemble avec accordéon ou des choses comme ça. Par contre, la prof de clavecin vient d'ouvrir sur un petit temps de sa semaine des cours de basse continue avec des pianistes qui voudraient s'initier au clavecin. Ça par exemple c'est prévu. Au mois de décembre on fait un concert autour de la famille Bach au mois de décembre, et il y a des *sonates* de Carl Philip qui ont été retrouvées pour l'ancêtre de la clarinette ; donc on va avoir de la clarinette aussi. Donc on n'a pas encore fait de chose avec accordéon, mais cela dit trombone tuba on a déjà fait ; pas mal les cuivres en fait. On a changé de directeur à Massy et une de ses idées effectivement, pour éviter de cantonner chaque instrumentiste à son répertoire, etc. son idéal serait que chacun au cours de son cursus puisse aller vers différentes esthétiques ; pendant un semestre vers le jazz, pendant un semestre vers la musique ancienne ou vers la musique contemporaine, car il y a aussi un atelier de musique contemporaine. Chaque prof de flûte à bec a un ensemble de musique ancienne. Il y en a un qui va rester très classique, on ne va pas faire de mélanges incroyables, mais l'autre va être ouvert pour les instrumentistes modernes qui viendront se frotter à une esthétique qu'ils ne connaissent pas forcément.

• **Accompagnement**

- Vos élèves peuvent-ils être accompagnés par un spécialiste de cette musique ?
- *LH.* Oui ils peuvent être accompagnés par le clavecin par exemple, puisque la prof de clavecin a du temps d'accompagnement. Mes élèves qui ont préparé une sonate baroque peuvent être accompagnés par elle pour les auditions et pour les répétitions. Mais évidemment je suis plus au courant car je fais partie du département. On n'a pas encore de classe de viole de gambe, de luth ou de théorbe. Donc quand on parle d'accompagnement pour l'instant c'est le clavecin.

- Pouvez-vous y adjoindre une basse d'archet ?
- *LH.* On a un professeur de guitare qui est aussi gambiste²⁷⁶. Il est là depuis très peu. Il est aussi pressenti pour ouvrir une classe de viole de gambe. On essaie de mettre ça un petit peu en avant. Donc lui il peut éventuellement accompagner. Sinon on a aussi quelques grands élèves de violoncelle ou contrebasse qui peuvent souvent faire les programmes à la basse d'archet.
- Pierre Bodin²⁷⁷ n'est pas un spécialiste de la musique baroque ?
- *LH.* Non pas du tout.
- C'est donc de la musique de chambre avec quelqu'un qui donne des conseils aux violoncellistes.
- *LH.* Là par exemple il y a une grande élève qui va jouer sur ce programme de la famille Bach, et en fait elle va travailler avec la prof de clavecin, puisqu'elle fera la basse d'archet avec au clavecin, soit la prof, soit une de ses élèves. C'est la prof de clavecin qui va leur faire travailler ensemble cette musique de chambre là. Les répétitions d'ensemble se font avec la prof de clavecin ou bien d'autres profs du département selon comment le projet est conduit, une fois qu'elle a monté la partition avec son prof d'instrument.

• Chiffrages

- Est-il prévu un enseignement spécifique des chiffrages ?
- *LH.* Depuis l'année dernière il y a un cours de basse continue toujours pris en charge par la prof de clavecin. Pour l'instant les élèves qui s'inscrivent en cours de basse continue sont des élèves à elle, donc des clavecinistes.
- Mais est-ce que vous expliquez les chiffrages à vos élèves ? cela a-t-il de l'importance pour vous ?
- *LH.* Oui, en tout cas je peux leur en parler. Car par contre, ce que j'utilise à la flûte moderne, comme bien entendu au traverso, c'est une partition avec la basse chiffrée pour qu'ils voient ce que c'est vraiment. Ce n'est pas forcément un fac-similé ou un manuscrit. Même s'ils travaillent sur une édition avec une partie de piano qui est déjà arrangée ou tout écrite, en tout cas sur le principe ils savent ce qu'est une basse continue, comment c'est écrit, comment ça fonctionne, etc. Mais oui je trouve important qu'ils comprennent. Je prends le temps de comparer différentes éditions, comprendre comment c'était écrit à l'époque, permet de voir les différentes réalisations ou propositions. Donc en

²⁷⁶ Andrés Rubiano.

²⁷⁷ Pierre Bodin est le professeur de violoncelle au conservatoire de Massy.

général je prends un petit peu de temps pour leur expliquer. Après le détail des chiffres c'est autre chose, mais à priori mes élèves un petit peu avancés ont bien compris normalement ce que c'est qu'une basse continue, pourquoi c'est écrit comme ça, un peu à l'instar des grilles.

• Répertoire, pédagogie

- Comment établissez-vous leur répertoire ? Avez-vous un répertoire que vous affectionnez particulièrement ou une stratégie pour le faire découvrir à vos élèves ?
- *LH.* Je n'ai pas encore assez de recul par rapport à ça. Mes élèves ont des parcours particuliers. Je n'ai encore jamais fait débiter quelqu'un sur traverso par exemple.

- C'est envisageable de faire débiter directement un enfant au traverso ?
- *LH.* Oui c'est envisageable et ça se fait même de plus en plus. Mon ancienne prof, Valérie Balssa quand elle enseignait à Dieppe, elle avait une classe uniquement de traverso, elle enseignait aux débutants. Il y a des luthiers qui fabriquent des traversos petite main, c'est tout à fait envisageable. Évidemment le déroulé de la pédagogie et du répertoire n'est pas du tout le même. Les élèves que j'ai face à moi depuis peu sont des élèves déjà avancés et qui ont déjà développé des goûts, des musiques qu'elles préfèrent, etc. J'ai quand même l'impression que pour démarrer, en tout cas pour nous, la musique française, c'est bien. Moi, j'ai démarré avec de la musique française. Car ces compositeurs, Hotteterre, Montéclair, sont des compositeurs qu'on ne joue pas trop à la flûte moderne. Je trouve ça bien de commencer par quelque chose qu'on ne connaît pas. Ce n'est pas complètement étranger parce que c'est de la musique française, qu'on a joué du Blavet, qu'on a joué du Boismortier, mais qui n'est pas non plus de commencer par un compositeur qu'on a déjà travaillé à la flûte, on part sur un matériau qui est complètement neuf. La musique française est très bien pour faire découvrir tous les petits ornements, il y en a plein, pour ça je trouve que c'est pas mal.

- Ce n'est pas un peu complexe justement cette question de l'ornementation française ?
- *LH.* On a du répertoire qui est pédagogique. J'ai des partitions en fac-similé, le fameux Blavet justement, qui a fait des petits morceaux qui font deux trois lignes, sous forme de duo à chaque fois. Il a arrangé pour deux flûtes des petits airs, des *brunettes*, tous les tubes de son époque, de tous les opéras de la musique française. Il les a regroupés en les mettant dans des tonalités pour la flûte, il les a transposés pour en faire des petites *suites*. Parce que c'est vrai

qu'au départ on travaille beaucoup par tonalité. Comme il faut apprendre les doigtés, qu'ils sont différents selon les dièses et les bémols, etc. On commence par ré majeur, on reste un certain temps sur une tonalité avant d'ajouter une altération, ce répertoire là il est pas mal du tout pour ça et du coup c'est assez simplifié. On peut facilement gommer les petits ornements et puis les rajouter après petit à petit. Mais là je parle exclusivement du traverso, car c'est du fac-similé de manuscrit.

- Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- *LH.* Je l'ai utilisée beaucoup à une époque. Mais je me suis rendue compte que ça faisait des années que je n'avais pas ouvert ce bouquin. Je trouve que c'est pas mal fait. J'en avais une très vieille édition, elle a plus de dix ans je crois. En tout cas si on parle de la musique ancienne ce n'est pas très dérangeant, mais du coup je pense que c'est pour ça que je ne m'en servais plus trop. Jusqu'à une époque pas si lointaine on avait un magasin exclusivement de flûte traversière, *la stravanganza*, qui était près de la gare de Lyon pendant très longtemps. Ensuite il est parti en Bourgogne, mais il se trouve pas très loin de chez mes parents. J'y allais souvent passer des demi-journées à fouiller partout, à regarder plein de choses, pour essayer de voir un peu les dernières nouveautés, donc *10 ans avec* ça fait longtemps que je ne m'en étais pas servie. Mais je trouve que c'est assez bien fait. Je m'en étais surtout servie pour la musique contemporaine où je suis un peu moins calée ou parfois quand il fallait chercher un peu des nouveautés. Je trouve que c'est bien.
- Faites-vous un ensemble musical avec vos élèves ?
- *LH.* Je n'ai pas un ensemble de flûtes qui est organisé dans mon temps. On ne me l'a pas demandé. Au conservatoire, le prof Pierre Lambert qui est parti à la retraite il y a trois ans, avait un chœur de flûte qui est devenu associatif. C'est un orchestre de flûtes qui est détaché du conservatoire mais qui est quand même en grande partie constitué par des anciens ou des élèves du conservatoire, ils travaillent au sein du conservatoire, etc. J'aurais bien aimé faire un ensemble de flûtes mais on ne m'a jamais donné cette possibilité sinon c'était un peu redondant.
- Vous n'avez pas pu faire quelque chose sur Longjumeau ?
- *LH.* J'ai beaucoup de difficultés à monter la classe sur Longjumeau. C'est la première fois cette année que tous mes élèves de l'année dernière se sont réinscrits. J'avais toujours des défections de dernière minute, d'élèves qui marchent très bien en plus. Apparemment je ne suis pas la seule ; ça marche un peu comme ça, les élèves changent tous les deux ou trois ans. En plus les niveaux ne sont pas assez homogènes pour faire un ensemble qui tienne vraiment la route. Cela dit, au concert que l'on fait il y aura toujours un

ensemble de flûtes ; Mais ce n'est pas assez conséquent pour l'appeler l'orchestre de flûtes du conservatoire.

- **Un département de musique ancienne est-il indispensable ?**

- Dans le cadre de son projet d'établissement, le CRC de Longjumeau ne se positionne pas spécialement sur la musique ancienne ou l'interprétation historiquement renseignée. Vous sentez-vous isolée dans cette pratique ?
- *LH.* Non je ne me sens pas isolée, dans le sens où je me sens tout à fait libre de faire travailler le répertoire que je veux avec mes élèves au sein de ma classe. Si je propose un partenariat à un collègue sur un projet musique baroque, cela ne sera pas refusé. Je me sens libre de proposer ce répertoire-là. Ma difficulté à Longjumeau réside plutôt à faire grandir cette classe et à la consolider. Je ne me sens pas non plus un super rayonnement pour être force de proposition.
- Avez-vous établi des partenariats pédagogiques avec d'autres structures ou collègues sur votre communauté d'agglomérations ?
- *LH.* Sur la communauté d'agglomération, non. Je l'ai fait avec Villemoisson-sur-Orge ; des projets d'auditions communes. On a fait sortir les élèves de leurs petites classes en allant dans les deux villes. Chaque classe s'est rencontrée.
- Savez-vous qu'il existe nombre de partenaires potentiels avec qui vous pourriez travailler ?
- *LH.* Non je pense que je ne connais pas bien mes partenaires.
- L'idée de ce travail est justement d'amener les uns et les autres à mieux pouvoir les cerner.

Entretien réalisé le 23 octobre 2015.

VI. Questionnaire à destination de Marc Perbost

• Pédagogie

- *Christophe Boissiere.* L'enseignement de la flûte à bec est-elle votre activité principale ?
- *Marc Perbost.* Non, et c'est de moins en moins le cas.

- Comment se répartit votre enseignement ?
- *MP.* Entre dix élèves de flûte à bec, les ateliers de musique de chambre, les ateliers de musique ancienne, et l'orchestre symphonique. Dans ce cadre, nous faisons parfois un peu de musique ancienne mais ce n'est pas l'idée.

- Utilisez-vous un instrument de facture ancienne pour vos cours ?
- *MP.* Bien évidemment.

- Vos élèves ont-ils un instrument spécifique ?
- *MP.* Au bout d'un moment, oui. Mais au début ils commencent avec une flûte en plastique. Selon l'âge, je commence soit par l'alto, soit par la soprano. Mais de toute façon dans les deux premières années ils font les deux instruments.

• Répertoire, éditions

- Comment établissez-vous leur répertoire ? Faites-vous exclusivement de la musique ancienne ?
- *MP.* Je fais quasiment exclusivement de la musique ancienne, c'est une question d'adéquation, au moins au début. Après il y a de la musique contemporaine qui rentre en ligne de compte et après dans les ensembles il y a des choses un peu différentes qui peuvent arriver, de la musique moderne ou éventuellement un peu de jazz, des choses comme ça. Sur le jazz j'y vais avec parcimonie ! je ne suis pas un spécialiste. Mais je le fais quand même par esprit d'ouverture.

- Utilisez-vous la collection *10 ans avec* ?
- *MP.* Je l'ai souvent utilisée, je la connais assez bien. Tout le problème est que ça n'a pas été réactualisé, il y a donc beaucoup de partitions qu'on ne peut plus avoir. Ça donne surtout plus des idées que des partitions concrètes. Je m'en suis servi comme source.

- Faites-vous lire vos élèves sur des urtext ou des manuscrits ?
- *MP.* Au début on va commencer avec les éditions modernes. Il y a quand même beaucoup de choses à apprendre ! Si en plus on donne des choses avec des ligatures ou des neumes ou des écritures un peu inhabituelles, je trouve que ça fait vraiment beaucoup. Néanmoins, en fin de premier cycle, ils en ont vu passer. Il y a des fac-similés qui sont très clairs et bien nettoyés, on peut les aborder facilement mais c'est fin de premier cycle pour les débrouillards. Par contre en second cycle, ils y sont forcément confrontés !
- Abordez-vous les différents styles selon un ordre préétabli ?
- *MP.* Musicalement le style italien pour la flûte à bec reste le plus accessible pour les élèves. Je suis très à l'aise dans le style baroque français, j'y vais donc assez facilement. En fait je ne raisonne pas tellement en termes de style dans les deux premières années. Il faut vraiment certaines acquisitions.
- De quelles acquisitions voulez-vous parler ?
- *MP.* Les acquisitions techniques vont assez vite à la flûte à bec. La position n'est pas très compliquée, même si on fait soprano/alto. Il y a aussi tous les aspects de synchronisation et d'articulation et on passe un long moment avec ce genre de choses-là. Les élèves arrivent tous avec des bagages très différents. J'essaie de m'adapter le plus possible à leur évolution personnelle. Dans les deux premières années, c'est donc moins la question du style que celle de l'adéquation d'un morceau avec leur évolution personnelle.
- Mais pour le second cycle ? J'ai cru comprendre que le répertoire français pouvait être un bon moyen pour commencer l'apprentissage des styles.
- *MP.* Nous avons des partitions qui remontent au médiéval. Nous avons en gros, onze siècles de musique. En second cycle, ils voyagent au cours des siècles ! À chaque pièce, je change de style pour qu'ils s'ouvrent vraiment au monde de la musique ancienne, mais pas uniquement résumée à la musique baroque. L'essentiel des choses qu'on peut jouer est en renaissance entre le XVIe et le XVIIe et avant on peut jouer énormément de choses.

• **Accompagnement**

- Vos élèves peuvent-ils être accompagnés par un spécialiste de cette musique ?
- *MP.* Oui. Par la prof de clavecin ou éventuellement la prof de viole.
- Organisez-vous des choses spécifiques dans le cursus global pour que les élèves jouant du dessus puissent être accompagnés par des élèves à la basse ou au clavecin ?

- *MP.* Depuis toujours le professeur de clavecin a des heures d'accompagnement. Quand les élèves ont un morceau en fin d'acquisition, je les envoie se faire accompagner au clavecin et ça leur fait faire toujours un bond en avant. C'est assez fluide, ça fonctionne assez facilement. Avec la viole c'est plus compliqué car nous n'avons pas les mêmes jours. Mais ça se fait aussi. Nous avons fait dernièrement une audition tous les trois et c'était très chouette. Ce n'est pas dans le cursus ni dans le règlement intérieur. Mais pour nous c'est une évidence.

• Chiffrages

- Est-il prévu un enseignement spécifique des chiffrages ?
- *MP.* Le prof de clavecin fait des cours de continuo. Pour les instruments du dessus, la conscience du chiffrage commence à devenir importante pour un troisième cycle ou une fin de second cycle, quand on fait vraiment de l'ornementation dans le style ou des diminutions où là, il faut avoir des données supplémentaires aux simples règles. Sinon ils peuvent suivre soit les cours d'harmonie, soit les cours de basse continue. Je peux aussi leur donner les chiffrages les plus courants. Je peux leur expliquer le principe et tout le fonctionnement pour faire une ornementation ou une diminution par exemple.
- Dans quels cours vos élèves peuvent ils se faire expliquer les chiffrages ?
- *MP.* Dans le cours de basse continue, d'harmonie ou avec moi. Mais ce n'est pas inscrit dans le cursus. Cela reste en fonction des besoins. On fonctionne de façon assez fluide.
- Faites-vous un ensemble musical avec vos élèves ?
- *MP.* Oui, bien sûr.
- Avec quel type de répertoire ?
- *MP.* Surtout renaissance. L'ensemble d'adultes a acheté des flûtes renaissance. Ils ont investi dans un consort donc je les fais bosser dessus. Pour les plus jeunes je fais de la renaissance mais aussi de la monodie médiévale qu'on fait avec bourdon ou la quinte. Et puis aussi des choses plus rigolotes, des arrangements de tas de trucs, des chansons, etc.
- Pour le groupe de consort, est ce que chacun se cantonne à un instrument spécifique ou bien est ce qu'ils changent de rôle ?
- *MP.* Ils tournent. Ce groupe se connaît depuis trente ans ! Ils font des concerts et sont d'assez bon niveau.

- Comment s'appelle leur groupe?
- *MP.* Leur ensemble s'appelle « *à la ronde* ». Ils font des concerts caritatifs. Un tous les deux ans, le temps de monter le truc.

- Dans quels lieux?
- *MP.* Ça dépend de l'association à qui ils veulent donner l'argent. Parfois c'est à Paris, parfois à Palaiseau ou en banlieue. Des fois ils vont un peu plus loin.

- L'esthétique baroque est-elle représentée dans votre saison musicale ?
- *MP.* Les ateliers de musiques anciennes fournissent trois à quatre productions dans l'année. Il y a au moins ça. Après il y a les auditions diverses et variées. Dans la saison musicale, style concert des profs, ce n'est pas ce qu'il y a de plus représenté. C'est surtout lié à l'abondance de propositions. Nous ne sommes que quatre profs de musiques anciennes pour une cinquantaine de modernes, alors forcément...

- **Les *Week-ends de musique ancienne de Palaiseau***

- Combien faites-vous de Week-ends de travail dans l'année ?
- *MP.* Une dizaine de week-ends, le samedi à partir de 14h et le dimanche toute la journée.

- Combien cela génère-t-il de prestations ?
- *MP.* Trois ou quatre. On a deux ou trois productions de fin d'année pour la grande œuvre chœur et orchestre ou pour l'opéra selon l'année car c'est en alternance. Et puis il y a en plus un à deux concerts de musique de chambre, des ensembles des ateliers.

- Un opéra, cela paraît bien ambitieux ! comment ça se passe ?
- *MP.* Ça se passe bien ! Les ateliers de musique ancienne sont organisés autour de ça : des ensembles de musique de chambre, un orchestre et un chœur. On est soixante stagiaires. Il y a six profs ou sept quand on a un metteur en scène.

- Des profs du conservatoire de Palaiseau ? Faites-vous appel à d'autres gens ?
- *MP.* Maintenant ce sont des professeurs de Palaiseau. Ils venaient de l'extérieur mais ils ont vu leurs heures pérennisées. Ils appartiennent maintenant à l'équipe de Palaiseau. Un de nos directeurs a décidé de les intégrer dans le budget de l'école. Céline Cavagnac est la chef de chœur ; je dirige le groupe complet avec l'orchestre. Anne Savignat vient pour le traverso, Véronique Musson-Gonneaud qui vient pour la harpe baroque, chacun fait de la musique de chambre en plus. Serge Delmas pour le cornet et l'ensemble de cuivres, Nicolas Jacquin pour le

clavecin et la basse continue. On a une prof de chant depuis deux ans qui est Sophie Landy. Elle fait travailler le chant, elle aide à la chauffe du chœur.

- Les solistes de l'opéra viennent-ils de l'extérieur ?
- *MP.* Non, ce sont exclusivement nos stagiaires. Ils font tout. Sauf les rares fois où il y a une voix totalement exotique qui n'existe pas chez les amateurs. Même un haut de contre, on en a, des ténors aigus, on en a... Ce serait le seul cas où on ferait appel à un professionnel. Sinon c'est entièrement fait maison.

- Votre présence amateur est remarquable !
- *MP.* ça fait treize ans que ça existe. Effectivement maintenant on a des gens qui sont d'assez bon niveau. Mais, c'est très hétéroclite. Mais les projets devenant de plus en plus intéressants on a des gens de meilleur niveau qui viennent.

- D'où viennent ces gens ? Du conservatoire ?
- *MP.* Non ils viennent complètement de l'extérieur. Ils doivent représenter à peu près 80% de l'effectif. Il y en a très peu du conservatoire.

- Mais ces gens qui viennent de l'extérieur ont-ils un statut administratif au conservatoire ?
- *MP.* Ils sont tous inscrits au conservatoire. Ils sont dans le cursus des pratiques collectives seules.

- Mais d'où viennent ces amateurs ? de la CAPS ?
- *MP.* Ils viennent de partout en France. On a eu pendant un temps des gens qui venaient de Belgique, ça rayonne ! On fait des collaborations tous les ans avec un autre conservatoire. On part tous les ans en « tournée ». On prend le bus pour aller jouer quelque part et on revient le lendemain. On va jouer à l'extérieur et donc souvent il y a des gens intéressés qui nous entendent et qui nous demandent s'ils peuvent venir. On a des gens qui viennent de l'Allier, des gens qui viennent du Mans, on a même eu quelqu'un qui venait de Pau mais qui habite la région maintenant.

- Qui est à l'origine de cette démarche ?
- *MP.* Les partenariats, c'est dans notre projet pédagogique et depuis quelques années il y a une association qui s'appelle « *les amis des ateliers de musique ancienne* » qui est relativement active sur ce domaine-là, et qui par leur propre connaissance ont l'idée d'aller dans tel ou tel endroit.

- La location du bus est prise en charge par qui ?
- *MP.* Il y a de la coproduction. Ça se met d'accord entre le conservatoire et l'association pour savoir qui finance quoi.

- Quels genres de lien avez-vous avec la CAPS et le conservatoire d'Orsay ?
- *MP.* On n'a aucun lien avec le conservatoire d'Orsay. Le conservatoire d'Orsay n'a pas comme priorité la pédagogie des adultes et des amateurs en musique ancienne. Ils ont clairement fait le choix de la formation professionnelle et diplômante, ce qu'ils font admirablement bien par ailleurs. Comme de l'autre côté, il y a géographiquement le CRD de Bourg-la-Reine avec deux profs qui drainent aussi des grands élèves, je n'avais aucun espoir de faire à Palaiseau quelque chose du même genre. J'ai donc commencé à travailler sur les structures amateurs et puis ça m'a complètement passionné. Le lien avec Orsay est physiquement complètement inexistant ; on a quelques élèves d'Orsay qui viennent quand même de manière personnelle. L'autre lien est rigoureusement administratif. Nous sommes une seule structure depuis que nous sommes passés à la CAPS. Et c'est cette structure-là qui est administrativement considérée. Ce qui veut dire que pour délivrer des DEM et un enseignement professionnel, il faut aussi que la structure délivre de l'enseignement pour les amateurs. C'est obligatoire. Nous représentons cet aspect.

- C'est étonnant ce manque de liens entre vous.
- *MP.* On dit que chacune des structures a peur de l'autre. Les profs d'Orsay disent que le niveau est moins fort à Palaiseau ce qui risque de siphonner leurs élèves ; et nous on se dit que dès qu'on a des bons élèves ils risquent de partir à Orsay ! Personnellement, ça ne m'embêterait pas du tout si mes élèves allaient passer leur DEM à Orsay. Il y a de toute façon une nécessaire complémentarité.

- Quels est le niveau général des élèves ?
- *MP.* Globalement, l'ensemble est d'un niveau de second cycle. Cependant, les niveaux personnels sont très variés. Mais on génère aussi des sortes de vocations. Par exemple une violoniste baroque qui a facilement un niveau troisième cycle a décidé de se mettre à la viole. En viole, elle n'est pas en troisième cycle bien entendu. On a un ancien prof de flûte à bec qui fait du traverso, du hautbois et du cornet. Évidemment je ne le mets pas en premier cycle!

- Vous accueillez des adultes débutants ?
- *MP.* oui il y en a quelques-uns. Ce n'est pas la majorité. La majorité ce sont des seconds voire des troisièmes cycles. On a un noyau dur qui est là depuis plus de cinq six ans. Donc il y a aussi maintenant une culture de l'orchestre, une

culture de la musique ancienne, même une culture de l'opéra, il y a certains réflexes qui arrivent. Ça nous permet de faire des choses qui tiennent la route même si le niveau n'est pas exceptionnel. Ensuite on joue aussi sur la fragmentation. Pour le continuo de l'opéra par exemple, ce n'est évidemment pas la même personne qui fait les une heure trente de continuo. On répartit sur les quatre cinq qu'on a. Ils ont deux airs à bosser et deux trois récitatifs. Du coup, on arrive à un résultat satisfaisant.

- Donc vous avez un défilé de clavecinistes ?
- *MP.* Je pensais plutôt aux basses d'archet. On a deux clavecinistes depuis quelques années qui sont d'un très bon niveau. On s'appuie dessus aussi. Depuis deux-trois ans on a décidé que les profs ne jouaient plus dans l'orchestre. C'est vraiment que les stagiaires qui font le concert. Pour les basses, on a trois violes, trois violoncelles et cette année on a un violone, mais c'est exceptionnel !

- Est-ce que vous mélangez instruments anciens et modernes ?
- *MP.* Oui mais on tend vers l'homogénéité.

- Comment faites-vous concrètement ? Un professeur monte les instruments en baroque au moment du stage ?
- *MP.* C'est plus sournois que ça en réalité ! On accueille tout le monde avec son instrument, mais on joue à 415. Il faut donc baisser la corde moderne s'il s'agit d'une corde, pour les vents c'est un différent. Très vite, les gens comprennent que ce n'est pas possible. Ça ne marche pas comme ça et il faut qu'ils aient l'instrument adéquat pour ce qu'ils veulent faire. Il se trouve que globalement, nous avons des gens pour qui mettre 200€ dans des cordes ne représente pas trop de problème. Pour les archets on a un quatuor au conservatoire qu'on prête la première année. Souvent, après ils achètent un archet baroque. Globalement on les contamine et après ils tombent dedans ! Mais tous les nouveaux qui arrivent maintenant viennent directement avec des violons copies d'ancien, ce n'est même plus des modernes montés baroques. Pour les instruments à vent c'est beaucoup plus simple, car à 415 c'est forcément des instruments baroques qui viennent.

- Acceptez-vous des gens qui sont vierges de toute expérience baroque ?
- *MP.* Absolument. Depuis le départ le fonds pédagogique de nos ateliers est l'apprentissage par la pratique. Évidemment les gens viennent avec juste un peu de bonne volonté et un instrument ! S'ils sont autonomes sur l'instrument, il n'y a pas de problème ! Il y a plusieurs niveaux d'apprentissage pédagogique. IL y a toujours un temps soit dans le chœur soit dans les ensembles pour expliquer d'où tel élément vient, pourquoi on fait des croches inégales, etc. C'est

pour l'esthétique globale. Dans la musique de chambre, comme ce sont des groupes de sept à huit, on arrive à faire un peu de détail plus précis sur les pièces qui sont montées. Et puis, on a inauguré cette année des modules dans lesquels on prend des aspects techniques précis particuliers qu'on développe pendant une heure et demie à chaque stage pendant toute l'année.

- Pouvez-vous me donner un exemple ?
- *MP.* Nous avons fait basse continue exclusivement pour ceux qui ne pratiquaient pas. Il y avait accord, justesse et tempérament, c'est un grand classique mais même avec des gens qui ne sont pas très forts on peut essayer de les faire jouer un peu plus juste ou surtout essayer de leur faire comprendre ce que c'est que la justesse. Le principe n'est pas très compliqué mais la réalisation de la justesse ou des différentes justesses, ça c'est beaucoup plus compliqué. Rien que de comprendre comment ça fonctionne, c'est déjà beaucoup plus facile d'avoir un accord parfait majeur juste. Dans ces fameux modules j'ai travaillé sur la notion du rythme. Comment on est arrivé au chiffrage, qu'est-ce que veulent dire temps forts, temps faibles, de la formation de base. On a travaillé sur la posture du musicien, le fait qu'on ouvre la boîte d'instrument, on joue pendant une heure et demie, on referme et puis on ne s'est absolument pas échauffé ni étiré après. Et on s'étonne qu'après, on ait mal au dos mal au coude, etc.
- Certes vous avez un certain public mais ça paraît très pertinent !
- *MP.* Nous avons accueilli un ténor qui avait six mois de cours particuliers de chant. Il est tombé dedans comme un fou. Au bout de quatre ans, il est capable de tenir un rôle dans un opéra. On sait que notre méthode fonctionne. Et on ne voit pas qu'il a quatre ans de chant par rapport à d'autres qui ont beaucoup plus d'expérience. Ça fonctionne sur ce public. Il faut reconnaître que ce système-là est adapté à la population qui participe aux ateliers.
- Vous avez des profs de cordes ?
- *MP.* C'est Céline Cavagnac, qui en plus d'être chef de chœur est aussi altiste baroque de talent. Elle s'occupe des réglages de coups d'archet. Pour les vents c'est moi. Pour le recrutement, quand on a le choix, on essaie de prendre des gens qui ont des cours à côté. Soit, ils ont un niveau largement suffisant pour ce qu'on fait, soit on leur demande de prendre des cours à côté.
- Du coup, où prennent-ils leurs cours ?
- *MP.* Comme beaucoup de gens viennent d'ailleurs que du territoire de la CAPS, ils s'inscrivent près de chez eux.

- J'estime que la musique baroque nécessite des clefs. Elle est très prisée par les ensembles amateurs parce qu'elle peut paraître au premier abord un peu plus simple.
- *MP*. Effectivement ça l'est.

- Mais ça nécessite quand même des compétences.
- *MP*. Du strict point de vue technique la musique est abordable assez facilement. Après on ne fait pas pour autant de la musique baroque. Grâce à ce projet, on peut appréhender les aspects stylistiques précis de la musique baroque ou renaissance. Cette année, on monte la *messe de Requiem* de Campra et le *Magnificat* de Bach. L'année dernière on a fait le seul opéra seria de Telemann²⁷⁸. L'année d'avant on a fait de larges extraits du *Messie* d'Haendel. Nous avons monté aussi un opéra de Destouches. Quand on fait un opéra il y a un metteur en scène qui vient, qui prépare sa mise en scène, et qui fait bosser le chœur et les chanteurs. On fait une représentation en scène et en costumes, parfois avec des décors, quand on peut.

- Vous faites ça dans quel lieu ?
- *MP*. Jusque-là, on avait la salle polyvalente *Guy Vinet*. Une nouvelle salle, équipée spécialement pour les spectacles, doit être livrée pour la rentrée prochaine, espérons ... Les pièces religieuses sont données à l'église de Saint-Martin. C'est le conservatoire qui prend tout en charge. Je fais le planning avec la directrice. On prévoit les dates, les salles, les équipes techniques, etc. On fait la fiche technique en début d'année et on a quatre jours dans la salle pour l'installation, la générale et les un ou deux spectacles.

- C'est une belle réussite!
- *MP*. Oui, on en est très heureux. Au départ on était moins nombreux. Mais la directrice de l'époque Caroline Rosoor a senti le potentiel. Elle nous a beaucoup soutenus.

• **Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque**

- Pouvez-vous me parler cette démocratisation de l'accès à la musique baroque ?
- *MP*. C'est une drôle d'idée de penser que la musique baroque est celle de l'aristocratie. À cette époque c'est justement le moment où elle passe dans la bourgeoisie, et dans le public et dans la pratique. C'est là où le côté amateur

²⁷⁸ *Flavius bertaridus, könig der longobarden*, (Flavien Bertaride, roi des Lombards), opéra en trois actes de 1729.

de la musique se met en place. Avant, à la renaissance, les professionnels de la musique sont dans des Cours et gagnent leur vie en jouant et en composant. Et puis il y a les musiques de fête ou de foire. Mais il n'y a pas vraiment de pratique amateur. Alors qu'à l'époque baroque c'est le moment où ça se met en place. Il y a des profs qui vont à la maison donner des cours à ceux qui souhaitent apprendre.

- Il y a donc cette idée quand même de prendre des cours !
- *MP.* Ce n'est pas la musique baroque qui nécessite un apprentissage, c'est la musique tout court ! L'aspect aristocratique est un amalgame contemporain car on fait toujours référence au roi dans les opéras. L'opéra est aristocratique mais il n'y a pas que ça. Il y a tout le corpus des sonates qui est gigantesque et qu'on connaît souvent mal. Il n'était pas forcément destiné à la royauté mais plutôt pour le grand public. C'est la musique la plus accessible qui soit. Les formes sont simples, régulières, avec un parcours tonal simple. Paradoxalement, on qualifie cette musique ancienne de musique de spécialiste, mais on fait souvent commencer l'apprentissage instrumental avec des œuvres issues de ce répertoire à cause justement des caractéristiques. Il ne faut pas oublier non plus que c'est globalement par la musique baroque que n'importe quel musicien qui va jouer de la musique XIXe commence. Je ne crois pas qu'au violoncelle on commence par le concerto de Dvorak !
- Mais pour jouer une sonate de Barrière il faut quand même certaines compétences. IL faut bien comprendre aussi le langage d'un Gabrielli.
- *MP.* C'est aussi dû au fait que la musique a quatre cents ans. Il y a un lien qui est rompu. Pour la musique du XIX on trouve encore des gens qui ont connu les compositeurs et qui peuvent en parler. On parle beaucoup de Ravel en ce moment, il y a des gens qui l'ont connu qui peuvent en parler. Pour Telemann et Monteverdi, vu la distance historique, c'est plus compliqué ! Effectivement il y a besoin d'une explication. Si on parlait le français du XVIIe, on aurait du mal à se comprendre. On joue de la musique qui a quatre cents ans, il faut un médium pour l'expliquer. Mais c'est une musique globalement très accessible. Au XVIIIe la fonction de la musique dans la société était aussi très différente. Et à cette époque c'est également l'explosion des traités, mais pas que pour la musique, pour tout, l'astronomie, les mathématiques, la médecine, etc. C'est un siècle de vulgarisation. On montre comment on fait de la poésie, on montre comment on fait de la danse, on montre comment on fait de la musique. La musique est dans ce cadre-là, dans une sorte d'évolution collective, une volonté d'évolution collective, une sorte de démocratisation. Par exemple Joseph Bodin de Boismortier n'a jamais appartenu à aucune Cour. Il a vécu de la musique juste en composant et en vendant ses partitions et il a fini riche ! Mais c'est un peu exceptionnel c'est vrai. On connaît l'usage politique des académies

royales et tout cet aspect de la musique baroque parce que c'est très documenté. Mais la musique dans la cité n'était pas exclusivement aristocratique ou politique.

Entretien réalisé le 3 mai 2016

VII. Questionnaire à destination de Caroline Bosselut

• Pédagogie

- *Christophe Boissiere*. La musique ancienne représente-t-elle la totalité de votre pédagogie
- *Caroline Bosselut*. Non. Je fais aussi de la musique traditionnelle. Tous mes élèves ont une flûte irlandaise. On joue aussi de la musique trad avec les flûtes à bec. Je fais aussi de la musique contemporaine, de la musique de films, quelques transcriptions de Mozart ou des choses qui ne sont pas du tout écrites pour la flûte à bec à la base.

- Utilisez-vous un instrument de facture ancienne pour vos cours ?
- *CB*. Oui.

- Vos élèves ont-ils un instrument spécifique ?
- *CB*. Une flûte dite baroque pour la plupart des élèves, et une flûte dite prébaroque pour certains. On joue de la musique de 1600. J'ai quelques ados qui ont des flûtes renaissance avec des perces cylindriques. C'est sûr que ça n'a pas le même son qu'une flûte baroque avec perce cônica. Ils ont tous une flûte à perce cônica mais elle n'est pas en 415. Aucune n'est en 415 parce qu'on n'a pas vraiment de département de musique ancienne à Villebon. Ils sont tous en 440 avec des flûtes baroques. C'est juste pour la renaissance qu'on joue sur instrument ancien, avec deux de mes élèves.

- Donc vous attachez une certaine importance à l'adéquation entre le style et l'instrument pour la jouer ?
- *CB*. Une petite importance à un certain niveau, avec certains élèves. Ce n'est pas un prérequis pour moi. Mon leitmotiv reste surtout le plaisir. Je me donne les moyens qu'ils découvrent plusieurs styles. Quand il y en a un qui accroche, j'y vais à fond là-dedans. Je ne leur fais pas acheter une flûte d'époque pour qu'ils en jouent deux mois ou un an.

• Répertoire, éditions

- Comment établissez-vous leur répertoire ?
- *CB*. Je m'inspire beaucoup du *10 ans avec* que j'utilise. Je me suis faite à partir de cet ouvrage, une fiche par année de flûte avec mes tubes. Et j'ai des tubes qui ressortent tous les ans ! Ils ne sont pas là par hasard !

- Dans ces tubes, vous avez des morceaux de toutes les périodes ?
- *CB.* Exactement, et j'essaie que ce soit varié. On a aussi cet impératif d'avoir plusieurs flûtes. Je fais faire un morceau avec la soprane, un avec l'alto, un avec la flûte irlandaise, pas forcément en même temps mais que régulièrement ils changent.
- Quelles éditions préconisez-vous ?
- *CB.* Comme je les accompagne au piano façon clavecin, je préfère quand il n'y a pas écrit le haut mais qu'il y a les chiffres. J'aime bien les faire passer à un moment par les éditions *Fuzeau* par exemple, parce que c'est écrit en fac-similé. C'est assez agréable à suivre. Quand ils arrivent en fin de second cycle, c'est un peu difficile, autant les habituer un peu plus tôt.

• **Accompagnement**

- Vos élèves peuvent-ils être accompagnés par un spécialiste de cette musique ?
- *CB.* Oui, Par exemple on a fait un projet dans le cadre du festival que j'organise, avec Jean-Pierre Nicolas et Michèle Dévérité. Ils sont venus deux mois avant pour faire une master-class avec mes élèves.
- C'est un peu exceptionnel ! Ça ne fait pas partie du fonctionnement de base du conservatoire de Villebon ?
- *CB.* Il y a une prof de clavecin, mais nous ne travaillons pas beaucoup ensemble.
- Travaillez-vous avec des basses d'archet ?
- *CB.* Les violoncelles ? Oui ! Je demande à des violoncellistes de venir, on fait des petits ensembles, on joue du Telemann, des choses comme ça. Au conservatoire de Villebon il n'y a vraiment que moi qui suis spécialiste de musique ancienne. On ne peut pas du tout parler de département. Mais par contre des collaborations on en fait dans tous les sens. Mais je fais des partenariats plutôt dans d'autres styles.
- Et pour la musique ancienne vous travaillez plutôt avec Orsay ?
- *CB.* Exactement et dans le cadre du festival avec les profs aux alentours. Par exemple avec Alexandre Salles, Carine Moretton, Miguel Henry du département de Vanves, Antoine Ladrette.

• **Chiffrages**

- Est-il prévu un enseignement spécifique des chiffrages ?
- *CB.* Non. Je leur en parle un tout petit peu. Je leur parle un peu de solfège dans mes cours, dominante-tonique, sur quel degré on est, la tierce de l'accord, la

quinte. On fait un peu d'impro. Pour la première fois à partir du Van Eyck. Ça me paraît important mais je n'ai pas le temps. J'ai l'impression que je n'ai pas le temps de faire tout ça autant que je voudrais.

- **Partenariats**

- Travaillez-vous avec des instrumentistes modernes ?
- *CB.* De toute façon pour moi la question ne se pose pas. Dans mon conservatoire soit je travaille toute seule en musique ancienne vraiment, soit j'accepte les instruments modernes. Mais en plus j'accepte les façons de jouer cette musique pas du tout à la façon ancienne. Moi je trouve que quoi qu'il arrive, il faut que nos élèves jouent ! J'aime faire des choses avec mes collègues. Les élèves ne jouent pas forcément à l'ancienne, mais je les récupère dans mes ateliers et je leur explique : jouer court la basse par exemple, etc. C'est moi qui les initie. Donc oui, je suis à fond pour accepter les instrumentistes modernes, même les pianistes. Ce n'est pas grave, du moment que tu réfléchis au style, il y a toujours des choses à trouver. Le plus important c'est que ce soit musical, que ce soit senti. Le style vient dans un deuxième temps et c'est toujours possible d'arriver à ça.
- Ces ateliers sont des ensembles de musique de chambre ?
- *CB.* J'ai toujours un ensemble de flûtes. Même si j'ai trop de flûtistes inscrits, je leur fait moins de cours mais je les fais jouer ensemble. Tous les vendredis, j'ai une heure d'ensemble avec mes grands du deuxième cycle. Ils sont huit et régulièrement par rapport aux projets qu'on fait on accueille les autres. Par exemple un violoncelle pour jouer du Telemann, des flûtes traversières, des guitares, des harpes. On joue beaucoup avec la prof de harpe. Là c'est pareil, il y a un peu une similitude avec le luth, il y a des choses à faire. De toute façon je suis estampillée musique ancienne mais surtout « ouverture » !

- ***Le festival des musiques anciennes de Villebon-sur-Yvette***

- Parlez-nous de votre festival à Villebon.
- *CB.* Même s'ils ne connaissent pas la musique ancienne, on a fait une basse de Van Eyck, avec des variations tout ça. Les guitares ont joué un peu façon luth. Avec les guitaristes du conservatoire de Villebon il y a moyen de faire des trucs quand même ! On se sert du festival pour la musique ancienne. On travaille depuis septembre, autour d'une thématique. Cette année c'était l'année de 1600. Il n'y a eu qu'un spectacle alors que les autres années il y en avait trois.

- Pourquoi il n'y en a plus qu'un ?
- *CB.* Parce qu'il coûtait cher et que l'année dernière on a fait un grand projet de banquet « *au temps de Louis XIV et Molière* ». On avait cent élèves, l'orchestre symphonique de Villebon. On a joué du Delalande. On a fait un projet autour de la nourriture en fait. (*Musiques de table* de Telemann, *Symphonies pour les soupers du Roy* de Delalande), avec le club de théâtre de la ville qui ont lu des extraits de Molière, un combat d'escrime comme à l'époque, des chanteurs, etc. Toute une thématique autour de Lully, Molière, Delalande. Donc finalement, même si je n'ai pas de département, on arrive quand même à faire des projets de musique ancienne.

- Quel statut avez-vous sur ce festival ?
- *CB.* Je le fais en tant que prof de flûte à Villebon et parce que j'adore faire des spectacles ! Mon directeur me laisse vraiment faire les choses que je veux et la ville avait de l'argent jusqu'à cette année. Maintenant avec la communauté, ça a l'air un peu chaud. Ils ont refusé tous mes projets. Mais jusqu'à présent je pouvais me mettre d'accord avec l'adjoint à la culture et mon directeur. Pour l'année *Molière*, j'étais obligée de participer en quelque sorte ! C'était l'occasion de se lier avec les autres structures de la ville. Du coup ça a fait un super spectacle où les gens étaient assis à table, cent soixante personnes à la salle *Jacques Brel* et puis une mosaïque de choses qui se sont enchaînées toute la soirée.

- Quand a lieu votre festival ?
- *CB.* Tous les deux ans depuis 2002.

- Qu'est-ce que ça représente comme budget ?
- *CB.* 4000€. Ce qui n'est pas grand-chose. On faisait trois concerts.

- Avec des gens invités pour jouer et faire des Master-Class ?
- *CB.* Oui, des artistes qui viennent faire des concerts, dont les élèves du conservatoire font les premières parties. Et avec des profs payés en heures sup qui s'investissent sur le projet, un partenariat avec la médiathèque avec un concert là-bas. Comme ils peuvent projeter des films, ils projetaient toujours un documentaire ou un film en rapport à l'époque des spectacles. On a fait aussi un spectacle à la mairie, sur la place du marché, ou dans la résidence des personnes âgées. L'idée est de rayonner sur la ville.

Entretien réalisé le 9 mai 2016.

VIII. Questionnaire à destination de Jean Richardet

• Rayonnement du département de musique ancienne

- Christophe Boissiere. Le rayonnement du département de musique ancienne s'opère de quelle façon ? via des concerts d'élèves, de professeurs, des productions mêlant d'autres partenaires ? Quel type de répertoire est donné ?
- *Jean Richardet*. Il s'opère sous toutes les formes que vous décrivez comme n'importe quel département d'un conservatoire. Mais ici, c'est le seul département où tous les professeurs sont cadre A²⁷⁹. Ce rayonnement s'opère par une classe d'accompagnement et par une grosse diffusion sur le département chaque année, qui est pris en charge par Mr Milchberg ²⁸⁰. C'est à la fois une diffusion du département des instruments anciens, qui ne s'appelle pas département de musique baroque car le clavecin et la flûte jouent aussi de la musique contemporaine. C'est la lutherie qui détermine la caractéristique du département. Ce département rayonne et travaille mais agrège aussi des violons et des violoncelles et d'autres instruments, qui ne sont pas de la lutherie ancienne mais qui peuvent jouer le répertoire. Le partenariat se fait plutôt à l'intérieur du conservatoire. À ma connaissance il n'y a pas eu d'autre chose avec d'autres conservatoires même de la CAHB²⁸¹, mais cela s'est fait avant que j'arrive. Le type de répertoire donné est essentiellement musique ancienne et baroque.
- Une grosse manifestation de musique ancienne correspond à combien d'élèves ?
- *JR*. Depuis que je suis arrivé il y a un concert chaque année qui mobilise entre quarante et cinquante personnes, avec une dizaine de profs. Ce n'est pas pour une grosse œuvre. C'est plutôt un patchwork de différents ensembles de musique de chambre. Mais qui peuvent être conséquents jusqu'à quinze musiciens.
- Le département de musique ancienne s'insère-t-il dans le festival *temp'O de Bièvre* ? Si oui de quelle façon ?
- *JR*. Il s'insère de la façon suivante : à l'origine ce festival a été créé par l'ancienne directrice de Verrières-le-Buisson. Elle voulait faire de la musique de

²⁷⁹ Le PEA, professeur d'enseignement artistique, fait partie de la catégorie A de la fonction publique, contrairement à l'assistant principal de première classe qui appartient à la catégorie B. La principale différence entre les deux statuts est l'aptitude pour les PEA d'enseigner dans des établissements pouvant délivrer une formation professionnelle diplômante (type CRD ou CRR).

²⁸⁰ Marcello Milchberg est le professeur de flûte à bec du conservatoire de Verrières-le-Buisson.

²⁸¹ Communauté d'Agglomération des Hauts de Bièvre.

chambre car c'est un marqueur fort du conservatoire depuis le début. C'est un choix artistique et directorial. Dans ce festival, il y a donc une partie musique de chambre qui a toujours existé et une autre partie qui changeait chaque année. Il y a toujours eu deux concerts dans un bel endroit qui s'appelle le *Moulin de Grais*. Le but du jeu était que chaque conservatoire du territoire propose une ou deux pièces. On agrégeait ça et on faisait deux soirées. Verrières était organisateur mais aussi producteur. Et donc chaque année le département de musique proposait une pièce. Ça n'empêchait pas d'autres musiciens du conservatoire de proposer autre chose. Donc le festival n'était pas un festival de musique ancienne. C'était de la musique de chambre tout style et toutes périodes confondues.

• Partenariats

- Faisiez-vous des réunifications d'effectifs venant de conservatoires différents ?
- *JR*. C'était une réunion de différents ensembles venant de différents conservatoires et ce n'est déjà pas si mal ! Il y a des élèves qui sont inscrits sur deux conservatoires, pour différentes raisons.

- Allez-vous continuer le partenariat avec les classes de violes et de flûtes à bec de Bourg-la-Reine ?
- *JR*. Les contacts et les échanges, ça va sans doute s'arrêter. Le conservatoire va se retourner vers le nouveau territoire sur lequel il est. En fin de compte, c'est naturel dans le cadre d'un réseau qui était quand même assez intégré, car les directeurs des établissements étaient réunis par la DAC²⁸² tous les quinze jours. Ça ce sont des choses importantes. Là, à la CAPS²⁸³, on entre dans un réseau qui se réunit toutes les semaines. Pour les directeurs des conservatoires des communautés qui sont montées en compétence culturelle. C'est-à-dire uniquement l'ancien réseau CAPS²⁸⁴ : Orsay, Saclay, Bures, Gif, Palaiseau, Wissous et nous. La CAPS à la différence d'Europ Essonne, quand elle a été constituée en 2006, a mis la compétence culturelle dans ses prérogatives. De ce fait, Mme Rosoor qui était anciennement directrice de Palaiseau et qui a pris la direction d'Orsay, a constitué un réseau de conservatoires pour travailler sur le même territoire. Maintenant nous avons tous intégré Paris-Saclay. Notre compétence culturelle était aussi communautaire ; donc on rejoint la communauté aussi avec cette compétence-là. Vous, vous n'avez pas décidé, quand la fusion s'est faite, de faire remonter votre compétence culturelle au niveau communautaire.

²⁸² Direction des affaires culturelles.

²⁸³ Communauté Paris-Saclay.

²⁸⁴ Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay.

- Que pensez-vous de cette idée de réseau en général ?
- *JR.* Le réseau permet une accélération de la bouture. Ça permet à des gens qui sont tous voisins de se connaître. Mais d'autres ne se connaissent pas, ils n'y avaient même pas pensé. L'idée de mettre sept ou huit directeurs de conservatoires autour d'une table accélère l'affaire. Cette émulsion fait que ça converge et dans les actions, et dans le cursus, et dans le niveau qui monte, etc. Ce sont des choses qui n'existeraient pas si l'école de musique était toute seule par elle-même.
- Comment envisagez-vous le partenariat avec votre nouvelle communauté d'agglomération ?
- *JR.* Humainement, ils nous ont très bien intégrés. Le fait que nous venions déjà d'un réseau nous a procuré cette culture de réseau. Ça n'a pas été un problème pour nous. On sait travailler et ça ils l'ont bien compris. Il y a des cultures de réseaux qui travaillent sous certaines formes. Ça tient aussi à l'organisation managériale de la communauté. Les A ++, est-ce qu'ils viennent de l'ENA²⁸⁵, de Science po, de la territoriale²⁸⁶ ? Cela donne des organisations managériales différentes, donc des réseaux différents. Le réseau anciennement CAPS est un des plus anciens d'Île-de-France. La CAPS a été socialiste jusqu'à il y a deux ans. Quand cette majorité a créé cette communauté sur un cluster, avec du CSP+²⁸⁷ très important, 30 à 50 % de CSP+ sur les Hauts-Plateau, ils ont voulu que la culture soit compétence culturelle, d'abord les écoles de musiques, puis très rapidement les médiathèques. C'est sans doute une des communautés à avoir intégré la culture le plus tôt dans son sein. Je trouve que c'est une chance d'avoir intégré ce réseau qui est un des plus anciens, qui a le plus d'expérience dans le domaine de la mutualisation artistique. C'est complètement différent du réseau des Hauts-de-Bièvre car les écoles sont assez différentes en taille, et elles ont dû se mettre en réseau car elles avaient des manques, elles devaient mutualiser. Alors que dans les Hauts-de-Bièvre, nous étions les petits conservatoires, avec Wissous, avec 320 élèves et 380 élèves, face à trois mastodontes que sont Châtenay, Antony, et Bourg la Reine. Ce sont des conservatoires intercommunaux qui font entre 1200 et 1500 élèves. Ils ont chacun leur amphithéâtre, leur auditorium, entre 200 et 400 places. Ils sont donc autonomes et se suffisent à eux même. Ils n'ont pas besoin de conservatoires de strates en dessous pour pouvoir faire des choses. Ils ont tout déjà ! À la CAPS, chacun a sa spécificité. il y a une complémentarité qui s'est faite naturellement.

²⁸⁵ École nationale d'administration.

²⁸⁶ Fonction publique territoriale.

²⁸⁷ Catégories socio professionnelles.

- **PCEA²⁸⁸**

- Avez-vous fait tout ce travail pour rien ?
- *JR.* Oui et non. C'est un projet d'enseignement artistique communautaire. À la CAPS, il n'y en a pas eu besoin. Mais ça a été très intéressant à faire car on a pu lever beaucoup de lièvres.

- Quelle serait votre action pour la mise en valeur des disciplines rares ?
- *JR.* Ça concerne directement les musiques anciennes. Le but du jeu était de réunir les deux classes de Verrières et Bourg-la-Reine pour un concert commun, notre professeur de viole de gambe travaille aussi à Bourg-la-Reine, il y a une classe de jeunes alors qu'à Verrières les personnes sont plus âgées. On a mis en place des Master-Class, La classe de viole de gambe est remplie à Bourg-la-Reine mais pas à Verrières, donc les élèves de Bourg-la-Reine peuvent s'inscrire à Verrières, des petits agencements comme ça qui facilitent l'inscription, et qui font mutualisation. Il y aurait plein d'autres exemples à citer. Par exemple, Zdenka²⁸⁹ va avoir une logique de territoire entre Verrières et Chilly qui va sans doute monter en compétences. Elle l'avait aussi avant avec Verrières et Antony.

- Le problème, c'est que d'un point de vue géographique, c'est quand même un peu plus loin Verrières et Chilly que Verrières et Antony ?
- *JR.* Vous touchez la vraie question ! La vraie question de territoire. C'est une vraie problématique que tous les professeurs ont nommée quand ils ont vu la fusion de territoire. Par exemple Sud-Vallée va jusqu'à Clamart, jusqu'au périphérique. Jusqu'où on peut demander à des élèves d'aller jusqu'à Clamart pour faire un concert ? Faire déplacer les parents d'élèves pour un concert dans la même ville ce n'est déjà pas facile ! Est-ce que la fusion de ces territoires, uniquement pour le domaine qui nous concerne, la compétence culturelle, est un facteur qui va favoriser autant la mutualisation des actions et des hommes ? Une des premières questions qu'on a posées quand on a intégré en janvier était de savoir si on allait faire un réseau à 27 conservatoires ? Ça n'a pas de sens. Jusqu'à Marcoussis ? Là on parle juste de Verrières jusqu'à Chilly, mais comment faire des actions communes, réfléchir à des cursus, voir comment des élèves pourraient prendre un cours de formation musicale dans l'un, un cours instrumental dans l'autre, ce qui était le cas chez nous dans les Hauts-de-Bievre, on a eu pas mal d'élèves qui, pour x raisons étaient à cheval sur deux conservatoires. Une logique de quinze ou vingt conservatoires ce n'est plus le cas. Ou ça veut dire qu'il y a quoi ? deux sous-réseaux, avec un réseau général, est ce qu'il y a des réseaux par strates, c'est-à-dire des réseaux avec un navire amiral ? Par exemple autour d'un CRD, et puis deux ou trois conservatoires

²⁸⁸ Projet communautaire d'enseignement artistique.

²⁸⁹ Zdenka Ostadalova, professeur de clavecin.

moyens et deux conservatoires petits ? Est-ce qu'on fait un réseau avec que des conservatoires petits qui font leur réseau et leurs actions entre eux, et qui montent certaines grosses actions avec des conservatoires moyens ? On décide que l'usager peut se déplacer à combien de kilomètres : cinq, dix, quinze ? Là ce sont les vraies questions ! Mais on ne peut pas y répondre, on va voir comment ça va se passer dans les années qui vont venir.

- Ce n'est donc pas inintéressant de savoir qui fait quoi à quel endroit ! c'est ce que je veux faire pour la musique baroque. Le conservatoire d'Orsay ne devient-il pas naturellement votre nouvel interlocuteur, en tout cas pour la musique baroque ?
- *JR.* C'est là-dessus qu'on se retrouvera, soit sur des esthétiques, soit sur des niveaux, pour les questions de préprofessionnalisation. Si à terme nous avons des élèves qui sont en troisième cycle qui veulent faire le métier, on va les envoyer à Orsay. Ce qui m'intéresse plus ce sont les musiques actuelles. Marcoussis est très fort dans ce domaine, mais c'est à trente kilomètres ! Il faut qu'en termes de réseau et de chefs d'équipement, il faut que ce soit super bien organisé, la communication, la logistique, il faut que ça fonctionne ! C'est presque départemental!

• **Accompagnement**

- Est-ce la même personne qui enseigne le clavecin et qui fait les accompagnements ?
- *JR.* Oui.
- Est-il possible d'y adjoindre parfois une basse d'archet (via la classe de viole de gambe) ?
- *JR.* Dans les faits, avec les deux professeurs, on n'y a jamais pensé. Ça ne se fait pas. Il y a des petites formes de musiques de chambre qui vont se monter. Il y aura par exemple de la viole et de la flûte à bec et Zdenka va accompagner. C'est plutôt ça qui se passe.

• **Démocratisation de l'enseignement de la musique baroque**

- De façon générale, pensez-vous que la musique baroque soit une affaire de spécialistes ?
- *JR.* En tout cas ce n'est pas la mienne ! En tant que directeur je fais du rayonnement communal ou intercommunal, de la pratique amateur, donc pour moi ce n'est pas une affaire de spécialistes. Il faut des spécialistes, il faut des professeurs spécialistes, mais dans le cadre d'une action ou d'un enseignement,

d'autres professeurs qui ne sont pas forcément spécialistes, des instruments parfois modernes, il faut faciliter la promotion et la diffusion de cette stylistique. Même si on fait des entorses à certaines choses très spécifiques. C'est mon avis. Je pense que c'est possible un niveau amateur. Après quand on monte en gamme, ce sont des débats ou des querelles qui me sont un peu étrangères. Mais par exemple, nous avons de la FM spécialisée jazz en deuxième cycle. Pourquoi il n'y aurait pas de la FM spécialisée baroque ? Les profs spécialisés disent, la FM spécialisée et l'interprétation, on va la faire en cours. Parce que c'est l'affaire du professeur. C'est toujours dans le questionnement, est ce qu'il faut un spécialiste ou est ce qu'il faut un cours en soit. Moi par exemple, on ne m'a jamais appris à faire un mordant dans un cours spécialisé. J'ai fait du saxophone classique, c'est mon professeur de saxophone classique qui m'a appris à faire un mordant. Je ne suis pas si sûr que ce soit le meilleur professeur pour cela. Le saxophone en conservatoire, c'est avant tout de la musique contemporaine. Qui a la légitimité pour pouvoir apprendre un mordant ou un gruppetto dans un conservatoire : le prof d'instrument, de FM²⁹⁰, spécialisée ? Vaste question.

- Comment votre action générale contribue à plus ou mieux la démocratiser ?
- *JR.* La flûte à bec est un instrument facile d'accès et peu cher. Alors qu'acheter un clavecin ou une viole c'est cher. On est face à des instruments rares qui ne sont pas du tout référencés. Même à Verrières avec des CSP ++, certaines personnes ne savent même pas quelle taille ça a! Il y a aussi le poids de l'histoire ; naturellement les élèves ne vont pas vers ces instruments, malgré nos parcours de découverte instrumental. On fait des initiations sur des instruments rares, moi je l'ai poussé largement pour que Zdenka ait des élèves. On a deux clavecins, un de concert et un clavecin d'étude.
- Il y en a un à disposition des élèves s'ils veulent pratiquer ?
- *JR.* Oui. Il y a des créneaux de mise à disposition. Ils peuvent réserver pour venir travailler. Mais on n'a peu d'élèves. Soit on a des tout petits, soit des très grands ! En général ils ont déjà acheté le clavecin, on est à Verrières.
- Faites-vous des ponts entre le cursus de piano et celui de clavecin ?
- *JR.* Vous me donnez une idée ! On pourrait imaginer qu'à la fin du premier cycle, chaque élève pianiste ait fait quatre ou cinq cours de clavecin, pas un truc énorme, un mois de clavecin.

Entretien réalisé le 12 mai 2016.

²⁹⁰ Formation musicale.

IX. Questionnaire à destination de Zdenka Ostadalova

- *Christophe Boissiere*. Pouvez-vous nous parler de l'accompagnement au clavecin ?
- *Zdenka Ostadalova*. C'est une pratique indispensable pour tous les clavecinistes. Je vais vous parler d'un point de vue pédagogique. Avec les élèves débutants de première année, je commence par travailler les pièces dont la partie du clavecin est écrite. Au départ ce sont des accompagnements à deux voix ou des réalisations très simples. Ensuite, je continue par un travail sur les cadences parfaites pour installer des automatismes au niveau de l'harmonie, d'enchaînement d'accords, et aussi au niveau de l'oreille. Le travail est progressif. Au départ l'accompagnement ne contient que des accords parfaits, etc. Je fais avec les élèves aussi un travail sur les basses obstinées ce qui permet d'aborder l'improvisation et enrichit la variété dans leurs réalisation de la basse continue.

- Jean Richardet m'expliquait qu'il y avait des modules de FM²⁹¹ spécialisée pour le jazz, les musiques amplifiées à Verrières-le-Buisson. Mais pas de FM spécialisée baroque. Cela vous semble-t-il pertinent d'envisager un enseignement spécialisé dans le langage baroque via les chiffres ?
- *ZO*. À Antony, où j'ai une classe assez importante, je fais aussi des cours de la basse continue avec les élèves pianistes. Ces cours s'adressent aux élèves à partir du second cycle. Ces élèves arrivent rapidement à réaliser une basse continue et jouer avec les autres instrumentistes. Dans le cadre d'un conservatoire intercommunal, il me semble plus pertinent d'aborder la musique baroque par la pratique et non par les cours de FM spécialisés. D'autre part, il me semble important de mener les élèves vers une ouverture d'esprit. Pour quelqu'un qui pratique l'harmonie au clavier, il est important d'avoir la connaissance des deux systèmes : harmonie moderne avec les symboles d'accords, et le principe de la basse continue qui est spécifique pour la musique ancienne. Si l'élève arrive devant une partition qu'il doit harmoniser, en fonction du style et de l'époque, il est important de connaître les deux systèmes.

- Pour les instruments du dessus, qui se charge de leur enseigner cette pratique des chiffres ?
- *ZO*. Il faut voir avec ceux qui leur enseignent l'instrument.

²⁹¹ Formation musicale.

- Oui, mais justement, les professeurs d'instruments renvoient systématiquement aux profs de clavecin.
- ZO. J'ai l'impression que vous demandez si le prof de dessus intègre les chiffrages dans leur enseignement.
- Moi par exemple, à Orsay, on ne m'a jamais demandé si je savais ce qu'était un chiffrage. J'ai un peu tout fait par moi-même.
- ZO. C'est un peu une science à part quand même. Pour moi, ce qui est primordial pour un instrumentiste qui joue la partie de dessus, c'est de pouvoir se repérer dans la tonalité, savoir faire une analyse de sa pièce, savoir où sont les cadences, qu'est-ce qu'il va modifier dans son jeu par rapport à l'harmonie, aux dissonances, comment il va réaliser un phrasé ou chercher un timbre particulier par rapport au contexte de la pièce. Pour moi c'est ça qui est plus important que les chiffrages eux-mêmes.
- Au fond, c'est ce que fait Antoine Ladrette au quotidien.
- ZO. Les chiffrages, c'est un système beaucoup plus basique, et qui indique de quelles notes l'accord est composé. C'est un peu comme la tablature.
- Je trouvais intéressant de parler de solfège spécialisé pour le jazz et les musiques actuelles, ils ne fonctionnent qu'en grilles d'accords. Pour la musique baroque, alors qu'on fonctionne de la même façon, il n'y a pas cette idée d'aller travailler cette science de la grille.
- ZO. Je ne pense pas qu'il faille passer absolument par l'apprentissage de la basse chiffrée par tous les instrumentistes. La connaissance de l'harmonie oui, une compréhension de la notation de la basse continue aussi. Mais pour l'interprétation de la musique ancienne, il me semble surtout important de savoir situer l'œuvre dans son contexte historique avec des notions du style et d'esthétique.
- Pouvez-vous me parler de la vision territoriale de votre enseignement puisque vous travaillez à cheval sur plusieurs conservatoires : Antony, Verrières-le-Buisson et Chilly-Mazarin.
- ZO. Pour l'instant ma classe de Verrières est toute petite. Je n'ai pas senti la nécessité de faire travailler les deux. Mais avec la réorganisation des territoires, ça paraît naturel d'envisager des collaborations avec les autres conservatoires, d'organiser des rencontres des élèves et faire des projets en commun. Mais à l'heure actuelle, ma classe n'est pas suffisamment développée pour pouvoir le faire.

- Vous envisageriez de faire de l'accompagnement, de la musique de chambre ?
- *ZO*. Cela dépend du contexte de chaque conservatoire, de la nature du projet. C'est trop tôt pour répondre.

Entretien réalisé le 23 mai 2016