



Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

Claudia Fritz
et Stéphanie Moraly

MusiqueS

Le violon est étudié depuis de nombreux siècles, sous différents angles et au sein de différents champs disciplinaires, sans toutefois jamais voir ces regards pourtant complémentaires se rencontrer. Il était donc important de dédier un ouvrage pluridisciplinaire au sujet, le premier en langue française, regroupant des travaux récents qui illustrent la multiplicité des approches.

Dirigé par Claudia Fritz (acousticienne à Sorbonne Université) et Stéphanie Moraly (violoniste concertiste, musicologue et pédagogue), cet ouvrage est consacré au violon en France du XIX^e siècle à nos jours et couvre des aspects aussi divers que les caractéristiques mécaniques de l'instrument, sa lutherie, sa restauration, sa conservation et les innovations qu'il suscite. Y sont également étudiés la place des violonistes dans la société de leur temps, le traitement du violon dans le répertoire orchestral ainsi que dans la musique des XX^e et XXI^e siècles, les méthodes d'enseignement dont il est le sujet, la réception de sa sonorité, ainsi que sa présence dans la littérature et la presse.

LE VIOLON EN FRANCE DU XIX^e SIÈCLE À NOS JOURS

MusiqueS

Série « MusiqueS & Musicologie »

Issue des travaux interdisciplinaires soutenus par l'Institut Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université depuis sa création en 2015, la série « MusiqueS & Sciences » est une collection dont le but est de susciter, développer et valoriser les recherches ayant pour sujet les musiques, passées et présentes, de toutes origines. Elle invite ainsi à mêler les disciplines des sciences humaines et des sciences exactes telles que l'acoustique, les technologies de la musique et du son, la musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive, l'informatique musicale, mais aussi les métiers de la conservation et de la lutherie.

Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (dir.)

Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN du PDF complet : 979-10-231-2263-3

Avant-propos de Stéphanie Moraly – 979-10-231-2264-0

Introduction (Fritz & Moraly) – 979-10-231-2265-7

I Ablitzer & Poidevin – 979-10-231-2266-4

I Fréour, Gautier, Démarais, Ablitzer & Curtit – 979-10-231-2267-1

II Vaiedelich & Marconi – 979-10-231-2268-8

II Caradot – 979-10-231-2269-5

II Cohen Letierce – 979-10-231-2270-1

II Terrien – 979-10-231-2271-8

III Gosselin – 979-10-231-2272-5

III Milliot – 979-10-231-2273-2

III Wadhéra – 979-10-231-2274-9

IV Penesco – 979-10-231-2275-6

IV Pistone – 979-10-231-2276-3

IV Dubois & Fritz – 979-10-231-2277-0

V Galpérine – 979-10-231-2278-7

V Durieux – 979-10-231-2279-4

V Bevilacqua & Baschet – 979-10-231-2280-0

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux

Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre

Composition et mise en page : Adeline Goyet

Finalisation numérique : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

TROISIÈME PARTIE

Être violoniste à Paris
au XIX^e siècle

LES CARRIÈRES PROFESSIONNELLES
ET ARTISTIQUES DES VIOLONISTES LAURÉATS
DU CONSERVATOIRE DE PARIS,
DE L'AN VI À 1851

Guy Gosselin

135

TROISIÈME PARTIE
Être violoniste à Paris au XIX^e siècle...

Voyez ce jeune homme aux joues creuses, au teint fatigué et maladif [...] renfermé dans une mansarde usant son âme et son corps à racler son instrument [...] Après 2, 3 ou 4 ans, son professeur lui dira qu'il n'a plus rien à apprendre, qu'il est artiste achevé ! Dérision ! Et alors que fera-t-il ? Que deviendra-t-il ? Exécutera-t-il un air varié dans un petit concert borgne ? [...] Le seul parti qui lui reste est de reprendre la diligence [...] Vous croyez peut-être que je vous dépeins là un être imaginaire ? [...] Hélas non. Ce jeune homme, c'est 20, 100, 1000 jeunes gens que vous avez rencontrés et coudoyés comme moi ; c'est toute une classe : c'est *l'exécutant*¹.

Entreprendre une étude des carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats du Conservatoire de Paris durant ses cinquante premières années d'activité incite à la plus grande prudence tant l'accès aux sources s'avère problématique. Certes, les travaux accomplis à ce jour, bien que majoritairement anciens, sont nombreux ; mais bien souvent ils n'ont trait qu'aux structures de diffusion les plus célèbres

1 Franz Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société (4^e article) », *Gazette musicale de Paris*, 26 juillet 1835, p. 245-248, repris dans *Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, Flammarion, 1995. C'est nous qui soulignons.

(Opéra, Société des concerts...). Seul un retour aux archives encore disponibles permettra sans doute d'établir une rétrospective fidèle de la professionnalisation des violonistes lauréats à cette période. Pour l'heure, nous tentons une première synthèse à partir des sources secondaires qui pourra servir à une étude exhaustive et approfondie du sujet de recherche.

Nous avons en premier lieu procédé à un dépouillement des travaux à caractère statistique et historique qui concernent les deux entités que nous placerons en regard l'une de l'autre, à savoir les résultats des classes de violon et les structures professionnelles susceptibles d'accueillir ces lauréats.

136

En ce qui concerne la première entité, les relevés des ouvrages anciens à caractère de sources de Théodore de Lassabathie en 1860 et de Constant Pierre en 1900 demeurent largement utilisables². Nous les avons avantageusement complétés par les études plus récentes d'Emmanuel Hondré³ ainsi que par les ouvrages parus à l'occasion du bicentenaire de l'établissement sous la direction d'Anne Bongrain, d'Yves Gérard et d'Alain Poirier⁴, et plus récemment par les travaux de Frédéric de La Grandville sur les classes de piano⁵.

Pour ce que nous appellerions de nos jours le « bassin d'emploi », notamment constitué par les cinq orchestres afférents aux principales structures que sont la Société des concerts du Conservatoire, l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien et la Musique de l'Empereur ou

2 Théodore de Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860 ; Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

3 Emmanuel Hondré (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995.

4 Anne Bongrain et Alain Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris, Buchet/Chastel, 1999 ; Anne Bongrain et Yves Gérard (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996.

5 Frédéric de La Grandville, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014.

du Roi, nous nous sommes référé à Antoine Elwart⁶ et bien sûr à Kern Holoman⁷ pour la première tandis que, pour les quatre autres, nous avons retenu les données établies par Adam Carse⁸, Jeffrey Cooper⁹ et Peter Bloom¹⁰ ainsi que celles contenues dans les trois volumes parus en 2002, 2007 et 2008 du programme de l'European Science Foundation (ESF), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, institutions, représentations* sous la direction de Hans Heinrich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner. Enfin, l'ouvrage de Joël-Marie Fauquet *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1910* a fourni l'essentiel des renseignements relatifs à cette orientation professionnelle adoptée par certains lauréats¹¹.

La brièveté des rares travaux consacrés aux innombrables théâtres et sociétés de second ordre établis dans la capitale s'avère plus gênante, d'autant qu'elle se double généralement d'une absence d'analyse plus systématique à visée sociale. Comment deviner derrière les discours et écrits institutionnels, les intentions des « producteurs », la qualité des offres, la pérennité des emplois, la rémunération des artistes et le niveau de considération sociale qui leur est accordé ? Autant de questions que nous ne faisons qu'effleurer aujourd'hui en tentant de rendre intelligibles les connexions entre les observations de détail recueillies sur les différents terrains.

-
- 6 Antoine Elwart, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, S. Castel, 1860.
 - 7 Kern Holoman, *The Société des concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004.
 - 8 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz: A History of the Orchestra in the First Half of the 19th Century, and of the Development of Orchestral Baton-conducting*, Cambridge, W. Heffer and Sons, 1948.
 - 9 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, rééd. 2000.
 - 10 Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, New York, Pendragon, 1987.
 - 11 Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1910*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986.

STATISTIQUES ET PREMIÈRES OBSERVATIONS

De 1796 à 1851, nous avons relevé 119 noms de violonistes sortis des classes du Conservatoire. L'ensemble se compose de 73 récompensés d'un premier prix, d'une trentaine de lauréats ayant arrêté leurs études après l'obtention du second prix et d'une vingtaine n'ayant pas poursuivi au-delà d'un accessit.

Une synthèse liminaire laisse apparaître sept profils primordiaux de carrières, à savoir, par ordre décroissant : musicien d'orchestre, compositeur, enseignant, chef d'orchestre, chambriste, complétés par ceux des lauréats qui retournent en province et les concertistes qui choisissent de tenter, pour quelque temps, ce que l'on nommera bientôt une carrière internationale ; le **tableau 1** les regroupe¹².

138

Orientations	Nombre de lauréats	% premiers prix	% ensemble des lauréats
Musicien d'orchestre	57	78,02	47,89
Compositeur	30	41,09	25,21
Enseignant	24	32,87	20,16
Chef d'orchestre	22	30,13	18,48
Chambriste	11	15,06	9,24
Retour en province	10	13,69	8,40
« Carrière internationale »	10	13,69	8,40

Tableau 1. Orientations choisies par les lauréats violonistes

Le large excédent par rapport aux 100 % permet de mesurer à quel point, durant ces cinq premières décennies, le violoniste issu du Conservatoire exerce presque toujours simultanément plusieurs activités artistiques. Le phénomène est considérable. Sa carrière durant, le lauréat sera très rarement simple professeur, musicien d'orchestre et encore moins concertiste ou chambriste. La liste (**tableau 2**) des trente

12 Nous ne sommes pas parvenus à trouver l'orientation de dix premiers prix une fois leur récompense acquise. Une prochaine investigation dans les annuaires et almanachs permettra peut-être de trouver quelques indications à leur sujet. Il s'agit de Jean Darius, premier prix en 1824 ; J. Delesalle, 1808 ; Alexis Desauzay, 1810 ; Hippolyte Ferrand, 1814 ; Joseph-Marie Obin, 1808 ; Paul Jullien, 1850 ; Félicité Lebrun, 1798 ; Auguste Leinert, 1838 ; Jean-Ventura Llorens, 1851 et Alexandre Viault, 1852.

violonistes ayant exercé plus de trois emplois au cours de leur carrière ne fait que le préciser.

Nom	Orch.	Chef d'orch.	Chambriste	Enseignant	Compositeur	« Carrière internationale »	Total
Alard J.-D.	x		x	x	x	x	5
Altès E.-E.	x	x			x		3
Barbureau M.-A.-B.		x		x	x	(x)	(+) ³
Battu P.	x	x		x	x		4
Blanc J.-B.-A.	x	x	x	x	x		5
Chaîne E.	x		x	x	x		4
Chéri V. C.	x	x			x		3
Clapissou A.-L.	x			x	x	x	4
Clavel J.	x			x	x		3
Dancla J.-P.-L.	x		x		x		3
Dancla C.	x		x	x	x		4
Delvevez E.-M.-E.	x	x		x	x		4
Dufresne F.	x	x		x	x		4
Fémy F.	x	x			x	x	4
Ferrand H.-A.	x	x	x		(x)		(+) ³
Fontaine A.-N.-M.	x	(x)	(x)		x	x	(+) ³
Garcin J.-A.-S.	x	x		x	x		4
Gauthier J.-F.-E.	x	x		x	x		4
Girard N.	x	x		x	x		4
Habeneck F.-A.	x	x	x	x	x	x	6
Jupin V.-C.-F.	x	x			x		(+) ³
Maurin J.-P.	x		x	x			3
Mazas J.-F.	x	x		x	x	x	5
Millault L.-F.-É.	x	x	x	x	x		5
Millont B.-E.	x	x	x	x	x		5
Sainton P.-C.	x				x	x	3
Sauzay C.-E.	x	x	x	x	x		5
Tilmant T.-A.	x	x	x	x	x		5
Wiele A.E.	x	x	x		x	x	5
Wieniawski H.	x		(x)		x	x	(+) ³

Tableau 2. Emplois multiples exercés par les lauréats

On remarque donc que :

- F.-A. Habeneck occupe six fonctions différentes ;
- huit autres violonistes en occupent cinq : J.-D. Alard, J.-B.-A. Blanc, J.-F. Mazas, F.-E. Millault, B.-E. Millont, C.-E. Sauzay, T.-A. Tilmant et A.-E. Wiele ;
- neuf en occupent quatre : P. Battu, E. Chaîne, C. Dancla, E.-M.-E. Deldevez, F. Dufresne, F. Fémy, J.-A.-S. Garcin, J.-F.-E. Gauthier et N. Girard ;
- douze en occupent au moins trois : E.-E. Altès, M.-A.-B. Barbereau, V.-C. Chéri, A.-L. Clapisson, J. Clavel, J.-P.-L. Dancla, H.-A. Ferrand, A.-N.-M. Fontaine, V. Jupin, J.-P. Maurin, P.-C. Sainton et H. Wieniawski.

140

Expliquer les raisons de ce phénomène conduit bien sûr à analyser les conditions dans lesquelles les emplois s'exercent, notamment au regard du contexte socio-économique ; nous le verrons bientôt en revenant en détail sur chacune de ces catégories. Pour l'heure, il n'est pas moins intéressant de noter que les deux tiers des lauréats n'ayant pas obtenu le premier prix accéderont aux mêmes fonctions et que douze d'entre eux deviendront compositeurs. Ainsi, Jean-Sylvain Mangeant (1827-1889) obtient un accessit à vingt ans en 1847 ; il entre alors à la Société des concerts, puis dirige successivement l'orchestre du Théâtre-Lyrique, celui de la Gaîté et encore ceux du Théâtre-Royal et du théâtre français de Saint-Petersbourg pour lesquels il composera maints vaudevilles, opérettes, etc. Auguste Blondeau (1786-1863) n'obtient qu'un deuxième accessit en 1805. Il n'en sera pas moins lauréat du grand prix de Rome en 1808 et deviendra lui aussi un compositeur prolifique et reconnu.

Tentons maintenant d'évaluer quantitativement les perspectives d'emplois s'ouvrant à un premier prix du Conservatoire durant cette période.

LE BASSIN D'EMPLOI

Les grands établissements

Cinq orchestres principaux sont pourvoyeurs d'emplois.

La Société des concerts

Selon Antoine Elwart et Anton Schindler, cités par Jeffrey Cooper, la Société emploie entre 27 et 31 violons :

- en 1828, selon Elwart, 15 premiers et 16 seconds ;
- en 1841, selon Schindler, 15 premiers et 12 seconds ;
- en 1859, selon Elwart, 15 premiers et 14 seconds¹³.

L'Opéra

Grâce au dépouillement de la série AJ13 des Archives nationales, Adam Carse dénombre 22 violonistes en 1830 (11 dans chaque pupitre), dont les noms suivants :

- aux premiers violons : L.-F. Leudet, Claudel, Landormy, J.-B.-E. Saenger, Périer, Mainvielle, E.-E. Altès, V.-C. Chéri, J.-N.-J. Gout, H.-A. Ferrand et J. Deloigne ;
- aux seconds violons : L.-F.-E. Millault, Rochefort, H. Dubreuil, Venettoza, Philip, Ropicquet, Thibout, C.-J. Tolbecque, F. Lebrun, Lamoureux et Z.-J. Lancien¹⁴.

L'Opéra-Comique

Le même Adam Carse répertorie les effectifs de l'orchestre de 1830 ; celui-ci est composé de :

- huit premiers violons, à savoir L.-M.-C. Javault (solo), C. Dancla (solo), L.-J. Croissilles, Dailly, Faucheux, H. R. Aumont, J.-P.-L. Dancla et Letourneur ;
- huit seconds violons : Demoux, Ducroitois, Larivierre, Debreuil, Franco Mendes, Gailhac, Tolosa et Morin¹⁵.

13 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 27.

14 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit.

15 *Ibid.*, p. 493.

La Musique du Roi ou de l'Empereur

Les effectifs s'avèrent moins précis et évoluent régulièrement. En 1802, 27 instrumentistes suivent la direction de Giovanni Paisiello. Ils sont 43 quatre années plus tard dans la nouvelle salle de spectacles sous la direction du maître de chapelle Ferdinando Paer. L'orchestre, qui joue encore à Saint-Cloud à deux jours du début de l'insurrection, le soir du 25 juillet 1830, comprend :

- sept premiers violons : Baillot, Marcou, Xavier, C.-F. Kreubé, Libon, F.-A. Habeneck, Vidal ;
- sept seconds violons : A. Kreutzer, Spitz, Manceau, Cartier, Morens, T. Tilmant, C. Habeneck¹⁶.

142

Le Théâtre-Italien

Selon F.-J. Fétis en 1830, les cordes de l'orchestre, bien que trop peu nombreux par rapport aux vents, sont de même qualité que dans les précédents ensembles¹⁷. La même année, sur un effectif total de 46, on dénombre 7 premiers et huit seconds violons – dont J.-B.-J. Tolbecque et T.-A. Tilmant¹⁸.

Ces cinq « grandes maisons » emploient donc une centaine de violonistes qui, une fois en place, s'établissent de façon durable, amenant un renouvellement très lent des emplois.

Les structures secondaires de diffusion

Le domaine symphonique

Il faut d'abord tenir compte des possibilités offertes au sein même du Conservatoire et qui concernent donc directement les lauréats sortants. Plusieurs formations exercent leurs activités de façon irrégulière : on connaît bien sûr les « Exercices des élèves » auxquels participent les premiers prix. Lauréat en 1804, François-Antoine Habeneck les dirige

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Janet Cotelle, 1830, p. 254, cité dans Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz, op. cit.*, p. 82.

¹⁸ Adam Carse, *Ibid.*, p. 83

jusqu'en 1815 aux côtés des Concerts français, autre ensemble dirigé par Ferdinand Gasse et Marcel-Antoine Duret¹⁹.

En dehors de l'école elle-même, et au début du siècle, les Concerts de la rue de Cléry occupent, entre 1799 et 1805, la salle d'exposition de l'hôtel particulier du peintre Jean-Baptiste-Pierre Lebrun ; l'orchestre, dirigé par Jean-Jacques Grasset, totalise 80 exécutants parmi lesquels figurent les violonistes Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer et Charles Philippe Lafont²⁰. Les concerts de la Société des enfants d'Apollon sont réorganisés le 14 novembre 1806 et l'orchestre compte parmi ses membres P. Baillot, G.-B. Viotti et F.-A. Habeneck²¹.

De nouveaux ensembles, dont on ne connaît pas toujours le potentiel requis en cordes, voient ensuite le jour à l'ombre de la Société des concerts, tels les Concerts Vivienne (1840-1845) et les Concerts Valentino (1837-1841) qui organisent des soirées dans une salle de 2 000 places qu'a fait construire un amateur, H. Chabran dans la rue Saint-Honoré. L'orchestre donne quatre soirées par semaine ; ses 85 musiciens sont conduits par Robert Valentino²².

Plusieurs sociétés philharmoniques de la Ville de Paris sont actives durant ce premier demi-siècle. La principale est fondée le 17 novembre 1822 par A. Fontaine, violoniste solo de la Chambre du roi (premier prix en 1809). Elle compte 82 instrumentistes et donne six concerts par an en moyenne. Selon J.-M. Fauquet, son implantation est assez forte pour empêcher que d'autres initiatives voient le jour sous le même nom. Hector Berlioz est ainsi obligé de nommer la sienne « Grande société philharmonique de Paris », laquelle, durant dix-huit mois, entre 1850 et 1851, donnera, avec un orchestre de 100 à 110 musiciens, douze concerts consacrés majoritairement à l'œuvre du compositeur²³.

19 *Ibid.*, p. 89-90.

20 *Ibid.*, p. 88

21 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, *op. cit.*, p. 42.

22 *Ibid.* Pour plus de détails, on consultera : Étienne Jardin, « Les Concerts parisiens de 1822 à 1848 d'après les archives du droit des pauvres. Introduction au répertoire », dans Étienne Jardin et Patrick Taïeb (dir.), *Archives du Concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (xviii^e-xix^e siècle)*, Arles/Venise, Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2015, p. 75-310.

23 Joël-Marie Fauquet, « Société philharmonique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au xix^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1166.

- Certains ensembles d'amateurs, souvent très actifs, intègrent également plusieurs artistes professionnels dans leurs pupitres, tels :
- l'Athénée musical (1829-1841), fondé par Chelard, localisé à la salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville, et dont les chefs seront J. Barbereau, J. Vidal et N. Girard²⁴ ;
 - les Concerts d'émulation que dirige à partir de 1823, et au moins durant six années, Hippolyte Gasse dans son salon, fournissant des instruments à cordes aux amateurs qui souhaitent y participer²⁵ ;
 - un nouveau Concert des amateurs établi de 1815 à 1829 au Tivoli d'hiver et plus tard au Vauxhall et dirigé par le violoniste Théophile Tilmant²⁶.

144

Plusieurs sociétés, dès le milieu des années 1830, inaugurent des séries de concerts en plein air, tandis que les cafés-concerts deviennent à la mode. Philippe Musard établit son célèbre Concert aux Champs-Élysées l'été et à la salle Valentino l'hiver. Parmi ses 80 musiciens figurent le récent lauréat Charles Dancla tandis que l'étudiant Jules Padeloup est aux timbales²⁷. Sur le boulevard du Temple, les Concerts du Jardin turc sont dirigés par un des frères Tolbecque et, en 1837, le « Johann Strauss français » (Isaac Strauss) quitte épisodiquement son pupitre du Théâtre-Italien pour inaugurer, au Gymnase musical, ses séances avec 26 musiciens dont quatre premiers et quatre seconds violons²⁸.

Malgré les bouleversements du milieu du siècle, d'autres sociétés viendront compléter ce paysage orchestral à la fois riche et complexe à évaluer. La plus importante aux côtés de la Société philharmonique constituée par Berlioz est sans doute la Société Sainte-Cécile qui réunit 130 musiciens entre 1848 et 1855, donne six concerts par saison sous la baguette de J.-B. Seghers et fait exécuter pour la première fois une symphonie de Franz Schubert dans Paris²⁹.

24 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 92.

25 Jeffrey Cooper. *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 42.

26 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 100.

27 *Ibid.*, p. 102.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 101.

Enfin, en dehors de ces emplois diversement pérennes, le jeune professionnel a aussi la possibilité de se faire engager dans les multiples concerts occasionnels bien qu'ils soient souvent contrôlés par les orchestres principaux de la capitale. Citons les Concerts spirituels qui reprennent dès 1805 et sont donnés pendant les jours saints³⁰ ou encore, dès 1843, les concerts de l'Association des artistes musiciens³¹.

Le domaine lyrique

Sans compter l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien, un grand nombre de théâtres possèdent un orchestre (près de 130 en 1830, une dizaine de plus l'année suivante). Si seule une dizaine d'entre eux paraît réellement permanente, leur effectif musical est parfois important. Dès 1828, l'orchestre du Théâtre de la Gaîté, dont la composition a été reconstituée d'après le matériel d'orchestre, comporte quatre à six violons³². Une dizaine d'années plus tard, celui du Théâtre des Nouveautés est composé de 62 musiciens sous la direction de Narcisse Girard ; 32 cordes en composent la base dont les violonistes solistes Louis-Marie-Charles Javault et Charles Dancla³³. Enfin, celui de l'Ambigu-Comique rassemble 25 musiciens dont neuf violons et celui du Théâtre de la Porte Saint-Martin, qui se doit d'accompagner ballets et pantomimes inscrits à son répertoire, 16 cordes dont cinq premiers et quatre seconds violons³⁴.

Certains musicographes se sont hasardés à chiffrer l'offre que constitue la totalité des postes de musiciens dans les orchestres des théâtres de la capitale. Les réponses sont toujours données tous pupitres confondus. En 1852, *The Musical World* de Londres fait état, pour l'année 1848, de

30 Olivier Morand, « Concerts spirituels », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 306.

31 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique et le Pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 65.

32 Nicole Wild, « La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens », dans Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 603.

33 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 85.

34 Nicole Wild, « La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens », art. cit.

636 instrumentistes pour 25 théâtres³⁵. Une forte imprécision demeure toutefois et montre combien un travail minutieux d'archive reste à faire pour approcher la réalité. Travail minutieux et ingrat car c'est justement cette multiplicité des manifestations musicales qui contribue, nous le verrons ci-dessous, à faire subir au statut professionnel du musicien d'amples variantes de spécificité. Voyons maintenant dans quelle mesure l'ensemble des emplois de violoniste offerts bénéficie aux élèves sortis des classes du Conservatoire (tableau 3).

LES DÉBOUCHÉS À L'ORCHESTRE

146

Un mois après le décret de Sosthène de La Rochefoucauld instituant six concerts publics par an dans le cadre de l'École royale de musique et de déclamation lyrique, l'assemblée générale du 24 mars 1828 explicite on ne peut plus clairement le lien privilégié qui s'établit entre la Société des concerts et ladite École. La Société est présentée comme le débouché direct des étudiants instrumentistes dans quatre articles du règlement du 15 février de la même année :

Article 2 : La participation aux concerts est ouverte aux étudiants actuels et aux anciens étudiants du Conservatoire.

Article 3 : Aucun artiste extérieur au Conservatoire ne peut jouer dans les concerts, quand bien même fût-il talentueux [*cette clause fut néanmoins très vite abolie par Habeneck lui-même*] ;

Article 4 : Les étudiants présement inscrits au Conservatoire sont requis pour participer (gratuitement) aux concerts pour lesquels ils sont requis par le directeur. Les étudiants qui refusent ou ratent des répétitions perdront leur statut au Conservatoire.

Article 5 : Les anciens élèves seront payés. La paye sera fixée à la fin des séries sur la base du nombre de répétitions et de concerts auxquels ils ont participé. Les chefs de pupitres recevront double allocation³⁶.

35 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 87.

36 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 24.

L'admission s'opère théoriquement par cooptation sur proposition du comité directeur tandis que les musiciens complémentaires, notamment chez les cordes, sont eux aussi recrutés parmi les élèves du Conservatoire qui prennent le titre d'aspirants³⁷. La pratique de la musique symphonique naît donc au sein même du Conservatoire. Les classes de violon, en premier lieu, constituent le vivier pratiquement exclusif pour la trentaine d'interprètes requis, ce qui fait de la Société un orchestre de jeunes âgés de vingt à quarante ans environ, et donne sans doute un esprit de corps et cette « sonorité » dont les témoignages d'excellence abondent³⁸.

Des recherches précises restent à entreprendre pour les orchestres moins importants et dont les effectifs ont été détaillés ci-dessus, sachant que, même si le véritable développement du « bassin d'emploi » sera postérieur à 1850³⁹, des centaines de concerts sont d'ores et déjà donnés chaque année, pendant l'hiver et en particulier durant le carême, ce qui pouvait sans doute occuper près de 500 musiciens.

LES DÉBOUCHÉS AU THÉÂTRE

Le Conservatoire de musique aura pour mission de « former les artistes nécessaires à la solennité des fêtes républicaines [...] et surtout au théâtre dont l'influence est si importante au progrès et à la direction du goût⁴⁰ ». Par cette précision, le législateur scelle le lien entre l'école

-
- 37 Le statut comprend lui-même deux niveaux, « aspirant actif » et « aspirant en cas » – appellation d'usage à l'époque qui signifie une forme de poste en attente de, c'est-à-dire « en cas de » (disponibilité).
- 38 Voir, entre autres, le texte que Richard Wagner a consacré à la révélation que furent pour lui les répétitions de la *Neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven conduites par Habeneck en novembre 1839 (Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 : l'Académie royale de musique, le Théâtre-Italien et la Société des concerts du Conservatoire », dans Peter Bloom [dir.], *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 488).
- 39 Dès 1852, avec l'ouverture de la troisième scène lyrique, le Théâtre-Lyrique et, l'année suivante, la fondation du nouvel orchestre de la Société des jeunes artistes qui préfigure les grands Concerts populaires de Jules Pasdeloup.
- 40 Discours d'inauguration prononcé par le commissaire chargé de l'organisation en 1796, cité dans Emmanuel Hondré (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris*,

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Alard D.	1830	1834, soliste des 2 ^d violons 1844-1848 1849-1865	1831-1833
Altès E.	1848	1845, aspirant « en cas » 1857, aspirant actif 1870, 1 ^{er} violon 1877, 2 ^e chef	1846, 1 ^{er} violon 1877, 2 ^e chef 1880-1887, chef
Amé D.	1829		
Armand L.	1812		1817
Battu P.	1822	1828	1823, ttttiste 1846, 2 ^e chef
Becquie J.-M.	1826		
Bellon J.-F.	1823		
Bérou P.	1845	1843, aspirant 1849, sociétaire	
Blanc A.	1849 (2 ^e prix)	1866	
Boulart V.	1844	1842, aspirant 1848, sociétaire	1886
Briard J.-B.	1844	sociétaire	
Chaîne E.	1840		
Cherblanc J.-L.	1832		1832-1833
Chéri V.	1849	1849, aspirant 1859, sociétaire	1848-1859
Clapissou L.	1833 2 ^e prix	1836-1838	1832-1838
Clavel J.	1818	1828-1842, chef d'attaque des 2 ^{nds} violons	1826-1846
Clément A.	1829	1832-1841	
Croisilles L.	1836	1839, 1849-1851	
Cuvillon J.-B.	1826	1830, 1 ^{er} pupitre avec Tilmant 1849-1851, secrétaire	
Dancla C.	1833	1834, aspirant 1841-1861, 1 ^{er} pupitre avec Tilmant 1861-1863, violon solo	
Dancla J.-P.-L.	1842	1846	1853

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
		1840 1842, soliste	
			Concerts Musard
		Chapelle du roi puis Chapelle impériale	
1825-1827	violoniste puis altiste		Concerts Musard
			Théâtre-Lyrique, chef d'orchestre
			Théâtre du Vaudeville 1876, chef du théâtre du Gymnase Chef du théâtre des Variétés, du Châtelet et du Gymnase
1832			
	1820-1826, 1 ^{er} violon		Sous-chef de la Porte Saint-Martin
violon solo			
		Chapelle impériale	
		1858	

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Deldevez E.	1833	1831, aspirant « en cas » 1833, aspirant actif 1839, sociétaire	1833, 2 ^d violon 1837, 1 ^{er} violon puis chef
Dubreuil H.	1826 2 ^e prix	1835, aspirant 1838, sociétaire	1829-1860
Dumas É.	1847	1845, aspirant « en cas » 1847, aspirant actif 1857, sociétaire	1867-1889
Duret M.	1803		1798-1831, 2 ^d violon
Fémy F.	1807		
Ferrand H.	1851	1863	1850-1858
Garcin J.	1853	1863, secrétaire 1885, chef d'orchestre	1856, 2 ^d violon, puis 1 ^{er} , puis violon solo 1871, 3 ^e chef 1885, chef d'orchestre
Gautier E.	1838	1839, aspirant 1847, sociétaire puis secrétaire	1838
Girard N.	1820	1828-1842, sociétaire fondateur 1848-1860, chef et vice-président	1846-1860, chef d'orchestre
Gout J.	1850	1851, aspirant « en cas » 1864, sociétaire 1881, chef d'attaque	1850-1894
Gras V. S.	1825	1828, sociétaire fondateur	1829-1845, 1 ^{er} violon
Guérin	1807		1824-1854, 1 ^{er} violon
Habeneck C.	1806		1814 1844-1850, 1 ^{er} violon
Habeneck F.-A.	1804	1806-1815, chef des exercices d'élèves 1828-1848, fondateur et chef d'orchestre	1804 1817, adjoint 1821, directeur 1824-1846, 1 ^{er} chef
Halma H.-E.-C.	1824	1828-1833, secrétaire fondateur	1830, ttttiste
Javault L.-M.-C.	1835	1838-1846	
Jupin V.	1823		
Labatut J. -L.-A. P.	1850		1846-1850
Lagarin F.	1831	sociétaire	1833-1836

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
	1859		
tuttiste	tuttiste		Porte Saint-Martin
			Théâtre des Variétés
violoniste du rang, 2 ^e puis 1 ^{er} chef			Folies dramatiques
	1850, chef de chant		1848, Théâtre-Lyrique, 2 ^d chef
1836-1846, chef d'orchestre	1830-1832, chef d'orchestre	1853, Chapelle impériale	Chef du théâtre de l'Athénée musical, de l'Hôtel de Ville et de la salle Ventadour (1834-1835)
			Théâtre des Variétés
		Chapelle du roi jusqu'en 1830	
1804		Chapelle royale Musique de la chambre de Louis-Philippe	
tuttiste	tuttiste		
violon solo			
1836-1838, chef d'orchestre			Théâtre de l'Odéon, violon solo 1825-1835, Strasbourg, chef d'orchestre
			Orchestre Padeloup 1838, Rouen, Société des concerts

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Lancien Z.-J.	1852	1856-1889, violon solo	
Lecoïnte E.-J.	1837	1843	
Leudet L.-F.	1832	1835	1832-1870, violon solo puis sous-chef
Masset J.-J.	1828 2 ^e prix	1828	1835-36, altiste
Maurin J.-P.	1843	1841, aspirant 1848-1867, sociétaire	
Mazas J.-F.	1805		
Michiels M.-F.	1838	1842	
Millault L.-F.-É.	1828	1832-1869	1829,3 ^e chef 1859- 1863
Pasdeloup F.	1811		
Philippe G.	1823	1828	1839
Portéhaut É.	1848	1845, aspirant « en cas » 1846, aspirant actif 1855, sociétaire	
Rémis L.	1831		1831-1832
Sauvageot C.	1797		
Sauzay E.	1827	1828	
Schwaerdelé J.-J.	1840		1836-1838 1839-1842
Tilmant T.	1819	1828, cofondateur 1848,2 ^d chef 1860-1869,1 ^{er} chef	1825, altiste 1826-1838, violoniste
Tolbecque A.-J.	1821	1828	1824-1831, altiste puis violoniste
Tolbecque C.-J.	1823	2 ^d violon	
Verdiguier J.	1798	1804-1830	

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
			Orchestre Padeloup
		1853, Chapelle impériale	
	chef d'orchestre		Théâtre des Variétés, chef d'orchestre
		Chapelle impériale	Co-fondateur de la société Maurin-Chevillard (derniers quatuors de Beethoven)
	1805-1811		1831, théâtre du Palais-Royal Orléans, directeur des concerts
	tuttiste		
tuttiste puis chef d'orchestre	tuttiste		
			Concerts Musard Bordeaux, chef du Grand Théâtre
	sous-chef		Bordeaux, directeur de la société Sainte-Cécile
1797-1829			
		1840, violon solo 1853, chef des 2 ^{ds} violons	
1849-1868, chef d'orchestre	1834, 2 ^d chef 1838, 1 ^{er} chef	1852-1868, chef de la Chapelle impériale et des Concerts de la cour	1834-1835, chef des concerts du Gymnase musical
			Londres, Société des concerts et Théâtre de Sa Majesté
			1830, chef du Théâtre des Variétés

Tableau 3. Répartition des postes occupés par les lauréats violonistes dans les cinq principaux orchestres de la capitale. La mention en caractère gras de l'année du prix signifie que l'étudiant est déjà en fonction avant de l'avoir obtenu.

et le théâtre et insiste sur la mission principale du Conservatoire de pourvoir en artistes les principales salles lyriques de la capitale. Les applications directes de cette résolution demeurent toutefois assez confuses.

À l'Opéra

L'établissement emploie, à n'en pas douter, les meilleurs instrumentistes. En 1830, la moitié de l'effectif réuni (36 musiciens sur 73) est issue du Conservatoire, la plupart ayant obtenu un premier prix dans leur spécialité, en particulier chez les premiers violons, les bois et les cors. À quelques exceptions près, les violonistes solistes sont professeurs au Conservatoire. La plupart des violonistes du rang sont également élèves de Baillot, Viotti, Kreutzer ou Habeneck. Ceci explique sans doute, comme pour la Société des concerts, cette homogénéité sonore maintes fois observée, en particulier par Carl Maria von Weber en 1826 qui, dans une lettre écrite après une représentation de l'*Olympie* de Gaspare Spontini, évoque « un spectacle grandiose » notamment par « la présence des masses sur la scène et dans l'orchestre qui offrent un spectacle superbe et imposant ». Il précise que l'orchestre « a une force et une ardeur telles qu'[il] n'[a] jamais rien entendu de comparable »⁴¹. Dans ses mémoires, Charles de Boigne insiste bien sur le lien très étroit qui lie l'école à l'orchestre : « L'orchestre constituait un “état dans l'état”, une structure (un corps) ne reconnaissant que sa propre loi, et donnant allégeance seulement à son propre chef [...] La nomination appartient à la grande jésuitière musicale qu'on appelle le Conservatoire ; elle choisit, le directeur accepte, est forcé d'accepter⁴². »

154

op. cit., p. 43.

41 A. Jullien dans la *Revue et gazette musicale* (25 février 1877, p. 51), cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 476.

42 Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 297, cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 477.

Au Théâtre-Italien

En 1948, Adam Carse explique que la situation des musiciens y était moins favorable, bien que le service fût plus léger (156 représentations annuelles au maximum contre 182 à l'Opéra). F.-J. Fétis fait quant à lui remarquer que les cordes sont trop peu nombreux pour les vents. Cette section inclut bien des membres éminents également issus du Conservatoire, tel le violoniste J.-B. Tolbecque, mais l'orchestre semble peu à peu manquer de stabilité et sa qualité décline franchement peu avant 1850⁴³.

À l'Opéra-Comique

Nous l'avons vu plus haut, 16 violons en 1830 « jouent avec grande précision et délicatesse⁴⁴ ». La plupart sont une nouvelle fois formés par le Conservatoire : F.-A. Habeneck y fait sa première expérience en 1804, l'année même où il obtient son premier prix. Son frère Joseph y tient un pupitre de 1819 à 1837 puis devient chef assistant. Le premier prix M. C. Javault est violon solo dès sa dix-huitième année en 1834, etc.⁴⁵.

On pourrait encore sans aucun doute trouver dans les archives des théâtres secondaires la présence des anciens élèves du Conservatoire, tels C. Dancla et M. C. Javault qui, en 1839, sont violonistes et chefs d'attaque au Théâtre des Nouveautés sous la direction de N. Girard⁴⁶.

ENSEIGNANTS

Succédant aux systèmes maîtrisien et préceptoral, une nouvelle forme d'enseignement se développe peu à peu dans le domaine public naissant, s'offrant vite comme le débouché le plus immédiat pour les lauréats du Conservatoire. Nos relevés mettent en valeur les représentants de ces toutes premières générations de violonistes, notamment ceux issus des trois classes renommées de Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer et Pierre Rode.

⁴³ Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 82-84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 493.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

Le **tableau 4** en recense les principaux. La moitié d'entre eux vont d'ailleurs exercer leur charge publique dans l'établissement d'origine. Selon leur réputation, ils seront répétiteurs, adjoints ou professeurs à leur tour. L'autre moitié se répartit dans l'Hexagone entre Lyon, Marseille, Strasbourg, Orléans et Cambrai et, à l'étranger, entre Barcelone, Londres, Naples et Sydney.

LES PREMIERS CHAMBRISTES

156

Le **tableau 5** recense neuf lauréats ayant pris le parti de s'orienter vers les toutes premières carrières de musique de chambre⁴⁷. Les associant à un « sanctuaire d'élus », Joël-Marie Fauquet précise que leur choix les dirige vers « la forme la plus élitiste de la pratique socialisée de la musique⁴⁸ ». Véritables pionniers, ils empruntent les traces de l'initiateur Pierre Baillot et substituent une pratique experte à celle plus rudimentaire des amateurs, désormais contraints au simple dilettantisme. Leur considération est grande au sein même des musiciens amateurs et des professionnels, dans les milieux cultivés et dans les classes favorisées du faubourg Saint-Germain et du Marais.

EN PROVINCE

Une fois titulaires du prix convoité, dix lauréats violonistes vont dispenser leur savoir et leurs compétences dans les nouvelles « académies » qui s'ouvrent peu à peu en province. Pour les deux tiers d'entre eux, il s'agit d'un retour sur les lieux de leurs premières études. Paradoxalement, l'établissement des premières succursales du

47 Comme nous le verrons ci-dessous à propos du virtuose, il ne s'agit pas encore de carrière unique mais bien plutôt, pour le lauréat, de considérer la musique de chambre comme une activité majeure aux côtés, nécessité s'en faut, d'un ou de plusieurs emplois secondaires. Rappelons également que ce n'est qu'en 1848 qu'est créée au Conservatoire une « classe accessoire d'ensemble instrumental » qui ne figure pas encore au palmarès.

48 *Revue musicale*, 23 février 1834, p. 62, cité dans Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », dans Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 302.

Nom	Année du prix	Principales activités d'enseignement
Alard Delphin	1830	Conservatoire de Paris, 1843-1875
Bérou Pierre	1845	Conservatoire de Paris, classe préparatoire, 1882-1892
Briard Jean-Baptiste, dit Camille	1844	Conservatoire de Naples
Chaine Eugène	1840	Conservatoire de Barcelone, professeur, Conservatoire de Paris, classe préparatoire, 1875
Cherblanc Jean-Louis	1832	Conservatoire de Lyon
Clavel Joseph	1818	Conservatoire de Paris, adjoint en 1837 puis titulaire d'une classe préparatoire en 1839, puis professeur de 1837 à 1846
Cuvillon Jean-Baptiste	1826	Conservatoire de Paris, adjoint de F.-A. Habeneck de 1843 à 1848
Dancla Charles	1833	Conservatoire de Paris, adjoint puis professeur dès 1860
Gasse Ferdinand	1800	Conservatoire de Paris, répétiteur
Gauthier Jean-François-Eugène	1838	Conservatoire de Paris, classe d'harmonie et d'histoire de la musique
Girard Narcisse	1820	Conservatoire de Paris, professeur
Guérin Charles-Rodolphe	1807	Conservatoire de Paris, professeur de classe préparatoire
Habeneck François-Antoine	1804	Conservatoire de Paris, répétiteur en 1800 puis professeur dès 1825
Maurin Jean-Pierre	1843	Conservatoire de Paris, 1875-1894
Mazas Jacques-Féréol	1805	Conservatoire d'Orléans [après 1831], Conservatoire de Cambrai, professeur, 1838-1839
Millault Laurent-François-Edouard	1828	Conservatoire de Paris, répétiteur de solfège et de contrepoint, Saint-Denis, École de la Légion d'honneur
Millont Bernard-Édouard	1840	Conservatoire de Marseille (succursale en 1841)
Poussard Horace-Rémy	1849	Conservatoire de Sydney Sainton Prosper-Philippe
Catherine	1834	Conservatoire de Toulouse, 1840-1844 Royal Academy of Music de Londres, 1848-1876
Sauzay Charles-Eugène	1827	Conservatoire de Paris, 1860-1892
Schwaederlé Jean-Jacques-Simon	1840	Conservatoire de Strasbourg, 1842

Tableau 4. Principaux lauréats devenus enseignants. Lorsque la discipline n'est pas précisée dans la troisième colonne, il s'agit de l'enseignement du violon.

Nom	Année du prix	Principales activités de musique de chambre
Alard Jean-Delphin	1830	1837, fonde avec Pierre-Alexandre Chevillard la Société de quatuors « Alard-Chevillard » dès 1840, Musique de chambre du roi 1847, fonde la société « Alard-Franchomme »
Blanc Adolphe	1849 2 ^e prix	Carrière dédiée à la musique de chambre en tant que violoniste et compositeur ; Prix Chartier en 1862
Blondeau Pierre	1805 2 ^e accessit	Compositeur (trios et quatuors)
Chaine Eugène	1840	Altiste de la Société Allard-Chevillard de 1841 à 1843
Cuvillon Jean-Baptiste	1826	Orchestre de chambre de Louis-Philippe
Ferrand Albert	1851	1862, fondateur de la Société des Quatuors français
Millont Bernard-Édouard	1840	1849, fondateur de la Société des Quatuors de Marseille 1837-1840 remplace Uhran à l'alto dans le quatuor créé par Baillot en 1814 1837, violoniste solo de la musique de chambre de Louis-Philippe
Sauzay Eugène	1827	1849, séances en salle publique et à son domicile 1861, publie Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor de 1861 à 1870, joue en quatuor le dimanche chez la princesse Mathilde quartettiste très actif dans la propagation des derniers quatuors de Beethoven
Tilmant Téphile	1819	1831, 2 nd violon du quatuor des frères Bohrer 1833, fonde son propre quatuor avec son frère Alexandre (séances publiques ou privées chez lui ou chez l'abbé Bardin) 1847-1849, Société de musique classique

Tableau 5. Choix des lauréats pour la musique de chambre

Conservatoire – celles de Lille et de Toulouse en 1826, de Marseille et de Metz en 1841, de Dijon en 1845 et de Nantes en 1846 – n'a pas de réel impact sur la démarche des lauréats. Seul, comme le montre le **tableau 6**, Bernard-Édouard Millont, élève de Baillot et premier prix en 1840, a pu être tenté de rentrer dans sa ville d'origine (Marseille) au moment précis où le conservatoire y est élevé au rang de succursale.

Une fois installés, ils partagent souvent le mode de vie des élites provinciales. Toutefois, leur volonté d'indépendance se heurte souvent à la méfiance des pouvoirs successifs et à la volonté des édiles d'encadrer les initiatives locales⁴⁹.

⁴⁹ Durant ses deux années cambraisiennes (1838 et 1839), Jacques-Féréol Mazas ne cesse de se heurter à l'administration de la ville et, lors de conflits répétés, finit

Nom	Année du prix	Données précédant le départ	Année de l'établissement	Ville d'établissement	Emploi
Baumann Louis	1818	Lille, Orchestre du théâtre de Lille		Lyon	Enseignement
Cherblanc Jean-Louis	1832	Lyon, Orchestre du théâtre des Célestins	1833	Lyon	École de musique, violon solo du Grand Théâtre (1840) et directeur du théâtre du Gymnase (1876)
Jupin Victor	1823	Violon solo de l'orchestre de l'Odéon	1826	Strasbourg	Professeur et chef d'orchestre jusqu'en 1835 puis revient à Paris
Mazas Jacques-Féréol	1805	Tournées en Europe	après 1831 1838-1839	Orléans Cambrai	Directeur des Concerts Directeur de l'École de musique
Millont Bernard-Édouard	1840			Marseille (succursale en 1841)	Violon solo du Grand-Théâtre (1842-1865) ; professeur au Conservatoire ; fondateur d'une société de quatuors (1849)
Philippe Guillaume	1823	Concerts Musard, Société des concerts puis Opéra en 1839		Bordeaux	Chef d'orchestre du Grand Théâtre
Phylidor Alphonse	1830 accessit	Premières études à Blois	1835	Vendôme Blois	professeur au collège (1835) professeur au collège (1847)
Portéhaut aîné Étienne-Marie	1848	1855, Société des concerts, Sous-chef du Théâtre Italien		Bordeaux	Directeur de la société Sainte-Cécile
Sainton Prosper-Philippe	1834	Opéra de 1832 à 1835 puis tournée en Europe et Russie	Toulouse (succursale en 1826)		Professeur, 1840-1844
Schwaederlé Jean-Jacques-Simon	1840	Opéra jusqu'en 1842	1842	Strasbourg	Professeur, 1842-1895

Tableau 6. Quelques carrières en province.

par démissionner (*Liasses de pièces provenant de la famille Bouly de Lesdain ou la concernant*, dossier manuscrit, s.d., bibliothèque municipale de Cambrai, fonds ancien, ms. 1440).

VIRTUOSES

Le petit nombre de violonistes (**tableau 7**) qui, à l'issue du succès au concours terminal, s'engagent solitaires sur les chemins des salles européennes ne doit pas nous étonner. Le virtuose du début du siècle reste un excellent interprète mais, comme l'explique clairement Cécile Reynaud, son titre ne désigne pas encore « un statut à part au sein des diverses fonctions du musicien. Il qualifie une manière de faire de la musique [...] et non pas la détermination d'une profession⁵⁰ ».

Nom	Année du prix	Principales tournées	Sédentarisation éventuelle
Artot Alexandre-Joseph	1828	Bruxelles, Londres, Allemagne, Italie, Russie, La Nouvelle-Orléans, La Havane	
Fémy François	1807	Allemagne, Hollande	Se fixe en Hollande
Fontaine Antoine	1809	Belgique, Allemagne	Sous Louis XVIII, Paris, violon solo de la Chambre 1822, crée la Société philharmonique de Paris 1825, violon solo de la Chambre du roi Charles X
Mazas Jacques-Féréol	1805	Munich, Vienne, Leipzig, Berlin, Weimar et Cassel	1829, Paris puis Orléans et Cambrai
Poussard Horace	1849	Vienne, Constantinople, etc.	1852, Conservatoire de Sydney
Sainton Prosper-Philippe	1834	Italie, Autriche, Russie, Danemark, Suède, Angleterre	1840-1844 : École de musique de Toulouse 1844-1856 : Violon solo de la reine Victoria 1848-1876 : Royal Academy of Music
Wiele Adolphe-Ernest	1813	Munich, Vienne Leipzig, Berlin, Weimar, Cassel...	1821, Cassel, chapelle du prince électoral Guillaume II qui le nomme plus tard maître des concerts
Wieniawski Henri	1846	Europe, Amérique, Moscou, Saint-Petersbourg	1875, Conservatoire de Bruxelles

Tableau 7. Quelques « carrières internationales »

Les tournées sont encore relativement brèves, souvent entrecoupées de repos partiels, et aboutissent assez tôt à une sédentarisation définitive.

CONDITIONS ET CONSIDÉRATIONS PROFESSIONNELLES

Des facteurs historiques lourdement pénalisants

De nombreux événements bouleversent plus ou moins durablement les carrières des lauréats parisiens. L'occupation de la capitale par les armées alliées en 1814 et 1815 provoquent la fermeture du Conservatoire et l'annulation des concours. La révolution de 1830 et la crise financière qui s'ensuit est décrite par F.-J. Fétis qui rend compte de la diminution des activités artistiques à la cour, de celles des salaires, de la perte de pensions, et autres⁵¹. À peine deux années plus tard, l'épidémie de choléra fait 20 000 morts rien qu'en mars et cause l'annulation de nombreux concerts. La crise économique et sociale des années 1846 et 1847 entraîne de très nombreux licenciements ; enfin Berlioz témoigne des effets désastreux de la révolution de février et des événements de juin 1848 : « Tous les théâtres sont fermés et les artistes ruinés, tous les professeurs malades et tous les étudiants envolés, pauvres pianistes jouant des sonates dans les jardins publics⁵² ! [...] », et il faudra toute la force de conviction de Victor Hugo secondé par le baron Taylor pour faire voter par l'Assemblée constituante une subvention exceptionnelle de 600 000 francs pour la sauvegarde des théâtres de Paris et la survie des associations⁵³.

Des carrières brèves et vulnérables

Hormis l'instabilité récurrente du marché du travail qui constitue le principal fléau, la brièveté des saisons de spectacles « classiques »

51 Cité par Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, *op. cit.*, p. 14.

52 Lettre de Berlioz du 26 juillet 1848 à J.W. Davidson, citée dans Jeffrey Cooper, *ibid.*, p. 15.

53 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique et le Pouvoir*, *op. cit.*, p. 117.

encourage en premier lieu les instrumentistes à exercer conjointement plusieurs emplois. Les services de la Chapelle – royale ou impériale – sont assez rares. La saison de la Société des concerts n'occupe guère plus que six dimanches entre février et mai auxquels peuvent s'ajouter deux ou trois concerts supplémentaires dans les années 1830. Il faut bien considérer également que le recrutement à la même Société, en principe sur concours, ne permet aux candidats retenus de commencer le plus souvent qu'à titre de surnuméraire avant de devenir titulaire lorsqu'une vacance se produit. La carence du gouvernement de la monarchie de Juillet en matière de politique culturelle est à elle seule bien connue qui aggrave la crise de l'embauche par la disparition de la musique de la Chapelle royale.

La situation n'est guère plus enviable dans les théâtres. Le 29 juillet 1807, Napoléon réduit à huit le nombre des salles de spectacles. La Restauration libéralise bien le régime des théâtres mais sans toutefois changer l'économie du système. En 1830, seules les quatre grandes scènes parisiennes – Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien et Théâtre-Français – reçoivent une subvention ; encore leur histoire financière est-elle entrecoupée de difficultés⁵⁴. L'Opéra reste le plus subventionné des théâtres sans parvenir à la prospérité et en accordant des conditions d'emploi extrêmement fragiles à ses musiciens : « La situation de ces excellents musiciens que l'Europe nous enviait était [...] assez précaire. Les contrats signés avec l'administration pouvaient être rompus par la direction, avec un préavis de six mois, tandis que les musiciens ne pouvaient quitter l'orchestre que passé le délai d'un an à compter de leur démission⁵⁵. »

Que dire des moyens musicaux accordés aux théâtres secondaires qui, en aucun cas, ne devaient concurrencer les deux grandes scènes

54 Rien moins que 57 faillites de théâtres utilisant un personnel musical seront enregistrées entre 1806 et 1849. Voir à ce sujet *Conseil d'État, Enquêtes et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, décembre 1849, p. 207, cité dans Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », art. cit., p. 121.

55 Art. 267 du règlement, cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 473.

lyriques, Opéra et Opéra-Comique ? Leurs instrumentistes ne sont le plus souvent engagés que pour un mois, renouvelable ou non, et sont soumis aux intérêts matériels du chef composant son orchestre avec des musiciens qu'il rétribue le moins possible. Le personnel musical des théâtres se situe ainsi à la base de la hiérarchie professionnelle, à telle enseigne qu'il sera assimilé au prolétariat par les leaders socialistes en 1848 et que les doléances formulées par les musiciens à l'adresse du pouvoir, en 1830, formeront encore l'essentiel des revendications exprimées en 1848⁵⁶. Presque rien n'aura donc changé durant la monarchie de Juillet.

C'est dans ce paysage social instable, où la condition du musicien est à ce point précaire, que l'Association des artistes musiciens est instituée par le baron Taylor en 1843. On connaît le succès de l'entreprise : la première année, le personnel musical des théâtres parisiens représente près de la moitié des sociétaires. Dix années plus tard, ils seront environ 80 %⁵⁷.

Considérations salariales

La forte segmentation du marché du travail (entre branches – professeurs, instrumentistes des théâtres subventionnés, surnuméraires dans les théâtres de boulevard –, selon le statut et la conjoncture, etc.) ne permet pas de dégager des catégories fiables, encore moins des moyennes de revenus. Dès le début du siècle et à l'intérieur même du Conservatoire, un abîme sépare les 1 500 francs annuels perçus par Kreutzer et Baillot et les revenus d'un répétiteur qui ne proviennent que des éventuelles leçons supplémentaires données aux étudiants.

Les spectacles offrent une situation encore moins précise. En l'attente d'investigations plus poussées, les informations fournies par Antoine Elwart constituent une première estimation⁵⁸. Les instrumentistes de la

56 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », art. cit., p. 121.

57 *Ibid.*, p. 103-123.

58 Antoine Elwart, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, op. cit., p. 121.

Société des concerts perçoivent en moyenne moins de 120 francs pour les six concerts de la première saison (1828). Toutefois, les bénéfices de la Société augmenteront rapidement : le musicographe estime que la moyenne des rémunérations pour chaque concert précédé de trois répétitions est de 50 francs pour les trente-deux premières années d'existence de la Société.

À l'Opéra, les salaires sont aussi très fortement hiérarchisés et, en 1830, s'échelonnent des 600 francs annuels alloués à la grosse caisse aux 3 000 francs perçus par le violon solo Pierre Baillot. Cet écart va encore se creuser sous la gestion du docteur Véron qui pratique une politique de prestige qui a pour effet de surpayer les vedettes du chant et de la danse aux dépens du personnel fixe. En conséquence de quoi, dès 1831, les salaires des musiciens d'orchestre vont être sensiblement diminués, les privilèges des solistes et chefs de pupitres, supprimés. Cette dernière mesure provoquera d'ailleurs la démission de Baillot⁵⁹. La gestion de Léon Pillet (1840-1847), encore plus désastreuse, contraint à réduire le nombre des musiciens permanents de l'orchestre, tandis que le traitement des musiciens ayant évité l'éviction est encore réduit. Le violon solo voit son salaire passer de 3 000 francs à 2 200 francs annuels. Enfin, les chefs de pupitre du Théâtre-Italien reçoivent tout au plus 1 500 francs tandis que les musiciens du rang doivent se contenter de 800 à 900 francs.

Les cotisations calculées au pourcentage du salaire pour pouvoir adhérer à l'Association des artistes musiciens permettent également d'évaluer le salaire mensuel d'un violoniste de l'Opéra qui, à raison d'une retenue sur salaire de 0,48 % en 1848, perçoit donc une rétribution mensuelle de 333 francs⁶⁰. Ces indicateurs constituent une base pour apprécier la qualité réelle des niveaux de vie à n'en pas douter extrêmement différenciés entre les différentes catégories de violonistes citées ci-dessus⁶¹.

59 Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, op. cit., p. 299.

60 La cotisation est de 0,50 % pour un musicien du Théâtre-Italien, ce qui correspond à un salaire mensuel de 275 francs (Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet [dir.], *La Musique et le Pouvoir*, op. cit., p. 108).

61 À cet état du chantier, tenter de comparer ces chiffres avec les rétributions actuelles n'aurait pas grand sens, tant les conditions de travail diffèrent. Pour obtenir

Les conditions morales dans lesquelles ces musiciens exercent leurs métiers ne sont guère plus enviables. N'oublions pas que la Restauration avait rétabli l'étiquette de Cour. Le déroulement des cérémonies et spectacles musicaux se devait bien sûr de s'adapter à ce retour au modèle d'un concert synonyme de divertissement royal. L'orchestre porte l'uniforme vert, rouge et jaune que complète le port de la perruque et de l'épée. La livrée rappelle ainsi à chaque instrumentiste sa condition de sujet exerçant sa « charge » dans un complet anonymat. L'interprétation musicale en est elle-même affectée, souvent ramenée au simple bruit de fond.

Même si, après 1830, les artistes sont plus libres de se produire, les salles manquent. Ce n'est vraiment qu'après 1848 que se développent les concerts publics et surtout qu'ils commencent à se démocratiser. Pour l'heure, un profond conservatisme règne à tous les niveaux. Le règlement de 1843 de la Société des concerts rappelle l'interdiction formelle de nommer des sociétaires femmes et n'instaure pour elles qu'un statut de sociétaire-adjoint. Ainsi, de manière générale, Hans Erich Bödecker et Patrice Veit constatent que « l'adhésion à une société de musique [pose] pour condition d'être de sexe masculin, majeur, de bonne réputation et de confession chrétienne. Le critère du talent [vient] ensuite⁶² ». Quant au Conservatoire, le cas de la « citoyenne Félicité Lebrun des Ardennes »,

un simple ordre d'idée, si l'on considère que 1 000 francs germinal équivalent à 3 200 euros en 2009, le violoniste de l'Opéra percevait environ 4 000 euros annuels et celui du Théâtre-Italien, 3 300 euros.

62 Hans Erich Bödecker et Patrice Veit, « Sociabilité, musique et concert, approches et perspectives », dans Hans Erich Bödecker et Patrice Veit (dir.), *Les Sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 16. Pour aller plus loin : Hans Erich Bödecker et Patrice Veit (dir.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 ; Hans Erich Bödecker et Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

élève de Pierre Baillot et premier prix en 1799, demeure bien isolé⁶³ et, en 1840, la présence des femmes au sein des quatre classes de violon n'est encore qu'exceptionnellement tolérée.

Le développement de l'orchestre n'a quasiment pas d'effet sur les pupitres des cordes. Les conceptions nouvelles de l'instrumentation introduite par les opéras de Luigi Cherubini et surtout de Giachino Rossini dans les années 1820, puis par le « Grand Opéra » de Daniel-François-Esprit Auber, de Giacomo Meyerbeer et de Fromental Halévy, bénéficient surtout aux instruments à vent. En 1830, l'effectif préconisé pour les cordes est identique à celui adopté depuis 1774 pour la création des opéras de Gluck (12 premiers et 12 seconds violons). Le seul renforcement notable se situe au niveau du pupitre des contrebasses (huit en 1830). En ce sens, les grands effectifs berlioziens ne doivent point nous abuser : les 50 violonistes souhaités pour la *Messe des morts* opus 5, les divisions confiées aux pupitres de violons dans les deux derniers mouvements de la *Symphonie fantastique*, celles des trilles et harmoniques du « Scherzo de la reine Mab » de *Roméo et Juliette* ne motivent que l'engagement occasionnel d'instrumentistes – certes, une nouvelle fois choisis parmi les élèves du Conservatoire – comme surnuméraires.

Mais avant tout, le violoniste, comme ses disciples de la profession, souffre d'un isolement préjudiciable à la réalisation d'une carrière pérenne. La vision d'un groupe social qui ne parvient pas à s'affirmer est facilement lisible dans un extrait des *Souvenirs d'un musicien* publiés par Adophe Adam en 1857 :

Il est peu de classes moins connues que celles des musiciens dans toutes ses subdivisions. [...] On dirait que ces messieurs les peintres, dessinateurs, sculpteurs, architectes et généralement tout ce qui tient aux arts du dessin, sont les seuls artistes et que les musiciens ne le sont pas. [...] Si l'on dit : le Gouvernement encourage les arts, cela veut dire :

63 Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique*, Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900, archives disponibles en ligne : <https://archive.org/stream/leconservatoire2pier#page/n5/mode/2up>, consulté le 11 octobre 2019, p. 513.

le Gouvernement commande des statues, des tableaux, fait bâtir des monuments. [...] Ce mot de musicien n'est qu'un titre générique qui s'applique à une classe très étendue d'individus dont les mœurs n'ont souvent aucun rapport entre elles⁶⁴.

Rappelons aussi, comme le note justement J.-M. Fauquet, que « le musicien est encore taxé, voire lui-même convaincu d'immoralité, n'appartenant pas, dans l'esprit de la bourgeoisie – classe dominante portée par l'essor industriel – à la catégorie des êtres productifs⁶⁵ ». Ce qui ne fait que contribuer encore plus fortement à l'isoler.

En définitive, les seules carrières enviables pour les lauréats du Conservatoire consistent à rejoindre l'une des deux institutions de prestige que sont l'Opéra et la Société des concerts ; or, nous venons de le voir, ce privilège ne concerne guère plus de 55 instrumentistes dont « l'obligation de service » ne nous est pas encore suffisamment renseignée. On connaît bien sûr les conditions de préparation des créations lyriques les plus marquantes, comme les vingt-huit répétitions générales pour *Les Huguenots* de Meyerbeer, les six mois de mise au point nécessaires pour représenter *La Juive* d'Halévy, etc. À la Société des concerts, un ouvrage important n'était pas donné en public avant qu'il ne soit devenu familier à l'ensemble des musiciens, ce qui nécessitait parfois de longues séances de travail. Les sources indiquent encore que Habeneck exigea sept répétitions pour la simple « Ouverture » du *Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn alors que le compositeur était – dit-on – satisfait dès la fin de la deuxième⁶⁶.

En revanche, peu d'informations nous sont parvenues sur les préparations des concerts « ordinaires » bien qu'il semble que seules des répétitions générales précédaient l'exécution et, comme presque

64 Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 51 sq., cité par Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », art. cit., p. 104.

65 Alexis Azevedo, « De la moralité des artistes », *La Mélomanie*, 12 mars 1843, cité par Joël-Marie Fauquet, *ibid.*, p. 103.

66 Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 488.

partout en Europe, avec une seule réunion avant le concert – au grand mécontentement de Berlioz...

UN DÉBUT D'ÉVOLUTION

Durant les premières décennies du siècle, la multiplication des concerts publics précède l'amélioration réelle du statut du musicien. Le violoniste faisant corps avec quelques disciples au sein d'un pupitre – qui, pour être la base de l'orchestre, paradoxalement, ne s'étoffe guère – n'échappe pas à une absence de reconnaissance professionnelle qui perdure et qui le cantonne dans les classes sociales peu favorisées.

168

La profession commence pourtant à évoluer. Joël-Marie Fauquet a bien montré que « le musicien professionnel est peu à peu incité à tirer profit des inclinations du public » et que, progressivement, « les instrumentistes parviennent à concilier le prosélytisme artistique avec les nécessités matérielles »⁶⁷. Dans le domaine symphonique, les nouvelles structurations internes dont l'orchestre se dote diversifient les postes à responsabilité et instaurent des hiérarchies « entrepreneuriales ». Apparaissent alors les fonctions de premier et second soliste, de second violon solo, puis de chef d'attaque des pupitres premiers et seconds qui, par leur hiérarchisation même, entrent en résonance avec la notion de répartition efficace du travail chère à la bourgeoisie industrielle. De simple batteur de mesure, le chef d'orchestre tend à devenir une autorité respectée, voire crainte, distribuant conseils et ordres au sein de « l'orchestre-entreprise ». Le statut de l'enseignant du Conservatoire est lui-même concerné, les cooptations définitives étant souvent précédées par un temps de « répétitoir » analogue à la fonction d'apprentissage en manufacture.

Certes, le cumul des fonctions par une seule personne prévaut encore dans les pratiques d'organisation du concert. Le soliste est souvent

67 L'auteur se fonde principalement sur la comptabilité des séances de Baillot et sur l'extension du système de location (Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », art. cit., p. 310).

régisseur, caissier, copiste... Mais progressivement des intermédiaires spécialisés apparaissent. Certaines sociétés d'amateurs, s'appropriant la forme de la libre association, se transforment même en organisateurs de concerts et collectent les moyens financiers nécessaires permettant d'assurer une rémunération plus stable aux musiciens.

En 1848, la majorité des musiciens professionnels demeure suremployée, sous-payée et peu considérée. Le cumul des emplois se justifie naturellement dans la mesure où la notion même de carrière liée à un seul « employeur » n'existe pas encore. Enseigner tout en étant attaché à deux, voire à trois ensembles, n'est pas rare. C'est parfois même une nécessité première pour éviter un « manque à gagner » qui pourrait vite faire sombrer dans la pénurie analogue à celle de l'écrivain public décrit par le chroniqueur Maurice (1840-1842)⁶⁸.

Dans ce cadre si précaire, le Conservatoire procure à ses lauréats une garantie d'autant plus précieuse qu'elle s'exerce au seuil même de la vie professionnelle. Il serait pourtant hasardeux de considérer la nouvelle institution en tant que telle comme le sésame à un emploi stable. La professionnalisation du violoniste obéit encore à des logiques variées. Plus l'apprenti se montre brillant au sein même de l'École, plus il est favorisé. En ce sens, ce n'est pas tant être lauréat du récent établissement public « Conservatoire de Paris » qui favorise l'accès à l'emploi mais bien avant tout figurer parmi les meilleurs élèves des classes de Habeneck, de Baillot ou de Rode⁶⁹. Nos investigations le laissent bien paraître : à la Société des concerts, les étudiants E. Deldevez, E. Dumas et J.-P. Maurin sont au pupitre deux années avant l'obtention du prix. Il en est de même à l'Opéra (sous l'archet du même chef) pour Ernest Altès, et où les tuitistes S. Schwaederlé et J.-J. Labatut n'obtiendront le premier prix que quatre années plus tard. Que dire de Henri Clapissou : dans la fosse dès 1832, il n'obtient qu'un deuxième prix en 1833, échoue à obtenir

68 M.B. Maurice, « La misère en habit noir », dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Curmer, 1840-1842, 9 vol., t. IV.

69 Voir dans le **tableau 3**, les étudiants engagés avant l'obtention du premier prix.

le premier en 1835...et demeure pourtant au pupitre jusqu'en 1838⁷⁰ ? De toute évidence, l'autorité acquise par F.-A. Habeneck l'expose à certains abus de position dominante permettant à ses meilleurs élèves d'intégrer les deux principales formations de la capitale sans tenir compte des récompenses accordées par l'institution⁷¹, ses confrères les plus reconnus – tels Baillot ou Kreutzer – lui signalant, sans doute, certains de leurs étudiants parmi les plus aptes.

Ces pratiques discriminatoires internes auxquelles les cordes, de par la nécessité de fournir un effectif suffisant au sein des orchestres, sont probablement les plus exposées, montrent à quel point l'établissement est encore dépendant du système de préceptorat propre à l'Ancien Régime et peine à se positionner comme le réel objet d'utilité publique qu'administrateurs et directeurs prennent pourtant soin d'afficher dans les règlements successifs et de rappeler dans chaque discours⁷².

La caution strictement institutionnelle se renforce pourtant d'année en année. Si l'on observe précisément la constitution de l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1839, on constate qu'une certaine hiérarchie semble s'être établie au sein du pupitre des cordes que l'on serait tenté d'interpréter comme un marqueur d'excellence propre au dit « Conservatoire de musique et de déclamation » à l'égard des compétences acquises par ailleurs : aucun étudiant ou ancien étudiant de ses classes ne figure parmi les seconds violons alors qu'aux pupitres des premiers se côtoient les premiers prix H.-R. Aumont, J. Croisilles, ainsi que L.-M.-C. Javault (soliste), C. Dancla (soliste) et J.-P.-L. Dancla, ces

70 En 1857, Charles de Boigne indique que « la pratique d'auditionner pour un poste vacant ne semblait pas nécessaire durant plusieurs décades, dès lors que les "nominateurs" étaient déjà familiers avec les résultats fournis par les jurys d'examen » (cité dans Kern Holoman, *The Société des concerts du Conservatoire*, *op. cit.*, p. 24).

71 Luigi Cherubini institue les concours d'entrée et de sortie dès 1823.

72 Ce que confirme sans ambages le compositeur Stanislas Champein : « La féodalité, tombée des régions gouvernementales, s'est réfugiée dans le domaine des doubles croches, et là, les hauts barons sont aussi puissants, aussi impérieux, aussi intraitables que jamais ils ne le furent derrière leurs épaisses murailles » (cité dans Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », *art. cit.*, p. 107).

trois derniers issus de la classe de Baillot. Le Conservatoire commence ainsi à transcender, toute proportion gardée, les clivages sociaux au profit du seul talent, et à se concentrer, au fur et à mesure que les villes de province développent leurs propres écoles, sur sa mission essentielle de formation de l'élite musicale.

Le phénomène est plus lent que nous l'aurions pensé, qui laisse, durant plus de trois décennies encore, nombre d'emplois ouverts aux cohortes des violonistes ne pouvant se prévaloir d'être sortis des rangs de la prestigieuse école de la rue Bergère, et ce, jusque, nous venons de le voir, dans la troisième salle d'art lyrique la plus connue de la capitale. Cela est en partie rendu possible par l'écart existant, durant les premières années, entre les effectifs forcément réduits sortants des classes et les besoins accrus en pupitres de cordes. Le phénomène se conjugue également avec la politique élitiste menée par F.-A. Habeneck qui attire un grand nombre de brillants lauréats et élèves aux pupitres des deux orchestres qu'il dirige conjointement entre 1828 et 1848 – ces vingt années durant lesquelles on a parfois dit que les orchestres de la Société des concerts et de l'Opéra n'auraient pu jouer au même moment puisque l'élite des instrumentistes appartenait aux deux ensembles à la fois.

Ce sont ces tensions entre « l'offre et la demande », dont le mathématicien Antoine-Augustin Cournot formalise le principe en 1838 qui mériteront d'être examinées dans une étude d'envergure, tout comme les effets sur la professionnalisation de la séparation progressive entre une musique « ancienne » et la musique contemporaine induisant l'apparition de pratiques musicales spécifiques (sociétés de quatuors, concerts de « musique rétrospective », etc.)⁷³. Dans ce contexte socio-artistique foisonnant, la professionnalisation du lauréat-violoniste est aussi forcément dépendante des soubresauts d'une société qui cumule l'héritage de l'Ancien Régime et les errances de la société industrielle émergente, presque toujours au préjudice de la diffusion artistique. Le lauréat couronné du prix de la célèbre institution doit

73 Antoine-Augustin Cournot, *Recherches sur les principes mathématiques de la théorie des richesses*, Paris, Hachette, 1838.

lui-même asseoir son statut parmi ce que l'historien nomme les nouvelles « capacités »⁷⁴. Ce qui se rapporte à sans cesse veiller à le préserver pour espérer partager l'enrichissement de la moyenne et de la petite bourgeoisie tel qu'il s'opère, le démarrage économique aidant, au début des années 1840 – embellie toute relative et forcément brève avant le retour aux difficultés avec la grave crise financière de 1846-1847.

La dénonciation courageuse du jeune Franz Liszt en 1835 coïncide sûrement avec la période la plus noire de la condition de l'artiste dans le milieu musical parisien. En cette même année, quatre groupes de huit violonistes se partagent l'enseignement des professeurs Baillot et Habeneck et des répétiteurs Clavel et Guérin tandis que onze « nouveaux » réussissent l'examen d'admission. Combien d'entre eux ne parviendront qu'à exécuter « un air varié dans un petit concert borgne » ? Grâce à son premier prix, Louis-Marie-Charles Javault vient pourtant d'obtenir le poste de violon solo à l'Opéra-Comique.

Quelle fut précisément la carrière des 119 premiers lauréats que nous avons, ici et là, pour un moment, localisés derrière une chaire, un pupitre, au sein d'un quatuor ou entre-aperçu dans une salle au cours d'une tournée internationale ? À l'idéalisme révolutionnaire qui prévoyait de former très rapidement, le « génie français » aidant, des multitudes d'artistes savants « pour chanter les vertus sociales dans les théâtres publics⁷⁵ » ne s'offre au lauréat, quelques années plus tard et pour quelques décennies encore, qu'une constellation de fonctions disséminées, rarement pérennes.

C'est cette constellation qu'il reste à explorer en profondeur pour y découvrir la place avérée du violoniste-lauréat et définir le rôle précis joué par le nouveau Conservatoire dans le destin professionnel de « 20, 100, 1 000 jeunes gens [...] toute une classe [...] [que constitue] l'exécutant ».

74 Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1991.

75 Bernard Sarette et François-Joseph Gossec, « Au nom de l'Institut national de musique : Requête présentée à la Convention le 2 ventôse an iii (20 février 1795) pour l'organisation de l'Institut national de musique » (Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique, op. cit.*, p. 114).

RÉSUMÉS

1. LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture

Frédéric Ablitzer et Nelly Poidevin

L'archet, élément indispensable à la production sonore des instruments à cordes frottées, a jusqu'à présent fait l'objet de peu d'études scientifiques. Le travail présenté a pour objectif de mieux comprendre son comportement mécanique en situation de jeu.

À cette fin, un modèle numérique a été développé afin d'analyser le comportement statique de l'archet sous tension. Ce modèle, qui s'accorde de façon très satisfaisante avec des résultats expérimentaux, révèle que l'archet est une structure complexe d'un point de vue mécanique. La souplesse de l'archet sous tension, qui joue un rôle important dans le contrôle de la force d'appui sur la corde par le musicien, dépend fortement des réglages du cambre et de la tension. Par ailleurs, la forme de l'archet moderne résulte d'un compromis : la baguette, tout en restant légère, doit pouvoir supporter une tension de mèche importante. Ainsi, sous certaines conditions « pathologiques », un archet peut présenter une instabilité mécanique. Celle-ci se traduit par une flexion latérale intempestive de la baguette lorsque le musicien exerce une force verticale sur la corde, donnant la sensation d'un archet incontrôlable. L'étude de ce phénomène à l'aide du modèle numérique a permis de mieux comprendre par quel mécanisme et à quelles conditions une telle instabilité peut se déclencher.

En lien avec ce travail de modélisation, une procédure non destructive de détermination des propriétés mécaniques et géométriques de l'archet a été développée. Fondée sur une méthode inverse, elle donne accès à

des grandeurs difficiles à mesurer directement, comme le module de Young du bois et la tension du crin.

Une partie des outils de caractérisation et de simulation développés a été transférée en atelier sous forme d'un banc de mesure et d'une interface logicielle, dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ce dispositif peut être utilisé pour anticiper les conséquences de choix de conception ou de réglages. En permettant également d'obtenir des informations objectives sur des archets originaux des collections de musées, il peut contribuer à mieux comprendre l'évolution de la forme de l'archet en lien avec le bois utilisé.

346

Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon

Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,

Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit

L'interaction entre le crin et la corde du violon donne lieu à une instabilité de frottement ou instabilité de Helmholtz. Les mouvements de la corde engendrés par ce mécanisme excitent la caisse et produisent le rayonnement acoustique de l'instrument. De façon indépendante du geste instrumental et de cette excitation, les caractéristiques de la caisse et en particulier sa mobilité au chevalet jouent un rôle important. Cette mobilité est une caractéristique intrinsèque de l'instrument dont les variations avec la fréquence dépendent, pour un violon donné, des réglages effectués par le luthier : choix du chevalet et position exacte de l'âme. L'étude montre que les variations de la mobilité moyenne sont partiellement corrélées aux variations de l'enveloppe spectrale du signal de pression rayonnée en champ proche. Après avoir présenté les règles actuellement utilisées par le luthier pour le réglage de l'instrument, les effets d'une variation de réglage seront analysés sur plusieurs exemples au moyen notamment de comparaisons de sons, de fonctions de transfert et d'indicateurs de distance développés notamment dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ces comparaisons utilisent également des sons synthétisés au moyen de filtres numériques appliqués au signal de sortie d'un violon électrique ou d'un violon acoustique. Cette approche permet de simuler la

réponse de plusieurs instruments à un même mécanisme d'excitation. L'influence du réglage du violon sur le son produit est ainsi examinée d'une façon indépendante du geste du musicien.

2. VIOLONS ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Concevoir la restauration du violon au XIX^e siècle :

instruments et traités techniques, un regard croisé

Stéphane Vaiedelich et Emanuele Marconi

Durant plusieurs siècles, l'emploi de l'instrument de musique et du violon en particulier conduira les facteurs à mettre en place des modalités d'entretien des instruments qui vont, au XIX^e siècle, aboutir à une véritable pratique que l'on peut qualifier de restauration. L'exploration des traités publiés en langue française durant ce siècle apporte un éclairage sur ces pratiques et met en lumière l'évolution du regard collectif porté sur l'instrument. Les textes publiés retracent une mutation des techniques qui fera passer le « faiseur raccommodeur d'instruments » du XVIII^e siècle à un statut de restaurateur aujourd'hui encore revendiqué par la profession des luthiers. Centré sur l'évolution des pratiques tout au long du siècle, notre propos cherchera à montrer, au fil de l'analyse de ces documents, l'émergence des pratiques modernes. Grâce à une mise en regard de ces textes avec les pratiques effectives encore identifiables sur les instruments eux-mêmes, nous montrerons comment, au travers de ces gestes, les luthiers de cette époque ont façonné une partie de ce qui, aujourd'hui encore, participe à l'identité matérielle du violon ancien et rend singulièrement complexe la définition de son authenticité historique.

Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX^e siècle

Pierre Caradot

Le XIX^e siècle et le concept de progrès sont indissociablement liés. L'innovation, l'invention, le perfectionnement sont alors des moteurs de l'entreprise industrielle ou artisanale. Parce qu'ils sont en phase avec cette société, les facteurs d'instruments de musique et les luthiers

en particulier espèrent faire progresser leur art. Ils s'adonnent à de multiples recherches pour améliorer ce violon qui existe depuis trois cents ans et qui n'a subi que peu de transformations depuis son origine. Cela va donner lieu à de nombreux dépôts de brevets d'invention. Il a été intéressant de dépouiller ces brevets afin de constater, du point de vue du luthier d'aujourd'hui, comment le violon a évolué, et s'il s'est véritablement transformé.

Le violon à l'orchestre aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles en France

Claudia Cohen Letierce

348

Nous pouvons observer une constante évolution de l'écriture violonistique orchestrale chez les principaux compositeurs de l'histoire de la musique occidentale, évolution qui est caractérisée au ^{XIX}^e siècle en France par l'importance de la progression technique des principaux virtuoses et des musiciens constituant les premiers orchestres français. Elle découle des progrès pédagogiques effectués et de la qualité des enseignants des principales institutions musicales françaises comme le Conservatoire de Paris. Pour Marc Pincherle, l'histoire du violon au ^{XIX}^e siècle peut être scindée en deux périodes : « l'avant et l'après-Paganini ». En outre, comme l'affirme Bernard Lehmann, Hector Berlioz marque le ^{XIX}^e siècle par une « révolution spécifique » de l'orchestre. Ce dernier atteste dans son traité que « les violonistes exécutent aujourd'hui [...] à peu près tout ce que l'on veut ». Cet exposé s'articulera autour de la place notable occupée par le violon au sein de l'orchestre. Il proposera un aperçu des évolutions techniques et expressives de cet instrument et de l'évolution de son usage au sein de l'orchestre : du simple joueur de danses de la Renaissance au plus noble instrument mélodiste et virtuose de l'ensemble instrumental des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles.

Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes

Pascal Terrien

Une certaine officialisation de l'enseignement du violon a pris forme en France avec la première méthode pour l'instrument éditée

à Paris par le Magasin de musique en 1803, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Dancla*, ouvrage qui servira de matrice disciplinaire aux publications suivantes. *L'Art du violon* de Pierre Baillot, publié une trentaine d'années après, semble marquer une première évolution dans la conception pédagogique de l'enseignement de l'instrument. D'autres évolutions pédagogiques ou didactiques suivront entre 1830 et nos jours. Évolutions ou ruptures épistémologiques au sens où l'emploie Thomas S. Khun ? Notre chapitre s'intéresse à l'histoire de cette évolution pédagogique de l'instrument au cours des XIX^e et XX^e siècles à partir de quelques méthodes significatives employées par les professeurs de violon du Conservatoire de Paris. À l'aide du concept de matrice disciplinaire développé par Khun, adapté à l'enseignement musical, nous décrirons, en prenant quelques ouvrages significatifs, les signes de ces ruptures ou évolutions pédagogiques et didactiques.

3. ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats
du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851

Guy Gosselin

À partir des récompenses obtenues par les élèves violonistes du Conservatoire depuis sa fondation jusqu'en 1851, le chapitre vise d'abord à définir les différentes catégories de carrières professionnelles et artistiques abordées et accomplies par les premiers prix et les « simples » lauréats du nouvel institut (enseignants, tuitistes, concertistes, chambristes, mais aussi chefs d'orchestre, compositeurs, etc.). Une première analyse fait apparaître chez la plupart des diplômés des compétences qui excèdent largement la seule pratique de l'instrument à un niveau supérieur. Cette diversification des spécificités est souvent la réponse plus ou moins contrainte à l'état de « subalternité » des musiciens français dénoncé par Franz Liszt en 1835. Le phénomène amplifie et accélère néanmoins la transformation du statut libéralisé du musicien qui évolue vers le professionnalisme tandis que l'institution parisienne acquiert lentement sa valeur patrimoniale.

**La vie des grands violonistes du XIX^e siècle à travers les lettres privées
et les registres des luthiers parisiens**

Sylvette Milliot

350

Cet article restitue la vie de certains grands violonistes du XIX^e siècle – Alexandre-Joseph Artôt, Charles Dancla, Henri Vieuxtemps... – et celle de leurs instruments, grâce aux lettres écrites à leurs amis luthiers et aux registres des ateliers. Les réparations, les réglages, l'achat de leur instrument définitif ont permis aux partenaires (artistes et luthiers) de bien se connaître. Cette connaissance se teinte de familiarité lorsque les musiciens décrivent les péripéties de leurs nombreux voyages. On découvre alors que les interprètes de ce temps vivent bien souvent dans l'urgence, dans l'angoisse et y réagissent violemment. Si les luthiers en subissent le contrecoup, ce qui est loin d'être agréable, ils se perfectionnent aussi pour s'adapter à des conditions matérielles difficiles, à une technique de jeu incomplète et qui se cherche encore. Ils acquièrent ainsi dès le début du XX^e siècle une connaissance de leur métier et une habileté remarquables qui ont fait de la lutherie française une des meilleures.

**La photographie du violon et du violoniste en France au XIX^e siècle :
le cas de Joseph Joachim**

Piyush Wadhwa

Nous étudions ici l'histoire de l'émancipation médiatique du violoniste Joseph Joachim (1831-1907) en France, à travers l'évolution de la technique photographique et de ses usages – de la carte de visite jusqu'à la photographie dite scientifique. L'objet central de cet article est d'analyser une série de photographies de mains de violonistes prises en 1904 par le journaliste polyglotte Léo d'Hampol pour la revue *Musica* – la première revue musicale imprimée en photogravure en France, reproduisant fidèlement les photographies des personnalités européennes de la musique.

Il s'agit donc d'interroger comment la vulgarisation scientifique du début du XIX^e siècle se renouvelle avec la popularisation de la technique photographique dans le journalisme musical de fin de siècle, pour

fournir de nouveaux outils d'apothéose au service de l'un des grands maîtres musicaux de l'Europe au tournant du siècle. « La main de Joseph Joachim » retrouve ainsi une place inédite dans la culture visuelle de la Troisième République, au même moment que sont publiés les premiers travaux de Giovanni Morelli (1816-1891) sur la représentation des mains par les grands maîtres italiens, et ceux de Jean-Martin Charcot (1825-1893) sur l'iconographie photographique des patients de la Salpêtrière. L'article contribue ainsi à l'historiographie du thème de la main et de son iconographie dans l'histoire de l'art, comme évoquées par l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943) dans son essai *Éloge de la main* en 1934.

4. LE VIOLON EN MOTS

George Sand : « Je suis née au son du violon »

Anne Penesco

Les littéraires spécialistes de George Sand n'ont pas manqué de souligner son intérêt pour la musique sans toutefois mentionner son attachement au violon qui fait cependant partie de son histoire intime. Son grand-père paternel pratique avec passion cet instrument, son père également qui la fait naître « au son du violon », ainsi qu'elle se plaît à le rappeler. Elle n'y sera pas elle-même initiée – apprenant le piano, la harpe et la guitare –, mais des violonistes (réels ou imaginaires) l'accompagnent durant toute sa vie de mélomane et d'écrivain. Très présents dans sa correspondance et ses agendas, ils lui inspirent également certains de ses plus émouvants personnages, dilettantes éclairés ou musiciens professionnels. Ses écrits autobiographiques, ses romans et nouvelles et son théâtre nous éclairent sur ses goûts en matière de lutherie et de style. Ils nous parlent aussi de son combat en faveur de la musique populaire et de ses convictions quant à la mission de l'artiste. De ses plus belles pages émane une véritable poésie du violon, conjuguant esthétique, esthésique et éthique.

Sur la base de revues spécialisées comme de la grande presse, de l'édition graphique et discographique, d'un choix de concerts, mais également de quelques fictions, ce chapitre vise à tracer – quantitativement et qualitativement – les lignes de force qui ont modelé l'imaginaire français du violon de ces dernières décennies : de l'instrument à son répertoire, des interprètes à son public, sans oublier l'inéluctable influence des contextes artistiques ou culturels, des sentiments et des rêves qui ont pu contribuer à façonner ce paysage violonistique.

352

Projection du violon : analyse sémantique

Danièle Dubois et Claudia Fritz

Le concept de projection est souvent cité comme critère contribuant à la qualité d'un « bon violon ». À partir d'une étude plus large sur l'évaluation de la qualité des violons, conduite sur neuf paires de violons (ancien/neuf) par une soixantaine d'auditeurs (violonistes, luthiers, acousticiens...), dans une salle de concert, sur des extraits courts joués en solo et avec orchestre, par deux violonistes différents, notre contribution vise ici à explorer plus précisément la signification de ce concept pour les participants de cette étude. On présentera la méthode linguistique d'analyse des discours recueillis en réponse à la question « Quelle est votre définition de “projection”, c'est-à-dire celle que vous avez utilisée pour évaluer les différents violons ? » Cette méthode a permis d'identifier à la fois une grande diversité (variation lexicale) dans l'expression linguistique de la « projection », en contraste avec un large consensus sur les différentes propriétés sémantiques qui caractérisent le concept, à savoir, en résumé, « la capacité de l'instrument » (ou plus précisément « d'un violoniste avec son instrument »), à produire un son puissant, clair, riche en harmoniques, qui traverse l'espace de la salle, non seulement en solo mais au-delà de l'orchestre ».

5. LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

La musique pour violon dans la France de l'après-guerre

Alexis Galpérine

Dès la fin de la seconde guerre mondiale, René Leibowitz posait la question : « Peut-on encore jouer du violon ? ». De 1945 à 1980, la scène musicale française est le lieu de tous les conflits, esthétiques et idéologiques, et nous devons nous demander comment notre instrument a survécu dans le fracas d'un monde en pleine mutation. Le développement technologique, l'épuisement puis la renaissance de l'esprit de système, l'ouverture aux influences extraeuropéennes, le nouveau magistère des percussions ou des sons transformés par la prise de pouvoir des machines, laissent-ils encore une place à la voix singulière du violon, celle-là même qui a été à l'origine de toutes les grandes formes de la musique occidentale depuis quatre siècles ? L'instrument, loin de disparaître, a été, encore et toujours, de toutes les aventures de la modernité, un agent actif des évolutions en cours. Qu'il s'agisse de la continuation du « monde d'hier » ou des avant-postes de la création du moment, il est resté, en réalité, fidèle à sa vocation première, tout en se prêtant de bonne grâce aux explorations les plus audacieuses dans le champ infini de l'imaginaire musical.

Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 :

quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?

Frédéric Durieux

Qu'est devenue la composition des œuvres pour violon depuis les années 1980 ? L'école française du violon et celle de la composition ont-elles poursuivi leur collaboration avec autant d'éclat que par le passé ? Si une tradition certaine de l'apprentissage du violon semble perdurer, la notion d'école française de composition a peu à peu disparu durant les trente dernières années pour faire place à des courants transnationaux. C'est plus en fonction des choix esthétiques que se déterminent les compositeurs et dès lors se pose la question de savoir comment le violon est traité du point de vue sonore. Si une certaine tradition française peut se retrouver dans quelques partitions récentes (mais alors comment la

définir ?), les œuvres les plus avant-gardistes (ou considérées comme telles) semblent remettre en cause la façon même de composer pour les cordes en général et pour le violon en particulier.

**Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » :
recherche et problématique compositionnelle**

Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet

354

Ce chapitre permet un survol des différents projets liés au violon augmenté, et plus généralement des projets liés au geste instrumental du violoniste, qui ont été menés à l'Ircam depuis une dizaine d'années. Ces projets ont été réalisés en étroite collaboration avec plusieurs compositeurs et interprètes. Nous décrivons les différentes problématiques de recherche qui ont émergé, concernant à la fois des aspects de méthodologie, de réalisation technologique, et de composition musicale. Dans une seconde partie, plusieurs œuvres qui ont été créées avec violon « augmenté » (et dans le cadre d'un quatuor « augmenté ») sont présentées. Nous concluons sur les perspectives offertes par ces projets.

LISTE DES AUTEURS

Frédéric ABLITZER est maître de conférences à l'université du Maine, rattaché au Laum (Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine). Docteur en acoustique de l'université du Maine (2011), ingénieur diplômé de l'École nationale supérieure de mécanique et des microtechniques à Besançon (2008). Principaux sujets de recherche : vibro-acoustique, acoustique musicale.

Contact : frederic.ablitzer@univ-lemans.fr — laum.univ-lemans.fr

Florence BASCHET, compositrice, commence ses études musicales à l'École normale de musique de Paris et au conservatoire Santa Cecilia à Rome, puis en musicologie, en harmonie et contrepoint à Paris. L'un des fils directeurs de son travail est l'intégration critique d'un vocabulaire nativement instrumental dans son écriture. La poursuite de ses recherches à l'Ircam l'amène à travailler dans le domaine de la musique mixte qui allie le soliste au dispositif électroacoustique dans une relation interactive particulière liée au geste instrumental et qui cherche à mettre en valeur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations sonores.

Contact : florencebaschet@gmail.com — www.florencebaschet.com

Frédéric BEVILACQUA est responsable de l'équipe de recherche « Interaction son musique mouvement » à l'Ircam. Ses recherches concernent l'étude des interactions entre son et mouvement, le design de systèmes interactifs fondés sur le geste et le développement de nouvelles interfaces pour la performance de la musique. Il a coordonné le développement du violon augmenté à l'Ircam depuis 2004.

Contact : frederic.bevilacqua@ircam.fr — frederic-bevilacqua.net

Pierre CARADOT, diplômé de l'école de lutherie de Mirecourt en 1983, poursuit sa formation chez différents maîtres à Besançon, Paris et Aix-en-Provence, avant d'entrer chez Étienne Vatelot en 1985 comme assistant. En 1988, il devient chef d'atelier, ayant la responsabilité de la qualité des travaux exécutés, collaborant plus étroitement avec le maître à la mise en œuvre des restaurations, et se confrontant directement aux musiciens et à leurs exigences. Pendant quinze ans dans cet atelier, il apprend à connaître les maîtres du passé, français et italiens surtout, en travaillant à restaurer et à régler leurs instruments. Parallèlement, il construit violons, altos et violoncelles, soit selon les modèles et conceptions d'Étienne Vatelot, soit en explorant de nouvelles pistes plus personnelles. En octobre 2000, il s'associe à Philippe Dupuy et Christophe Schaeffer, luthier et archetier renommés, avec la volonté de perpétuer une tradition française de grande qualité.

Contact : contact@caradot-luthier.fr — www.caradot-luthier.fr

Claudia COHEN LETIERCE est violoniste et professeur de musique de l'État de Genève. Elle a poursuivi ses hautes études de violon au Conservatoire supérieur de musique de Genève dans la classe de Corrado Romano et à Berne chez Max Rostal. Elle débute son activité d'orchestre à l'âge de 14 ans à l'Orchestre du Théâtre national du Brésil. En Suisse, elle poursuit sa carrière en tant que titulaire de l'Orchestre de chambre de Genève durant une vingtaine d'années ainsi qu'à l'Orchestre de la Suisse italienne. Elle a également intégré divers orchestres en Europe, au Brésil et aux États-Unis. Actuellement, Claudia Cohen Letierce a soutenu en 2020 une thèse de doctorat sur le violon dans les œuvres orchestrales de Maurice Ravel, sous la direction de Danièle Pistone, à Sorbonne Université.

Contact : clcohen@bluewin.ch

Marthe CURTIT est ingénieur d'étude au pôle d'innovation des métiers de la musique à l'Itemm (qui propose un cycle de formation complet dédié aux métiers techniques de la musique). Elle y mène des projets de recherche et développement alliant le monde de la recherche académique et celui des artisans de la facture instrumentale.

Contact : marthe.curtit@itemm.fr

Nicolas DÉMARAIS, né dans une famille de musiciens, pratique le violon dès l'âge de 7 ans. À 16 ans, il entre en formation à l'École nationale de lutherie de Mirecourt. Son diplôme obtenu, il obtient un emploi chez Marc Rosenstiel, luthier à Veynes (Hautes-Alpes) puis à Grenoble. Pendant près de 15 ans, il y affine son expertise. En 2001, il rachète l'établissement grenoblois de son employeur. Depuis 2003, à l'invitation de l'Union nationale de la facture instrumentale, il participe aux « Journées facture instrumentale et sciences » (JFIS) organisées par l'Itemm pour acquérir les notions de base de l'acoustique appliquée au violon. Ces JFIS seront le socle des projets Lutherie Tools puis Pafi, projets qu'il accompagne depuis leurs prémises, en tant que luthier partenaire. De plus, il collabore régulièrement avec des chercheurs, tels que François Gautier et Claudia Fritz.

Contact : nicolas@demarais.fr — www.demarais.fr

Danièle DUBOIS est directrice de recherche émérite en psycholinguistique au CNRS, dans l'équipe « Lutherie acoustique musique » (Lam) de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Ses recherches visent à identifier comment les catégories cognitives relevant des diverses modalités sensorielles – principalement vision, olfaction, audition – se trouvent couplées à la diversité de ressources linguistiques des langues et des procédés de mise en discours par différents locuteurs (professionnels scientifiques, amateurs, consommateurs, etc.) et contribue ainsi au développement d'une sémantique cognitive située, c'est-à-dire inscrite dans les pratiques « naturelles » quotidiennes ou ordinaires de l'homme.

Contact : danièle.dubois@upmc.fr

Frédéric DURIEUX, né en 1959, a effectué ses études au CNSMD de Paris où il a obtenu un premier prix d'analyse (1984, classe de Betsy Jolas) et un premier prix de composition (1986, classe d'Ivo Malec). Il a complété sa formation en informatique musicale à l'Ircam entre 1985 et 1986. Depuis 1984, ses œuvres ont été commandées et jouées par de nombreux ensembles, orchestres et institutions françaises ou étrangères. Ancien pensionnaire de la Villa Médicis (1987-1989),

Frédéric Durieux a reçu le prix de la fondation Prince Pierre de Monaco en 2005 et est officier dans l'Ordre des arts et des lettres (France). Depuis 2001, Frédéric Durieux enseigne la composition au CNSMDP. Il donne de nombreuses master classes de composition en Europe et en Asie.

Contact : contact@fredericdurieux.com — www.fredericdurieux.com

Vincent FRÉOUR, après un doctorat à l'université McGill à Montréal sur l'influence acoustique du conduit vocal dans le jeu des cuivres, a travaillé sur l'acoustique des cuivres dans l'équipe « Acoustique instrumentale » de l'Ircam ainsi que sur les instruments à cordes silencieux dans le département de R&D de Yamaha au Japon. Après un post-doctorat au Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine sur l'acoustique des instruments à cordes, il est retourné travailler chez Yamaha.

Contact : vincent.freour@music.yamaha.com

Claudia FRITZ est chercheuse en acoustique musicale au CNRS, dans l'équipe « Lutheries acoustique musique » de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Après le master Atiam (Acoustique et traitement du signal appliqués à la musique), elle a soutenu un doctorat d'acoustique sur l'influence du conduit vocal du musicien dans le jeu de la clarinette. Dans la continuité de ses travaux post-doctoraux à l'Université de Cambridge, elle s'intéresse actuellement, en collaboration avec des luthiers et des musiciens, à corréler les propriétés perceptives (évaluées par les musiciens), les propriétés acoustiques et vibratoires (mesurées) et les paramètres de construction des instruments du quatuor. Ses expériences en aveugle sur des violons neufs et anciens ont suscité une attention médiatique internationale.

Contact : claudia.fritz@upmc.fr — www.lam.jussieu.fr/Membres/Fritz

Alexis GALPÉRINE, concertiste et professeur au CNSMD de Paris, est aussi l'auteur de nombreux articles et d'ouvrages musicologiques. Il est le dédicataire de plusieurs compositeurs contemporains et sa discographie compte à ce jour une cinquantaine d'enregistrements.

Contact : alexisgalperine@free.fr

François GAUTIER est professeur à l'université du Maine où il enseigne l'acoustique et les vibrations à l'École nationale supérieure d'ingénieurs du Mans (Ensim) depuis 1997. Ancien étudiant du DEA Atiam et ingénieur en aéronautique, il a soutenu un doctorat d'acoustique portant sur la vibro-acoustique des instruments de musique à vent à l'université du Maine en 1997. Ses activités de recherche effectuées au Laum concernent la vibro-acoustique appliquée à des problèmes industriels et musicaux. En collaboration avec plusieurs luthiers et l'Itemm (Institut technologique européen des métiers de la musique), il s'intéresse au développement d'outils d'aide à la facture instrumentale, visant à caractériser les instruments à cordes (guitare, violon, harpe).

Contact : francois.gautier@univ-lemans.fr

Guy GOSSELIN, après des études de violon à Valenciennes et à Paris, enseigne l'éducation musicale en tant que professeur agrégé en École normale d'instituteurs puis s'oriente vers une carrière universitaire et musicologique. Il est professeur de l'université François-Rabelais de Tours et chercheur associé à l'Institut de recherche en musicologie (IREMus) de Sorbonne Université. Président de la Société française de musicologie, il est l'auteur d'ouvrages et de nombreuses publications sur l'histoire sociale de la musique et plus spécialement sur la vie musicale dans les provinces du Nord de la France au XIX^e siècle.

Contact : guy.gosselin@orange.fr

Emanuele MARCONI est restaurateur diplômé de la Civica Scuola di Liuteria de Milan et titulaire d'un master recherche en conservation-restauration des biens culturels de l'université Panthéon-Sorbonne. Il a été assistant du conservateur du Musée des instruments de musique à Milan, conseiller pour le ministère de la Culture italien (MiBAC) et la région Lombardie, pour les musées Correr à Venise ainsi que pour le Musée des arts et d'histoire à Genève. Il a collaboré avec le Musée de la musique à Paris entre 2010 et 2013. Il a ensuite exercé sa profession de conservateur-restaurateur en Italie, en France et en Suisse, et travaille actuellement aux États-Unis (au National Music

Museum, à Vermillion, Dakota du Sud). Il poursuit par ailleurs des travaux sur l'histoire de la restauration des instruments de musique.

Contact : emanuele.marconi.it@gmail.com

Sylvette MILLIOT est violoncelliste, premier prix du Conservatoire de Paris. Elle donne de nombreux concerts en soliste en France et à l'étranger et se spécialise en tant que chambriste. Musicologue, directrice de recherche honoraire au CNRS, elle est spécialiste du violoncelle et de la lutherie en France, sujets sur lesquels elle publie de nombreux ouvrages de référence.

Contact : sylvette.milliot@orange.fr

360

Stéphanie MORALY est violoniste concertiste, pédagogue et musicologue. Premier prix du Conservatoire de Paris, Master of Music du New England Conservatory de Boston, titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement et docteur en musicologie de l'université Paris-Sorbonne, elle est spécialiste de la sonate française pour violon et piano des XIX^e et XX^e siècles. Lauréate de nombreux prix internationaux en tant que violoniste, Stéphanie Moraly maintient une forte activité de concertiste – en soliste avec orchestre, en sonate et en musique de chambre. Ses enregistrements en sonate et en quintette (Greif, Dvořák, Suk, Koechlin...) sont salués par la critique. Elle est actuellement professeur au CRR de Paris et au Pôle supérieur de Paris Boulogne-Billancourt.

Contact : stephaniemoraly@gmail.com — www.stephaniemoraly.com

Anne PENESCO est professeure de musicologie à l'université Lumière-Lyon 2. Son parcours pluridisciplinaire accorde une place privilégiée au violon auquel elle a consacré ses travaux à travers un cursus universitaire à la Sorbonne : maîtrise de musicologie, doctorat en esthétique et science des arts et doctorat d'état en musicologie. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs livres sur les instruments à archet.

Contact : anne.penesco@univ-lyon2.fr

Danièle PISTONE est musicologue et professeure émérite à Sorbonne Université dans l'Institut de recherche en musicologie (IReMus). Responsable de l'Observatoire musical français (de 1989 à 2013) et de sa maison d'édition, elle consacre surtout ses travaux à la France musicale des XIX^e et XX^e siècles. Rédactrice en chef de la *Revue internationale de musique française* de 1980 à 1999, elle dirige depuis 1976, chez Champion, la collection « Musique-Musicologie ». En 2004, elle a été élue correspondante de l'Académie des beaux-arts.

Contact : daniele.pistone@sorbonne-universite.fr

Nelly POIDEVIN est archetière, spécialisée dans la reconstitution d'archets anciens, du Moyen Âge à l'époque classique. Elle a obtenu le prix de la facture instrumentale à Musicora en 2008 et est membre de l'Union nationale de la facture instrumentale l'UNFI).

Contact : nelly.poidevin@wanadoo.fr — www.archets-poidevin.com

Pascal TERRIEN est maître de conférences en sciences de l'éducation et en musicologie à Aix-Marseille Université et professeur au CNSMD de Paris. Ses recherches portent sur les musiques des XX^e et XIX^e siècles, tant sur le plan didactique que musicologique. Il est aussi chercheur associé à l'IReMus de Sorbonne Université et à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique au Canada.

Contact : pascal.terrien@univ-amu.fr

Stéphane VAIEDELICH est responsable du laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique à Paris. Son domaine de recherche concerne l'approche des identités matérielles de l'instrument de musique. Dès sa formation initiale, il associe les études scientifiques en sciences des matériaux à l'apprentissage et la pratique de la facture instrumentale. Ses travaux de recherche sur les instruments et le bois aboutiront à la mise en place de matériaux et de procédés innovants en facture instrumentale (brevet CNRS). Il enseigne régulièrement dans les écoles de conservation-restauration du patrimoine et à l'École nationale supérieure des mines de Paris.

Contact : svaiedelich@cite-musique.fr

Piyush WADHERA est actuellement doctorant en histoire de l'art à Sorbonne Université, sa thèse portant sur les photographies des compositeurs en France au XIX^e siècle, sous la direction d'Arnauld Pierre. Il a été chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, où il a travaillé dans le domaine « Pratiques de l'histoire de l'art » avec Frédérique Desbuissons. Titulaire d'un premier master en musicologie et d'un second master en histoire de l'art – les deux à Sorbonne Université –, Piyush Wadhera s'intéresse tout particulièrement aux correspondances entre la photographie et la musique, du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Contact : piyush.wadhera@gmail.com

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Stéphanie Moraly	7
Introduction	
Claudia Fritz & Stéphanie Moraly	11

PREMIÈRE PARTIE

LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Chapitre 1. Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture Frédéric Ablitzer & Nelly Poidevin	19
Chapitre 2. Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais, Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit	35

DEUXIÈME PARTIE

VIOLON ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Chapitre 3. Concevoir la restauration du violon au XIX ^e siècle : instruments et traités techniques, un regard croisé Stéphane Vaiedelich & Emanuele Marconi	51
Chapitre 4. Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX ^e siècle Pierre Caradot	73
Chapitre 5. Le violon à l'orchestre aux XIX ^e et XX ^e siècles en France Claudia Cohen Letierce	91
Chapitre 6. Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes Pascal Terrien	105

TROISIÈME PARTIE

ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Chapitre 7. Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851	
Guy Gosselin	135
Chapitre 8. La vie des grands violonistes du XIX ^e siècle à travers les lettres privées et les registres des luthiers parisiens	
Sylvette Milliot	173
Chapitre 9. La photographie du violon et du violoniste en France au XIX ^e siècle : le cas de Joseph Joachim	
Piyush Wadhera	179

364

QUATRIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MOTS

Chapitre 10. George Sand : « Je suis née au son du violon »	
Anne Penesco	217
Chapitre 11. L'imaginaire du violon dans la France contemporaine	
Danièle Pistone	231
Chapitre 12. Projection du violon : Analyse sémantique	
Danièle Dubois & Claudia Fritz	243

CINQUIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

Chapitre 13. La musique pour violon dans la France de l'après-guerre	
Alexis Galpérine	265
Chapitre 14. Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 : quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?	
Frédéric Durieux	323
Chapitre 15. Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » : recherche et problématique compositionnelle	
Frédéric Bevilacqua & Florence Baschet	333
Résumés	345
Liste des auteurs	355