

## ***Baillot, de la Chapelle des Tuileries à l'Opéra (1802-1831)***

Alexandre DRATWICKI

### **Chapelle et musique particulière du Premier Consul (1802)**

Lorsque Bonaparte, alors Premier Consul, décide de restaurer les fastes de l'ancienne chapelle royale d'Ancien Régime, sous les traits d'une chapelle consulaire (qui deviendra bientôt impériale), tous les musiciens de la capitale se mettent sur les rangs en espérant un recrutement en leur faveur. Le violoniste Baillot est de ceux-là. L'institution aura néanmoins du mal à asseoir promptement ses fondements, si l'on en croit l'artiste, qui suit de près l'affaire au printemps 1802 :

On parlait d'une musique de chapelle, mais tout en reste là et nous croyons que c'est une chose manquée [...]. Je suis tellement dégoûté de ces administrations où l'on continue les suppressions que je cherche un autre moyen de me tirer d'affaire<sup>1</sup>.

Rien de nouveau sur notre sort, rien de décidé pour la musique de la chapelle<sup>2</sup>.

Rien de nouveau pour la chapelle<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 27 juin 1802, Fonds Baillot ([bruzanemediabase.com](http://bruzanemediabase.com)). Ce texte doit beaucoup aux recherches pionnières de Brigitte François-Sappey sur Baillot et notamment son article « Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) par lui-même : étude de sociologie musicale » publiée dans *Recherches sur la musique française classique XVIII* (1978), p. 126-211.

<sup>2</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 10 juillet 1802, Fonds Baillot.

<sup>3</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 8 thermidor 1802, Fonds Baillot.

La nomination arrive enfin le 20 juillet 1802. Baillot est désigné chef des seconds violons de la Chapelle et de la musique particulière du Premier Consul, Rodolphe Kreutzer étant nommé premier violon solo.

Vous me demandiez si je suis remplacé : on nous a laissés trois mois en suspens et voilà pourquoi je ne vous ai pas dit que nous étions de la musique particulière du Premier Consul. J'ai 2 500 francs. Ce pauvre Baudiot n'a que 1 500. Tout cela est encore très mal organisé<sup>4</sup>.

Une demi-année plus tard, en décembre 1802, les choses ne paraissent guère avoir évolué, et il semble bien qu'il s'agisse-là d'un problème permanent — au moins jusqu'en 1810, nous le verrons — qui fasse de la Chapelle bien moins un havre de paix rentable qu'une obligation professionnelle contraignante. Baillot, à nouveau, écrit :

La musique particulière du Premier Consul est encore très mal organisée et nous sommes traités moins bien que des valets. Ce n'est pas ce qui convient à des artistes à l'imagination exaltée qui tiennent plus à la fumée qu'au rôti<sup>5</sup>.

Le quotidien de Baillot, dans le contexte de la musique impériale, réside en trois tâches diverses, mais qui souvent s'entrecroisent, et la complexité de son poste réside précisément dans cet entrelacs. La première tâche consiste en l'exécution des services religieux ordinaires et extraordinaires donnés dans différents lieux de culte, principalement à la chapelle elle-même.

---

<sup>4</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 29 frimaire an XI, Fonds Baillot.

<sup>5</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 6 décembre 1802, Fonds Baillot.

Programme  
de la Messe du Roi le 19 Janvier  
1817.

Lauda Sion Duo de M<sup>r</sup> Cherubini  
par M. M<sup>mes</sup> Licher et Gide.

Concertante de Cor, harpes et Violoncelle  
par M. M<sup>rs</sup> F. Duvernoy, les frères Haderman  
et Duponts.

Judicabit air et chœur de M<sup>r</sup> Paisiello  
chanté par M<sup>r</sup> Chenard.

Le Surintendant de la musique  
du Roi.

L. Cherubini

Illustration 1 : Programme de messe pour la Chapelle royale sous la  
Restauration

La seconde concerne l'accompagnement à — plus ou moins — grand orchestre des bals, quadrilles et divertissements impériaux. Au contraire des bals, les divertissements et quadrilles consistaient en une sorte de petits spectacles de Cour, les premiers étant exécutés par des danseurs professionnels (presque tous

issus de l'Opéra), les seconds étant chorégraphiés en costumes par des personnalités de la Cour elle-même<sup>6</sup>.



Illustration 2 : Un quadrille aux Tuileries sous la Restauration

Les quadrilles les plus célèbres furent ceux « à la mode Vestale » imaginés par Joséphine de Beauharnais, puis — sous la Restauration — ceux de la duchesse de Berry. Le plus pharaonique sera le « quadrille de Marie Stuart » donné en 1829 au Louvre et dont chaque invité était costumé à la manière d'un personnage historique.

---

<sup>6</sup> Voir Alexandre DRATWICKI, « Divertissements de cour et quadrilles d'apparat sous l'Empire et la Restauration (1800-1830) », en collaboration avec Cécile DUFLO, *Revue de Musicologie*, 90/1 (juillet 2004), p. 5-54.





Illustration 3 : Les participants au quadrille dit « de Marie Stuart » au pavillon de Marsan du Louvre (1829) par Eugène Lamy

Bien plus qu'on ne pourrait l'imaginer, la musique de ces quadrilles et divertissements était souvent très exigeante techniquement et pouvait exposer les instrumentistes en soliste. Ces suites de danses étaient construites principalement avec des extraits de ballets joués à l'Opéra, parfois très récents et dans toute leur modernité. Voici, pour exemple, la composition d'un divertissement donné au château des Tuileries le 26 février 1804, dont nous

avons la chance de conserver l'intégralité des partitions dans un fonds manuscrit de la Bibliothèque nationale de France<sup>7</sup>.

1. « Gavotte », « Allegro molto », 2/2, FA M [gavotte d'*Armide* de Gluck] ;
2. « Walz », « Allegretto », 3/8, FA M ;
3. « Allemande », 3/8, SI b M ;
4. « Gavotte », « Un peu lent », 2/2, FA M [gavotte d'*Armide* de Gluck] ;
5. « Allegretto », 2/4, mi m [*Panurge dans l'île des lanternes* de Grétry] ;
6. « Andante espressivo », 2/2, la m, « Air du troubadour de Clisson » [« Air du troubadour » dans *Le Connétable de Clisson* de Porta] ;
7. « Allegretto », 2/4, la m [*Les Noces de Gamache* de Lefebvre] ;
8. « Contredanse », « Allegro non troppo », 2/4, SOL M [*Ladislas* de Candeille] ;
9. « Les Folies d'Espagne » [*Le Roi Théodore à Venise* de Paisiello], 3/4, mi m [violon et harpe solistes] ;
10. « Allegretto », 2/4, UT M [*Aline, reine de Golconde* de Berton].

On soulignera la présence, en neuvième position, d'une pièce concertante particulièrement difficile, pour violon et harpe, tirée du ballet d'un opéra de Paisiello traduit en français, *Le Roi Théodore à Venise*.

La désorganisation dont parle Baillot tient sans doute au fait que, contrairement à ses collègues membres de l'orchestre de la Chapelle, il doit assumer encore une troisième tâche qui est celle des concerts particuliers donnés aux Tuileries, mais également – bien plus contrariant pour son emploi du temps de professeur du Conservatoire – dans toutes les villégiatures impériales qu'il plaît à Napoléon ou Joséphine d'habiter temporairement. On le retrouve par exemple souvent à la Malmaison. Dans ses *Mémoires*, M<sup>lle</sup> Avrillion, première femme de chambre de l'Impératrice, raconte :

Là [au cours des concerts de musique de chambre que se faisait donner Joséphine], luttait de talent sur leurs divers instruments, Duport avec sa basse, Naderman sur sa harpe, Tulou avec sa flûte, Duvernoy avec son cor ; Baillot y faisait parler l'âme de son violon, et Paër, au piano, accompagnait les chanteurs ; on exécutait des quatuors, des quintetti, puis l'on chantait. Ces concerts avaient lieu dans la petite galerie et nous nous rendions dans la grande, qui lui est contiguë, pour jouir de ces délicieuses harmonies. L'Impératrice me demandait toujours si j'avais assisté au concert et si j'avais bien entendu la musique ; certes, je n'avais garde d'y manquer<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sous les cotes F-Pn D 18 169 et D 18 175 (partitions et parties séparées), et D 18 120 (partie de ballet).

<sup>8</sup> Marie-Jeanne AVRILLION, *Mémoires de Mademoiselle Avrillion, Première femme de chambre de l'impératrice, sur la vie privée de Joséphine, sa famille, sa cour*, Paris : Mercure de France, 1969, p. 196. M<sup>me</sup> de Rémusat relate un souvenir similaire d'un voyage en 1807 : « Dès que les personnes comprises dans ce voyage y furent réunies, on les soumit toutes à une espèce de

On peut à dire vrai s'étonner que cette dame d'honneur mentionne Baillot comme principal violoniste de la musique particulière, alors qu'il n'est statutairement que second violon du quatuor « impérial ». Trois explications peuvent être avancées : la première serait d'imaginer qu'en tant que violon solo de l'Opéra, Kreutzer soit souvent dégagé de cette obligation, dont il toucherait les émoluments sans en assumer pleinement la charge ; la seconde serait de considérer que ces souvenirs, écrits bien entendu a posteriori, mentionnent Baillot pour ajouter du luxe à la situation décrite, car Baillot dépasse Kreutzer en notoriété, non pas sous l'Empire, mais dans la mémoire collective du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle français ; la troisième explication serait de penser que Kreutzer laissa volontiers Baillot se charger principalement de l'exécution de la musique de chambre dans les salons impériaux, connaissant son goût prononcé pour cette pratique encore non professionnelle à l'époque, mais qui se devait paradoxalement d'être d'un excellent niveau dans le cadre de la musique privée de l'Empereur.

Castil-Blaze, dans son ouvrage consacré aux chapelles des rois de France, trace un portrait synthétique des missions quotidiennes des instrumentistes, dont Baillot est l'un des plus sollicités :

L'Empereur et sa cour allaient à Compiègne au printemps, à Fontainebleau pendant l'automne. Les musiciens de la Chapelle s'y rendaient le samedi. Le dimanche ils exécutaient une messe, et le soir un concert. S'il y avait eu une grande réception le matin, on remplaçait le concert par une représentation dramatique. La moitié des symphonistes de la chapelle restait pour le service, l'autre moitié partait le lundi. Chaque musicien recevait une indemnité de 12 francs par jour pour tous ces déplacements, plus une gratification au terme du voyage<sup>9</sup>.

Observés du point de vue des musiciens, ces concerts n'étaient pas vécus comme des moments honorifiques, et n'étaient pas rémunérés de manière particulièrement confortable. Baillot s'en plaindra à diverses reprises, écrivant par exemple en 1805 :

Le traitement que nous avons ici est tel que nous ne pouvons guère compter sur le lendemain et que les promesses de l'améliorer ne s'effectuent pas. [...]

---

règlement qu'on leur fit connaître. Les différentes soirées de la semaine se devaient passer chez différents grands personnages. L'Empereur devait recevoir un soir chez lui. On y entendrait de la musique et on y jouerait après. Deux autres jours, il y aurait spectacle ; une autre fois, bal chez la grande-duchesse de Berg, un autre bal chez la princesse Borghèse ; enfin cercle et jeu chez l'impératrice. » (*Mémoires de Madame de Rémusat*, Paris : Les Amis de l'Histoire, 1968, p. 359).

<sup>9</sup> CASTIL-BLAZE, *Chapelle-Musique des Rois de France*, Paris : Paulin, 1832, p. 176.

C'est d'ailleurs une ressource si précaire que je ne puis espérer le bien-être de ma famille en continuant d'y avoir recours<sup>10</sup>.

Jouer pour l'Empereur devient donc rapidement une besogne pour Baillot, qui regarde cette activité comme une soumission de l'artiste inspiré aux désirs arbitraires de puissantes autorités, sorte de conflit larvé entre pensée d'Ancien Régime et romantisme épris de liberté et de reconnaissance. Baillot ajoute à ces problèmes de finance et d'ego l'incertitude d'un agenda soumis aux aléas de décisions de dernière minute<sup>11</sup>. Une telle occupation était difficilement conciliable avec l'emploi du temps du Conservatoire et, quelles que fussent les contreparties financières que le Grand Chambellan octroyait avec parcimonie, elles étaient bien loin de couvrir toutes les dépenses découlant de ces incessants voyages hors de la capitale.

On nous a tous fait venir pour donner un concert au Pape [à Fontainebleau]. Nous y sommes restés en tout quatre jours. Depuis un mois nous n'avons point de relâche, surtout le quatuor qui nous oblige à deux voyages de plus à Saint-Cloud chaque semaine et à beaucoup de répétitions. J'ai forcément tout abandonné. On assure que notre sort va changer et je l'espère toujours<sup>12</sup>.

Complètement désabusé, Baillot réalise que l'activité liée aux musiques de la Cour ne peut absolument pas être regardée comme lucrative. Ayant entendu parler des affaires plus avantageuses de Rode et de Boieldieu partis en Russie, il décide lui-même de tenter l'aventure du virtuose international et s'en va pour ces contrées prometteuses le 28 août 1805. Le voyage durera jusqu'en septembre 1808. Mais l'Eldorado se tarit et le retour en France plonge à nouveau Baillot dans les vicissitudes du quotidien parisien. À la Chapelle comme ailleurs. Les déplacements reprennent de plus belle pour satisfaire aux désirs de la Cour. L'artiste évoque jusqu'à deux voyages par jour à Saint-Cloud et des fêtes parisiennes auxquelles s'ajoutent des « racleries de tous côtés<sup>13</sup> ». En 1809, un

---

<sup>10</sup> La version sans coupure est : « Le traitement que nous avons ici est tel que nous ne pouvons guère compter sur le lendemain et que les promesses de l'améliorer ne s'effectuent pas. Je pourrais y suppléer en me crevant de gammes mais quand on fait ce métier il faut renoncer à l'art. C'est d'ailleurs une ressource si précaire que je ne puis espérer le bien-être de ma famille en continuant d'y avoir recours. » Lettre de Baillot à Montbeillard, 19 août 1805, Fonds Baillot.

<sup>11</sup> « Je ne sais combien je serai de temps ici [à Caen], cela dépendra du départ du Premier Consul et de quelques autres circonstances. » Lettre de Baillot à Montbeillard, 29 avril 1803, Fonds Baillot.

<sup>12</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, le 29 novembre 1804, Fonds Baillot.

<sup>13</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 11 juin 1810, Fonds Baillot : « J'ai voulu dix fois vous écrire, mais vous connaissez ma vie, une gamme n'attend pas l'autre, et puis c'est un voyage à Saint-Cloud, quelquefois deux par jour ; c'est une fête à Paris, ce sont des racleries de tous les côtés. »

épisode qui frôle le scandale laisse espérer une amélioration des conditions financières. Car depuis la construction d'une nouvelle chapelle et d'un plus vaste théâtre aux Tuileries, à l'été 1806, les 51 artistes officiellement recrutés par contrat en 1802 se sont vu adjoindre progressivement des surnuméraires — qui atteignent le nombre colossal de 42 en 1809 —, lesquels n'ont jamais été rémunérés pour ce service. Une série de plaintes, certaines directement adressées à l'Empereur, force le Grand Chambellan responsable de la musique impériale à proposer une réforme budgétaire de la Chapelle. Il adresse un mémoire, fin 1809, projetant une augmentation de presque 44 000 francs pour l'exercice financier de 1810.

42 artistes, tous distingués par leur talent, ont régulièrement fait le service de la chapelle, du théâtre et des grands concerts des Tuileries, sous le titre de surnuméraires en activité, et sans recevoir aucune espèce de traitement. Tous auraient tenu à honorer ce service, gratuit, s'il n'avait dû être que momentané ; mais comme il est devenu habituel, réglé et indispensable, il a pu leur paraître injuste de ne point avoir de traitement<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Mémoire présenté à Napoléon par le Grand Chambellan en 1810, F-Pan O<sup>2</sup> 200. Le texte complet de cet extrait est : « Mémoire pour Sa Majesté. Le Grand Chambellan demande à Sa Majesté, dans le projet de budget de 1810, une augmentation de la somme de 43 800 francs au crédit relatif à la musique de sa chapelle et de son orchestre. Elle est encore composée aujourd'hui à peu près de la même manière et du même nombre d'individus qu'elle le fut par M. Paisiello [en 1802]. Ce nombre est de 51 personnes. Il a pu être suffisant jusqu'à ce que la construction de la grande chapelle et du théâtre des Tuileries ait exigé un nombre de musiciens presque double de celui qui y était précédemment employé. Depuis cette époque, c'est-à-dire depuis trois ans et demi, 42 artistes, tous distingués par leur talent, ont régulièrement fait le service de la chapelle, du théâtre et des grands concerts des Tuileries, sous le titre de surnuméraires en activité, et sans recevoir aucune espèce de traitement. Tous auraient tenu à honorer ce service, gratuit, s'il n'avait dû être que momentané ; mais comme il est devenu habituel, réglé et indispensable, il a pu leur paraître injuste de ne point avoir de traitement. En différentes occasions ils ont importuné Sa Majesté de leurs réclamations. C'est pour faire cesser cette espèce d'injustice et ces plaintes que le Grand Chambellan croit de son devoir de solliciter l'augmentation dont il est question. Sa Majesté pourra voir, par le projet de composition joint à ce mémoire, l'emploi des 153 800 francs demandés. Elle y verra que les 43 800 [francs] d'augmentation au crédit actuel serviront à payer 42 artistes ajoutés à ceux qui composent aujourd'hui la musique de Sa Majesté. »



no 1197

Mémoire pour Sa Majesté.

Le Grand Chambellan demande à Sa Majesté d'insérer, le projet de Budget de 1810, une augmentation de la somme de 13,800 fr. au Crédit relatif à la musique de la Chapelle & de son orchestre. Elle est encore composée, aujourd'hui à peu près, de la même manière & du même nombre d'individus, qu'elle le fut par M.<sup>r</sup> Paesello. Ce nombre est de 51 personnes. Il n'a pu être suffisant, jusqu'à ce que la construction de la Grande Chapelle, et du Théâtre des Tuileries, ait exigé un nombre de Musiciens, presque double de celui qui y était précédemment employé. Depuis cette époque, c'est-à-dire depuis 3 ans & 1/2, 112 Artistes, tous distingués par leur talent, ont régulièrement fait le service de la Chapelle, du théâtre et des grands Concerts des Tuileries, sous le titre de Supernuméraires en activité, & sans recevoir aucune espèce de traitement. Tous auraient tenu à honneur ce service, gratuit, s'il n'eût dû être que momentané; mais comme il est devenu habituel, réglé & indispensable, il a pu leur paraître injuste de ne point avoir de traitement. En différentes occasions ils ont importuné Sa Majesté de leurs réclamations. C'est pour faire cesser cette espèce d'injustice & ces plaintes, que le Grand Chambellan croit de son devoir de solliciter l'augmentation dont il est question.



*Projet de Composition de la musique de  
 la Chapelle & de l'Orchestre de Sa Majesté.*

<i>Un Directeur</i>	<i>10,000. Francs</i>
<i>2 Premiers Chanteurs à 3000 fr.</i>	<i>6000.-</i>
<i>3 premières Chanteuses à 3000 fr.</i>	<i>9000.</i>
<i>2 Seconds Chanteurs à 2000 fr.</i>	<i>4000.</i>
<i>2 Secondes Chanteuses à 2500 fr.</i>	<i>5000.</i>
<i>2 autres Chanteuses à 2000.</i>	<i>4000.</i>
<i>2 Basses-tailles à 2000</i>	<i>4000.</i>
<i>19 voix pour les Chœurs à 1200 &amp; à 1000 fr.</i>	<i>20400.-</i>
<hr/> <i>33 Personnes</i>	<hr/> <i>62,400 Francs</i>
 <i>Orchestre.</i>  	
<i>Un Chef d'Orchestre</i>	<i>5,000 Francs</i>
<i>Second Chef d'Orchestre, Maître de Chant</i>	<i>1,500.</i>
<i>1 Premier Violon</i>	<i>4000.</i>
<i>1 Second Premier Violon</i>	<i>2,500.</i>
<i>3 premiers Violons à 1500 fr.</i>	<i>4,500.</i>
<i>Premier Second Violon</i>	<i>2,500.</i>
<i>4 autres Secondes Violons à 1500 fr.</i>	<i>6000.</i>
<i>9 autres Violons à 1000 fr.</i>	<i>9000.</i>
<i>1 Premier Alto</i>	<i>2000.</i>
<i>1 Second Alto</i>	<i>1,500.</i>
<i>2 autres Altes à 1000 fr.</i>	<i>2000.</i>
<i>1 Premier Violoncelle</i>	<i>2000.</i>
<i>2 Violoncelles à 1500 fr.</i>	<i>3000.</i>
<i>9 autres Violoncelles à 1000 fr.</i>	<i>9000.</i>
<hr/> <i>33 personnes</i>	<hr/> <i>50,500 Francs</i>

*Sorti en l'autre part.*

Illustration 4 : Mémoire du Grand Chambellan réformant la Chapelle impériale (décembre 1809)

Validé par l'Empereur, ce document semble montrer que l'heure de la reconnaissance — sinon celle des largesses — a peut-être sonné également pour les vétérans de la musique impériale. Baillot saisit l'occasion pour faire valoir individuellement la nécessité de revaloriser son salaire, ou tout au moins de se faire dispenser de certaines tâches chronophages. Il écrit ainsi, le 16 août 1810, pour demander, sous couvert d'une augmentation de ses émoluments, la suppression pure et simple de son activité de quartettiste itinérant :

J'ai 2 500 francs d'appointements en qualité de premier des seconds violons de la chapelle impériale et de la musique particulière de Sa Majesté. Ces appointements et ceux que j'ai au Conservatoire sont bien loin de me suffire pour soutenir une nombreuse famille. Je n'ai absolument d'autres ressources pour la faire subsister que celles que je puis trouver en donnant des leçons. Les voyages de Compiègne, Rambouillet, Fontainebleau me jettent dans un embarras inexprimable puisqu'il faut que non seulement j'abandonne ces ressources, mais que je trouve à l'instant des avances pour laisser à ma famille et pour mes dépenses personnelles. [...] Depuis huit années que j'ai l'honneur d'être membre de la musique particulière de Sa Majesté, mon sort ne s'est point amélioré. Je puis affirmer au contraire que les pertes occasionnées par ces déplacements l'ont tellement empiré que je n'ai plus d'autre espoir qu'en votre bonté et votre justice. [...] Je supplie donc Monseigneur de vouloir bien me dispenser d'être désormais de ces voyages<sup>15</sup>.

Il apparaît assez clairement qu'à cette époque Baillot cherche à dégager le maximum de temps pour développer des activités musicales basées à Paris et organisées dans le seul but du gain financier. Or, c'est peu de temps après cet épisode que se place, en décembre 1814, la création des concerts de musique de chambre si souvent évoquée. Peut-on extrapoler en imaginant que le quotidien du « quatuor impérial » aurait fait naître dans l'esprit de Baillot l'idée d'élargir le public de ce répertoire qu'il pratiquait quotidiennement, et même de rentabiliser un travail journalier qui ne trouvait sa récompense financière que dans d'incertaines gratifications ? Par ailleurs, dans son intimité, Baillot jouait également depuis de nombreuses années du quatuor avec des amis sélectionnés pour leur amour et leur connaissance de cet art si particulier. Un autre moyen de déchiffrer, sélectionner et travailler des ouvrages dignes d'un plus vaste public... payant cette fois. Il écrit à Montbeillard en 1809 :

---

<sup>15</sup> Lettre de Baillot à M. le Comte de Montesquiou, grand chambellan de Sa Majesté l'Empereur et Roi, 16 août 1810, Fonds Baillot.



Nous trouvons le moyen de faire [un] quatuor par semaine avec nos anciens partenaires Delamare, Baudiot, Tariot<sup>16</sup>.

On ne sait pas quelle fut la réponse du Grand Chambellan à la demande de Baillot de quitter la musique particulière. On constate en revanche que le violoniste attendit la chute de l'Empire pour lancer son activité de musique de chambre publique. Car rappelons que l'abdication de Napoléon eut lieu le 14 avril 1814. En créant sa société en décembre suivant, Baillot faisait coup double : il profitait de sa liberté obtenue malgré lui, et réfléchissait probablement aux aléas de la restructuration de la Monarchie et de l'ancienne Chapelle de Louis XVI. Plusieurs mois s'écoulaient pendant lesquels il est — comme il l'avait été en 1802 — dans l'expectative d'une organisation musicale officielle. Lorsque celle-ci est évoquée, Baillot a très certainement connaissance de la volonté drastique de limiter les dépenses de cette nouvelle Chapelle royale, projet d'économie qui sera effectivement réalisé et dont les Archives nationales conservent le détail.

---

<sup>16</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 9 octobre 1809, Fonds Baillot. Il reproche d'ailleurs à son ami de manquer souvent au rendez-vous : « Vous désertez ce pauvre quatuor auquel vous êtes et serez toujours nécessaire. Il nous a fallu entreprendre notre concert sans vous ; nous avons déjà tenu deux séances de Beethoven dont nous sommes très satisfaits à cela près que nous regrettons beaucoup de le jouer sans vous. Je n'ai pu encore demander un jeu à Imbault, je vous en donnerai des nouvelles. » (Lettre de Baillot à Montbeillard, 13 juin 1805, Fonds Baillot).

Noms et Qualités	Appointemens.	Cotaux.	Observations.
M. M. Repor... Koliker } Lupor } <i>Subsides honoraires</i>	.....	36700. <sup>f</sup>	
<u>Violons.</u>			
Kreutzer 1 <sup>er</sup> Violon de la Chapelle Du Roi.	2600....	2600	
<u>Droite.</u>			
Frédéric Krubé 1 <sup>er</sup> Violon	1200	8400.	
Duret Violon	1200		
Spitz idem	1200		
Pradère id.	1200		
Marcouf id.	1200		
Xavier id.	1200		
Latour id.	1200		
Pibon id. <i>Suzannécroire</i>	.		
<u>Gauche</u>			
Baillos 1 <sup>er</sup> des 2 <sup>es</sup> <i>suivi de Kreutzer aimé</i>	2000.	11,600.	
Kreutzer Jeune 2 <sup>e</sup> Violon <i>rempl. 1<sup>er</sup> des 2<sup>es</sup></i>	1200		
Gasse 2 <sup>e</sup> Violon	1200		
Cartier 2 <sup>e</sup> idem	1200		
Guenin id.	1500		
Eigenschendk id.	1500		
Morena id.	1500		
Manceau id.	1500.		
<u>Alto.</u>			
Talbot 1 <sup>er</sup> Alto de la Chapelle du Roi	2000....		
<u>Droite.</u>			
Bernard 2 <sup>e</sup> alto, remplaçant	1500.		
..... reportés.....	3500. <sup>f</sup>	59,300. <sup>f</sup>	

Illustration 5 : Mémoire contenant les détails financiers et artistiques de la nouvelle Chapelle royale (1815)

Dans sa correspondance avec Montbeillard, on découvre Baillot multipliant précisément à ce moment (automne 1814) les occasions de jouer des quatuors en société.

Revenons encore à la musique qui sait calmer toutes nos peines ; elle commence à reprendre ; nous faisons tous les 15 jours des *quintetti* chez le général Dessolles, et par-ci, par-là chez quelques connaissances. Mais si nos princes ne s'en mêlent pas un peu, nous chanterons toujours dans le désert. On se remet au violon, il me revient quelques écoliers, mais il en faudrait une douzaine par jour pour réparer nos désastres passés. Grâce à la paix et à notre gouvernement paternel, nous pouvons au moins nous livrer à l'espérance<sup>17</sup>.

Il n'est pas anodin que ce soit principalement dans les salons du général Dessolles qu'aient lieu ces réunions artistiques. Il est en effet une figure importante de la transition politique entre Empire et Restauration. Après une carrière militaire exceptionnelle, il fut temporairement disgracié par Napoléon pour avoir tenu des propos hostiles à l'Empereur. C'est ce qui favorisa justement sa nomination à des postes-clefs lors du retour des Bourbons<sup>18</sup>. Baillot avait connu Dessolles lors des soirées privées données par l'Empereur, et il devait compter sur son soutien pour se maintenir en grâce sous la Restauration, comme tous ceux qui fréquentaient son salon.

On ne développera pas davantage l'épisode de la création des concerts de musique de chambre en 1814, mais il est donc permis de supposer que Baillot,

---

<sup>17</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 9 novembre 1814, Fonds Baillot. Il avait écrit auparavant : « Hier, à son débarqué, nous avons fait des quatuors de lui, manuscrits, chez le général Dessolles ; nous les referons demain chez Cherubini. » (Lettre de Baillot à Montbeillard, 20 septembre 1814, Fonds Baillot). Il précise dans une autre lettre : « Viotti n'est resté que 8 jours ici ; nous avons fait quatre fois de la musique avec lui, dans lesquelles séances il nous a fait entendre quelques *quintetti* de Boccherini, ses trois quatuors manuscrits, un nouveau concerto en *ut* majeur, et celui en *sol* mineur qu'il a mis en quatuor avec quelques changements. Ses quatuors sont remplis de chants et des idées les plus heureuses ; il y a des moments charmants, pleins de sentiment et de grâce ; il y a toujours la même élégance et le même feu. » (Lettre de Baillot à Montbeillard, 9 novembre 1814, Fonds Baillot).

<sup>18</sup> Le comte d'Artois le nomme membre du Conseil d'État provisoire et le roi, ministre d'État, major général de toutes les gardes nationales du royaume, Commandeur de Saint-Louis, grand cordon de la Légion d'honneur. Ces faveurs furent la récompense de ses efforts auprès de l'empereur Alexandre I<sup>er</sup> de Russie pour repousser la régence de Marie-Louise d'Autriche et rétablir les Bourbons. Dessolles s'oppose au retour de Napoléon pendant les Cent-Jours et se prononce en 1814 en faveur des Bourbons. Il poursuit une carrière politique sous la Seconde Restauration. Le 28 décembre 1818, il est nommé président du conseil des ministres et, lorsqu'il quitte le ministère, reçoit de la reconnaissance publique le titre de *ministre honnête homme*. Il est président du Conseil et ministre des Affaires étrangères de décembre 1818 à novembre 1819. Voir Yvert BENOÎT (dir.), *Premiers ministres et présidents du Conseil. Histoire et dictionnaire raisonné des chefs du gouvernement en France (1815-2007)*, Paris : Perrin, 2007.

dans un moment d'incertitude professionnelle, profite de l'immense répertoire engrangé tant lors de ses soirées amicales que pendant celles liées aux fastes impériaux, pour innover en matière d'offre culturelle parisienne.

## **Les remaniements de la Restauration**

Les événements se précipitent. L'épisode des Cent Jours — retour furtif de Napoléon de mars à juillet 1815 — complique encore la situation professionnelle de Baillot. Lui qui se désespérait à la fin de l'année 1814 peut écrire à Montbeillard en avril 1815 : « Le Conservatoire et la Chapelle sont remis sur l'ancien pied<sup>19</sup>. »

Mais cela ne dure pas. Avec la seconde Restauration de l'été 1815, la chapelle impériale est définitivement dissoute, ce que rapporte ironiquement Castil-Blaze :

Beaucoup de changements furent faits dans la Chapelle-Musique; on éloigna de cette société chantante et sonnante un grand nombre d'artistes que leur attachement à Napoléon rendait suspect. On craignit sans doute que ces partisans de l'empereur, ces musiciens bonapartistes ne chantassent faux et ne se fissent un malin plaisir de serrer l'embouchure, d'avancer un peu trop le doigt sur la corde, afin de déchirer par des sons discordants l'oreille si délicate de la nouvelle cour<sup>20</sup>.

Plus grave cette fois, le Conservatoire ferme ses portes pendant plusieurs mois. Fils de la Révolution éduqué sous l'Empire, le lieu devait nécessairement être remis en cause par Louis XVIII pour des raisons symboliques. D'autant que des compositeurs comme Lesueur, chassé en 1802 de l'institution, prônaient la résurrection des maîtrises d'Ancien Régime pour former les chanteurs, concédant seulement au Conservatoire l'utilité de sélectionner des instrumentistes. Proche du pouvoir, Lesueur — bientôt nommé maître de chapelle de la nouvelle organisation royale — dut jubiler de cette fermeture prévisible. On n'eut pas longtemps à attendre néanmoins pour que soit mise à l'étude l'ouverture d'une *École royale de musique et de déclamation* aux effectifs réduits. Cet épisode mettra évidemment Baillot en grandes difficultés pendant quelques mois.

Comme il l'avait fait en 1805 — à un moment difficile financièrement —, Baillot part pour une tournée de concerts, cette fois en Belgique, en Hollande et en Angleterre. À son retour, peut-être grâce à l'appui de Dessolles, il réintègre sans peine la chapelle des Tuileries — devenue royale — reconstituée avec des impératifs d'économie (à titre de comparaison Kreutzer, violon solo, gagnait

---

<sup>19</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 9 avril 1815, Fonds Baillot.

<sup>20</sup> CASTIL-BLAZE, *Chapelle-Musique des Rois de France*, p. 221.

4 000 francs annuels sous l'Empire, il n'en touche plus que 2 600, et Baillot est passé de 2 500 francs annuels à 2 000). À noter qu'il devient à cette occasion survivancier de Kreutzer, de plus en plus souvent absent à cause de ses occupations à l'Opéra. La Restauration ravive les organisations d'Ancien Régime et en particulier celle des Menus-Plaisirs, dont les diverses tâches avaient été réparties sous l'Empire entre plusieurs ministères différents.

Parmi les dépenses de la Maison du Roi, celles de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre, retrouvent en ce moment le rang qui leur était jadis assigné. La révolution, en renversant presque tout l'édifice des institutions anciennes, n'a fait que disperser les éléments dont se composaient anciennement les Menus, pour les réunir à diverses administrations. De là sont résultés un grand accroissement dans la dépense, et beaucoup moins d'harmonie et d'ensemble dans les différentes branches de l'administration. C'est pour obvier à d'aussi grands inconvénients que le Roi revendique et reprend en ce moment son hôtel des Menus, et qu'il y établit, avec les modifications que le temps a rendues nécessaires, les antiques institutions. Le budget de l'administration de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre est dressé avec toute la sévérité et toute l'exactitude qu'il a été possible d'y apporter<sup>21</sup>.

Signalons aussi que le très ponctuel et zélé Baillot sera souvent absent pendant ces mois de balbutiements de la nouvelle Chapelle. Cherubini note, dans son rapport de 1815 sur l'année écoulée :

Baillot : absent quatre fois consécutives pour cause de maladie et une fois par congé pendant le premier trimestre ; absent une fois par congé dans le deuxième trimestre<sup>22</sup>.

Les bilans des années 1816 et 1817 par le même Cherubini seront en revanche irréprochables, Baillot étant considéré « excellent, exact et utile<sup>23</sup> » en 1816 et méritant « tous les égards pour la manière dont il remplit sa place<sup>24</sup> » en 1817.

L'ordinaire musical des artistes ne semble pas avoir beaucoup changé. Les voyages accaparent Baillot, et il est de plus en plus souvent exposé en soliste lors des concerts de prestige de la Cour, sans doute à cause de sa notoriété toujours croissante et des absences répétées de Rodolphe Kreutzer. Lors des préparatifs

---

<sup>21</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291, Rapport sur le budget de l'administration de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi pour l'exercice 1815.

<sup>22</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291, Rapport de Cherubini sur les musiciens de la chapelle pour l'année 1815. Cherubini conclut néanmoins : « M. Baillot ayant rempli les fonctions de premier violon durant la maladie et le congé de M. Kreutzer l'ainé doit attirer par ce motif l'attention de M. L'Intendant. »

<sup>23</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291, Rapport de Cherubini sur les musiciens de la chapelle pour l'année 1816.

<sup>24</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291, Rapport de Cherubini sur les musiciens de la chapelle pour l'année 1817.



d'un voyage à Fontainebleau en mai 1816, par exemple, le premier gentilhomme de la Chambre rappelle au secrétaire de la Chapelle :

MM. Kreutzer, Baillot et Duport devront se munir de quelques morceaux concertants<sup>25</sup>.

Continue également la pluralité des tâches, entre tuteur d'orchestre, soliste de concerto et quartettiste de salon. En témoigne une liste d'interprètes retenus lors des festivités du mariage du duc de Berry : elle énumère les membres de l'orchestre puis, séparément, les « concertants » solistes. Parmi ces derniers, trois sont également nommés dans la liste de l'orchestre — Duport, Delcambre et Baillot — avec une mention en accolade précisant : « Ces artistes sont portés ici comme double emploi<sup>26</sup> ». Eux mis à part, les autres virtuoses interviennent donc uniquement pour leur solo ou pour l'accompagnement d'orchestre.

Un événement d'importance vient bouleverser ce quotidien. Lors d'un voyage dans le Midi de la France à la fin de l'année 1819, Kreutzer se casse un bras. Il ne jouera plus jamais de son instrument jusqu'à sa mort en 1831. Aussitôt le baron de La Ferté promet Baillot « premier violon du quatuor d'accompagnement de la musique particulière » afin d'assurer « la régularité et l'éclat des concerts de la Chambre du Roi ». Il lui précise néanmoins que « cette place honorable est une distinction plutôt qu'un émolument<sup>27</sup> ». Baillot n'a guère d'autre choix que de l'accepter. L'aspect honorifique lui servira d'argument publicitaire dans certaines occasions (annonces de concerts ou publications de partitions), comme l'avait fait Kreutzer dès le début de l'Empire. Il ne souffle toutefois mot de cet épisode dans sa correspondance à Montbeilliard (peut-être car le Tout-Paris se passionne alors pour les conséquences politiques de l'assassinat du duc de Berry, survenu le 14 février 1820 ?), mais il mentionnera en revanche avec une pointe de fierté une autre nomination, beaucoup plus retentissante, qui a lieu à peine quelques mois plus tard et qui fait de ces années 1820 l'apothéose de sa carrière.

---

<sup>25</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291, « État des musiciens du Roi désignés pour le voyage de Fontainebleau ». La minute de ce même document formulait cette requête ainsi : « Prévoir encore, si on demandait pour le soir de la musique, de porter quelques jolis morceaux français. MM. Kreutzer, Baillot, Duport pourraient aussi se munir de quelques jolis morceaux concertants. » (F-Pan O<sup>3</sup> 291).

<sup>26</sup> F-Pan O<sup>3</sup> 291.

<sup>27</sup> Lettre du Baron de La Ferté, intendant général des Menus Plaisirs et affaires de la chambre du Roi, à Baillot, 7 janvier 1820, Fonds Baillot. Le document s'achève ainsi : « Elle [cette nomination] exigera votre présence chaque fois qu'il y aura un quatuor d'accompagnement et elle comporte un traitement annuel de trois cents francs dont vous jouirez à dater de ce jour ».

## Baillot à l'Opéra

C'est en effet le 8 novembre 1821 que Baillot est nommé violon solo de l'Opéra. Cette promotion résulte d'une recommandation appuyée de François-Antoine Habeneck, qui avait été collègue de Baillot au Conservatoire. Habeneck, davantage tourné vers la direction et le monde des concerts symphoniques et des théâtres lyriques, avait rapidement gravi les échelons d'une carrière fulgurante : violoniste à l'Opéra dès 1810, il en devient violon solo et chef d'orchestre adjoint en 1817. En 1818, il intégrait parallèlement la Chapelle des Tuileries — devenant collègue de Baillot — puis était nommé directeur administratif de l'Opéra en 1821 en remplacement de Viotti. Dans les semaines qui suivent cette nomination, il écrit à Baillot :

J'ai l'honneur de présenter tous mes compliments à Monsieur Baillot et je m'estime vraiment heureux de pouvoir être le premier à lui annoncer une excellente nouvelle – plus excellente encore pour nous et pour l'art que pour Baillot lui-même – c'est sa nomination à la place de premier violon à l'Opéra<sup>28</sup>.

La nomination officielle prend effet le 8 novembre 1821<sup>29</sup>. Comme déjà dit, Baillot rapporte la nouvelle à son ami Montbeillard, et il faut noter qu'il s'agit d'une des rares mentions ayant trait à sa carrière dans l'abondante correspondance échangée entre les deux hommes :

Il y a de grands changements à l'Académie royale de musique : ce bon Habeneck, nommé directeur, m'a porté à la place de premier violon avec tant d'effusion de cœur, mes camarades m'y appelant avec tant d'amitié, les avantages m'en ont été présentés d'une manière si honorable, que j'ai cru devoir accepter un emploi qui m'avait paru souvent au-dessus de mes forces et pour lequel d'autres raisons avaient pu me donner de l'éloignement. Tout le monde en général m'en félicite. Peut-être ne serez-vous pas comme tout le monde, parce que vous n'aimez pas l'opéra ; mais nous tâcherons de vous fléchir et nous pourrions bien en venir à bout si l'on nous permet d'appeler Iphigénie, Alceste, Orphée, Armide à notre secours<sup>30</sup>.

Qu'a joué Baillot dans ce cadre ? S'il ne dédaigne pas d'accompagner tout un opéra de Gluck — alors que d'autres solistes, comme le corniste Duvernoy, ne se produisent que quelques minutes chaque soir<sup>31</sup>, le temps d'un solo exposé —, il

---

<sup>28</sup> Lettre de l'Intendance des théâtres royaux [sans doute Habeneck en personne] à Baillot, 31 octobre 1821, Fonds Baillot.

<sup>29</sup> Voir, aux Archives nationales, le document contenu dans AJ<sup>13</sup> 112.

<sup>30</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 26 décembre 1821, Fonds Baillot.

<sup>31</sup> Voir Alexandre DRATWICKI, « La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799 : de nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution », *Revue de Musicologie*, 88/2 (décembre 2002), p. 297-325.

est principalement mis en valeur lors des divertissements chorégraphiques des opéras et dans les ballets, qui sont le lieu traditionnel de l'expression de la virtuosité depuis les années 1800<sup>32</sup>. Habitude avait été prise d'insérer des morceaux de bravoure tirés du répertoire symphonique (pour le violon, il s'agissait de concertos de Jarnowick, Viotti, Kreutzer, Rode, etc.) ou de faire composer par les artistes eux-mêmes des pièces destinées à les faire briller. Certains solistes revendiquèrent d'ailleurs des rémunérations exceptionnelles liées à l'écriture de ces morceaux, comme le harpiste Nadermann pour les ballets de *La Vestale* (1807) de Spontini, par exemple. Baillot est ainsi peut-être l'auteur de certains numéros concertants avec violon solo qui distinguent les créations d'après 1821, à savoir :

**Divertissements d'opéras :**

*Sapho* de Reicha (1822) :

Sicilienne pour flûte, basson et violon ;

Andante pour cor et violon ;

Allegro pour violon

*Pharamond* de Berton, *Boieldieu et alter* (1825):

Andantino et Allegretto pour violon

**Airs de ballets :**

*Aline, reine de Golconde* de Dugazon (1823) :

Andantino grazioso pour violon ;

Allegretto pour violon ;

Andante pour violon et harpe

*Mars et Vénus* de Schneitzhoeffter (1826) :

Cantabile pour violon

*La Somnambule* de Hérold (1827) :

Allegretto pour violon

*La Belle au bois dormant* de Hérold (1829) :

Allegro maestoso et Adagio pour violon, clarinette et harpe

Certains solos furent publiés séparément, avec accompagnement de piano, pour rejoindre le répertoire des salons parisiens. On notera le clin d'œil de la dédicace

---

<sup>32</sup> Voir Alexandre DRATWICKI, *Un nouveau commerce de la virtuosité : émancipation et métamorphoses de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Lyon : Symétrie, 2006.



à Habeneck par Baillot de deux des solos d'Aline, reine de Golconde édités  
séparément en 1823.

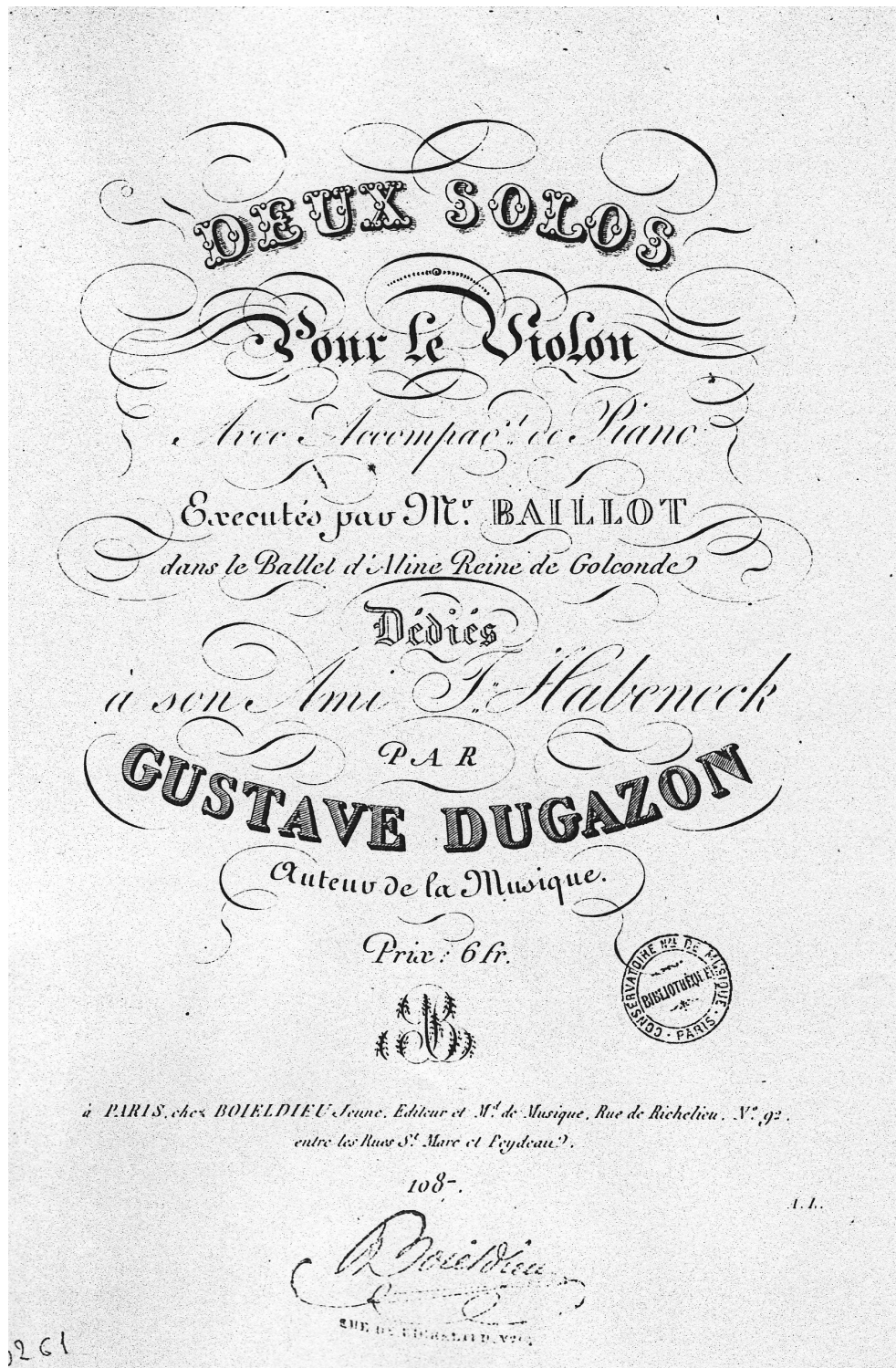


Illustration 6 : Page de titre de l'édition séparée des solos de violon d'Aline, reine de Golconde de Dugazon

Mais les pages de bravoure les plus attendues du public sont celles du « grand » – c'est-à-dire de « l'ancien » — répertoire d'alors, jouées depuis près de trente ans pour certains ouvrages, et dans lesquelles se sont succédé des générations de virtuoses (Guénin, Guérillot, Rode, Kreutzer...). Un morceau en particulier sera toujours plébiscité et écouté avec attention : le solo de violon du ballet *Télémaque* de Miller et Gardel créé en 1790. En l'interprétant à son tour, Baillot sait qu'il s'inscrit dans une filiation particulièrement émouvante. Car *Télémaque* avait d'abord été conçu avec l'insert d'un concerto pour violon de Jarnowick joué par Guénin. Or, lorsque Kreutzer occupa le poste de violon solo sous l'Empire, il remplaça symboliquement ce concerto par l'un de ses propres ouvrages.

**ACADEMIE IMPERIALE**  
**DE MUSIQUE.**

On commencera à 7 heures précises. – Aujourd'hui Dimanche 11 Janvier 1807,

**LES PRETENDUS,**  
Opéra en trois actes, paroles de M. Morel, musique de M. Grétry, et Divertissement de M. Gardel; suivi de

**TÉLÉMAQUE,**  
Ballet-pantomime en trois actes, de M. Gardel.

M<sup>lle</sup>. RIVIERE continuera ses débuts par le rôle d'Eucharis, et la petite HULIN remplira le rôle de l'Amour.

M. KREUTZER exécutera un Solo de Violon de sa composition au premier acte du Ballet, qui sera dansé par M<sup>me</sup> GARDEL et M<sup>lle</sup> RIVIERE.

CHANT : M<sup>rs</sup>. Dufréne, Laforét, Bertin, Albért; M<sup>mes</sup> Maillard, Jannard, Ferrière.

DANSE : M<sup>rs</sup> Milon, St.-Amand; M<sup>mes</sup> Gardel, Chevigny, Emilie Collomb, Saulnier, Delisle aînée, Gaillet, Riviere, Mareiller cadette, Fanny, Jenny, Boilay, Eugénie, Hulin.

S'adresser pour la location des Loges, à M. DAMENCE, à la salle de l'Académie impériale de Musique.  
Les billets une fois pris, on n'en rendra pas la valeur.

De l'Imprimerie de BALLARD, rue J.-J. Rousseau, n.° 8.

Illustration 7 : Affiche annonçant la création par Kreutzer d'un nouveau solo de violon dans le ballet *Télémaque* de Miller

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, it says "Pour ~~le~~ Télémaque" and "Kreutzer". In the center, "Maestoso Solo" is written across the staves. The instruments listed on the left are Oboe, Cor Anglais, Violon principal, Violino primo, Violino secondo, Alto, and Basso. The tempo is marked "Allegro moderato" at the bottom. The score is numbered "N. 2" and "120".

Illustration 8 : Premières mesures du solo de violon composé par Kreutzer et inséré dans le ballet *Télémaque*



En hommage à celui qui avait été son collègue, et parce que cette exécution ravivait l'émotion de l'accident de Kreutzer, Baillot eut la délicatesse de ne pas substituer à l'œuvre de Kreutzer une de ses propres compositions. Il la conserva et en remania légèrement la partie soliste, l'adaptant tout à la fois à ses moyens techniques et aux nouvelles perspectives violonistiques. Il l'interpréta donc comme un chef-d'œuvre du répertoire classique, lui qui se faisait simultanément le chantre respectueux des musiques du passé dans le cadre de ses concerts de musique de chambre. Il faudrait étudier plus en détail les modifications apportées par Baillot, qui sont une clef dans la perception de l'évolution de la technique violonistique française avant l'arrivée de Paganini.

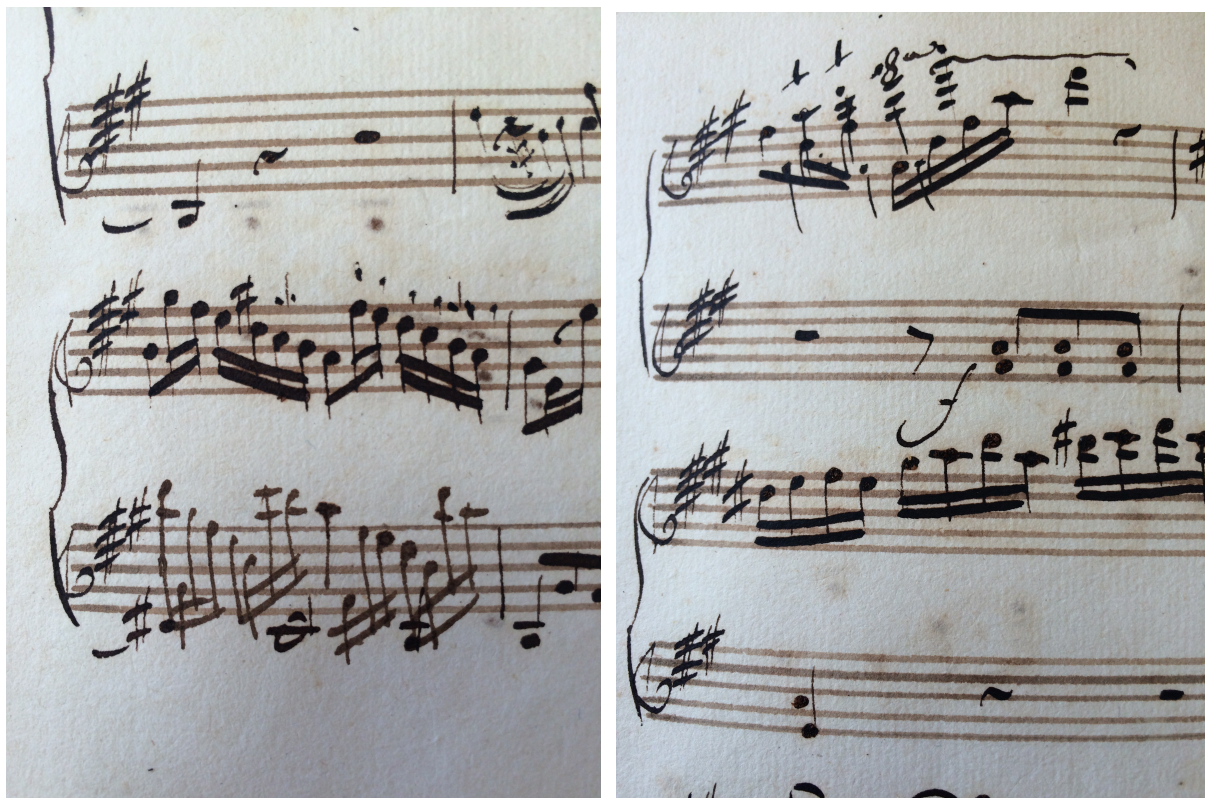


Illustration 9 : Détails de modifications apportées par Baillot au solo de violon de Kreutzer, dans le ballet *Télémaque* de Miller

Et c'est précisément avec ce solo de violon que Baillot fit sa grande entrée à l'Opéra. Sa nomination fait événement au point qu'elle donne lieu à un affichage spécial pour les spectacles des 21 novembre et 7 décembre 1821. On renoue pour l'occasion avec une mode très en vogue sous l'Empire, mais peu à peu abandonnée passées les années 1815 : celle d'annoncer en grosses lettres sur l'affiche l'intervention d'instrumentistes exceptionnels au cours du spectacle.

**ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.**

On commencera à 7 heures précises. -- Aujourd'hui mercredi 21 Novembre 1821,

**ARISTIPPE,**

Opéra en deux actes, paroles de M. Leclerc et Giraud, musique de M. Kreutzer,  
divertissemens de M. Gardel; suivi de la 3<sup>e</sup>. représentation de la reprise de

**TÉLÉMAQUE,**

Ballet-pantomime en trois actes, de M. Gardel, musique de Miller.

M<sup>lle</sup>. HENRI, Élève de l'École Royale, débute dans l'opéra, par le rôle d'Aglaure.

M. BAILLOT, exécutera le *Solo* de violon dans le Ballet.

Chant : M<sup>rs</sup>. Lays, Dérivis, Nourrit, Trévaux; M<sup>lle</sup>. Henri.  
Danse dans l'Opéra : M<sup>rs</sup>. Montjoye, Montessu; M<sup>mes</sup>. Hullin, Vigneron, Buron.  
Danse dans le Ballet : M<sup>rs</sup>. Milon, Coulon; M<sup>mes</sup>. Fanny, Anatole, Marinette, Aimée, Elie,  
Noblet, Gaillet, Brocard, Vigneron, Aubry, Bertrand 2<sup>e</sup>.

S'adresser, pour la location des loges au bureaux de location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel-Choiseuil.

C. BALLARD Imp. du Roi, rue J.-J. Rousseau, n<sup>o</sup> 8

Illustration 10 : Affiche de l'Opéra du 21 novembre 1821

Ce qui était annoncé comme « un solo de violon » lors de la création par Kreutzer est devenu « le solo de violon » vingt ans plus tard. À propos de la seconde soirée, où il n'est plus question de *Télémaque*, mais d'un autre solo important inséré dans *Les Pages du duc de Vendôme*, Castil-Blaze se souvient :

Le 7 décembre 1821, l'affiche annonçait *Fernand Cortez* et *Les Pages du duc de Vendôme*; Baillot devait exécuter un solo dansé par Gosselin et M<sup>me</sup> Anatole dans le ballet. Albert était absent; Gosselin, qui seul pouvait le remplacer, ayant fait défaut pour cause de maladie, on supprime le pas et le solo de violon. Une bande posée sur l'affiche n'avait point été lue; le public réclame vivement le pas dont on le privait. La nouvelle administration appelle un orateur à son aide, aucun ne veut affronter le courroux du parterre; la charge de harangueur n'ayant encore été confiée à personne en titre d'office depuis le départ de Viotti. On baisse le rideau, le public indigné se venge sur les instruments, les ustensiles et meubles de l'orchestre, qu'il met en pièces avant d'opérer sa retraite<sup>33</sup>.

Un journaliste du *Ménestrel* rapporte une anecdote similaire, dans un feuilleton de 1836 consacré aux « souvenirs d'un habitué de l'Opéra », au point qu'il

<sup>33</sup> CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, Paris : Castil-Blaze, 1855, II, p. 173.

semble s'agir du même événement dont quelques personnages et ouvrages seraient erronés :

Je ne manquais pas [...] de désigner [à mes amis] par son nom chaque musicien à son entrée à l'orchestre, en y ajoutant quelques commentaires sur leurs habitudes et leur talent : « Voilà Baillot (il était alors à l'Opéra) ; il ne fait pas comme d'autres violons solos, celui-là, il ne se réserve pas exclusivement pour les ballets ; il ne se trouve pas déshonoré d'accompagner un opéra de Gluck [...] ». Un jour, on avait annoncé sur l'affiche que le solo de violon du ballet de *Nina* serait exécuté par M. Baillot ; une indisposition du grand artiste, ou quelque autre cause, s'étant opposé à ce qu'il pût se faire entendre, l'administration de l'Opéra crut suffisant d'en instruire le public par une imperceptible bande de papier collée sur l'affiche de la porte de l'Opéra, que personne ne regarde. L'immense majorité des spectateurs s'attendait donc à entendre le célèbre violon. Cependant, au moment où *Nina*, dans les bras de son père et de son amant, revient à la raison, la pantomime si touchante de M<sup>lle</sup> Bigottini ne put émouvoir au point de nous faire oublier M. Baillot. La pièce touchait à sa fin : « Eh bien ! eh bien ! et le solo de violon, dis-je assez haut pour être entendu ! – C'est vrai, dit un homme du public, il semble qu'on veuille le passer. – Baillot ! Baillot ! le solo de violon ! ». En un instant le parterre prend feu, et ce qui ne s'était jamais vu à l'Opéra, la salle entière réclame à grands cris l'accomplissement des promesses de l'affiche. La toile tombe au milieu de ce brouhaha. Le bruit redouble. Les musiciens voyant la fureur du parterre s'empressent de quitter la place. De rage alors, chacun saute dans l'orchestre, on saisit les chaises des concertants, on renverse les pupitres, on crève la peau des timbales. [...] Les mutins ne se retirèrent qu'après avoir culbuté tout l'orchestre et cassé je ne sais combien de banquettes et d'instruments<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> *Le Ménestrel*, 10 avril 1836, p. 1 et 4. Sous la Restauration, il sera plusieurs fois question de renouer avec ce principe d'affichage détaillé, caractéristique de l'Empire. En 1828, l'organisation compliquée des services d'orchestre rendent *in extremis* caduque un projet du Vicomte de La Rochefoucauld auquel Lubbert, administrateur de l'Opéra, répondit : « Vous m'invitez par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser sous la date du 30 juin à prendre toutes mesures nécessaires pour que dorénavant le nom des artistes qui doivent jouer des solos dans un ouvrage soient insérés dans l'affiche de ce spectacle. J'aurai l'honneur de vous faire observer que l'on affichait autrefois les solos quand il s'en trouvait deux dans un ouvrage. Mais comme il y a un solo dans chaque genre d'instruments, et que souvent il se trouve plusieurs solos dans un même ouvrage, ce qui doit établir un droit égal pour chacun des artistes à être annoncé, on a reconnu nécessaire de supprimer il y a déjà longtemps l'annonce particulière des solos, comme celle particulière des acteurs, afin de ne pas trop surcharger l'affiche. Je m'occupe toutefois en ce moment d'un projet que j'aurai l'honneur de vous soumettre, monsieur le vicomte, après en avoir conféré avec les chefs d'orchestre. Relativement à votre désir de placer un solo de flûte pour M. Tulou, dans le divertissement, ainsi que dans quelques autres ouvrages que le public affectionne ; j'aurai l'honneur de vous faire observer qu'il appartient aux compositeurs seuls de disposer comme ils le jugent convenable des différentes parties de l'orchestre, et d'ailleurs les deux flûtes solos alternant par

Ces deux témoignages disent assez combien la notoriété de Baillot était grande alors, et le désir de l'entendre dans le contexte si particulier d'une représentation théâtrale pouvait devenir l'objet de spéculations financières pour le directeur de l'Opéra. Car, peut-être, la qualité première de Baillot — exprimer un sentiment, et faire chanter l'âme de son instrument — trouve ici son plein épanouissement au contact d'une mise en scène visuelle et d'une narration dramatique. En effet, ironie du sort, Baillot se retrouve ainsi à exécuter de difficiles pages instrumentales qui ne sont plus que l'accompagnement d'un geste chorégraphique servant à raconter une histoire. Le voici cantor de ce « style instrumental expressif » dont parlera bientôt Berlioz : une musique pure, mais chargée d'émotions contrastées, propre à surpasser les genres vocaux dans l'expression des tourments de l'âme. Baillot — disciple de Viotti — n'écrit-il pas, justement dans ces années 1830 :

Le violon s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec autant de grandeur et d'énergie que de charme et de douceur<sup>35</sup>.

Et de conclure :

Ces concertos, d'un caractère si noble et si pathétique, exaltent l'âme ; il est impossible de ne pas y attacher un sens poétique, de n'y pas voir en action quelques-uns des héros d'Homère<sup>36</sup>.

Et c'est précisément ce que voyait le public dans les solos de violon de *Télémaque* ou *Psyché*.

Ce nouveau poste, extrêmement prenant, s'ajoute aux autres — Conservatoire et Chapelle — et rend encore plus compliquée l'organisation du quotidien. Cette même année 1821, l'administration de l'Opéra et l'intendance de la musique royale avaient d'ailleurs imaginé un comité de confrontation des emplois du temps et des répertoires de chaque institution, la plupart engageant les mêmes instrumentistes et les mêmes chanteurs<sup>37</sup>. Il s'agissait de mutualiser les

---

quinzaine dans leur service, il se peut que la 1<sup>re</sup> représentation d'un ouvrage nouveau ne tombe pas au tour de M. Tulou, et alors je pense, monsieur le vicomte, que votre but ne se trouverait pas rempli. Je suis avec respect, etc. » (Lettre de Lubbert au vicomte de La Rochefoucauld, 3 juillet 1828, minute, F-Po, AD 53, n° 419, p. 80-81).

<sup>35</sup> Pierre Baillot, *L'Art du violon*, Paris : Imprimerie du Conservatoire, 1834, p. 5.

<sup>36</sup> Pierre BAILLOT, *Notice sur Jean-Baptiste Viotti*, Paris : Hocquet, s.d., p. 7.

<sup>37</sup> F-Pan AJ<sup>13</sup> 112 : « La difficulté qui se présente en ce moment, et qui résulte du triple service de la Chapelle, des concerts spirituels et de l'Académie royale de musique, dans lesquels sont employés une partie des mêmes chanteurs et des mêmes exécutants a fait penser unanimement que la seule manière de parvenir à un résultat satisfaisant était d'exécuter pendant la semaine sainte les symphonies et chœurs déjà entendus dans les années précédentes, ce qui dispenserait d'employer à des répétitions fréquentes le temps que réclamera le service de la Chapelle et les études de *Blanche de Provence*. »

déplacements et de minimiser les temps de répétition en valorisant le répertoire déjà connu par les musiciens.

Grâce à cette nomination qui couronne une carrière déjà avancée, Baillot devient définitivement un personnage officiel du monde musical. Les occasions de se produire devant des personnalités importantes, et d'être présenté comme un maître et créateur de l'École française de violon, se multiplient subitement pour le violoniste. Il obtiendra même deux gratifications inattendues dès 1824 : la croix de la Légion d'honneur, et une augmentation sur son traitement de la Musique du Roi. Il rapporte à son ami Montbeillard :

Au commencement de cette année, je fus chez le duc de Damas le remercier d'une augmentation de 200 francs qu'il m'a fait avoir sans que je l'aie demandée<sup>38</sup>.

Riche de cette augmentation, et comme il l'avait fait en 1810 au sujet du « quatuor impérial », Baillot demande, quelques mois plus tard, à revoir sa position à l'Opéra pour ne plus exécuter que les solos virtuoses, sans avoir à jouer l'intégralité des œuvres. Le Vicomte de La Rochefoucauld écrit ainsi à l'administrateur de l'Opéra :

M. Baillot, premier violon solo de l'Académie royale de musique m'expose que, bien qu'il ait sollicité seulement la place de violon solo à l'orchestre et qu'il ait obtenu cet emploi avec un traitement de 4000 francs et l'espoir d'être porté à 5000 francs, il a réellement exercé à la fois les fonctions de violon solo et celles de premier violon d'orchestre. M. Baillot m'exprime la crainte de nuire à son talent en continuant un exercice forcé dont une partie lui semble, jusqu'à un certain point, exclure l'autre et il désire en conséquence se livrer exclusivement à l'exécution des solos en supportant même, s'il est nécessaire, une réduction sur son traitement<sup>39</sup>.

C'est entendu. Baillot devient violoniste « pour les solos », son salaire étant passé de 4000 à 3000 francs en janvier 1825.

Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer avec plaisir que M. le Vicomte de La Rochefoucauld m'écrit qu'il a fixé vos fonctions de premier violon, pour les solos, à 3000 francs de traitement. Je m'applaudis de cette décision puisqu'elle satisfait votre désir et vous prie de recevoir mes félicitations<sup>40</sup>.

Mais cette position enviable, libérée des contraintes du « tutti », ne dure qu'un temps, et quand sonne le glas de la Restauration, c'est aussi la bonne étoile de Baillot qui décline en un instant.

---

<sup>38</sup> Lettre de Baillot à Montbeillard, 8 novembre 1826, Fonds Baillot.

<sup>39</sup> Lettre du vicomte de La Rochefoucauld à M. Duplantys, 18 décembre 1824, Archives nationales AJ<sup>13</sup> 114.

<sup>40</sup> Minute d'une lettre de Duplantys à Baillot, 16 janvier 1825, Archives nationales AJ<sup>13</sup> 114.



## La fin d'une carrière

Suite aux Trois Glorieuses et à la destitution de Charles X, la Chapelle royale est dissoute fin juillet 1830. Et avec elle tous les émoluments liés aux concerts privés de la Musique du Roi. La fille de Baillot raconte comment ce malheur fut bientôt suivi d'un autre drame professionnel :

Les affaires de papa ne sont pas, à beaucoup près, améliorées. Après avoir perdu la Chapelle, après le mois de juillet, on vient de supprimer sa place de violon solo de l'Opéra comme place de luxe et par conséquent inutile. On y fait grande économie dans ce moment. Nous allons donc, par suite de cette belle débâcle, tâcher de nous loger à meilleur marché et nous restreindre un peu en tout<sup>41</sup>.

Arthur Pougin détaillera lui aussi — bien plus tard — comment l'arrivée d'un nouveau directeur-entrepreneur à l'Opéra incita à réviser le budget général de l'institution, et en particulier celui lié au fonctionnement de l'orchestre :

À son arrivée comme directeur, le docteur Véron, trouvant qu'il lui en coûtait trop de donner pour cela [l'exécution uniquement des solos] 3000 francs au premier virtuose et au plus admirable artiste de l'Europe entière, voulut lui faire prendre place active parmi les premiers violons. Baillot refusa dignement. [...] Ceci se passait en 1831, et c'est le 1<sup>er</sup> novembre de cette année que Baillot résigna ses fonctions à l'Opéra<sup>42</sup>.

Après avoir connu les ors de l'Empire et de la Restauration, et une amélioration sensible de son traitement à partir de 1820, Baillot est ainsi subitement plongé dans une misère de presque deux années. Le terme de « misère », n'est pas excessif si l'on en croit cette lettre d'Onslow — grand ami de Baillot — au baron de Trémont :

Le pauvre Baillot espérait, le 7 mai [sic : mars ?], trouver dans un concert pour quelques mois du pain à sa famille; le fléau en a empêché l'organisation, et le voilà sans Chapelle, sans place à l'Opéra, réduit à soutenir les siens avec *deux* élèves et les appointements de professeur du Conservatoire<sup>43</sup> !

Ce sera à l'Italien Paer, côtoyé à la Cour pendant la Restauration, que Baillot devra son salut. En 1832, Paer organise en effet la nouvelle Chapelle de Louis-Philippe et propose à Baillot d'en devenir le premier des seconds violons,

---

<sup>41</sup> Lettre d'Augustine Baillot à son oncle Charles Guynemer, 12 juin 1831, Fonds Baillot.

<sup>42</sup> Arthur POUGIN, « Baillot », *Le Ménestrel*, 1873, p. 61.

<sup>43</sup> Lettre d'Onslow au baron de Trémont, Clermont-Ferrand, 26 avril 1832, publiée dans *Le Guide musical*, 45 (5 novembre 1893), p. 431.

Habeneck étant violon solo. Selon Eugène Sauzay<sup>44</sup>, Baillot sera en fait officieusement le véritable violon solo, mais profitera des nombreux avantages liés au poste de second violon, notamment une charge de travail obligatoire nettement moindre. Mais ne doit-on pas y voir aussi un peu d'une déchéance ?

\*\*\*

Au terme de ce parcours, et en guise de conclusion, plusieurs aspects de la prétendue fulgurante carrière de Baillot peuvent être sans doute révisés. Il apparaît d'abord que Baillot a — bien plus qu'on ne le dit — vécu dans l'ombre de Kreutzer et de Rode, ses deux grands contemporains, tant que ceux-ci furent actifs sur la place parisienne. Il remplace le premier au Conservatoire et succède au second à l'Opéra. À la Chapelle impériale, jusqu'à l'accident de Kreutzer, il est second violon, et s'il se produit en soliste occasionnel c'est souvent pour pallier aux manquements de Kreutzer appelé à l'Opéra. Sous la monarchie de Juillet, on le retrouvera pour quelque temps inféodé à Habeneck, qui avait pourtant été son élève. Sans doute y a-t-il dans tout cela aussi une question de personnalité.

Une autre remarque concerne les finances de la famille Baillot, qui ne furent jamais aussi confortables qu'on a voulu l'imaginer, malgré les cumuls d'activités. Et même — au-delà du discours exagéré de victimisation que tient Baillot dans certaines de ses lettres — les budgets institutionnels et les lettres de « mission » parlent d'eux-mêmes : jamais Baillot ne gagnera le même salaire que Kreutzer, et très souvent la surcharge de travail sera désignée comme « honorifique » plus qu'elle ne sera rentable. On le voit par ailleurs : Baillot cherche à libérer du temps pour trouver le maximum d'élèves particuliers, qui est la source la plus intéressante de revenus pour lui. C'est alors qu'une remarque s'impose sur les fameux concerts inaugurés en 1814.

Dans le chapitre consacré à Baillot par Joël-Marie Fauquet, dans son ouvrage sur la professionnalisation de la musique de chambre en France<sup>45</sup>, on lit que la création des concerts de 1814 serait principalement (voir uniquement) liée au nouveau goût aristocratique des nobles émigrés sous la Révolution, éduqués à l'étranger aux délices du quatuor à cordes, et voulant cultiver cette pratique musicale à Paris lors de leur retour accompagnant celui des Bourbons. La liste

---

<sup>44</sup> « Dans cet orchestre dont Habeneck était le chef, Baillot, bien que considéré comme le premier violon solo, était premier des seconds violons en raison de certains avantages attachés à cette place. » Eugène SAUZAY, *Mémoires*, cité dans Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « La vie musicale à Paris à travers les mémoires d'Eugène Sauzay », *Revue de musicologie* (1974), p. 195.

<sup>45</sup> Joël-Marie FAUQUET, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, préface de François LESURE, Paris : Aux amateurs de Livres, 1986.

des souscripteurs montre pourtant peu de public issu de cette frange de la population, qui pouvait d'ailleurs s'offrir à domicile des concerts du même type et avec les mêmes interprètes. Il semble bien davantage que Baillot se trouve en 1814 — comme il le sera en 1830 — dans une position professionnelle et financière extrêmement difficile et qu'il cherche par tous les moyens à gagner de l'argent. Sans rien ôter au mérite de l'initiative et à la qualité des prestations, cela recontextualise l'innovation de Baillot moins comme le seul désir d'un esprit esthète et humaniste que comme l'excellente idée d'un homme de terrain pragmatique et économe. Un producteur au sens moderne du terme.

© Alexandre DRATWICKI