Institut de recherche sur le patrimoine musical en France
Unité mixte de recherche n° 200 CNRS-Ministère de la Culture
Equipe d'organologie et d'iconographie musicale

MUSIQUE • IMAGES • INSTRUMENTS

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

n° 2 / 1996

Aspects de la vie musicale au XVII^e siècle

Revue publiée avec le soutien
du ministère de la Culture
(direction de la Musique et de la Danse)
et placée sous le patronage
du Centre national de la Recherche scientifique

Editions Klincksieck
8 rue de la Sorbonne, 75005 Paris

Portraits de clavecins et de clavecinistes français (I) [1]

Florence Gétreau, Denis Herlin



2. *Muse jouant de l'épinette,*
décor peint sur bois du Salon des muses.
Château d'Oiron (Deux-Sèvres). Avant 1650.

La publication en 1987 du livre de Lucas van Dijck et Ton Koopman *The Harpsichord in Dutch Art before 1800* [2] a démontré, malgré l'absence regrettable de tout apparat critique, l'étonnante richesse des tableaux et des gravures représentant des clavecins et des clavecinistes en Flandres au XVII[e] siècle. La précision avec laquelle les instruments sont représentés et le contexte dans lequel ils sont joués constituent une source incomparable d'informations sur la facture de l'instrument et sur son rôle au sein de la société. Bien que l'Italie ne possède pas encore un tel recensement, les représentations figurées d'instruments et de musiciens sont tout aussi nombreuses. En effet, l'importance de la musique écrite pour le clavecin dans ces deux pays (les *Toccatas* de Frescobaldi d'un côté, les pièces de Sweelinck ou de John Bull de l'autre [3]), ainsi que la renommée européenne de la facture italienne, et plus encore celle des Ruckers puis des Couchet, témoignent de la vitalité de cet art. Par contraste, la France semble faire figure de parent pauvre. En effet, les documents qui subsistent sur les clavecins et les clavecinistes français non seulement sont rares mais datent tous de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Force est de constater que Jacques Champion de Chambonnières (*ca.* 1601-1672), fondateur de l'école française de clavecin, devient célèbre en Europe vers 1650 et que le premier clavecin conservé, un instrument à deux claviers de Jean Denis [4], porte la date 1648.

Cette coïncidence n'a rien de fortuit et démontre une fois de plus l'étroitesse des liens qui unissent répertoire et facture instrumentale. Dans cette étude,

366

nous nous attacherons donc à démontrer ce perpétuel échange entre facture, répertoire et iconographie de l'instrument, d'abord dans les éditions musicales de la deuxième moitié du XVII[e] siècle, puis dans les gravures et tableaux de cette même période, en relation étroite avec les instruments conservés. La limite chronologique de la première décennie du XVIII[e] siècle correspond à la fin de la « première école française » de clavecin, celle de Chambonnières, à laquelle appartient stylistiquement le premier livre de Pièces de clavecin de Rameau, daté de 1706. Après cette date, le répertoire et les instruments se transforment pour donner naissance à un nouveau style d'œuvres marqué symboliquement par la parution du premier livre de *Pièces de clavecin* de François Couperin en 1713. Mais avant de parcourir cette période qui correspond au règne de Louis XIV, il convient de faire le point sur la définition organologique de l'instrument et sur ses représentations durant la première moitié du XVII[e] siècle.

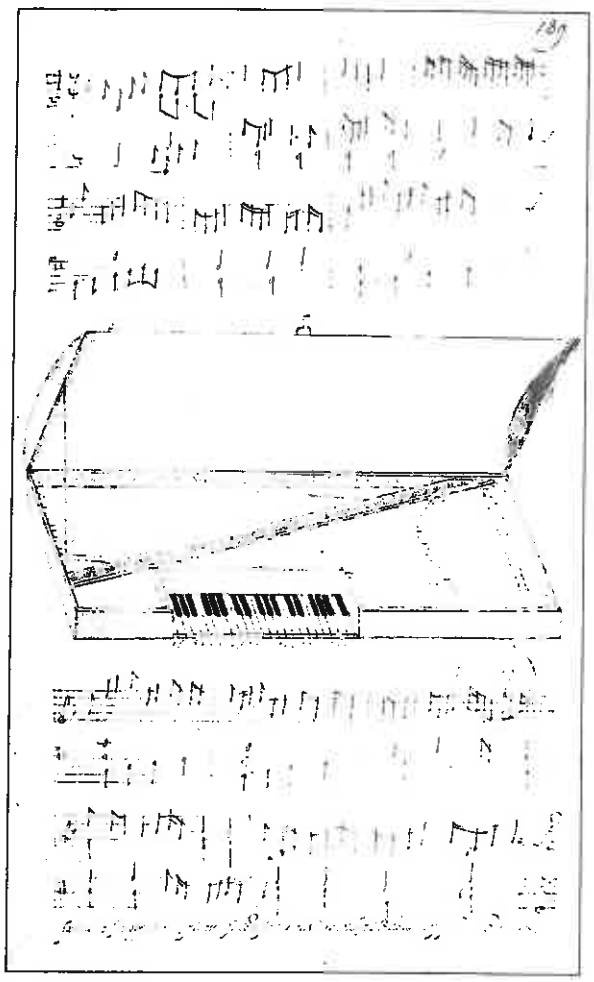
« L'espinette est un instrument fort fréquent et usité en ce temps en France [5] »

Dans son étude sur les *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Madeleine Jurgens consacre dans chacun des deux volumes, un chapitre de ce précieux dépouillement de vingt études parisiennes aux collections d'instruments et aux bibliothèques musicales des amateurs [6]. Pour les études I à X, elle recense trois clavecins pour cinquante-cinq épinettes. Ajoutons que les mentions de clavecins se trouvent majoritairement dans des inventaires datant des années 1642 à 1650 et que pour l'un de ces instruments, la description donnée dans l'acte laisse supposer qu'il s'agit d'un clavecin de facture italienne. Pour les études X à XX, elle compte huit clavecins pour quarante-trois épinettes, l'apparition des clavecins étant cette fois à peu près régulièrement répartie à partir de 1617. Cette prédominance des épinettes se retrouve également dans les inventaires après décès de facteurs d'instruments comme Jean Jacquet, mort en mars 1632, que Mersenne cite comme l'un des meilleurs de son temps avec Le Breton et Jean Denis [7]. Dans son inventaire sont décrits explicitement, à côté de cinq épinettes (dont deux inachevées) « trois clavecins dont ung barré ». Dans celui de Jacques Hurel du 7 mars 1634, autre maître faiseur d'instruments, ne trouve-t-on pas, de même, un clavecin pour six épinettes ?

Il n'est donc pas étonnant qu'entre les années 1600 et 1650, l'instrument à cordes pincées qui figure dans les documents iconographiques soit toujours une épinette. L'une des toutes premières figurations provient du salon des muses du château d'Oiron (Deux-Sèvres), sans doute exécutée avant le milieu du siècle (fig. 2). L'une d'elles joue d'une épinette de forme rectangulaire posée sur une table. Le dessin de l'instrument, dont la disposition du clavier est de conception flamande, ne permet pas d'en déterminer exactement la tessiture. Cette muse à l'épinette rappelle le dessin d'un instrument assez proche qui provient d'un recueil manuscrit des années 1583-1587 ayant appartenu à Jacques Cellier, organiste à Reims [8] (fig. 3). Bien que le clavier présente plusieurs erreurs, tout comme la copie manuscrite de l'unique *Fantaisie sur orgue ou espinette faicte par Monsieur Costelley de la Chapelle du Roy* qui est sur la même page, ce document propose l'une des premières représentations françaises d'épinette et l'une des rares pièces pour clavier de musique française de cette période. Grâce aux petites lettres indiquées en face de chacune des notes, l'on découvre qu'il s'agit d'un instrument à quarante et une touches (*do*[2]-*la*[2]) à savoir vingt-cinq touches blanches et seize touches noires avec courte octave *do*[2]-*mi*[2] [9].

C'est également une épinette de forme rectangulaire qui figure dans le célèbre tableau de Nicolas Tournier (1590-*ca.* 1639) *Le concert* [10] (fig. 4). Originaire de Montbéliard, cet artiste était, semble-t-il, issu d'une famille protestante qui s'installa dans la région de Narbonne vers 1600. Comme beaucoup de peintres français en formation, il séjourna à Rome. Sa présence est ensuite attestée à Carcassonne, puis à Toulouse à partir de 1627. Cette peinture constitue une superbe évocation d'un concert intime mais surtout un véritable portrait collectif. Plusieurs hypothèses ont été avancées quant à l'identité de ces musiciens. La plus récente et la plus étayée propose d'y voir Bernard de Reich, trésorier des états de Languedoc puis conseiller au parlement de Toulouse, jouant du luth, entouré de sa femme, Louise de Claret, à

367



3. *Fantaisie sur orgue ou espinette faicte par Monsieur Costelley*, recueil de Jacques Cellier, 1583-1587.
Paris, BnF, département des Manuscrits, Ms. frs. 9152.

l'épinette, et de son fils Henri, âgé d'environ dix ans et filleul du duc de Montmorency, gouverneur des états du Languedoc [11]. Cette œuvre aurait été exécutée entre 1632 et 1638 à Toulouse. Tournier est connu pour de nombreux tableaux religieux et pour un ensemble assez impressionnant de concerts et de portraits de musiciens, la plupart brossés durant son séjour romain, dans la mouvance de Valentin, Régnier, mais aussi Manfredini, avec lequel on l'a souvent confondu. Ici, l'esprit à la fois plus sobre, presque sévère, et l'atmosphère recueillie ont plus d'affinité avec le concert tout à fait contemporain et bien connu d'Abraham Bosse [12] qu'avec les scènes d'auberges italiennes de Tournier. Jean Penent fait l'hypothèse que ce portrait serait un double hommage du peintre à son commanditaire, Bernard Reich, et de ce dernier au gouverneur du Languedoc tôt disparu, ce qui expliquerait cette gravité particulière des autres personnages. Aux dessus chantés et joués par un violoniste, s'ajoutent l'épinette et le luth pour exécuter les autres voix de la polyphonie, le personnage âgé, situé à gauche, assurant le fondement harmonique sur un instrument qui tient à la fois de la basse de violon (forme épaulée, bordure ourlée, ouïes en F, manche sans frettes) et de la viole, avec sa tête de femme sculptée. Ce document d'une belle éloquence témoigne de ces concerts ès maisons où l'on exécutait des psaumes polyphoniques si en vogue à l'époque et dont les parties intermédiaires pouvaient être jouées aux instruments. Regrettons cependant que ce tableau reste isolé dans la production artistique du temps. On connaît en effet fort peu d'autres représentations d'épinettes. Une, en tout cas, mérite d'être signalée, même si elle n'apporte rien de nouveau sur les caractéristiques organologiques de l'instrument et sur sa pratique. Il s'agit d'une *Sainte Cécile* (fig. 5) dont les attributs sont plus allégoriques que réalistes, peinte par le marseillais Pierre Puget (1620-1694) en 1651, à l'époque où il travailla comme peintre et sculpteur à Toulon [13]. Son inspiration quelque peu mystérieuse, son pinceau très libre et son colorisme osé, presque dramatique, étaient faits pour charmer l'amateur et non quelque commanditaire officiel.

Ces deux tableaux ne rappellent guère les descriptions laissées par les inventaires du temps, lesquelles, dans leur monotonie, composent une sorte de typologie, telle cette « épinette couverte de maroquin rouge doublée de satin à fleurs [14] » ou cette « autre garnie de son clavier, couverte de cuir noir, sise sur son pied de bois de noyer [15] ». Par ailleurs, aucun instrument daté avec certitude ne semble subsister pour la première moitié du XVII[e] siècle. On en reste donc réduit à des témoignages qui évoquent les développements de cette tradition entre 1670 et 1690, période pour laquelle on conserve à l'inverse un nombre assez important d'épinettes. Mais il convient de ne pas perdre de vue que leurs caracté-

368



4. Nicolas Tournier (1590-*ca.*1639), *Le concert*, huile sur toile, *ca.* 1632-1638. Paris, musée du Louvre.

ristiques et bien sûr leur tessiture à cinquante touches ne sont plus exactement celles en usage au début du siècle.

Trois modèles principaux donnent une idée de leur variété : les épinettes à quatre et cinq pieds de longueur, rectangulaires, polygonales ou en aile d'oiseau. Des modèles très sobres en noyer, d'autres ornés « façon de la Chine » ou d'un couvercle peint d'une scène musicale composent les variantes possibles de leur décor [16]. Les tables d'harmonie sont peintes de motifs de fleurs et d'oiseaux. Les arcatures des touches sont en chapelle. En tous cas, les gravures de mode des années 1680 [17] montrent des femmes qui se doivent d'être à la page en jouant encore ces modèles rectangulaires, tantôt très sobres posés sur des consoles à volutes [18], tantôt à la table d'harmonie ornée de fleurs et d'une rosace découpée, la face visible du couvercle présentant un sujet peint [19]. Pierre Trichet (*ca.* 1586-1640), avocat au parlement de Bordeaux, collectionneur de curiosités en tous genres [20] et auteur d'un *Traité des instruments de musique* [21], indiquait déjà, en 1640, l'importance que revêtait l'aspect mobilier dans son article sur l'épinette :

> *On peut dire de l'espinette que si elle n'a cette commodité qua le luth d'estre fort aisé à transporter çà et là, qu'elle*

369

perfection de son jeu l'ont admiré, mais apres avoir oüy le Clavecin touché par le sieur de Chanbonniere, son fils, lequel porte le mesme nom, je ne peux exprimer mon sentiment, qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre apres, soit qu'on desire les beaux chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvemens, le beau toucher, & la legereté, & la vitesse de la main jointe à une oreille tres-delicate, de sorte qu'on peut dire que cet Instrument a rencontré son dernier Maistre [23].

Voici précisément ce que Le Gallois, quelque cinquante ans plus tard, dans sa *Lettre... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, publiée en 1680, appela « la belle manière dont feu Chambonnières se servoit » [24]. Dans ce monumental traité qu'est l'*Harmonie universelle*, Marin Mersenne consacre son Livre troisième à l'étude systématique des instruments et détaille en plusieurs chapitres épinettes et clavecins [25]. Concernant les précisions organologiques, mais aussi les aberrations contenues dans ces descriptions, nous renvoyons au livre de Franck Hubbard sur la facture de clavecin [26]. La gravure de la page 111, montre un clavecin à un clavier avec une disposition de 1 x 8 pieds, 1 x 4 pieds et une étendue entièrement chromatique de ut^1 à ut^3 qui rappelle les instruments des Ruckers. A la fin de cette proposition, Mersenne précise :

Or il n'est pas nécessaire de remarquer que l'on fait maintenant des Clavecins, qui ont sept ou huict sortes de jeux, & deux ou trois claviers, & que ces jeux se varient, & se tirent, se joignent, meslent ensemble comme ceux de l'Orgue, par le moyen de plusieurs petits registres, chevilles & ressorts, qui font que les sautereaux ne touchent qu'un seul rang de chordes, ou qu'ils en touchent deux [27].

Ce commentaire de Mersenne sur les nouvelles possibilités des clavecins est repris peu après par Pierre Trichet [28]. Cet extrait mérite des éclaircissements quant à la définition de l'usage des jeux dans les instruments à claviers. Il faut d'abord préciser que la majorité des clavecins français qui datent de la deuxième moitié du XVII[e] siècle comporte deux claviers, mais que peu ont gardé, à cause de modifications historiques et de restaurations modernes, leur disposition d'origine. A la différence des clavecins des Flandres dont le second clavier est transpositeur à la quarte et n'offre donc aucune possibilité de mêler les jeux, il semble bien que les clavecins dont parlent Mersenne et Trichet aient été munis de trois registres avec deux 8 pieds et un 4 pieds. Par un système de manettes, il est donc possible d'arriver aux sept combinaisons que mentionne Mersenne [29]. Dans ces deux textes, à aucun moment, il n'est explicitement fait référence à l'accouplement des claviers, ce qui va pourtant devenir l'une des marques de distinction de la facture française. Cependant, une lettre du 15 octobre 1648 de Pierre Chabanceau de La Barre (1592-1656), organiste de la Chapelle du roi, à Constantin Huyghens, évoque cette nouvelle possibilité :

Pour ce qui est du prix des clavesins de Paris, suivant ceque vous m'avez escrit, j'ay creu vous en avoir mandé la vérité, mais peut estre me suis je mal expliqué contre mon intention. Car la vérité est que ce m[aît]re qui est encore jeune, au commencement qu'il eust trouvé l'invention de faire des clavesins à deux claviers, non pas à la mode de Flandre, qui ne jouent que les mesmes cordes, mais différents en ceque ceux ci font sonner differentes mesmes cordes sur chaque clavier ; et à proprement parler, ce sont deux clavecins joints en un, et par consequent le travail en est double [30].

Dans ce cas précis, la disposition serait celle que l'on trouve sur les clavecins français du XVIII[e] siècle, à savoir un 8 pieds et un 4 pieds au clavier inférieur, un 8 pieds au clavier supérieur avec possibilité d'accouplement soit en tirant le clavier du bas (comme par exemple sur les clavecins du toulousain Vincent Tibaut ou sur le Vaudry de 1681), soit en poussant le clavier du haut. Le premier clavecin connu ayant cette possibilité est un instrument anonyme de 1667 [31]. Cette disposition est certainement à l'origine des deux « pièces croisées », une courante et une sarabande en *do* majeur, qu'écrivit Louis Couperin (1626-1661), le jeune organiste de Saint-Gervais [32]. Ce terme de pièces croisées, que l'on doit à François Couperin, qui en écrivit six, se définit ainsi :

[...] *celles qui porteront ce même titre devront être jouées sur deux Claviers, dont l'un soit repoussé, ou retiré. Ceux qui n'auront qu'un Clavecin à un Clavier, ou épinéte, joüeront le dessus comme il est marqué, et la Basse une octave plus bas.* [33]



5. Pierre PUGET (1620-1694), *Sainte Cécile,* huile sur toile, 1651. Marseille, musée des Beaux-Arts.

> *a en tout cas cet advantage sur lui de pouvoir demeurer plus longtemps d'accord, et de se maintenir sans y mettre la main plus d'un mois entier ;* [...] *c'est donc à bon droict qu'elle est tant prisée de plusieurs qui lui font cet honneur de la placer en tres bel équipage entre les plus pretieux meubles de leur maison, l'ornant d'exquises peintures et d'ouvrages superbement enrichis* [22].

Tant d'honneurs marquaient ainsi l'apogée mais aussi le prochain déclin de l'épinette au profit d'un instrument véritablement soliste et digne de l'orchestre.

Des pièces pour le clavecin (1670-1706)

En effet, la proportion des clavecins s'inverse par rapport à celle des épinettes après le mitan du siècle, démontrant, comme le souligne aussi Pierre Trichet vers 1640 lorsqu'il rédige son traité, que le clavecin symbolise l'« instrument moderne ». De fait, si on la compare avec celle d'Italie ou des Flandres, il semble que la facture française de clavecin se développe plus tardivement, peut-être à partir des années 1630, ce qui coïnciderait avec l'émergence d'un nouveau style de compositions propres à cet instrument. Dans sa Préface à l'*Harmonie universelle* publiée en 1636, le père Mersenne (1588-1648), en faisant l'éloge du talent de Jacques Champion de La Chapelle et de son fils Champion de Chambonnières, confirme sans ambiguïté cette scission entre l'épinette et le clavecin :

> *Jacques Champion sieur de la Chappele, & Chevalier de l'Ordre du Roy, a fait voir sa profonde science, & son beau toucher sur l'Epinette, & ceux qui ont connu la*

371

Comme l'affirme Titon du Tillet dans son *Parnasse françois*, lui qui ne connaissait qu'un fragment de l'œuvre de Louis Couperin,

> *nous n'avons de ce Musicien que trois suites de Pièces de Clavecin d'un travail & d'un goût admirable : elles n'ont point été imprimées, mais plusieurs bons Connoisseurs en Musique les ont manuscrites & les conservent pieusement* [34].

Il fallut pourtant attendre 1936 pour que l'œuvre magnifique et originale pour clavecin de l'oncle de François Couperin le Grand soit éditée dans sa totalité pour la première fois par Paul Brunold [35]. Or c'est justement l'édition gravée de pièces de clavecin dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle, qui va jouer un rôle capital pour la diffusion de cet art raffiné.

En 1670, deux ans avant sa mort, Jacques Champion de Chambonnières se décida donc à publier chez Jollain deux livres contenant soixante pièces de clavecin. Chambonnières, dont le nom était célèbre aussi bien à La Haye qu'à Vienne, avait hérité en 1643 de son père la charge de « joueur d'épinette ». Il avait fait les délices de la Cour par son art de toucher le clavecin et avait été l'instigateur, dès 1641, de concerts publics payants appelés « assemblée des honnestes curieux » [36]. Mais depuis une dizaine d'années, il était en disgrâce et vivait dans une situation financière précaire [37]. N'avait-il pas été contraint en 1662 de vendre sa charge au claveciniste Jean-Henry d'Anglebert [38] ? Grâce au texte de Jean Rousseau sur le jeu de la viole publié par François Lesure [39], on découvre peut-être l'une des raisons de la disgrâce de Chambonnières à l'heure où opéras et ballets de Lully commençaient à être si prisés :

> *M. de Chambonnières ne sçavoit pas accompagner, & que ce fut pour ce sujet qu'il fut obligé de se défaire de la charge qu'il avoit chez le Roy, & de s'en accomoder avec Monsieur d'Anglebert.*

La véracité de ce texte doit néanmoins être acceptée avec circonspection, car il a été écrit dans un contexte polémique. Si Chambonnières avait tant tardé à publier ces deux livres, c'est que, comme Froberger son contemporain, il ne souhaitait pas livrer au public ces pièces pour lesquelles lui seul possédait cette incomparable belle manière [40], ainsi qu'il s'en explique dans la préface de son premier livre :

> *Le desavantage qu'il y a ordinairement a donner ses ouvrages au public m'avoit fait resoudre de me contenter de l'approbation que les personnes les plus augustes de l'Europe ont eu la bonté de donner a ces pieces, lors que j'ay eu l'honneur de les leur faire entendre.*

Selon toute vraisemblance, les raisons financières ne sont pas étrangères à sa décision. Les manuscrits que l'on vendait lui portaient préjudice, comme il l'explique clairement dans ce même texte :

> *Ce pendant les avis que je recois de differens lieux qu'il s'en fait un espece de commerce presque dans toutes les villes du monde, ou l'on a la connoissance du Clavessin, par les copies que l'on en distribue quoy qu'avec beaucoup de deffauts et ainsi fort a mon prejudice ; m'ont fait croire, que je devois donner volontairement ce que l'on m'otoit avec violence & que je devois mettre au jour moy méme ce que d'autres y avoient desja mis a demy pour moy ; puis qu'aussi bien les donnant avec tous leurs agreemens comme je fais en ce recueil, elles seront sans doute, et plus utiles au public, & plus honorables pour moy, que toutes ces copies infideles, qui paroissent sous mon nom.*

Une partie des pièces recopiées qui circulait de façon manuscrite ne reflétait pas la réalité de son art, lequel reposait sur sa capacité à improviser une ornementation souvent différente, ainsi que le fait remarquer Le Gallois dans sa fameuse *Lettre* :

> *Toutes les fois qu'il joüoit une piece il y méloit de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, & des agréments differens, avec des doubles cadences* [41].

S'il ne s'était point résolu à publier une partie de son répertoire, on imagine aisément le casse-tête auquel aurait été confronté le musicologue qui, entre toutes les variantes des nombreux manuscrits, aurait dû établir un texte critique [42]. Une autre raison explique cette publication tardive : la première édition gravée sur cuivre en France ne remonte qu'à 1660. Comme pour la facture instrumentale, la France avait dans le domaine de la gravure un certain retard, si l'on songe aux superbes éditions des pièces de Frescobaldi commencées dès 1608. Le premier livre de ses *Toccate e partie d'intavolatura di cimbalo* fut gravé sur cuivre par Christopherus Blancus d'après le style du calligraphe, éditeur et graveur d'origine hollandaise Simone

Verovio (1575-1601). Il faut attendre encore cinquante ans pour que le premier livre de musique gravé selon ce procédé à Paris, soit publié chez Richer : il s'agit des *Airs* de Michel Lambert (1610-1696), maître de musique de la Chambre du roi, dont le cartouche de la page de titre est signé du célèbre graveur Jean Le Pautre [43]. Quant à la musique de clavier, le premier exemple d'édition de ce genre date de 1665, avec la gravure par Luders du *Livre d'orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'Eglise* de Nivers. Voici mis fin à presqu'un siècle de monopole des Ballard, seuls imprimeurs du Roi. En effet, leur technique (les poinçons) était impropre à rendre tout le raffinement et la subtilité de la musique de clavecin. La publication en 1707 par Christophe Ballard, de façon anonyme, d'une pièce de Louis Marchand et de quelques pièces de François Couperin, sans l'assentiment des compositeurs, démontre l'incapacité de ce procédé à rendre proprement l'écriture de la musique de clavecin. Ces nouvelles éditions musicales gravées vont donc être un lieu d'échanges entre graveurs de différentes spécialités.

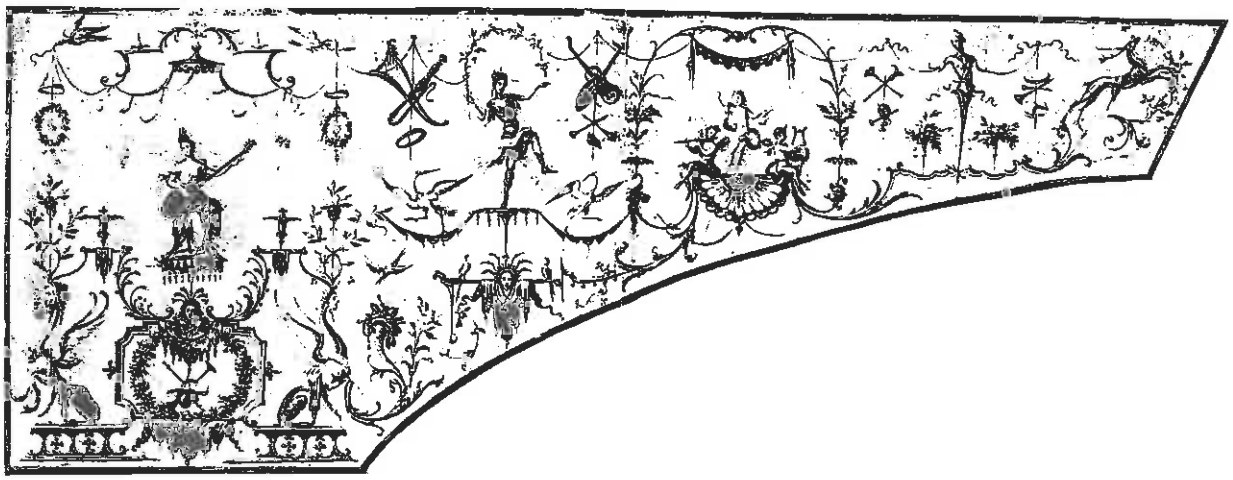
Ce fut le cas pour la première page de titre du premier livre de *Pièces de clavecin* de Chambonnières [44] en 1670 (fig. 6). En effet, on a toujours cru que c'était Jollain lui-même, connu pour ses nombreuses gravures de mode, qui avait gravé cette page, comme la mention *Jollain sculpsit*, en bas à gauche, semblait l'indiquer. La découverte au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France par Maxime Préaud [45] d'un tirage signé apporte une preuve irréfutable que ce n'est pas Jollain qui conçut cette page mais le célèbre graveur Jean Le Pautre (1618-1682). Au-dessus d'un clavecin et d'une épinette posés sur un entablement, deux angelots tendent une draperie où l'on peut lire le titre de l'ouvrage. Cette épinette rectangulaire a, tout comme le clavecin, un clavier façon des Flandres. Dans l'inventaire après décès de Chambonnières daté du 4 mai 1672, on trouve une « espinette [...] façon de la Chine » avec « une présentation du Mont de Parnasse », qui ne correspond pas à celle que l'on voit sur la page de titre. Quant au clavecin à deux claviers dont l'usage, à la différence des pièces de Louis Couperin, n'est aucunement nécessaire pour les pièces contenues dans les deux livres de Chambonnières, il semble avoir trois rangées de cordes (deux 8 pieds et un 4 pieds) avec une table décorée et une rosace. La caisse extérieure est soulignée d'un filet. Or, grâce à une lettre de Constantin Huyghens du 6 avril 1655 à Henry Du Mont (1610-1684), organiste de Saint-Paul et futur maître de Chapelle du roi, nous savons que Chambonnières possédait l'un des fameux instruments de Couchet d'Anvers :

> *Comme j'acheve ceste lettre, j'apprens par lettres d'Anvers que le celebre Couchet vient d'y trepasser, qui est une perte insigne aux amateurs curieux de bonnes espinettes. Je suis bien ayse d'en avoir une des dernieres de sa façon à deux claviers, comme estoit celle de M. de Chamboniere, qui est tres-excellente et telle que je ne croy pas que personne en fasse apres ce pauvre Couche, que je regrette extremement* [46].

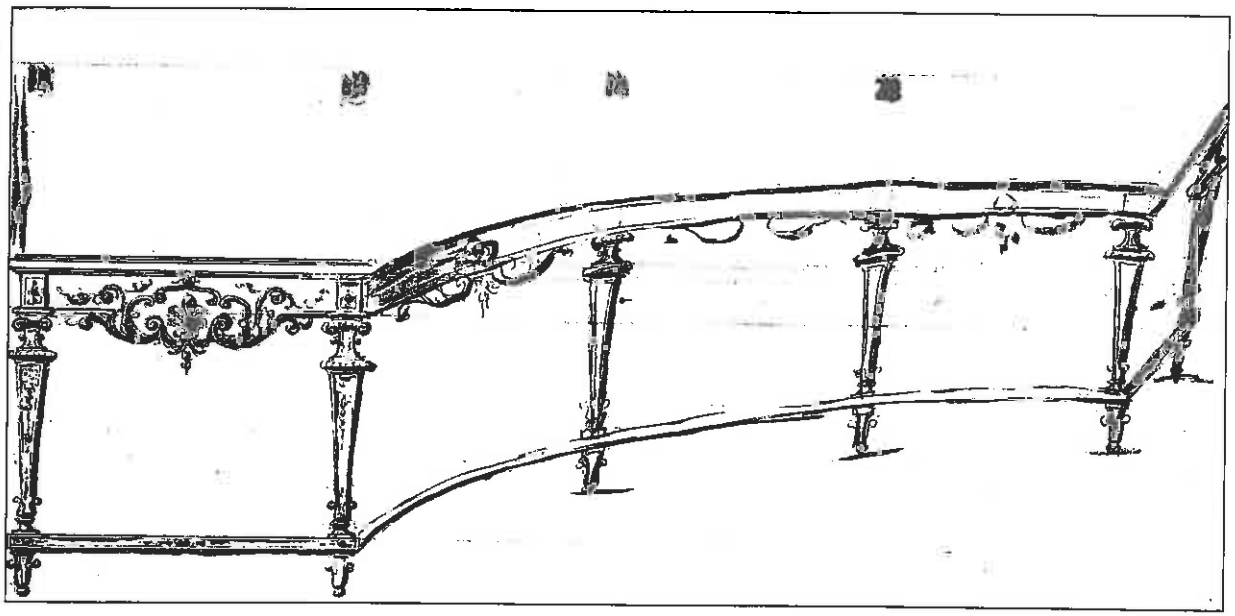
D'après l'analyse que Grant O'Brien a faite de la correspondance entre Couchet et Huyghens, il semble bien que ce dernier ait confondu claviers et registres et qu'il parle donc en fait de deux 8 pieds [47].

Le superbe clavecin de Jean Couchet de 1652, conservé au château du Touvet (Isère), aurait pu être le genre d'instrument que possédait Chambonnières, avant l'adjonction d'un second clavier vers 1701. La tessiture requise pour exécuter les pièces de l'illustre maître était en effet la suivante : sol^0 avec des intervalles de dixième, la^0 jusqu'à $do^{\#2}$ sans utilisation des notes chromatiques entre sol^0 et mi^1. Un clavecin avec courte octave au sol^0 / si^1, sans feintes brisées, suffisait amplement et correspondait à l'étendue des clavecins de Jean Couchet des années 1650. L'inventaire après décès du musicien, qui mentionne dans sa chambre « un clavessin en estat de jouer monté sur un pied à huict colonnes de bois de noyer », ne précise pas s'il s'agit d'un clavecin à deux claviers. Mais l'estimation modique de soixante livres confirmerait bien que l'instrument de Chambonnières n'avait qu'un seul clavier.

Quant à l'instrument représenté sur la page de titre du premier livre, ne serait-il pas identique au clavecin d'Henriette d'Angleterre, épouse de Monsieur, morte mystérieusement en 1670, l'année même de la publication des livres de Chambonnières ? Le 30 juin 1670, à quelques mois d'intervalle [48], Jean Le Pautre termine en effet l'épreuve de la gravure intitulée *Tombeau de Madame* (fig. 7). Or il est frappant de



16. Claude Audran III, projet de couvercle de clavecin, dessin à la gouache sur fond d'or. Stockholm, Nationalmuseum.



17. Claude Audran III, projet de piètement de clavecin, dessin à la plume rehaussé de lavis, *ca.* 1710. Stockholm, Nationalmuseum.

Louis XIV, on ne pouvait manquer de le citer. Cette fois-ci, nous disposons non seulement de mentions attestant de sa production — comme celle d'un clavecin de Ruckers, fond en or, avec des figures d'Audran [94] —, mais surtout de nombreuses esquisses dessinées de l'artiste (fig. 16) [95]. Avec leur écriture à la fois nerveuse, empruntée de fantaisie, d'inspiration encore parfois mythique mais combien plus novatrice, ces projets de décor constituent une parfaite transition entre le Grand siècle et le temps de la fête galante et du décor rocaille. Le clavecin Couchet observé précédemment n'est pas, lui aussi, sans faire écho à cet art renouvelé. Et dans sa simplicité, un intéressant projet de piètement (fig. 17) qui appartient au même ensemble de feuilles, renvoie au Ruckers ravalé, conservé à Colmar.

et enfin pour *Médée et Jason*, tragédie en musique de Joseph-François Salomon (1649-1732) publiée en 1713.

De cette collaboration entre Roussel et Desmarest naquit une autre gravure pour le *Livre de sonates en trio* du même Dandrieu dédiée à Elisabeth-Charlotte de Bavière, femme de feu Monsieur, dont les armes entourées des cordons de veuvage figurent dans le médaillon (fig. 11). Une partie des instruments est identique à ceux de l'autre cartouche. Le clavecin est représenté avec un peu plus de précision, bien que les rangs de cordes et la rosace ne soient pas figurés. L'intérieur du couvercle d'un seul tenant est agrémenté d'un motif d'angelots musiciens. Le clavecin repose sur un assez beau piètement composé de colonnes à chapiteaux ioniques.

Quelques clavecins peints en « mignature »

Au terme de ce parcours dans les éditions musicales gravées entre 1670 et 1706, plusieurs portraits de clavecins nous ont été proposés. Du très sommaire instrument, présenté couvercle fermé posé sur une table, nous sommes passés dès 1676 au modèle à pieds torsadés. Il rappelle bien sûr les quelques instruments français conservés, construits entre 1670 et le début des années 1690. Par la beauté de leur décor, ces instruments témoignent du fait que le clavecin n'est plus seulement l'œuvre du seul facteur. D'autres artisans, sinon des artistes, interviennent pour en faire une œuvre d'art.

Les instruments de Vincent Tibaut, maître ébéniste dont l'activité de facteur semble avoir été un second métier, sont caractérisés par des effets de marqueterie [68]. Mais leur style décoratif est sans doute moins isolé qu'on ne pourrait croire. Boulle et Domenico Cucci, célèbres ébénistes de Louis XIV, ont aussi attaché leur nom à la finition des clavecins : des états de paiement du roi mentionnent [69] les travaux exécutés de 1681 à 1687 pour des cabinets de marqueterie à bronzes dorés effectués pour des orgues et pour un clavecin de Louis Denis destiné à la grande Chambre du roi.

Très tôt et dans un tout autre esprit, l'engouement des parisiens et de la Cour pour les instruments des Ruckers, implique des modifications instrumentales mais aussi des aménagements dans l'aspect



11. Jean-François Dandrieu, *Livre de sonates en trio*, 1705, page de titre. Paris, BnF.

mobilier. En témoignent ces annonces : « en 1753, un clavecin de Ruckers dont le pied est de marqueterie. Il a été fait par Boule, le père, avec des ornements dorés d'or moulu et de belles peintures » ; ou celle-ci, du 18 octobre 1759, pour « un très beau clavecin d'Andreas Rukers sur un pied de marqueterie de Boule extrêmement riche. Les peintures sont de Patel [70] ». Le décor extérieur de la caisse, nous l'avons déjà remarqué, peut prendre la forme d'une peinture ou d'un laque imité de la Chine, tel ceux des instruments laissés par la dynastie des Denis, de Jean-Antoine Vaudry de 1681, ou celui de cet instrument proposé le 29 décembre 1760 dans les *Affiches, annonces et avis divers*, fait par Andreas Ruckers en 1601, « peint en noir et or avec des ornements dans le goût de la Chine. Le dedans représente des bacchanales peintes par Coypel ».

Si la recherche d'un décor extérieur est l'apanage des plus fortunés, il est cependant une partie de

Portrait de Mesdames les clavecinistes

Cet aperçu des genres du décor nous a permis de constater combien l'instrument acquit ses lettres de noblesse durant cette deuxième partie du siècle. Il les conservera jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, selon les variantes déjà esquissées ici. Mais après tant de portraits d'instruments, on remarque avec un certain étonnement la tardive apparition des portraits de clavecinistes, qu'ils soient solistes ou fassent partie d'un ensemble musical plus important, qu'ils soient professionnels ou simples amateurs.

C'est en 1679 seulement que nous trouvons en effet le premier document vraiment significatif. Il s'agit d'un dessin de Louis Licherie (1629-1687), élève de Le Brun et peintre pour les Manufactures des Gobelins [96], conservé au Metropolitan Museum [97] (fig. 1). L'inversion du clavecin ne doit pas nous étonner. Il s'agit d'un dessin préparatoire à la gravure de la partie inférieure du calendrier pour l'Almanach de 1679 [98]. Le sujet est explicité dans un cartouche de la version gravée : « l'acord [*sic*] des Nations par le Moien [*sic*] de la Paix ». Sous un tableau légendé représentant les négociateurs du traité de paix signé à Nimègue, les délégués des diverses nations et même des divers continents, chantent un air en l'honneur du roi que nous n'avons pas encore identifié. Cette mise en scène, au-delà de la commémoration qui suscita d'ailleurs de multiples manifestations musicales et des madrigaux et sonnets de circonstance [99], a l'intérêt de nous donner une image sans doute vraisemblable de la pratique du clavecin à la Chambre. Les chanteurs sont en effet accompagnés à la fois de la guitare, instrument de prédilection du roi, du théorbe, dont la caisse est esquissée en bas à droite de la version dessinée, d'une grande contrebasse de viole et d'un clavecin à deux claviers dont on a retiré le couvercle, comme souvent en situation de musique d'ensemble [100], confié à une jeune femme.

Deux documents plus amusants et postérieurs de quelques années confirment avec quelle constance le jeu du clavecin est confié aux femmes de la bonne société. Le premier est un dessin à la plume, anonyme, conservé au département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France [101] (fig. 18). Dans le cadre intime d'une riche demeure ornée de tableaux, un chanteur (qui, comme l'indique sans doute son rouleau de papier, fait office de maître de musique) et une chanteuse sont accompagnés par deux femmes jouant d'un même grand clavecin à quatre claviers. Pour étrange que paraisse cet instrument, il concorde parfaitement avec la mention trouvée dans une source rarement exploitée en organologie, le *Dictionnaire des arts et des sciences* de 1732 [102]. A l'article « Clavessin », on lit en effet : « On appelle aussi Clavessin, un Instrument de musique quarré, qui a deux claviers à chaque bout ». On se plaît à penser que ce modèle permettait d'exécuter dans des conditions idéales les *Pièces de clavessin* de Gaspard Leroux(1705) [103].

Les deux clavecinistes, avec leur coiffure à la Fontanges si caractéristique des années 1695 à 1705, renvoient directement à la fameuse gravure de Bernard Picard intitulée *Grands concerts dans un jardin* et éditée en 1709 [104]. La claveciniste, ici, accompagne un joueur de flûte traversière (qui rappelle la figure gravée par le même Picard en 1707 pour *Les principes de la Flûte traversière* de Jacques Hotteterre) et deux joueurs de flûte à bec. Deux groupes de musiciens, répartis un peu artificiellement sous les bosquets, participent cependant à l'exécution de ce qui pourrait être une cantate. L'allusion galante est soulignée par des vers faciles servant de lettre à la gravure.

A l'ombre des bosquets dans un beau jour d'Eté,
Cette agreable compagnie
Goute le doux plaisir que donne l'harmonie
Lorsque tout est bien concerté
Mais parmi les attraits d'une belle musique
Ou de Batiste ou de Lambert
L'Amour tient sa partie et très souvent se pique
De faire que deux cœurs soupirent de concert.
[François] Gacon

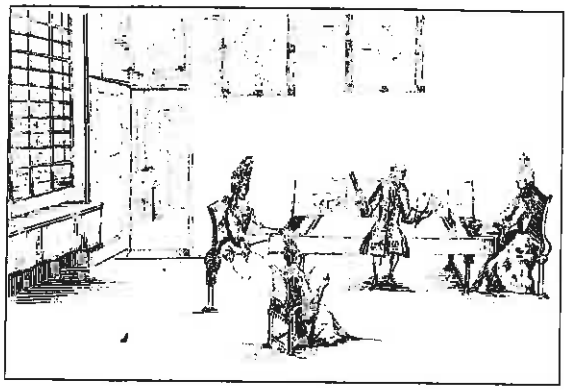
De quelques années postérieures, le *Portrait de groupe de la famille Nau au salon*, exécuté vers 1713 par un suiveur de François de Troy [105], représente une famille parisienne de marchands drapiers [106]. Dans une mise en scène aussi peu naturelle que précédemment, la convention ici, plus archaïque, semble vouloir évoquer les cinq sens au travers des occupations bienséantes de chacun. La musique nous intéresse bien sûr, puisqu'elle réunit une fois encore une femme au clavecin, plusieurs chanteurs, un flûtiste,



10. Nicolas LEBÈGUE, *Les pièces de clavessin*, 1677, page de titre. Paris, BnF, département de la Musique.

de clavecin que Baussen grava, aucun ne fit l'objet d'une page de titre agrémentée d'instruments.

C'est un autre graveur contemporain de Baussen, Claude Roussel (mort en 1720), qui renoua avec la tradition instaurée par les livres de Chambonnières d'une page de titre ornée d'un cartouche instrumental. Graveur en géographie [67], il initia sa production musicale avec la parution du livre de clavecin du grand Louis Marchand (1669-1732), organiste de la Chapelle du roi, ainsi qu'en 1703 celle du *Premier livre de pièces de clavecin* de l'organiste des jacobins, Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749). Leur page de titre n'est pas ornée. Puis, en 1704, paraît le *Livre de clavecin* du jeune Jean-François Dandrieu (*ca.* 1682-1738) gravé par Roussel avec, cette fois-ci, un cartouche de Desmarest dédié à Monsieur Robert, seigneur de Septeuil, dont les armes sont représentées dans un médaillon. Dans cette estampe, où figure un nombre important d'instruments en tous genres (orgue, harpe, timbales, violon, théorbe, luth...), se trouve un clavecin à deux claviers assez grossièrement représenté avec un couvercle d'un seul tenant décoré à l'intérieur d'une scène mythologique. Remarquons aussi le piètement orné d'atlantes sculptés. Ce cartouche fut réutilisé trois autres fois par Roussel, notamment pour le *Premier livre de pièces de clavecin* de Jean-Philippe Rameau en 1706, pour les *Motets mélez de symphonie* de Marc-Antoine Charpentier (en 1709),



18. Anonyme, *Concert de chambre*, dessin à la plume, *ca.* 1695. Paris, BnF, département des Estampes.

19. Jean-François DE TROY, *Portrait de la famille de Franqueville*, huile sur toile, 1711. Douai, musée de la Chartreuse.

un maître de musique et un joueur de basse de viole. Le groupement des voix et des instruments montre le clavecin dans son rôle d'accompagnateur. L'instrument que l'on devine est à « colonnes ioniques », l'éclisse semblant décorée de médaillons. Le couvercle a été une fois encore retiré pour les besoins de la performance. Dans cette même veine des portraits de groupe, citons aussi l'intéressant *Portrait de la famille de Franqueville*, exécuté par Jean-François de Troy en 1711 [107] (fig. 19), et qui montre une toute jeune enfant jouant d'un instrument orné de pieds sculptés à motifs de sphinges.

Après cette transition que forment les portraits de groupe, qu'en est-il des portraits individuels de musiciens à leur instrument ? Selon toute attente, la naissance du genre est très tardive dans le siècle. Elle apparaît semble-t-il d'abord dans les gravures de mode éditées par les Bonnart, Nicolas Arnoult et Antoine Trouvain [108]. Dès 1683, on observe que les





9. Nicolas LEBÈGUE, *Les pièces d'orgue, ca.* 1685, page de titre. Paris, BnF, département de la Musique.

pleine justification dans le *Troisième livre d'orgue*, puisqu'il comporte une pièce intitulée « Les Cloches que l'on peut jouer sur l'Orgue et le Clavecin » qui évoque les sonneries des églises de Paris. Signalons enfin que cette page de titre a été réutilisée par Henri Lesclop (1655-1707), facteur d'orgue qui racheta le fonds de commerce à la veuve de Baillon mort en 1681, pour le livre d'orgue de Gilles Jullien (1653-1703), organiste de Chartres [62].

A côté de ces trois livres d'orgue, Lebègue publia également deux livres de pièces de clavecin. Le premier parut en 1677. Gravée par Baillon, qui habitait la même rue que Lebègue et avec lequel il fit des expertises d'orgues, cette publication présente un très joli cartouche non signé (peut-être de Baillon lui-même) (fig. 10). D'un côté un clavecin au couvercle fermé, reposant sur une échelette et une épinette rectangulaire et de l'autre, un clavecin sans couvercle, une épinette polygonale et, le long du clavier, une rangée de tuyaux d'orgue composent une sorte d'annonce publicitaire pour l'échoppe du facteur Baillon [63]. On retrouve d'ailleurs des instruments similaires dans son inventaire après décès [64]. Preuve du succès de ces œuvres, qui sont d'un accès plus aisé que celles de Chambonnières, la première édition du premier livre existe en plusieurs tirages [65]. Dix ans plus tard, un second livre paraît, cette fois chez Lesclop, avec le même cartouche.

Comme Richer, dont nous avons parlé plus haut, Baillon fut l'un des premiers graveurs de musique français. Il initia à cet art son gendre Henry de Baussen, musicien de Mademoiselle de Guise [66], qui avait épousé l'aînée de ses filles, Marie. Retenons de son activité de graveur les *Pièces de clavessin de Mademoiselle de La Guerre* de 1687, ainsi que les *Pièces de clavecin* de Gaspard Le Roux de 1705. Mais de tous les livres

commentateurs musicologues, cette gravure, qui n'a pas été jointe à tous les tirages des œuvres de d'Anglebert [12], figure pourtant dès 1730 dans la première biographie de l'artiste, celle de l'Abbé Mazières de Monville [13]. Au *Catalogue des œuvres gravez*, sous la rubrique « Frontispices de Livres & Vignettes gravez d'après les dessins de Pierre Mignard », on trouve en effet explicitement mentionné :

> *La Musique representée par une femme qui joüe de la Lyre & qui est assise sur un globe, au milieu de Genies qui forment un concert de voix & d'instrumens : vignette qui fait le frontispice des pieces de clavessin de Jean-Henry d'Anglebert, gravé d'après un dessein de Mignard, par Vermeulen.*

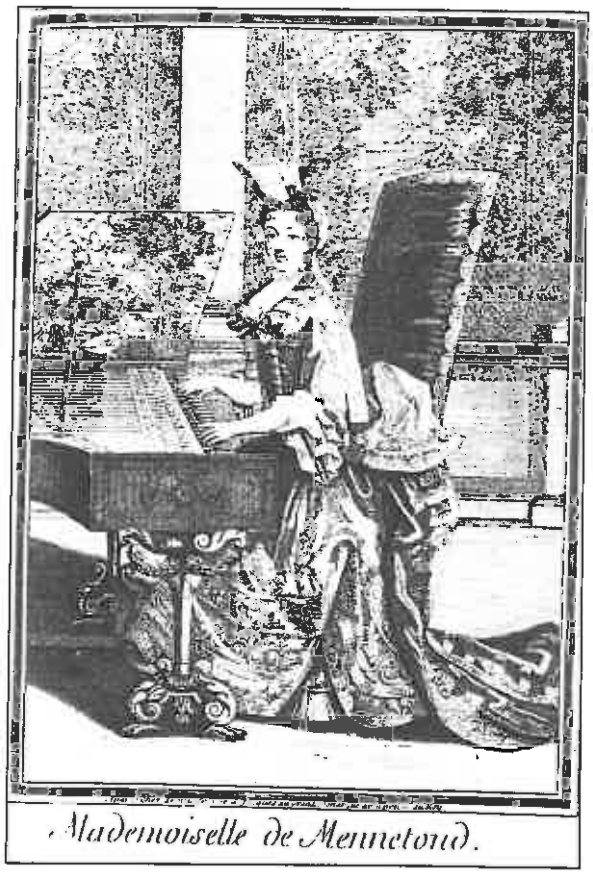
A d'infimes variantes près, Mignard semble s'être inspiré des recommandations de Cesare Ripa contenues dans son *Iconologia*, recueil d'emblèmes et figures destiné aux poètes et aux peintres, dont une édition de 1643 en langue française avait été mise à disposition des membres de l'Académie royale de peinture [14]. Au fond se trouve une tapisserie de verdure avec des oliviers. Le livre que lit la muse avec une colombe au-dessus de sa tête, porte l'inscription suivante : DIVUM HOMINUM OVE VOLUPTAS. A dextre, un cabinet d'orgue à deux claviers est joué par un angelot. A senestre, se trouve un clavecin à deux claviers fermé, sans abattant ni portillon, sur lequel se trouve un pupitre avec un livre de musique de format à l'italienne, comme l'édition des pièces de d'Anglebert. Pour la première fois, le clavecin repose sur un piètement torsadé et tourné. On aimerait que le clavecin qui servit de modèle à l'artiste peintre fut celui de d'Anglebert tel qu'il est décrit dans son inventaire après décès du 6 mai 1691 [15] :

> [...] *dans le cabinet dudit deffunc sieur d'Anglebert* [...] *Item un petit clavecin des Flandres de Ruckers à un clavier et deux cordes sur son pieds de bois de noyer prisé cent livres ;*
>
> [...] *dans l'antichambre* [...] *Item un clavessin à un clavier à trois cordes, peint dedans et dehors, avecq un clavier à transposer, sur son pied de bois de noyer prisé deux cents livres.*

Cette description indique qu'il s'agit d'un clavecin à un seul clavier. D'après Alain Anselm, le clavier à transposer pourrait être un clavier indépendant, de rechange en quelque sorte. En effet, un système de transposition à un demi-ton en faisant coulisser le clavier comme celui qu'on utilise de nos jours, n'aurait certainement pas attiré l'attention des commissaires lors de l'établissement de l'inventaire. Le clavecin représenté dans cette allégorie de Mignard ne peut donc être celui de d'Anglebert.

Collègue de d'Anglebert, Nicolas Lebègue (1631-1702), l'un des quatre organistes du roi, appartient au même cercle. Il collectionnait aussi des tableaux dont un du frère de Pierre Mignard, Nicolas, représentant la Princesse d'Elbeuf, sous la figure d'une sainte Cécile jouant de l'orgue [16]. Or c'est une image de même sujet qui fut utilisée pour les trois livres d'orgue de Lebègue qui parurent chez le maître faiseur d'instruments et graveur, Pierre Baillon (fig. 9), pour les premier et second livres et chez Baussen, son gendre, pour le troisième livre. Le premier livre date de 1676, époque à laquelle Lebègue n'était pas encore organiste du roi, le second de 1678. Le troisième parut entre 1685 et 1690 [17]. Sur cette page de titre, une sainte Cécile joue d'un orgue à trois claviers derrière lequel deux angelots alimentent la soufflerie de l'instrument. A senestre, se trouve un clavecin à deux claviers reposant sur un piètement torsadé qui défie quelque peu les nécessités de la stabilité. D'après son inventaire après décès, on sait que Lebègue possédait un « clavecin de Denis à deux claviers sur son pied de noyer [18] », prisé cent livres, qu'il légua par testament à son neveu Nicolas Andrieux [19]. S'agit-il de cet instrument ou d'un clavecin de Baillon ? La question reste sans réponse, d'autant plus qu'aucun instrument de ce facteur-éditeur n'a été conservé. Le seul témoignage de sa production, en dehors de son inventaire après décès [60], reste l'instrument inventorié par Bruni sous la Convention nationale : « Un clavecin peint en gris en forme d'une cassette, fait par Baillon [61] ».

Le fait qu'un clavecin soit représenté sur une page de titre concernant des livres d'orgue n'a rien d'étonnant. Rappelons que durant cette période, les maîtres de clavier jouaient aussi bien du clavecin que de l'orgue et que cette tradition s'est poursuivie durant tout le XVIII[e] siècle. De plus, la représentation de cet instrument sur ces pages de titre trouve sa



20. Antoine TROUVAIN (1656-1708),
Mademoiselle de Mennetoud, estampe, avant 1692.
Paris, BnF, département des Estampes.

demoiselles et les dames de qualité sont volontiers présentées jouant du clavecin. L'estampe de Nicolas Arnoult, *Femme de qualité jouant du clavecin* datée 1688 [109], est l'occasion de reproduire un habit au moins aussi luxuriant que l'instrument. Avec ses deux claviers, son décor au chinois et un piètement à chapiteaux et feuillages d'acanthes, il annonce à la fois le frontispice de Desmarest et Roussel de 1705 et le superbe clavecin de Donzelague à Lyon construit en 1716 [110]. Autre variante, celle où l'instrument est orné d'un paysage arcadien et supporté par des pieds ornés de volutes sculptées (fig. 20). Elle concerne cette fois une gravure de mode d'Antoine Trouvain, antérieure à 1692, proposant un portrait de claveciniste identifiée, Mademoiselle de Mennetoud, même si sa physionomie nous semble aussi conventionnelle que les précédentes. Fille de la duchesse de La Ferté, elle était née en 1680 et se produisit dès l'âge de neuf ans devant le roi, comme le mentionne le *Journal* du Marquis de Dangeau. Elle épousa le marquis de La Carte le 22 juillet 1698 et se fit donc représenter avant son mariage. Mademoiselle de Mennetoud est plus connue par le portrait musical que François Couperin nous a laissé d'elle dans le morceau d'ouverture du septième ordre publié en 1716, que pour ses compositions [111]. Ce portrait de claveciniste confirme une fois encore la prééminence des femmes devant le majestueux instrument et impulse cette prédilection des compositeurs du siècle suivant à dédicacer des pièces aux plus musiciennes d'entre elles.

Couronnant cet éloge à Mesdames les claveciniste, nous devons à Dominique Brême, spécialiste du portrait français, notre plus belle découverte. Sous la main de François de Troy, il a en effet cru pouvoir reconnaître le portrait présumé d'Elisabeth Jacquet de La Guerre dans une splendide effigie qui les dépasse toutes. Cette claveciniste virtuose mais surtout remarquable compositeur, est aujourd'hui bien connue grâce aux travaux de Catherine Cessac [112]. Nous inclinons à penser que cette œuvre admirable, sans doute exécutée alors que le compositeur était au sommet de sa gloire, au tournant du siècle, quelques années après la parution de sa tragédie *Céphale et Procris*, et à l'apogée de sa vie de femme (elle est née vers 1665), est probablement celle qui fut présentée au Salon de peintures du Louvre durant l'été 1704 [113].

Titon du Tillet nous permet d'apprécier l'importance de la musicienne :

> *Mademoiselle Jacquet dès sa plus tendre jeunesse fit connoître des talens & des dispositions extraordinaires pour la Musique & pour l'Art de toucher le Claveçin. A peine avoit-elle quinze ans, qu'elle parut à la Cour. Le Roi eut beaucoup de plaisir à l'entendre jouer du Claveçin ; ce qui engagea Madame de Montespan à la garder trois ou quatre ans auprès d'elle* [...] *tous les grands Musiciens & les bons Connoisseurs alloient avec empressement l'entendre toucher le Claveçin : elle avoit sur-tout un talent merveilleux pour preluder & jouer des fantaisies sur le champ, & quelquefois pendant une demie heure entière elle suivoit un prelude & une fantaisie avec des chants & des accords extrémement variez*

un dessin préparatoire au musée de l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris. Il s'agit cette fois du *Duel musical d'Apollon et Marsyas*, autre sujet de prédilection. L'atelier de Charles Le Brun, de son côté, a laissé un intéressant dessin, projet pour un couvercle, aujourd'hui conservé au musée du Louvre [82] (fig. 14). Dans un style qui rappelle les projets de fontaines pour les jardins de Versailles, par exemple celle figurant *Arion sur son dauphin*, ou bien *Apollon, les muses et Hercule* [83], le collaborateur de l'artiste officiel a su remarquablement occuper le format du couvercle, plaçant son Orphée charmant les animaux au centre de la composition et jouant sur la variété, l'exotisme et la plasticité des animaux. Ici, la profondeur du paysage tire un précieux parti du format en perpective qui porte l'œil vers l'infini. Confirmant la prééminence de l'inspiration mythologique, un autre couvercle décoré, perdu comme son instrument durant la dernière guerre, propose un sujet moins galvaudé, le *Combat des muses et des piérides* [84]. Pour avoir voulu rivaliser par leur chant avec les muses, ces neuf jeunes filles furent transformées en oiseaux. Ce décor, qui appartenait à un clavecin de la collection Léon Savoye [85], portait pour une fois une signature : « Le Roy pingebat 1685 », artiste difficile cependant à identifier [86]. Enfin, un autre couvercle de maître fut lui aussi remonté au format d'un tableau, tant sa qualité s'imposa bien après que l'instrument tombât en désuétude. Il s'agit du *Jugement de Midas*, exécuté peut-être vers 1717 par François de Troy (1645-1730), voire par son fils Jean-François de Troy (1679-1752) au tout début de sa carrière [87] (fig. 15). Marsyas et Apollon se livrent bataille sous les yeux des muses et du roi Midas. Une fois encore, l'artiste, avec un rare sens de la composition, a placé son héros au point de convergence géométrique du couvercle. La beauté des corps et le coloris particulièrement raffiné des carnations, des étoffes et des feuillages, en font un morceau de très grande qualité.

Cependant tous les musiciens ne pouvaient offrir à leur instrument le luxe d'une œuvre de maître. Aussi beaucoup de couvercles de clavecins proposent-ils des répliques d'œuvres connues. Celui du clavecin attribué à Claude Labrêche à Carpentras, de l'ancienne collection Eugène de Bricqueville, vendu récemment à Londres [88], n'est autre que la reprise d'un tableau très célèbre de l'Albane, quelques années à peine après son acquisition par Louis XIV en 1684 avec trois autres œuvres figurant aujourd'hui au Louvre. Il a pour sujet *Les amours désarmés ou La Terre*.

Parmi ces décors réalisés en écho à des œuvres de grande notoriété, on pourrait citer aussi les paysages de batailles de Adam Frans van der Meulen (1632-1690), tels ceux qui furent choisis pour mettre au goût nouveau un clavecin Ruckers du musée de Bruxelles. Cet instrument rappelle celui que le sieur de La Chevardière, marchand de musique, rue du Roule à Paris, cherchait à vendre le 23 janvier 1777 et qui était ainsi décrit dans les *Affiches* :

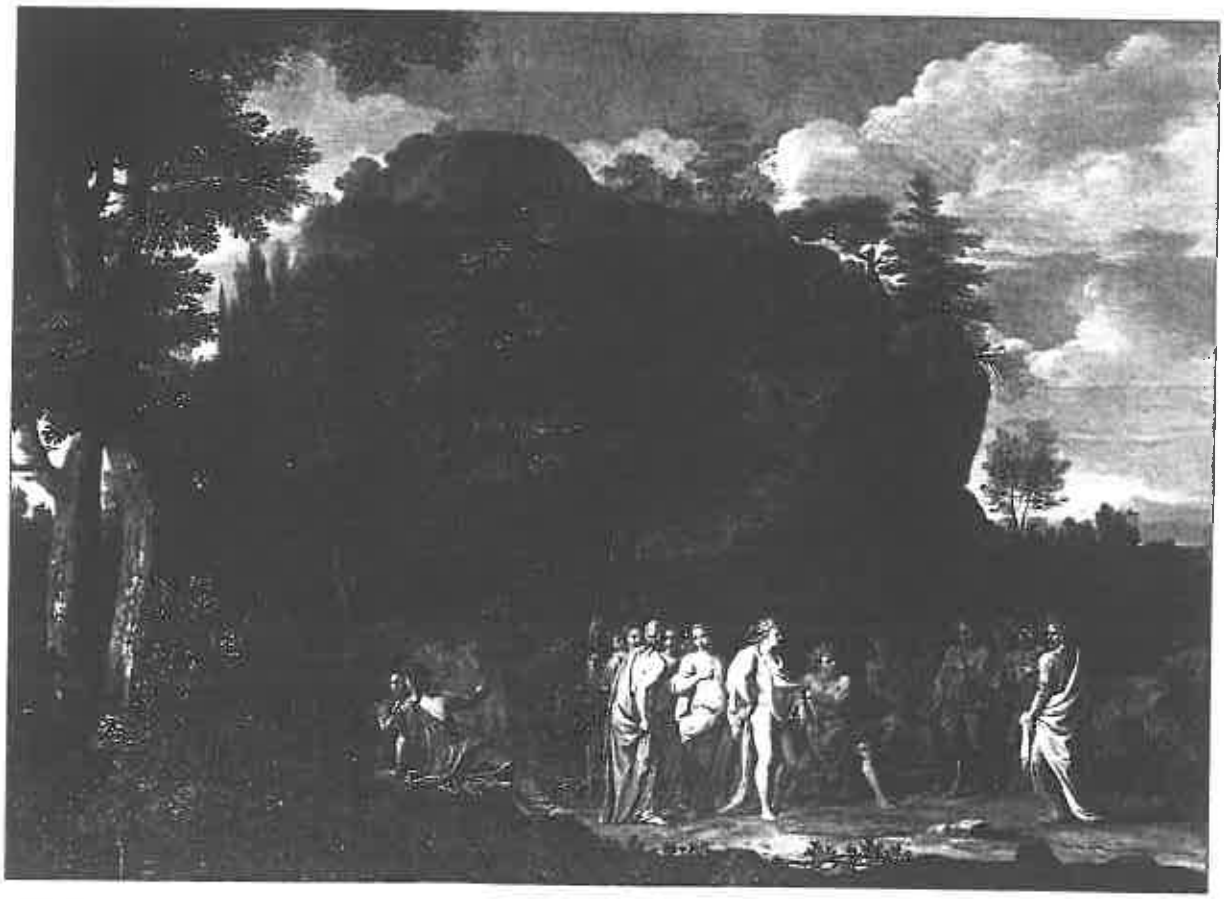
> *Clavecin à grand ravalement fait en 1612 par Ruckers, supérieurement peint par Van der Meulen, orné de bronzes. Il a été mis en état par le sieur Pascal Taskin, artiste célèbre. Il contient 4 registres, dont un est le jeu de buffle inventé par ce facteur.*

Tous les instruments ne furent pas décorés de paysages historiés ou de scène mythologiques dignes des grands genres de l'Académie. Certains proposaient aussi de somptueux motifs purement décoratifs, formés d'arabesques, de lambrequins et de petits sujets d'invention. Les éclisses du clavecin de Gilbert Desruisseaux ou celles de l'instrument marqué « D. F. » [89] témoignent assez de cette superbe profusion, dans la tradition par exemple du décor de l'hôtel Colbert de Villacerf [90] remonté aujourd'hui au musée Carnavalet. De même on cite toujours, en s'extasiant à juste titre, les décors à la Bérain sur fond or du Ruckers conservé au château de Versailles, ceux du Ruckers-Taskin du musée de la Musique [91] ou encore ceux du Jean Couchet refait à Paris en 1701, au château du Touvet. On regrettera toutefois qu'aucun projet de la main même du dessinateur du roi aujourd'hui bien connu grâce aux travaux de Jérôme de La Gorce [92], n'ait survécu jusqu'à nous. Il nous restera à suivre cet auteur pour tenter de compléter le répertoire des citations empruntées aux recueils gravés de l'artiste [93].

En revanche nous allons trouver une virtuosité comparable appliquée tout spécialement au clavecin, dans l'œuvre décorative si originale que nous a laissée Claude Audran III (1658-1734). Parce qu'il format Gillot et Watteau, célèbres pour leurs couvercles de clavecin, et qu'il représente l'aboutissement de notre propos qui doit se limiter aujourd'hui au siècle de



12. Attribué à P. A. PATEL, couvercle de clavecin, *Apollon et les muses*. G.B., coll. Mincaid Lennox.



13. Noël COYPEL, couvercle de clavecin, *Le duel musical d'Apollon et Marsyas*, huile sur bois, *ca.* 1665. Vire, musée municipal.

383



14. Atelier de Charles LEBRUN (1619-1690), projet de couvercle de clavecin, *Orphée charmant les animaux.*
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.



15. François DE TROY (1645-1730) ou Jean-François DE TROY (1679-1752), couvercle de clavecin,
Le jugement de Midas, ca. 1717. Coll. part.

l'instrument qui est systématiquement ornée par des artisans anonymes, en France comme dans les Flandres, la table d'harmonie. Dans les documents, on trouve en effet très souvent cette précision : la table peinte en miniature. L'expression se rapporte à la manière de peindre sur vélin avec des couleurs très fines détrempées dans de l'eau de gomme arabique ou de gomme adragante ou bien mêlées de jaunes d'œufs battus avec de petites branches de figuier dont le lait se mêle avec les œufs. Les peintres en miniature du XVII[e] siècle étaient les artistes chargés de peindre sur vélin les plantes et les oiseaux du Jardin du roi. Dès 1640, Nicolas Robert (1614-1685) [71] était engagé par Gaston d'Orléans pour reproduire des spécimens de sa ménagerie et de ses jardins selon cette technique. Peintre ordinaire de sa Majesté pour la miniature en 1644, il est toujours mentionné en 1670 dans les comptes royaux pour de tels ouvrages. Des vélins originaux, il publiera aussi des recueils de planches à la demande du roi [72].

Preuve s'il en est de la diffusion de cette technique de peinture, Claude Boutet publie une *Ecole de la mignature* en 1679 à Lyon qui connut un tel succès qu'elle fut rééditée plus de sept fois jusqu'en 1817 [73]. Au-delà de l'aspect technique et de son application sur les tables d'harmonie des instruments français [74], c'est l'inspiration de ces artistes qui nous importe. En effet, les motifs ornant les tables sont probablement des emprunts à ces admirables recueils de planches de fleurs et d'oiseaux. Les maîtres décorateurs, comme leurs homologues flamands utilisaient des recueils gravés, mais on est en droit d'imaginer certains artistes parisiens à l'affût des dernières réalisations de ces peintres du Jardin du roi.

Un témoignage confirme cette filiation. Jean Joubert, successeur de Nicolas Robert en 1686 à la charge de peintre en miniature du roi, qui fut rémunéré le 5 septembre 1688 pour vingt-quatre dessins de plantes rares, apparaît ainsi aux côtés de Louis Denis dans les comptes des bâtiments du roi en 1688, 1689 et 1692 pour les travaux suivants :

> *5 décembre 1688 A Luy, sur la peinture en mignature qu'il fait au clavessin du Roy : 200 #* [...].
> *9 décembre 1692. De luy 1800 # pour délivrer au Sr Joubert, peintre, pour avec 700 # qu'il a cy-devant reçues, faire le parfait paiement de 2500 # à quoy montent les ouvrages de peinture en mignature qu'il a faits sur le clavessin qui est dans le cabinet de S.M. au château de Versailles* [...] [75].

Ces sommes sont absolument considérables lorsqu'on les compare au prix de revient de l'instrument proprement dit. En effet, le 14 décembre 1691, Louis Denis, « facteur des instruments de la Musique du Roy » reçoit le solde du montant de 600 livres « pour [le] corps de clavessin qui a esté peint en mignature par le Sr Joubert et posé dans le cabinet du Conseil de S. M. à Versailles le 28 juin 1690 [76] ».

Ces instruments disposent donc d'une table ornée de fleurs et d'oiseaux, mais aussi souvent d'un couvercle historié qui contribue encore à leur élévation au rang de riche pièce de mobilier. L'*Orphée charmant les animaux* du clavecin de Gilbert Desruisseaux [77], l'*Hermès endormant Argos au son de sa flûte* ornant celui du facteur Girolamo Zenti construit à Paris en 1668 [78], ou encore le *Duel musical d'Apollon et Marsyas* du Ruckers conservé au musée d'Unterlinden à Colmar sont autant de grands sujets, dans des réalisations cependant humblement anonymes.

Mais les noms de Patel et Coypel ont été prononcés plus haut. Dès la décennie 1660, les témoignages de décors de couvercle par des artistes d'un tel renom abondent, renforçant la dignité de l'instrument. Ne trouve-t-on pas mentionné dans l'atelier du peintre Pierre Patel (?-1676), le 8 août 1676, « un clavecin représentant le Montparnasse, prisé 600 livres » [79] ? Son fils Pierre Antoine Patel (1648-1707) s'y est sans doute également essayé, comme le montre un grand panneau qui appartenait encore récemment à la collection du Major W. M. P. Mincaid Lennox à Downton Castle (fig. 12). Il représente *Apollon et les muses* et n'est autre qu'un dessus de clavecin remonté aux proportions d'un tableau [80]. Si la dynastie des Patel s'illustra brillamment dans les paysages à figures, les couvercles des clavecins de Nicolas Dumont, exécutés en 1681 et 1704, reprennent avec un charme simple et bucolique ce schéma particulièrement approprié à la figure géométrique du couvercle. De Noël Coypel (1628-1707), auteur de plusieurs grands décors parisiens entre 1660 et 1670, on connaît aussi un couvercle ayant subi le même sort que celui de Patel, conservé au musée de Vire (fig. 13) et pour lequel Antoine Schnapper [81] a pu retrouver

> *& d'un excellent goût, qui charmoient les Auditeurs. Madame de la Guerre avoit un très-beau genie pour la composition, & a excellé dans la Musique vocale, de même que dans l'instrumentale* [114].

C'est justement avec les attributs de la composition qu'elle a souhaité laisser son image à la postérité, arborant ainsi les emblèmes préconisés par Cesare Ripa et assimilés quelques années plus tôt par Mignard dans son *Allégorie de la musique*. Au moment de sa disparition, la musicienne avait pris soin de léguer par testament ses trois portraits à ses neveux [115]. L'un d'entre eux était un buste qui servit probablement de modèle au premier des deux médaillons reproduits par Titon du Tillet. Le deuxième, daté 1729, ne permet guère de véritable comparaison. C'était le seul exemple connu du compositeur à l'instrument jusqu'à la découverte du portrait peint qui nous occupe ici. Il figure bien, en tout cas, dans l'inventaire après décès de la musicienne, de même que l'instrument représenté sur le tableau [116], un « grand clavecin flamant à deux claviers » que l'on découvre placé dans un salon faisant sans doute office de salle à manger. Le tableau peint par François de Troy nous permet de très bien l'identifier et d'apprécier son décor de *putti* en grisaille, digne du peintre François Duquesnoy le flamand (?-1643).

Au terme de cet hommage involontaire mais combien manifeste aux femmes clavecinistes, adressons nos derniers regards à Elisabeth Jacquet de La Guerre et laissons le mot de la fin à Titon du Tillet car

> *On peut dire que jamais personne de son sexe n'a eu d'aussi grands talens qu'elle pour la composition de la musique, & pour la maniere admirable dont elle l'executoit sur le Claveçin.*

Notes

1. La deuxième partie de l'étude paraîtra dans le numéro 3 de cette revue.
2. Zutphen, De Walburg Pers.
3. Voir Grant O'Brien, *Ruckers, A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, chapitre 12 : « Ruckers clavecimbels, music and performance practice », pp. 218-219.
4. Ce clavecin est conservé au musée de l'hospice Saint-Roch à Issoudun (Indre). Voir à son sujet le rapport d'Alain et Marie-Christine Anselm, *Etude du clavecin Jean Denis 1648*, Villemandeur, 1991 ; ce rapport, à paraître, est conservé au musée .
5. Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*. Publié avec une introduction par François Lesure, Genève, Minkoff Reprint, 1978, p. 171.
6. Paris, La Documentation française, 1969, t. 1, pp. 864-894 et SEVPEN, 1974, t. 2, pp. 884-910.
7. Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique...* , Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, troisième partie, troisième livre, p. 159 (Reprint en 3 vol. avec introduction de François Lesure, Paris, Editions du CNRS, 1975).
8. Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Ms. fr. 9152, f. 189.
9. Voir également Davitt Moroney, « Bounds and Compasses' : The range of Byrd's keyboards », *Essays in honor of Oliver Neighbour*, Londres, 1992, pp. 67-88. Ce type de clavier était d'un usage très répandu entre 1560 et 1620, comme le montre la planche XIV du *Theatrum Instrumentorum* de Michael Praetorius, Wolfenbüttel, 1620 (Reprint : Cassel, Bärenreiter, 1958).
10. Sur la première attribution de cette œuvre à cet artiste et sur sa carrière, voir Charles Sterling, « Le concert de Tournier de Toulouse », *Prométhée*, juin 1939, pp. 171-174 ; Pierre Salies, « Nicolas Tournier. Peintre en Languedoc (1590-1639 ?) », *Archistra - Archives, Histoire, Traditions*, n° 14-15, 1974, pp. 29-34.
11. Voir la notice dans le catalogue d'exposition *Le portrait toulousain de 1550 à 1800*, Toulouse, musée des Augustins, 1987-1988, n° 37.
12. Ce concert est connu par la gravure intitulée *L'Ouye*. Cf. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes. Inventaire du fonds français, Paris, 1939, t. 1, p. 502, n° 1071-75 ; Raymond-Armand Weigert, *Graveurs du XVII^e siècle*.
13. Marie-Christine Gloton, *Pierre & François Puget*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, pp. 35, 82 ; reprod. face 36, détail p. 83.
14. Madeleine Jurgens, *op. cit.*, t. 1, p. 29, inventaire après décès de Marie Jolly, femme de François Baillot, avocat au parlement, 3 octobre 1628.
15. *Idem*, t. 2, p. 889, inventaire après décès de Marie Aujannet, veuve de Louis Vergnette, procureur au parlement, 3 décembre 1615.
16. Voir par exemple les épinettes suivantes conservées au musée de la Musique à Paris : rectangulaire, anonyme, France, deuxième moitié du XVII^e siècle (E. 972.4.1) ; polygonale, Philippe Denis, Paris, 1672 (E. 561) ; en aile d'oiseau, Michel Richard, Paris, 1690 (E. 978.3.1).
17. Sur les gravures de mode musicales, voir l'article de Catherine Massip, « Les personnages musiciens dans les gravures de mode parisiennes de la fin du XVII^e siècle : intérêt et limites d'un genre iconographique », *Imago Musicae*, IV, 1987, pp. 137-150.



8. Cornelis VERMEULEN d'après Pierre Mignard, *La musique*, estampe insérée en tête des *Pièces de clavecin* de d'Anglebert, 1689. Paris, BnF, département de la Musique.

poste de claveciniste du roi, Jean-Henry d'Anglebert (1628-1691). Comme Chambonnières, d'Anglebert ne consent à donner au public les fruits de son art que deux ans avant sa mort, mais avec l'intention de livrer un second livre qui n'a jamais paru, ainsi que nous l'indique la mention « livre premier » sur la page de titre. Ce livre est dédié à l'une des filles de Louis XIV, Mademoiselle de Blois, princesse de Conti. De ce noble personnage pour lequel d'Anglebert indique avoir composé ces pièces, nous n'avons retrouvé pour le moment aucun portrait la représentant au clavecin. Heureusement, Pierre Mignard, peintre officiel de la Cour, a immortalisé d'Anglebert dans une intéressante effigie [51] bien connue, non datée, gravée par Cornelis Vermeulen (1642-1692), où il n'est pas non plus au clavecin. Fait troublant, l'un des exemplaires des pièces de d'Anglebert conservé à la Bibliothèque nationale contient avant la page de titre une importante allégorie de Pierre Mignard gravée également par Vermeulen (fig. 8). Ne s'agit-il pas d'une commande supplémentaire de d'Anglebert à l'artiste dont il possédait d'ailleurs un « grand tableau peint sur toile [...] représentant la Vierge tenant le petit Jesus, et Sainct Joseph » ? Cette allégorie reste en tout cas l'une des rares représentations de clavecin français du XVII[e] siècle. Ignorée des





6. Jacques Champion de Chambonnières, *Pièces de clavecin*, 1670, page de titre. Paris, BnF, département de la Musique.
7. Jean Le Pautre (1618-1682), *Tombeau de Madame*, estampe, 1670. Paris, BnF, cabinet des Estampes.

voir que les instruments qui ont servi à l'illustrer, excepté l'épinette, sont les mêmes que ceux de la page de titre de Chambonnières, mais que le travail est plus soigné. Le clavecin avec son portillon ouvert, son décor de papier peint dans la boîte à clavier et son clavier blanc pourrait être d'origine flamande. Que feue Madame s'intéressât au clavecin n'avait rien d'étonnant ; protectrice des arts et des lettres, cette belle et jeune princesse avait comme maître de clavecin Etienne Richard (1621-1669) [49]. Chambonnières n'y fait-il pas allusion, en intitulant une des pièces du premier livre la « Courante de Madame [50] » ? Cette magnifique déploration gravée fait écho à une forme musicale en vogue au XVII[e] siècle, le tombeau, qui rappelle ceux qu'écrivirent Louis Couperin et Jakob Froberger, et qui se jouaient « Fort lentement & avec discrétion ».

Dix-neuf années séparent la publication du livre de Chambonnières de celle de son successeur au

38 8

18. Cf. l'estampe de Jean-Baptiste BONNART (1678-1726), *Deshabillé de chambre*, 1685, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes ; C. MASSIP, *op. cit.*, fig. 3.
19. Voir F. G. JOLLAIN, *Dame de cour jouant du clavessin*, 1685, Bibliothèque nationale de France, département de Estampes.
20. Sur le collectionneur, voir Antoine SCHNAPPER, *Le géant, la tulipe et la licorne*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 226-228.
21. Il est conservé à l'état de manuscrit à la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris et a été publié par François Lesure, *op. cit.*
22. Pierre TRICHET, *op. cit.*, p. 175.
23. M. MERSENNE, *op. cit.*, premier livre, première partie, p. 10.
24. Jean LE GALLOIS, *Lettre... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, Estienne Michalet, G. Quinet, 1680 (Reprint : Genève, Minkoff, 1984), pp. 68-69. Voir également Davitt MORONEY, « Chambonnières and *Belle manière* », *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque de Saint-Germain-en-Laye. Heidelberg, 1987. Textes réunis par Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 201-208.
25. M. MERSENNE, *op. cit.*, troisième partie, trosième livre, pp. 101-122.
26. Franck HUBBARD, *Le clavecin. Trois siècles de facture.* Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1981, pp. 70-73.
27. M. MERSENNE, *op. cit.*, troisième partie, troisème livre, p. 112.
28. P. TRICHET, *op. cit.*, pp. 234-235, fol. 114.
29. Sur ce problème des clavecins à deux claviers, voir Edwin M. RIPIN, « The French Harpsichord before 1650 », *The Galpin Society Journal*, XX, 1967, pp. 43-47, ainsi que F. HUBBARD, *op. cit.*, pp. 74-77.
30. Lettre citée par W. J. A. JONCKBLOET et J. P. N. LAND, *Musique et musiciens au XVII[e] siècle*, Leyde, E. J. Brill, 1882, pp. CXLIX-CL.
31. Cette précision sur l'accouplement du clavecin anonyme du Fine Arts Museum de Boston nous a été donnée par Alain Anselm. Voir John KOSTER, *Keyboard Instruments in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts, 1994, n° 6, pp. 39-46.
32. Louis COUPERIN, *Pièces de clavecin*, éditées par Davitt Moroney, Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1985, n° 16 et n° 25.
33. François COUPERIN, *Troisième livre de pièces de clavecin*, Paris, 1722 (Reprint : New York, Broude Brothers Limited, 1973). Préface n.p.
34. Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste Coignard fils, 1732, pp. 402-403 (Reprint : Genève, Slatkine, 1971). Parmi les sources citées par Titon du Tillet se trouvait peut-être le *manuscrit Bauyn d'Angevilliers* dont la seconde partie est entièrement dévolue à l'œuvre de Louis Couperin et qui constitue l'une des sources capitales pour l'établissement d'un texte critique de ces compositions. Cf. *Manuscrit Bauyn*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Rés. Vm[7] 674-675 (Reprint avec une introduction de François Lesure : Genève, Minkoff, 1977). Pour la datation de ce manuscrit, voir David FULLER, Bruce GUSTAFSON, *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 356.
35. Louis COUPERIN, *Œuvres complètes*, éditées par Paul Brunold, Paris, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1936.
36. François LESURE, « Chambonnières, organisateur de concerts », *Revue belge de musicologie*, III, 1949, p. 140.
37. Michel LE MOËL, « Les dernières années de J. Champion de Chambonnières (1655-1672) », *Recherches sur la musique française classique*, I, 1960, pp. 31-46.
38. *Op. cit.*, pp. 36, 41-42.
39. François LESURE, « Une querelle sur le jeu de la viole en 1688 : Jean Rousseau contre Demachy », *Revue de musicologie*, XLVI, 1960, p. 194.
40. Voir note 24.
41. J. LE GALLOIS, *op. cit.*, p. 70.
42. Une nouvelle édition critique de l'ensemble du corpus est actuellement en cours par Davitt Moroney et Denis Herlin aux Editions de l'Oiseau-Lyre.
43. Maxime PRÉAUD, *Graveurs du XVII[e] siècle*. t. 11, *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Inventaire du fonds français, 1993, p. 329, n° 933 .
44. La seconde édition présente une page de titre différente. Pour la première édition du second livre, voir l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Vm[7] 1851.
45. M. PRÉAUD, *op. cit.*, p. 297, n° 833.
46. W. J. A. JONCKBLOET et J. P. N. LAND, *op. cit.*, pp. 24-25.
47. G. O'BRIEN, *op. cit.*, pp. 307-308.
48. Le privilège de Chambonnières est du 25 août suivant.
49. Le continuateur de Loret écrit le 14 janvier 1668 dans sa *Lettre en vers à Madame*, à propos de Richard :

Et sa digne Henriette aussi,
Qui pleine pour lui d'un beau souci
Ont été prêter leurs oreilles
A ses merveilles sans pareilles

Cf. Norbert DUFOURCQ, « Notes sur les Richard, musiciens français du XVII[e] siècle », *Revue de musicologie*, XXXVI, 1954, pp. 116-133.
50. Jacques Champion de CHAMBONNIÈRES, [Premier livre de] *Pièces de clavessin*, Paris, Jollain, 1670, p. 25 (Reprint : New York, Broude Brothers, 1967).
51. Ce portrait est reproduit dans le livre de Beverly SCHEIBERT, *Jean-Henry d'Anglebert and the Seventeenth-Century Clavecin-School*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
52. Un autre exemplaire avec le frontispice de Mignard a été vendu à Paris, à l'hôtel Drouot, le 5 avril 1995 (*Bibliothèque musicale de la comtesse de Chambure*, deuxième vente, n° 4). Le frontispice est reproduit en première de couverture.

53. Charles Simon MAZIÈRES DE MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard. Premier peintre du Roy avec Le Poëme de Molière sur les Peintures du Val de Grace et Deux Dialogues de M. de Fenelon, Archevêque de Cambrai, sur la Peinture,* Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1730, p. LXIII.
54. Cesare RIPA, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées,* Paris, 1643 (Reprint : Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989). Voici la définition de la musique (p. 123) : « C'est une femme qui regarde fixement un Livre ouvert, qu'elle tient d'une main, & une plume de l'autre, pour corriger sa tablature ; ayant pour cet effet à ses pieds un Luth, une Viole, & des Flustes, pour en accorder l'harmonie ».
55. Archives nationales, Minutier central, Etude LIII, 104.
56. Edmond BONNAFÉ, *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e siècle,* Paris, 1884, p. 170.
57. Sur les différents tirages, voir Norbert DUFOURCQ, *Nicolas Lebègue (1631-1702),* Paris, Picard, 1954, pp. 87-94.
58. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens,* Paris, Société française de musicologie, 1966, p. 29.
59. N. DUFOURCQ, *op. cit.,* pp. 180-181.
60. F. HUBBARD, *op. cit.,* p. 220 et note 46.
61. Bartolomeo BRUNI, *Un inventaire sous la Terreur.* Introduction, notices biographiques et notes par J. Gallay, Paris, Chamerot, 1890, p. 179 (Reprint : Genève, Minkoff, 1984).
62. Voir la préface de Norbert Dufourcq à l'édition des pièces de Jullien, Société française de musicologie, 1952.
63. Norbert DUFOURCQ, « Pierre Baillon, facteur de clavecins, d'orgues, graveur de musique et organiste français », *Music, Libraries and Instruments,* Londres, 1961, pp. 196-200.
64. Archives nationales, Minutier central, CXXI, 135, 23 janvier 1682.
65. Pour ces différents retirages, voir Bruce GUSTAFSON, *French Harpsichord Music of the 17th century,* Ann Arbor, UMI Research press, 1979, vol. 3, pp. 293-296.
66. Patricia M. RANUM, « A sweet servitude. A musician's life at the Court of Mlle de Guise », *Early Music,* XV, n° 3, 1987, pp. 346-360.
67. Voir la notice « Roussel » d'Anik DEVRIÈS dans Marcelle BENOIT, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles,* Paris, Fayard, 1992, p. 622.
68. Voir dans ce même volume l'article « Vincent Tibaut, ébéniste et facteur de clavecin » et la description du clavecin Tibaut par Alain ANSELM dans « Bref regard sur les trois clavecins de Vincent Tibaut » pp. 203-209.
69. Jules GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du roi 1688-1695,* Paris, Imprimerie nationale, 1881, t. 1, p. 1323 (1681) ; 1887, t. 2, pp. 63 (juillet 1681), 326 (juillet 1681), 461 (septembre 1684), 1187 (août et novembre 1687).
70. Eugène de BRICQUEVILLE, *Les ventes d'instruments de musique au XVIII^e siècle,* Paris, Fischbacher, 1908, pp. 8 et 10.
71. A. SCHNAPPER, *op. cit.,* pp. 57-59.
72. Albert POMME DE MIRIMONDE, « Un peintre de la réalité. Nicolas Robert », *La Revue du Louvre et des musées de France,* 1958, pp. 82-84.
73. Voir le reprint de l'édition de 1679 chez Minkoff, Genève, 1972.
74. Il convient de noter que, d'après les analyses chimiques réalisées à l'initiative des musées, l'œuf semble n'avoir jamais été utilisé.
75. J. GUIFFREY, *op. cit.,* t. 3, pp. 90, 287, 295, 664, 711.
76. *Idem,* p. 720. Notons aussi que la « ferure d'acier poli, doré et damasquiné » du même clavecin a coûté 102 livres 10 sols payées à Gruché, arquebusier. Voir Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi,* étude institutionnelle et sociale, 1661-1733, Paris, Picard, 1971, pp. 213-214.
77. Paris, musée de la Musique. E. 979.2.3. Reproduit en couverture du catalogue d'exposition *Johann Jakob Froberger,* Montbéliard, 1990-1991 et dans ce volume p. 150.
78. Paris, musée de la Musique. E. 986.15.1
79. Archives nationales, Minutier central, Etude CIX, 263.
80. Un paysage du même peintre, assez proche, animé aussi de petits personnages — en l'occurrence Diane et ses suivantes — figurait au musée d'Alger.
81. Antoine SCHNAPPER, « Noël Coypel et le grand décor peint des années 1660 », *Antologia di Belle Arte,* 1977, pp. 7-17.
82. Jules GUIFFREY, P. MARCEL, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française,* Paris, 1907-1938, 11 vol, t. 8, n° 6066.
83. Inventaire 29829 et 27678.
84. L'instrument est reproduit dans Raymond RUSSELL, *The Harpsichord and Clavichord,* Londres, Faber & Faber, 1973, pl. 42.
85. Vente, Paris, hôtel Drouot, 13 juin 1924, n° 1, vendu 6 700 F. à Michael Hamm ; a figuré à l'Exposition rétrospective de la classe 17. Instruments de musique, Exposition universelle, Paris, 1900, alors qu'il appartenait encore à M. P. Quereuil.
86. Faut-il rapprocher ce nom d'un artiste fort méconnu, représenté au musée Tessé du Mans et identifié par Elisabeth Foucart Walter ? Actif dès 1652 dans cette ville, on ne connaît de lui qu'un unique tableau, *Saint Sébastien soigné par les Saintes femmes* qu'il est bien difficile de mettre en rapport avec notre décor.
87. Nous devons la connaissance de ce superbe panneau à Didier Aaron et Christophe Le Ribault, et une appréciation sur l'attribution ainsi que la communication d'une photographie à Dominique Brême.
88. Vente, Londres, Conalghi, 14-30 juillet 1983, n° 51. Reproduit.
89. Paris, Collection particulière. Voir dans ce volume l'article d'Alain et Marie-Christine Anselm sur la collection Yannick Guillou, pp. 116-148.
90. Alain MÉROT, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII^e siècle,* Paris, Le Promeneur, 1990, p. 100 et reprod.
91. E. 979.2.1. Reproduit en couleur dans le catalogue d'exposition *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national. 1975-1980. Donations, dations, acquisitions,* Paris, Grand Palais, 1980-1981, notice n° 120 par Josiane BRAN-RICCI.

92. Jérôme DE LA GORCE, *Bérain. Dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986.
93. J. de La Gorce mentionne le motif du fou à la marotte et de l'égyptienne au tambour de basque provenant de l'*Hiver* et reproduit sur l'extérieur de l'abattant du clavecin Couchet du château du Touvet. Cf. le livret accompagnant l'enregistrement discographique *Hommage à François Couperin*, par Davitt MORONEY, Harmonia Mundi, 1987, pp. 15-17.
94. *Affiches, annonces et avis divers*, 24 novembre 1779, cité par E. de BRICQUEVILLE, *op. cit.*, p. 15.
95. Eric LANGENSKIÖLD, Carl David MOSELIUS, *Nationalmusei. Utställningskatalog. Arkitekt urritningar, planer och teckningar ur Carl Johan Cronstedts Fullerösamling*, Stockholm, 1942, p. 47, n° 203-207. Voir aussi le catalogue d'exposition *Claude Audran. L'art décoratif au musée de Stockholm*, Paris, Bibliothèque nationale, 1950, p. 29, n° 11, 120, 121, 122.
96. Eugène BELLIER de LA CHAVIGNERIE, *Recherches sur Louis Licherie*, Paris, 1860.
97. Il a été acquis en 1962. Inv. 62.272. Il est à la pierre noire, avec des rehauts de blanc, sur papier brun. La mise au carreau pour le transfert est visible sur les bords.
98. Cette gravure a été publiée par A. P. de MIRIMONDE dans *L'iconographie musicale sous les rois bourbons. La musique dans les arts plastiques*, Paris, Picard, 1975, t. 1, p. 25, reprod. planche VI, fig. 10.
99. Cf. le *Mercure galant*, janvier 1679, pp. 181, 183.
100. Ce rôle de continuo du clavecin constitue d'ailleurs l'une de ses occurrences favorites parmi les représentations figurées. D'autres exemples, quoique assez insignifiants au plan artistique, attestent cet emploi, comme par exemple le groupe d'angelots assurant la basse continue respectivement au clavecin, au théorbe et à la basse de viole, figuré sur le frontispice de Dolivar gravé par Berey à la fois pour les *Basses continues* composées par Marin MARAIS en 1689 et pour le *Traité d'accompagnement* de Denis DELAIR en 1690.
101. Ce dessin a été publié dans le catalogue d'exposition en hommage à Geneviève Thibault de Chambure, *Musiques anciennes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, p. 36.
102. Paris, Rollin père, t. 1. p. 232.
103. Par ailleurs, un clavecin « double » fut proposé à la vente à Paris, le 26 juillet 1791, cf. *Affiches, annonces et avis divers*, p. 2715.
104. Cf. Florence GÉTREAU, *Instrumentistes et luthiers parisiens XVII[e]-XIX[e] siècles*, Paris, Délégation artistique à la ville de Paris, 1988, p. 80, n° 51. Reproduit.
105. Dominique Brême, qui prépare le catalogue raisonné du peintre François de Troy, n'y voit pas la main de cet artiste.
106. Ce grand tableau (1,62m x 2,40m), passé en vente à Lyon le 24 octobre 1984, nous a été signalé par Christophe Le Ribault. Nous remercions également le musée historique des Tissus de Lyon de nous avoir indiqué son actuel possesseur. Voir aussi le catalogue d'exposition *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII[e] siècle* (1730-1800), Lyon, 1988-1989, p. 32.
107. Ce tableau est conservé au musée de la Chartreuse de Douai. On ne sait quasiment rien sur cette famille. Cf. Jean CAILLEUX, « Some family and group portraits by François de Troy », *L'art du Dix-huitième Siècle*, Supplément au Burlington Magazine, n° 26, avril 1971-1, p. VII.
108. C. MASSIP, *op. cit.*, note 15.
109. C. MASSIP, *op. cit.*, p. 146, fig. 8.
110. Lyon, musée historique des Tissus.
111. Six airs sérieux de Mademoiselle de Mennetou figurent en effet dans un recueil de 1691 conservé à l'université de Berkeley. Cf. Alan CURTIS, « Musique classique française à Berkeley », *Revue de musicologie*, LVI (2), 1970, pp. 129-133.
112. Catherine CESSAC, *Elisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995.
113. Le livret du salon présente une probable faute d'impression. On lit en effet pour 1704, pp. 15, 19 et 20 : « Douze tableaux par M. de Troy. Au troisième rang, M. Mouton ; [...] Douze tableaux de Mademoiselle Chéron a present Mad. Le Hay. Au troisième rang, Madame de la Guette [que nous pensons devoir transcrire Madame de La Guerre]. Deux jeunes filles qui accordent un clavessin ».
114. E. TITON DU TILLET, *op. cit.*, pp. 635-636.
115. Simone WALLON, « Les testaments d'Elisabeth Jacquet de La Guerre », *Revue de musicologie*, XL, 1957, pp. 206-214.
116. C. CESSAC, *op. cit.*, p. 177 : inventaire conservé aux Archives nationales, Minutier central, Etude XXXV, 565, 11 juillet 1729.