



**HAL**  
open science

## A la recherche du portrait de "Monsieur Rindvel jouant de la viole"

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. A la recherche du portrait de "Monsieur Rindvel jouant de la viole". *Strumenti, musica e ricerca*, Oct 2000, Crémone, Italie. pp.203-224. halshs-00117512

**HAL Id: halshs-00117512**

**<https://shs.hal.science/halshs-00117512>**

Submitted on 19 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# STRUMENTI, MUSICA E RICERCA

Atti del Convegno internazionale  
Cremona 28-29 ottobre 1994

A cura di Elena Ferrari Barassi, Marco Fracassi,  
Gianpaolo Gregori

CREMONA  
ENTE TRIENNALE INTERNAZIONALE  
DEGLI STRUMENTI AD ARCO

2000

Florence Gétreau<sup>1</sup>

A LA RECHERCHE DU PORTRAIT  
DE «M. RINDVEL JOUANT DE LA VIOLE»

Il y a de nombreuses années, un conservateur de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Paris, nous a soumis la photo d'un tableau français du XVIII<sup>e</sup> siècle à sujet musical qu'il ne parvenait pas à identifier (Fig. 1, p. 205). Or, ce portrait de violiste n'a cessé de nous intriguer, aucune réponse satisfaisante n'ayant pu être donnée pendant longtemps à notre interlocuteur. Cependant, alors que sa localisation reste inconnue, plusieurs indices permettent aujourd'hui d'avancer quelques hypothèses tant en ce qui concerne l'identification du personnage que celle du peintre auteur de l'oeuvre. Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de replacer cette oeuvre dans la tradition des portraits de violistes français, que ces musiciens soient professionnels ou amateurs.

Au premier examen, il semble bien que ce portrait d'homme de trois quart en pied, assis et jouant de la viole, soit l'oeuvre d'un artiste français ayant travaillé vers 1730. La coiffure – où la chevelure courte est ramenée en arrière en touffes et boucles – ainsi que l'habit – composé d'une chemise à jabot de dentelle sortant de la veste d'étoffe brochée et d'un justaucorps de soie ou de satin – sont caractéristiques du premier tiers du siècle. Les qualités picturales du portrait, notamment le rendu du visage et la vivacité de l'expression, enfin la force de la composition, incitent à chercher parmi les portraitistes les plus en vue dans ces années: dans la tradition de Jean-Baptiste Santerre (1651-1717), mais surtout autour de Jean-Marc Nattier (1685-1766), l'artiste s'éloignant ici des costumes de fantaisie et des éclairages théâtrales d'un Alexis Grimou (1678-1733), tout autant que des détails mythologiques d'un Jean Raoux (1677-1734). Même

<sup>1</sup> Responsable de l'équipe d'Organologie et d'iconographie musicale à l'Institut de Recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 0200, CNRS, Paris).

si plusieurs spécialistes du portrait français que nous nous avons consultés<sup>2</sup> ont trouvé, au vu de la reproduction photographique, que le nom de Louis Tocqué (1696-1772) était probablement trop ambitieux, c'est pourtant dans cette direction que nous avons poussé la recherche. Plus naturel que Jean-Marc Nattier, son maître, cet artiste a en effet consacré toute sa carrière au portrait. Spécialiste des effigies de cour mais ayant donné aussi de nombreux portraits d'artistes et de gens de bonne société, Tocqué, en «préférant à l'afféterie, au faste, au convenu, l'expression franche et vraie [...] est en réaction visible avec ceux qui l'avaient précédé et marque une étape vers la simplicité et le réalisme».<sup>3</sup>

A cet argument stylistique et pictural, s'est bien vite ajouté un indice assez encourageant: trois années après avoir été reçu Académicien dans le genre du portrait, Louis Tocqué a en effet présenté au Salon de peinture du Louvre un portrait ainsi mentionné dans le catalogue: «M. Rindvel, Hollandois, en pied, jouant de la viole».<sup>4</sup> Si les portraits de musiciens ne sont pas rares dans les expositions du Louvre au XVIII<sup>e</sup> siècle,<sup>5</sup> la mention précisant l'instrument joué est beaucoup moins fréquente. Deux autres portraits de violiste sont ainsi décrits en tant que tels dans les livrets du Salon. Tout d'abord celui de «M. Theobaldo jouant de la viole» en 1699.<sup>6</sup> Nous pensons qu'il s'agit très probablement du portrait du musicien et compositeur Théobaldo de Gatti (ca. 1650-1727), originaire de Florence. «Musicien de scène» dans l'orchestre de l'Académie royale, il débute en 1676 pour figurer un «Songe jouant de la Violle» dans le divertissement du Sommeil d'*Atys* de Lully. Maître pour la viole,<sup>7</sup> il eut aussi une grande réputation comme Symphoniste pour la basse de violon et composa plusieurs opéras.<sup>8</sup> Dans son inventaire après décès,<sup>9</sup> on trouve d'ailleurs men-

<sup>2</sup> Nous remercions tout particulièrement pour leur avis Dominique Brème et Marianne Roland-Michel.

<sup>3</sup> C. A. DORIA, *Louis Tocqué*, Paris, Les-Beaux-Arts, 1929, p. 47.

<sup>4</sup> *Explication des Peintures, Sculptures, & autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par Monseigneur Orry [...], dans le Grand Salon du Louvre, a commencé au 18 Aoust prochain, jusqu'au cinq septembre de la présente année 1737*, Paris, Jacques Collombat, p. 14.

<sup>5</sup> Un repérage systématique, dont nous préparons la publication avec l'étude des oeuvres retrouvées, nous a permis de relever environ 70 représentations de musiciens professionnels ou amateurs entre 1699 et 1800.

<sup>6</sup> Il s'agit d'une oeuvre du peintre François de Troy (1645-1730).

<sup>7</sup> A. DU PRADEL, *Le Livre Commode des adresses de Paris pour l'année 1692*, Paris, D. Nion, 1692, p. 62.

<sup>8</sup> E. TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois...*, Paris, J. B. Coignard, 1732, p. 82-83.

<sup>9</sup> Cet inventaire a été exhumé et analysé par Thomas Lecomte dans le cadre de son dossier de fin d'année présenté dans notre séminaire du Groupe de formation doctorale «L'interprétation des



Fig. 1 Attribué à Louis Tocqué, *Portrait présumé de Monsieur Rindvel jouant de la basse de viole*, 1737 (?), localisation actuelle inconnue. Cliché anonyme.

tion de deux portraits du musiciens peints sur toile et l'on apprend aussi qu'il possédait cinq violes. Le seul autre portrait ayant eu les honneurs du Salon de peinture du Louvre et explicitement catalogué comme représentant un joueur de viole apparaît beaucoup plus tard, en 1750. Il s'agit, dans un registre fort différent, de «Mlle Desjardins tenant un dessus de viole».<sup>10</sup> A ces deux oeuvres, il convient d'ajouter le portrait de Marin Marais, peint par André Bouys (1656-1740), exposé en 1704, dont une réplique d'atelier existe toujours au musée de la Musique à Paris.<sup>11</sup> Le catalogue du Salon indique simplement: «M. Marais, ordinaire de la musique du Roy», sans préciser qu'il tient une viole. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette oeuvre ultérieurement.

Sur l'identité de ce Monsieur Rindvel, les recherches n'ont rien apporté. Le comte Doria, au moment où il préparait sa monographie sur Louis Tocqué, avait déjà tenté d'éclaircir ce point sans succès avec l'aide d'érudits hollandais.<sup>12</sup> Selon lui, aucun nom de famille hollandaise aisée au XVIII<sup>e</sup> siècle ne ressemble à celui-ci. Nos propres échanges de correspondance avec le département d'iconographie musicale du Gemeentemuseum de La Haye n'ont pas été plus concluants. Peut-être s'agit-il d'ailleurs d'un nom scandinave. Là encore, nos correspondances avec les Archives musicales de Stockholm sont restées sans résultat. Remarquons toutefois que la famille Rindvel devait avoir une prédilection pour la musique. En effet, au Salon de peinture de 1738, Louis Tocqué exposait cette fois un portrait «représentant M. Rindvel le jeune, Hollandois, tenant un livre de musique».<sup>13</sup>

Posons donc l'hypothèse que le tableau que nous étudions à partir d'une photographie et dont nous ignorons les dimensions, soit le portrait de Rindvel peint par Tocqué pour le Salon de 1738. Il reste maintenant à affronter un nouveau problème. En effet, plusieurs versions de ce portrait semblent avoir existé. En 1929 déjà, Doria cataloguait, sans le mettre en rapport avec le portrait de Rindvel, un portrait d'homme non identifié ainsi décrit:

sources en organologie et iconographie musicale» (DEA Musique et Musicologie, Université de Tours / Conservatoire national supérieur de musique de Paris / Ecole normale Supérieure, 1996): *Le musicien J. Théobaldo de Gatti, d'après l'inventaire après décès conservé aux Archives Nationales*, Paris (Archives Nationales, Minutier central des notaires, XIX-664, 7 novembre 1727).

<sup>10</sup> Ce tableau, indiqué comme de Autereau, revient sans doute à Louis Autereau (1692-1760), dont le père était également portraitiste.

<sup>11</sup> F. GÉTREAU, *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Délégation artistique de la ville de Paris, 1988, p. 74-75, notice 40, planche couleur, p. 151.

<sup>12</sup> DORIA, *op. cit.*, p. 134, n. 287.

<sup>13</sup> Livret du Salon, p. 16, n. 66.

Toile. H. 093 x 075.

Assis, de 3/4 à droite, jouant de la viole: habit d'intérieur vert d'eau, chemise blanche entrouverte, culotte vieux rose. Fonds gris.

Ce portrait, jusqu'ici donné à Tocqué, ne doit pas être de lui. Exposé à l'Exposition de Bagatelle, Paris, 1911-1912.<sup>14</sup>

Par ailleurs, est apparu plusieurs fois sur le marché d'art français en 1992 un portrait représentant le même personnage selon la même composition que notre tableau, présenté tour à tour comme «Entourage de Marianne Loir», puis donné à Marianne Loir<sup>15</sup> (Fig. 2, p. 208). Cette oeuvre<sup>16</sup> était conservée chez Tony Bingham à Londres en 1994 où nous avons pu l'observer. On remarque que la composition est cadrée un peu plus largement que sur le premier tableau. Les qualités picturales semblent moindres, l'expression et le modelé du visage sont plus froids, plus rigides. Sachant que Marianne Loir est une élève de Tocqué, cela pourrait suggérer que nous soyons en présence ici d'une réplique d'atelier ou d'une réplique de sa main d'après un original de Tocqué. Tant que le premier tableau n'aura pas été retrouvé, il est bien difficile de confirmer ce dernier point. Venant ajouter à l'énigme de cette oeuvre, nous devons à Marianne Roland-Michel la connaissance d'un portrait dont la ressemblance est troublante. Cette fois le personnage est représenté sans instrument, dans un vêtement d'intérieur qui met en valeur l'intimité du sujet (Fig. 3, p. 209). Ce tableau est conservé au Bowes Museum de Durham. Comme l'indique un récent catalogue,<sup>17</sup> la critique reste partagée sur l'attribution du tableau: le nom de Louis Tocqué est le plus souvent mentionné, mais ceux d'Alexis Loir et Marianne Loir ont également été avancés.<sup>18</sup> Faut-il admettre qu'il s'agisse du même personnage? Est-ce le portrait de «Monsieur \*\*\*, en Robe de Chambre» exposé au Salon de 1743 par Louis Tocqué?<sup>19</sup> Ce portrait de

<sup>14</sup> DORIA, *op. cit.*, p. 114, n. 146.

<sup>15</sup> Catalogue de Vente, Paris, Hôtel Drouot, 10 avril 1992, n. 46, reproduit, «Entourage de Marianne Loir, Portrait d'un joueur de viole de gambe, Toile, 130 x 97 cm»; Catalogue de Vente, Versailles, Hôtel des Cheval-Légers, 28 juin 1992, n. 60, «Marianne Loir, Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle, Portrait d'un violoncelliste, Huile sur toile (restaurations), 130 x 97 cm»; Catalogue de Vente publique, Reims, 18 octobre 1992, n. 65, «Marianne Loir, Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle, Portrait d'un joueur de viole de gambe, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Restaurations».

<sup>16</sup> L'oeuvre avait été acquise à Reims par Monsieur Daniel Piollet. Nous le remercions d'avoir mis à notre disposition l'original de cette version ainsi que sa photographie.

<sup>17</sup> B. CROSSLING, *European Paintings from the Bowes Museum*, Londres, Merrell Holberton, 1993, p. 30, reprod. Reproduit en couverture en couleur. Mentionné dans DORIA, *op. cit.*, p. 52 et 156. Huile sur toile, 76,5 x 61.

<sup>18</sup> Notre correspondance avec Bryan Crossling (1995) qui date l'oeuvre entre 1735 et 1745.

<sup>19</sup> Cfr. le n. 65 du livret du Salon.



Fig. 2 Attribué à Marianne Loir, *Portrait d'un violiste*, Londres, coll. part. Cliché par courtoisie de M. Piollet.



Fig. 3 Ecole française de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, entourage de Louis Tocqué, *Portrait d'homme en robe d'intérieur*, ca. 1735, Durham, Bowes Museum. Cliché du musée.



Fig. 4 Attribué à Jean Dieu dit Saint-Jean, *Portrait présumé de l'un des fils de Marin Marais*, après 1686, Blois, musée du château. Cliché Giraudon.



Fig. 5 Atelier de André Bouys, *Portrait de Marin Marais*, après 1704, Paris, Musée de la Musique. Cliché Réunion des Musées Nationaux.

gentilhomme en vêtement d'intérieur a en tout cas plus de parentés avec la réplique de notre joueur de viole aujourd'hui conservée à Londres (Fig. 2, p. 208) qu'avec la version que nous considérons comme originale (Fig. 1, p. 205).

Grâce à la comparaison avec ces deux derniers tableaux, la version présumée originale semble offrir de plus grandes qualités picturales, renforçant l'hypothèse que nous sommes bien en présence d'une oeuvre de Tocqué lui-même. Les écrits même du peintre donnent quelques arguments pour saisir la maîtrise dont elle paraît témoigner par comparaison avec les autres tableaux. En effet, dans ses *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*,<sup>20</sup> il insiste sur plusieurs qualités où l'on reconnaît la dextérité d'un portraitiste. Tout d'abord la mise en valeur du sujet principal, dont dépend l'harmonie de la composition:

*Un tableau harmonieux fait sur moy l'effet du soleil repandant sa lumière plus ou moins sur tout ce qui l'environne. Chaque tableau a son soleil qui est le groupe ou la figure principale. Ce qui est autour de l'objet dominant n'est plus qu'accessoire et semble n'être plus éclairé que par lui. Il faut donc prendre garde que rien ne détruise cet objet. C'est pour lui qu'il faut conserver toute sa verve et tout son feu. Quand cette partie est bien rendue, les autres semblent être finies [...]. Si cet objet ne savait pas [...] attirer [le public], les détails sont en pure perte. L'inimitable Molière n'a jamais noyé ses sujets dans des épisodes. Le grand Lully a su reserver le pathétique, la force et la majesté de son recitatif pour les principaux rosles, tels que ceux d'Atis, de Medée, d'Armide, de Rolland et de tant d'autres.*<sup>21</sup>

Tocqué traite ensuite «Du caractère et de la charpente des têtes par rapport au portrait», posant en principe que «les traits du visage sont aux ordres de l'ame pour exprimer ses mouvemens». Estimant que le portraitiste ne doit pas se borner à la ressemblance du visage, il invite à montrer la variété des physionomies, notamment celles des mains, si différentes «selon l'age et le temperament que le visage et la stature indiquent» et qu'il faut autant que possible «peindre d'après la personne même», c'est à dire sur le modèle et non de routine:

*Les mains dans un tableau concourent beaucoup à l'expression. Leurs mouvemens divers qui suivent la pensée sont plus ou moins vifs selon la différence des caractères et des tempéramens [...]. Il faut donc que l'action des mains comme celle*

<sup>20</sup> Texte lu par Louis Tocqué devant l'Académie de peinture de Paris le 7 mars 1750. Manuscrit conservé à l'École des Beaux-Arts de Paris, publié dans le «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1929, pp. 259-292.

<sup>21</sup> TOCQUÉ, *op. cit.*, p. 19.

*du corps donne une idée de l'intérieur des gens qu'on peint ; ainsi que leur forme doit contribuer à la parfaite ressemblance de l'extérieur. Je ne dois pas négliger de dire encore qu'on ne peut trop éviter de cacher les emmanchemens des mains et qu'il faut étudier soigneusement dans les poignets ces finesses dont dépendent les grâces de la main.<sup>22</sup>*

Le tableau qui nous occupe s'attache en effet à rendre la mobilité du visage, tandis que le musicien marque un temps d'arrêt dans son jeu, et atteste d'un soin tout particulier porté à rendre la finesse et la dextérité des mains: la souplesse des poignets et des doigts et la justesse des positions concourent à placer l'habileté musicale du modèle au premier rang des objectifs de ce portrait.

Tocqué explique ensuite combien le traitement des accessoires et la mise en scène du portrait auront d'importance, notamment aux yeux du commanditaire:

*L'amateur éclairé qui ne connoist pas toujours ceux que vous avez peint fera peu de cas de vos tableaux, si la composition ne le frappe, et si les détails ne l'arrestent. Soit meubles, étoffes, broderies, dentelles, rien ne lui échappe, il veut que tout réponde à l'idée qu'il a des choses [...]. Une figure seule est souvent plus ingrate et plus difficile à bien disposer qu'un sujet étendu [...]. Les peintres de portrait qui pour l'ordinaire sont dans le cas de ne mettre sur la scène qu'un seul personnage doivent avoir recours aux accessoires et placer ingénieusement des meubles d'espèces différentes dont ils peuvent tirer des grands effets en les groupant avec art : multipliez donc toujours les objets pour éloigner le fond du tableau [...]. Enfin, mettez dans le lieu que vous représentez ce beau désordre qui prouve qu'il est toujours habité.*

Or, n'a-t-on pas ici en arrière fond l'ambiance studieuse de l'amateur de bons ouvrages et le désordre naturel des feuilles de musique négligemment disposées sur une table? La grande basse de viole, surtout, devient un accessoire majestueux et remarquablement d'actualité pour le connaisseur: son patron ample, son cheviller à tête sculptée et à sept cordes, sa table d'harmonie ornée en son centre d'un motif floral stylisé, son bois au vernis assez clair, rappellent les modèles anglais mis au goût du jour à Paris dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dernier point abordé dans les Réflexions de Tocqué, celui «De l'avantage des reflets, de la composition des plis et de la perspective aérienne». Cette fois, l'Académicien recommande de composer les plis «pour darder

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 31.

la lumière», considérant que l'importance des reflets «regarde non seulement l'union des étoffes de diverses couleurs, mais l'harmonie de tous les objets dont un tableau peut être composé». <sup>23</sup> L'application de ce principe semble frappant dans le tableau qui nous intéresse, notamment dans le beau rendu des tissus qui font couler la lumière, celle-ci s'accrochant aussi bien aux broderies de la veste, qu'à certains détails de la basse de viole: les cordes, les frettes, le sillet, les boutons des chevilles, mais aussi la ligne dessinée par le joint de table et des éclisses aux graves.

Conçu dans les années 1730, ce portrait occupe de toute façon une place particulière parmi les quelques effigies de violistes réalisées en France entre 1680 et 1750 et aujourd'hui recensées. Si l'on met à part les joueurs de violes contribuant à un «consort», à un ensemble brisé ou à une forme sonate, on peut dégager un certain nombre de points communs à considérer tous ceux que nous allons maintenant présenter. Commençons par une oeuvre conservée au château de Blois. Bien que controversée quant à son attribution et à l'identification de son modèle, elle doit retenir toute notre attention (Fig. 4, p. 210). Donnée au musée en 1850 comme *Portrait de Lully*, considéré en 1924 comme représentant Marin Marais (1656-1728), <sup>24</sup> publiée en octobre 1978 en couverture de la revue «Early Music» comme «Johann Schenk, renowned viola da gamba virtuoso of Düsseldorf and Amsterdam», «Attributed to his brother Peter Schenk (1645-1715)», mais donnée aussi à Constantin Netscher (1668-1723), il semble plus raisonnable de revenir aux hypothèses la concernant formulées dès 1953 par François Lesure. <sup>25</sup> Elles sont d'ailleurs encouragées aujourd'hui par Magda Kyrova-Klerk, conservateur de la collection d'estampes musicales du Gemeentemuseum de La Haye où figure une gravure à la mezzotinte de Pieter Schenk (1660-1713) représentant Johan Schenk, <sup>26</sup> de toute évidence inspirée par cette composition mais sans en avoir les qualités picturales et l'aisance. Le tableau de Blois est très certainement une oeuvre française et sans doute l'une des premières représentations de viole à sept cordes. L'instrument représenté rappelle beaucoup la facture anglaise, avec sa rosace et sa volute ajourée. Ce serait donc un instrument

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 36-37.

<sup>24</sup> M. TESSIER, *Quelques portraits de musiciens français au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 1924, p. 252.

<sup>25</sup> *Marin Marais, sa carrière, sa famille*, «Revue Belge de musicologie», VII, p. 134, note 9. François Lesure, doutait que l'oeuvre puisse représenter Marin Marais. Il émettait l'hypothèse qu'elle puisse être l'effigie de l'un de ses fils.

<sup>26</sup> W. SALMEN, *Musiker im Porträt. 2. Das 17. Jahrhundert*, Munich, C.H. Beck, 1983, p. 156.



Fig. 6 Jean-Marc Nattier, *La leçon de musique*, 1710, localisation actuelle inconnue. Cliché anonyme.



Fig. 7 Nicolas Lancret, *Portrait d'un violiste*, c. 1725, New York, coll. part. Cliché anonyme.



Fig. 8 Jean-Martial Frédou, *Portrait de Jean-Baptiste Forqueray*, 1737, coll. part. Cliché anonyme.

mis au goût du jour en France. Sur le tabouret, une partition de viole porte la mention «Prélude de M. Marais». Il s'agit, selon l'identification de Miss Urquhart,<sup>27</sup> du prélude n. 3, page 9 du *Premier livre de Pièces à une et deux violes* de Marin Marais, publié en 1686. La position du musicien, quoique marquant un temps d'arrêt, est d'une parfaite élégance professionnelle. En toute hypothèse, il pourrait s'agir de l'un des fils de Marin Marais, représenté par le peintre Jean Dieu dit Saint-Jean (1658-1715), parrain du modèle.

Celui-ci est d'ailleurs l'auteur de la gravure de mode bien connue *Homme de qualité jouant de la basse de viole*, datée 1695,<sup>28</sup> qui reprend aussi la composition du précieux petit tableau de Blois, avec une viole à sept cordes appuyée sur un tabouret. La traduction d'un tel portrait, avec un instrument «dernier cri», en gravure de mode, montre combien la pratique soliste de la basse de viole était un signe de modernité et de divertissement social de bon ton.

Mais revenons au tableau de Blois. La représentation de l'archet nous intéresse pour plusieurs raisons: il est composé d'une baguette très fine, très longue, très rectiligne. La hausse d'os ou d'ivoire est située très loin de l'extrémité de la baguette, et le contrepoids en ivoire tourné a de grandes proportions. Notons aussi la position très avancée de la main vers l'avant de l'archet. Ces deux caractéristiques, observées pour la première fois sur ce tableau, vont semble-t-il devenir d'un usage courant chez les violistes professionnels français entre 1685 et 1730.

C'est ce que montre très explicitement André Bouys (1656-1740) lorsqu'il exécute le portrait de Marin Marais pour le salon de Peinture du Louvre de 1704 (Fig. 5, p. 211).<sup>29</sup> Il le représente arborant un archet du même type. Sa baguette très longue, polygonale semble-t-il vers la hausse, comporte une hausse à pans coupés, un bouton très long dont le rôle de contrepoids semble ici manifeste. Le modèle de basse de viole rappelle les instruments de Nicolas Bertrand, son parfait contemporain. Remarquons aussi le filage des cordes graves. Mais ce qui est frappant dans cette effigie, c'est que le musicien ne s'est pas fait représenter entrain de jouer, mais plutôt exécutant quelques accords ou essais de sa composition en pizzic-

<sup>27</sup> A. POMME DE MIRIMONDE, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons*, in *La musique dans les arts plastiques, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 1975, t. 1, p. 147.

<sup>28</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, département des Estampes.

<sup>29</sup> Sur ce tableau, réplique d'atelier d'un original disparu connu par la gravure présentée aussi au Salon de 1704, voir la bibliographie complète de notre notice dans *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Délégation artistique à la ville de Paris, 1988, p. 74, notice 40, reproduit.

cato. Il est assis près de sa table de travail, surpris entrain de travailler. Sa plume est posée sur des feuilles de musique, montrant moins le virtuose que le compositeur. La présence de la viole peut rappeler qu'il fut «Ordinaire de la Chambre du Roi pour la Viole», mais elle indique surtout qu'il «a fait graver cinq Livres de Pieces de Viole [...] [tandis que] le goût que Lully lui avoit donné pour les Opera l'anima à composer de ces grands ouvrages de Musique: nous en avons quatre de sa composition».<sup>30</sup> Voilà sans doute pourquoi le catalogue du salon de peinture ne jugea pas opportun de préciser que le compositeur était présenté avec une viole. Il s'agissait de toute évidence d'évoquer d'abord l'art du créateur.

En 1710, Jean-Marc Nattier, au seuil de sa carrière, donne un portrait très vivant d'un couple de musiciens exécutant sans doute quelque nouvelle cantate à la mode (Fig. 6, p. 215).<sup>31</sup> La jeune femme tient un livre contenant des pièces vocales (l'exécution très précise du tableau semble permettre de déchiffrer jusqu'au titre de la pièce mais nous ne connaissons par la localisation actuelle de l'oeuvre et nous ne disposons que d'une médiocre reproduction). Le violiste, qui l'accompagne en suivant la même partition, est saisi en pleine exécution. Le tableau, situé dans un intérieur, tient son charme de cette vivacité si naturelle. La viole de gambe est remarquablement détaillée, jusque dans les filets bordant les ouïes. La tête sculptée d'homme – ou de satyre – barbu, rappelle le travail de grand caractère du facteur Michel Colichon.<sup>32</sup>

Une décennie plus tard, Nicolas Lancret propose une vision plus rêveuse et sensible du jeu de la viole en soliste. Ce portrait d'homme jouant devant un paysage (Fig. 7, p. 216), conservé dans une collection privée américaine,<sup>33</sup> est profondément marqué par l'art d'Antoine Watteau (1684-1721), son maître. Les frondaisons en arrière plan, l'élégance de la pose, le visage tourné vers le spectateur l'instant d'un regard, alors que le corps est positionné de trois quart, l'insistance sur la concentration intérieure du visage, tout rappelle la gravure de N. H. Tardieu, exécutée à la demande de Jean de Jullienne, mécène et ami de Watteau, comme frontispice à son

<sup>30</sup> TITON DU TILLET, *op. cit.*, p. 625-626.

<sup>31</sup> *La leçon de musique*, Vente de G. de W..., Paris, Hôtel Drouot, 18 juin 1935. 1m 31 x 0,90. Signé Nattier le jeune 1710.

<sup>32</sup> T. MUTHESIUS, *Michel Colichon, premier facteur de viole à sept cordes?*, «Musique-Images-Instruments», 2, 1996, pp. 40-52.

<sup>33</sup> Je remercie Joseph Baillio (Wildenstein & Co, New York), de m'avoir communiqué la reproduction de cette oeuvre et d'avoir obtenu l'autorisation de reproduction de son actuel propriétaire. Cfr. M. TAVENER HOMES, *Nicolas Lancret. 1690-1743*, edited by J. Focarino, New York, Harry N. Abrams, The Frick Collection, 1991, p. 41, reprod. p. 42, fig. 18.



Fig. 9 Jean-Marc Nattier, *Portrait de Madame Henriette de France jouant de la viole*, 1754, Versailles, musée national du château. Cliché Réunion des Musées Nationaux.



Fig. 10 — Atelier de Jean-Marc Nattier, *Portrait de Madame Henriette de France jouant de la viole*, 1758, Versailles, musée national du château. Cliché Réunion des Musées Nationaux.

oeuvre gravé.<sup>34</sup> Marianne Roland-Michel explique que cette gravure, qui est assortie de six vers dont le premier est souvent cité,<sup>35</sup> se veut le symbole de l'amitié entre le peintre et le mécène, scellant aussi l'union de la peinture et de la musique: Watteau est représenté peignant Jean de Jullienne jouant de la basse de viole auprès de lui. Or il est à peu près certain pour cette spécialiste de Watteau, qu'il n'a jamais existé de peinture de cet artiste correspondant à cette gravure.<sup>36</sup> Elle serait composée à partir d'un autoportrait du peintre gravé par Lépicié, dont l'original figurait encore chez Jullienne en 1756, mais aussi d'un dessin représentant un violiste,<sup>37</sup> Jullienne ayant lui-même assemblé ces deux motifs dans un dessin confié ensuite à Tardieu. Il n'en reste pas moins que Jean de Jullienne, sans doute bon violiste comme beaucoup d'amis musiciens de Watteau, a profondément influencé Lancret lorsqu'il s'est intéressé au même sujet.

Si le portrait de Monsieur Rindvel est bien celui que nous avons proposé d'identifier, alors la précieuse effigie de Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782), peinte en 1737 par Jean-Martial Frédou (Fig. 8, p. 217) montre un retour au portrait d'apparat. Sans doute faut-il prendre en compte le fait que cet artiste s'est spécialisé dans la copie des portraits de cour des peintres du Roi et que d'autre part Jean-Baptiste Forqueray est un artiste professionnel de premier plan et non un amateur saisi dans la pratique mondaine de l'instrument. Pierre Jaquier a montré brillamment<sup>38</sup> combien le portrait de J.-B. Forqueray, au delà du rendu très réaliste des caractéristiques principales de la viole, était une sorte de manifeste didactique du beau port de main. Cette perfection illustrative et ce rendu très contrôlé du mouvement, sont peut-être aussi ce qui donne une certaine rigidité à cette nouvelle vision du soliste virtuose.

De son côté, le célèbre portrait posthume de Madame Henriette de France (1727-1752), fille de Louis XV, exécuté par Jean-Marc Nattier (1685-1766) à partir de 1748 et achevé en 1754, après la mort de la prin-

<sup>34</sup> *Oeuvre d'Antoine Watteau Peinture du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture gravé d'après ses Tableaux & Dessins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l'Europe par les Soins de M. de Jullienne, 1734.* Cette gravure est reproduite dans le catalogue d'exposition *Watteau, 1684-1721*, Paris, Grand Palais, 1984-1985, p. 29.

<sup>35</sup> «Assis au près de toi, sous ces charmans Ombrages / Du temps, mon cher Watteau, je crains peu les outrages; / Trop heureux! si les Traits d'un fidelle Burin, / En multipliant tes Ouvrages, / Instruisoient l'Univers des sinceres hommages. Que je rends à ton Art divin!».

<sup>36</sup> M. ROLAND-MICHEL, *Watteau. Un artiste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1984, p. 268.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 278, note 59: renvoi au dessin catalogué par Parker et Mathey sous le numéro 845.

<sup>38</sup> *Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée*, «Imago Musicae», IV, 1987, p. 315-324.

cesse (Fig. 9, p. 220), constitue semble-il l'ultime exemple de la vogue de la basse de viole, mais sans doute aussi l'apothéose du genre.<sup>39</sup> En effet, première représentation féminine à l'instrument, elle est admirablement magnifiée par la majesté du cadre architectural, le vêtement somptueux servant de repoussoir à la viole, l'attitude quasi théâtrale de la musicienne, un peu forcée, comme si elle voulait pousser l'instrument au rang de symbole, voire en dégager le rôle primordial de soliste virtuose – le clavecin aux trois-quarts masqué sous la tenture ne devant évoquer que son rôle d'accompagnateur –. Autant de caractéristiques qui laisseraient à penser que Nattier s'était mis aux côtés de l'Abbé Hubert Le Blanc dans cette *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*.<sup>40</sup> Ce grand portrait d'apparat avait fait l'objet d'une minutieuse conception. En effet, une étude préparatoire<sup>41</sup> et plusieurs dessins préparatoires pris sur le vif attestent que Nattier a observé la princesse musicienne avant de se lancer dans la réalisation peinte qu'il mit tant d'années à achever.<sup>42</sup> Le département des Arts graphiques du Louvre a ainsi pu acquérir en 1985 une double étude pour le tableau, à la pierre noire rehaussée de craie blanche,<sup>43</sup> montrant l'élève de Caix d'Hervelois dans deux poses, dont l'une avec la viole très dégagée vers l'avant, lors du jeu de la corde la plus grave. C'est cette attitude qui semble avoir été retenue pour le tableau. Mais Nattier a également porté son attention sur le doigté de la main gauche. Une autre feuille, conservée au musée des Beaux-Arts de Caen, montre en effet à la fois la composition d'ensemble, mais aussi deux études de détail des doigts sur la touche de la viole.<sup>44</sup> Si ces études préparatoires sont assez maladroites, l'exécution définitive du tableau, pour le-

<sup>39</sup> C. CONSTANS. *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, vol. II, Paris. Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 672, n. 3788.

<sup>40</sup> *Amsterdam, Mortier 1740.*

<sup>41</sup> *Elle est conservée à Bordeaux (Musée des Beaux-Arts).*

<sup>42</sup> Douze jours après la mort de la princesse, le 22 février 1752, M. de Vandières écrivait à Coypel: «La Reine m'a dit qu'Elle désirait avoir le portrait que M. Nattier a fait de fée Madame jouant de la basse de viole; ayés agréable de voir M. Nattier et de savoir de luy, en quel état est ce portrait, s'il est fuy ou non; au premier cas, il faut le faire porter icy incessamment; au second cas, vous demandés à M. Nattier de l'achever le plus promptement qu'il sera possible parce que la Reine veut l'avoir!» (Archives Nationales, O<sup>1</sup> 1907). Cette lettre eut semble-t-il peu d'effet. Le 30 septembre 1753, Marigny écrivait à Nattier: «Mme Victoire demande avec instance le portrait que vous avés commencé depuis plusieurs années [...]» (Archives Nationales, O<sup>1</sup> 1924). Le tableau semble avoir été achevé en janvier 1754. Je remercie Xavier Salmon, conservateur au musée national de Versailles, de m'avoir communiqué ces mentions.

<sup>43</sup> R.F.40 996. *Cfr. Catalogue d'exposition. Acquisitions 1984-1989*, Paris, Musée du Louvre, 1990, notice 100.

<sup>44</sup> *Nouvelles acquisitions des musées de province. 1973-1976. XVIII<sup>e</sup> siècle*, «La Revue du Louvre et des Musées de France», 5/6, numéro spécial, 1976, p. 356-357, n. 4, reprod.

quel Nattier sollicita les honneurs du Salon de 1754, est d'une grande perfection tant en ce qui concerne l'expression juvénile et l'attitude très professionnelle de cette très bonne musicienne, que dans les détails très raffinés des instruments. Il n'est jusqu'à l'archet pour lequel il apporte une image tardive mais intéressante de l'évolution en cours : la tête de l'archet est très clairement dessinée, et la hausse, très haute, dispose du nouveau système à vis. Témoin du succès de cette oeuvre commémorative et durement obtenue, une réplique de l'atelier de Nattier, de petite dimensions, d'une forme chantournée semble-t-il destinée à un dessus de porte, fut exécutée peu après (Fig. 10, p. 221).<sup>45</sup> Elle a l'avantage de montrer pleinement le beau clavecin à deux claviers et piétement sculpté et doré. Posé sur le pupitre, un livre de musique est ouvert. On peut lire très distinctement le titre suivant: *Aoust. Vénus et Adonis. Cantatille*. Les historiens de l'art n'avaient pas réussi à déchiffrer correctement cette inscription jusqu'à présent. Pourtant, il s'agit de l'une des nombreuses cantatilles composées par Pierre de La Garde (1717-après 1792), Maître de musique des Enfants de France, Compositeur de la Chambre et Ordinaire de la Musique de Sa Majesté. Il publia cette oeuvre de charme dans son *Journal de musique* d'août 1758.<sup>46</sup> Ceci permet donc de dater précisément la copie du tableau de Nattier qui reproduit très exactement la première page de la partition. Même si les qualités picturales de cette réplique d'atelier sont moindres, elle est pour nous indéniablement plus intéressante musicalement. Remarquons aussi que la viole incarne ici l'un de ses rôles de prédilection en cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Associée à la voix, elle sert à en exprimer toute les nuances savamment expressives. Comme l'indique Le Blanc, dans cette bataille entre le violon et la viole, «la Viole convient mieux [parce] qu'elle fait la Basse quand les Dames chantent, & le dessus quand elles touchent le Clavecin».<sup>47</sup>

Au terme de ce rapide parcours parmi les effigies de violistes français, nous pouvons mesurer combien le portrait présumé de Monsieur Rindvel contribue à illustrer la tendance intimiste de cet art pictural très parisien et de cette pratique musicale à la fois si raffinée et déjà sur le déclin. Formons le voeu que la redécouverte du tableau original, comme d'autres représentations, viennent confirmer nos hypothèses.

<sup>45</sup> CONSTANT, *op. cit.*, p. 679, n. 3821.

<sup>46</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique.VM 7 643(1-2).

<sup>47</sup> LE BLANC, *op. cit.*, p. 92-93.