



HAL
open science

Les belles vieilleses au siècle de Louis XV : peinture d'une mode triomphante

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Les belles vieilleses au siècle de Louis XV : peinture d'une mode triomphante. Pierre Imbert. Vielle à roue. Territoires illimités, Famdt Editions, pp.90-103, 1996, Collection Modal, 9782906450325. halshs-00140679

HAL Id: halshs-00140679

<https://shs.hal.science/halshs-00140679v1>

Submitted on 21 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.

VIELLE À ROUE, TERRITOIRES ILLIMITÉS



Modal est publié par la FAMDT (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles), sous la direction de Jean-Loïc Le Quellec, responsable de la recherche au sein du CERDO (Centre d'Études, de Recherche et de Documentation sur l'Oralité) de « Métrix » - La Maison des Cultures de Pays de Parthenay

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Francophonie (Direction de la Musique et de la Danse).

Tous droits réservés.

Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs.

FAMDT :

Direction : Jany Rouger

Siège social : Maison des Cultures de Pays
79200 PARTHENAY

Correspondance : La Falourdière
79380 SAINT-JOUIN-DE-MILLY
Tél. : 49 80 82 52. Fax : 49 80 89 14

N° ISBN 2-910432-06-8

FAMDT
ÉDITIONS

1996



Alexis Grimou, *La joueuse de vielle à roue*. Huile sur toile, 1728. Localisation actuelle inconnue.

LES BELLES VIELLEUSES AU SIÈCLE DE LOUIS XV :

PEINTURE D'UNE MODE TRIOMPHANTE

Florence GÉTREAU

La mode de la bergerie qui se développe au début du XVIII^e siècle voit l'aristocratie française s'approprier des instruments jusqu'alors populaires et parfois marginalisés.

C'est le cas de la vielle à roue et l'on assiste non seulement à un changement de statut de l'instrument, mais surtout à son émancipation, avec l'apparition, en 1728, du premier portrait de femme (femme du monde) jouant de la vielle.

L'adoption de la vielle par les femmes de la haute société permet à l'instrument sa véritable diffusion suscitant un véritable mouvement social.

Les témoignages iconographiques légués par les peintres de l'époque permettent d'observer comment l'instrument passe entre les mains féminines de l'aristocratie et comment un mouvement de balancier repart dans l'autre sens, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. Une étude que nous propose Florence GÉTREAU, Conservateur du Patrimoine (ATP), Directeur d'Organologie et d'Iconographie musicale au CNRS.

Antoine Watteau (1684-1721), que l'Académie de Peinture n'arriva pas à classer dans sa hiérarchie des genres si bien qu'elle créa tout spécialement pour lui celui des « fêtes galantes », a contribué plus que tout autre à réunir « L'Art et la nature »¹. Comme l'écrivit à peine un mois après sa disparition un de ses amis, le collectionneur et musicien Antoine de La Roque, « *Le génie de cet habile Artiste le portait à composer de petits sujets galants ; Noces champêtres, Bals, Mascarades, Fêtes Marines, etc. [...]. On y voit un agréable mélange du sérieux, du grotesque et des caprices de la mode française ancienne et moderne. Surtout le précieux talent de la grâce dans les airs de têtes, principalement dans les femmes et les enfants qui se fait sentir partout* »². Watteau est en effet le premier à jouer d'une nouvelle ambi-

guïté quant à l'extraction sociale de ses personnages. Placés dans des paysages, ses musiciens sont-ils alors de faux paysans, des gentilhommes campagnards, de vrais villageois faisant danser la belle compagnie ? Les instruments en tout cas sont bien d'après nature, les gestes qui leur donnent vie d'une parfaite suggestion, tandis que leur archaïsme ou leurs innovations sont captés avec la finesse de celui qui avait « *de la délicatesse pour juger de la musique* »³. Nous avons dit ailleurs⁴ comment, grâce à cette nouvelle inspiration, des instruments à faire danser acquièrent subitement une nouvelle notoriété sociale tout autant que visuelle : musettes et vielles vont contribuer alors, dans la peinture comme dans la vie musicale, à ce nouvel esprit pastoral qu'incarne de bout en bout le siècle de Louis XV.

1. Un poème de l'Abbé de LA MARRE sur Watteau, publié dans *L'Ennuy* d'un quart d'heure, Paris, 1736, s'intitule *L'Art et la nature réunis par Wateaux*.
2. *Le Mercure*, août 1721, p. 81-83.
3. Comte de CAYLUS, *La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figures et de paysages. Sujets galants et modernes, lue à l'Académie le 3 février 1748*.
4. GÉTREAU, 1987, a et b.



Peintre de la « vie moderne », peintre de la beauté féminine et de l'intimité sensuelle, Watteau nous a laissé des images de musiciennes qui parlent surtout de l'art du chant ou de faveurs bientôt passées : la pratique de la guitare ou celle du théorbe à la française. C'est à ses disciples puis émules qu'il revient d'avoir fait accéder les femmes au jeu des instruments à bourdons. Ce n'est pas un hasard. Il fallait que l'expérience de ce nouveau jeu mondain ait d'abord convaincu la société des amateurs. Plusieurs portraits d'hommes à la vielle d'Alexis Grimou (1678-1733), peintre qui se plaît à costumer ses modèles en pèlerins et en bergers de théâtre à la nostalgie rembranesque, ont d'abord donné le coup d'envoi. Or ce même peintre nous offre en 1728 le premier portrait de femme, une femme du monde, jouant de la vielle⁵ (v. ill. p. 96). C'est un coup de maître grâce à la qualité du morceau, et une révolution, car, au contraire de la cornemuse que des estampes à la lettre satirique et allusive mettaient entre les mains des filles de

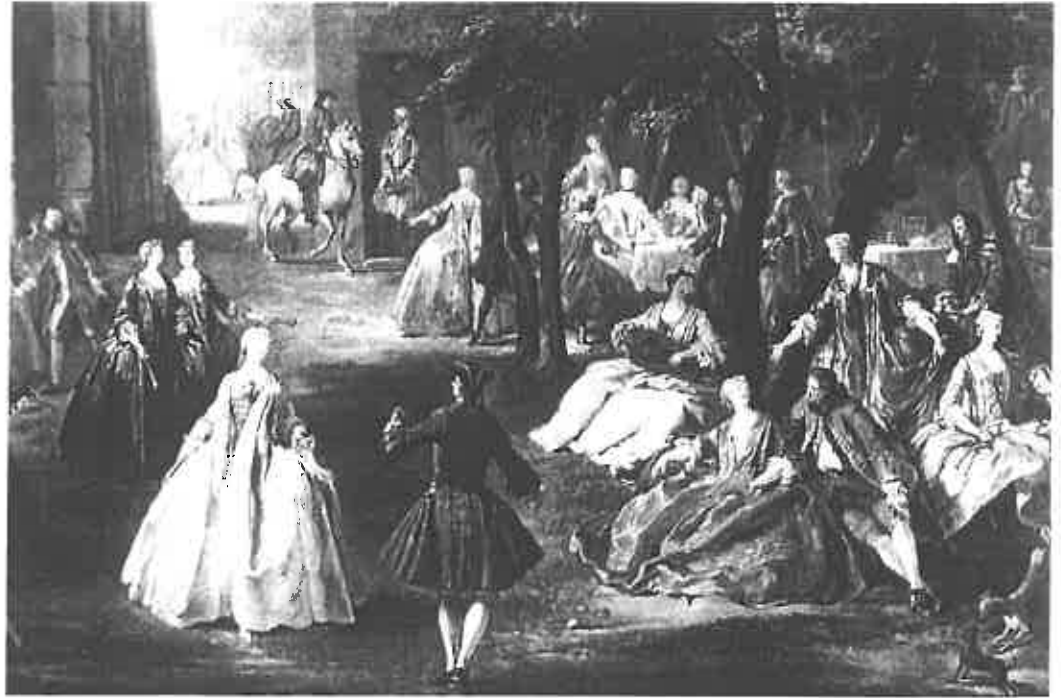
mauvaise vie, à notre connaissance, aucune femme n'a été représentée au siècle passé tenant ce qui était alors un autre trivial attribut. Assise dans un paysage et placée au premier plan d'une scène de danse en chaîne, cette musicienne est drapée de rose sur une robe claire d'un grand raffinement à galons et nœuds gris perle. L'instrument n'est pas qu'un prétexte : il est central. Cette vielle trapézoïdale est chromatique et à six cordes. Elle est en bois clair, à pointes peu marquées et à colonnettes, avec un couvercle de boîtier, un cache-roue et un cordier passés au noir ou plaqués d'ébène. Les gestes des deux mains sont justes et précis. La légère mélancolie du modèle se teinte d'une audace contenue et flatteuse.

Comparé à ce portrait-manifeste, une *Fête champêtre*⁶ de Jean-Baptiste Pater (1695-1736), où l'on découvre au milieu d'un groupe une jeune femme jouant d'un instrument aux mêmes caractéristiques, donne une version plus convenue, presque artificielle, de ce nou-

Jean-Baptiste Pater, *Fête champêtre*. Huile sur toile. Localisation actuelle inconnue.

5. Ce tableau n'est actuellement pas localisé. Il était proposé à la vente chez Stair Sainty Matthiesen à New York en 1985. Cf. *Art and Auction*, VII, n° 8, mars 1985, p. 7. Huile sur toile, 52,5 x 38,5 inches. Je remercie Dominique Brème d'avoir porté à ma connaissance cette œuvre importante.
6. Cf. Florence INGERSOLL-SMOUTH, Pater. Biographie et catalogue critique, Paris. *L'art français*, 1928, n° 24, *reprod. planche 253*.

Jean-François de Troy, *Fête aux Porcherons*. Huile sur toile. Localisation actuelle inconnue.



Bernard Picart, *Le théâtre de la foire*. Gravure d'après son dessin, 1730. Paris, Bibliothèque nationale.

veau contexte galant. Mais il y a d'autres lieux moins imaginaires aux environs de Paris qui accueillent aussi ces musiciennes ouvertes à la nouvelle liberté des plaisirs et éprises de sonorités vigoureuses, gaies et propres aux fêtes de plein air. On aperçoit l'une d'elles dans un tableau très animé et plein de fantaisie donné à Jean-François de Troy (1679-1752) : la *Fête aux Porcherons*⁷. L'accompagnement de la danse en couple, non loin de jeux et de conversations, s'inscrit ici parfaitement dans la tradition des émules de Watteau.

Cette adoption de la vielle par les femmes de bonne société ne reste pas isolée. Elle s'affirme au contraire dans ces années où le mélange des genres touche d'autres divertissements. Une gravure de Bernard Picart, auteur bien connu des musiciens pour ses élégantes planches pédagogiques des *Principes de la flûte* de Jacques Hotteterre (1707), apporte une autre image surprenante de nouveauté. *Le théâtre de la foire* gagne en effet grâce à ce graveur ses lettres de noblesse : « *La Muse de la Comédie rassemble la Poésie, la Musique, et la Dance pour composer ses petits divertissements, sous le nom d'Opera Comique* ». La musique est habillée d'une robe dont le volant est imprimé d'une portée de musique ; elle arbore l'instrument transfuge, encore sous sa



La Muse de la Comédie rassemble la Poésie, la Musique, et la Dance pour composer ses petits divertissements, sous le nom d'Opera Comique.

7. Huile sur toile. 90,2 x 116,7. Vente 3 juin 1987, Christie's, New York, reproduit en couleur dans Beaux-Arts, mai 1987.

forme trapézoïdale mais du modèle le plus abouti à sept cordes. Cette élégante et mythologique vielleuse se laisse consacrer dans cet étrange Parnasse où les lacs des comédiens et le bruit du pavé ne semblent nullement compromettre l'agilité souriante du jeune et nouvel Opéra qui s'apprête à tenir l'équilibre des genres sous la figure d'un sauteur de corde.

Avec Sébastien Leclerc (1676-1763), l'instrument paraît finalement au salon. Il intègre cette fois la musique de chambre, gagnant ici l'étape ultime de son ascension, le grand Opéra baroque n'ayant pas consenti à l'adopter, au rebours de la musette, son éducatrice. La gravure de Gaillard (1722-1785) a-t-elle suscité le tableau aujourd'hui conservé au Musée de Strasbourg ? Ou reproduit-elle une partie de cette scène d'intérieur où la musicienne, assise sur un siège à haut dossier ouvragé, est si inspirée qu'elle en oublie le livre de musique ? Quoique assez faible picturalement, cette huile sur toile semble bien attester que la vielle est maintenant le soutien d'un répertoire écrit, même si sa morphologie pérennise l' ancestrale tradition. C'est ce qu'indique le quatrain accompagnant une autre version en sens inverse de la même scène gravée par F.P. Basan (1723-1797) :

*Une aimable voix, un air tendre,
Des belles sur nos cœurs augmentent le
[pouvoir.*

*On risque autant à les entendre
Qu'on a de plaisir à les voir.*

Dorénavant, les ateliers urbains des facteurs d'instruments proposent des vielles aux côtés des violes et des violons⁸. Des œuvres sont publiées spécifiquement pour l'instrument par Joseph Bodin de Boismortier dès 1730. La première méthode de jeu voit le jour chez Ballard deux ans plus tard et sans le moindre doute possible, on attend des femmes son succès, comme l'indique son amusante postface :

A Ma Comère

Madame, depuis que ma comère a quitté sa quenouille, qu'elle a abandonné le goût d'une lecture amusante, qu'enfin elle a su dérober à ses comères l'empressement d'une conversation remplie de vivacité et d'esprit; depuis, dis-je, qu'elle a considéré la vielle comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse, il n'est pas étonnant qu'à son exemple les clair-voyants courent sus



aux pauvres aveugles pour leur envahir un bien qui leur étoit propre, et qui leur appartenait sans aucuns concurrents. Cependant ce nouveau bien, cultivé par l'envie de plaire, s'est enrichi de perles et de chants séduisants, qui ont fait naître les pièces et les petites instructions qu'elles ont occasionnées. Je les présente toutes à ma comère, aux promesses de n'en laisser échapper aucune sans lui en faire le même hommage, persuadé que je suis, du gré qu'elle m'en saura, puisque je n'ai rien plus à cœur, que de lui prouver combien son compère est de tous les compères du monde le plus franc et le compère le plus véritable.

Gaillard d'après Sébastien Leclerc, *Joueuse de vielle*. Gravure. New York, The Metropolitan Museum.

8. Voir par exemple l'inventaire après décès de Claude Pierray le 3 mars 1730 (deux vielles, prisé 4 livres), celui de Jacques Bocquay, le 2 novembre 1730 (« quatre vielles dont une de la façon dudit deffunt prisé quarante livres et les trois autres six livres pièce [...] quatre vielles basses, prisé à raison de dix livres pièce») et celui de Pierre Véron (10 juillet 1731), qui comporte « trois vielles montées prisé ensemble soixante livres ». (MILLIOT, 1970, pp. 132-139).

La mode est donc lancée. Le *Concert spirituel* s'en fait l'écho puisqu'en 1732, Charpentier et Danguy jouent les 24 et 25 décembre une « Suite d'airs de Noël de Corrette avec accompagnement de musette et de vielle », tandis que l'année suivante, dans les mêmes circonstances, ils interprètent une « Suite d'airs de Noël et des symphonies pastorales » à la musette et vielle, accompagnés de toute la symphonie⁹. C'est la consécration officielle du nouvel engouement. Mais elle semble avoir été aussi foudroyante qu'éphémère, comme si les virtuoses avaient vite lassé les auditeurs de ces premiers concerts publics. On ne les y accueillera ici plus jamais, pas plus que la vielle d'ailleurs. Son succès grandissant va se cantonner dans les salons à la mode puis à la cour, et y déclencher autant de passion que d'inimitié. Les femmes jouent alors un rôle aussi considérable que celui des virtuoses car elles permettent à l'instrument sa véritable diffusion. Les compositeurs ne s'y trompent pas qui leur dédient tant de leurs œuvres : Bâton son premier livre à *Mademoiselle*, son second à *Madame la duchesse*¹⁰, Antoine Terrasson, sa Dissertation à *Mademoiselle de ****, tandis que Michel Corrette, avec son habileté commerciale habituelle, intitule son VIe Concerto comique (qui peut se jouer sur la musette, la vielle et la flûte à bec) *Le Plaisir des dames*. Cet opportunisme est trop voyant, il agace, et n'emporte pas la conviction de tous les musiciens, peu s'en faut. Alors, la presse s'empare du phénomène et en août 1738 *Le Mercure* ne peut plus retenir l'ouverture des hostilités avec un jugement sans beaucoup de mesure que son auteur ne daigna pas signer :

« On pourrait, sans inconvénient pour le bon goût, reléguer la vielle aux guinguettes, et l'abandonner aux aveugles ; car, n'en déplaise aux Danguys et aux belles qui s'y sont adonnées depuis quelques années, c'est un instrument si borné, et son cornement perpétuel est si désagréable pour des oreilles délicates, qu'il devrait être pros crit sans miséricorde ».

L'année suivante paraît un pamphlet extrêmement savoureux sous une identité une fois encore bien camouflée quoique finalement percée, la *Lettre de l'abbé Carbasus à M. De ****, auteur du *Temple du Goust, sur la mode des instruments de musique. Ouvrage curieux & intéressant pour les Amateurs de l'Harmonie*¹¹. François Champion (1685-1747), guitariste et théorbiste dans l'orchestre de l'Académie royale de musique, protégé du duc



de Noailles, en est l'auteur subtile et féroce¹². En quarante-cinq pages, il montre comment à l'occasion d'un concert « où le Maître de maison avait promis du neuf : On vit paroître avec surprise une Musette, une Vielle, & un Basson. Chacun applaudit aussitôt, en voyant un assemblage si extraordinaire ». L'opuscule décrit ensuite la passion soudaine d'une marquise, talentueuse claveciniste, chanteuse et guitariste, pour la vielle à roue. Avec une savante gradation, où l'instrument est tour à tour décrié par l'abbé et encensé par le maître de vielle aussitôt appelé pour enseigner à domicile, une véritable étude sociologique des mobiles extérieurs aux raisons musicales, ceux de l'emprise de la mode, est proposée au travers d'un rêve allégorique où le ridicule fait entendre finalement raison à la belle et experte marquise. Soufflant le chaud et le froid, Champion donne une vision en noir et blanc de l'instrument, offrant ainsi brillamment les clefs de sa vogue si française, si féminine, et finalement assez passagère.

Même s'il fait preuve de toutes les habituelles préventions, le musicien de la Chambre a des arguments de poids, car, à l'évidence, il a non seulement l'expérience de ces nouveaux concerts, mais aussi l'acuité de jugement de l'instrumentiste chevronné et du théoricien de l'harmonie dont les publications ne restèrent pas inaperçues :

Graveur anonyme, *Nouveau Parnasse Lirique*. Coll. part.

9. PIERRE, 1975, pp. 241 et 243.

10. TERRASSON, 1741, p. 101.

11. La deuxième page de titre indique à la place du premier sous-titre : « avec l'origine de la Vielle ».

12. On doit à Eugène de Bricqueville (1909, p. 748) d'avoir trouvé mention de cette « Œuvre sixième : l'abbé Carbasus, critique de la vielle », dans le volume de pièces de guitare légué par le compositeur à la Bibliothèque du roi en 1748 (Paris, BNF, Vm7 6221).

«La Musette & la Vielle n'ont pour principal objet qu'un dessus; tout le bruit qui les accompagne est un Charivari continuel, auquel on peut ajouter le croacement des Grenouilles pour accompagnement; & pour Contre-Basse, le murmure ou ronflement que fait la rouë d'un Coustelier ou d'un Tisséran; même si l'on veut, celui de l'équipage d'un Mulet, avec le Tambour de Basque.

Quand j'entendrai executer des Sonates, des Concerto, & des Symphonies de Lully sur ces deux instrumens, je dirai avec ce grand Personnage de l'Antiquité, que le Cordonnier ne doit pas passer le soulier. Je rirai cependant de les entendre sortir de l'unique modulation où le sort les a bornés, sans que la plupart des Admirateurs s'en aperçoivent. J'applaudirai volontiers la brillante exécution; mais je plaindrai les Acteurs de prendre tant de peine sur deux Instrumens triviaux & rustiques; qui ne peuvent avoir d'autre mérite que de jouer quelques Vaudevilles. C'est le ragoût de citrouëlle, disait un fameux compositeur [il s'agit de Marin Marais] qui les entendoit, qu'il faut jeter sur un fumier, lorsqu'il est bien assaisonné.

Si l'on dépouille la Vielle de ses bourdons, on entendra un Dessus maigre & déplaisant, quand il sera destitué de la confusion qui cacheoit ses défauts; [...] Ce n'est point le goût, encore moins la raison, mais la mode qui a arraché ces Instrumens de la main des Aveugles & des Pastres, à qui nos ancêtres les avoient relegués. Leur facilités les a rendus communs sans leur donner plus de mérite»¹³.

Comment ne pas rapprocher cette satire drolatique de la rare gravure, restée anonyme, intitulée le *Nouveau Parnasse Lirique*¹⁴, dont la lettre indique «peint par C. Sol Ut et gravé par G. Ré Sol»? Au lieu du cheval ailé Pégase, qui s'échappe habituellement du sommet du Mont Parnasse, figure ici un baudet en train de braire. Une muse, et surtout femme du monde, coiffée d'un bonnet d'âne, préside à un concert de gens bien nés jouant musettes, serinette, vielles à roue, tambourin de Provence. À droite, un livre ouvert est suspendu à un arbre et porte le texte suivant : «Musettes : amusement des ânes». Un compositeur écrit pour tous ces instruments en s'appuyant sur un autre âne, tandis qu'un colporteur s'avance avec son violon. Les nombreux moulins à vent désignent l'éphémère de ce mouvement général et les vers de la légende fustigent la nouvelle mode :

L'ignorance et le mauvais goût
En ce siècle règlent tout.

Plus loin dans son pamphlet, Campion expose fort bien les contradictions qui ont entouré l'adoption de l'instrument par la belle société tantôt grâce à la défense aveugle du maître de vielle, et grâce aux sentiments tour à tour hésitants, déraisonnables, puis versatiles de la marquise, tantôt par la bouche de son critique et conventionnel abbé. Après l'effet de surprise et la première attirance, la marquise expose, non sans fierté, ses talents de musicienne pour savoir si elle a «de la disposition» pour accéder à cet «amusement à la mode» :

«Je touche le Clavessin; j'exécute des Pièces de Couperin; je timbalise¹⁵ celles de Rameau, dont j'ai le Traité d'harmonie, avec la Règle de l'Octave de Campion¹⁶. J'exécute et je transpose à livre ouvert [...]. La composition m'est si familière que je prélude pendant une heure à trois, quatre & cinq parties, sur tel sujet de fugue, double fugue, & contre fugue que l'on me donne»¹⁷.

Or rien n'est plus vrai que la pratique du clavecin est depuis 1690 l'emblème des dames bien éduquées. L'art du portrait en offre un évident témoignage¹⁸, les compositeurs virtuoses ayant rarement posé devant l'instrument, laissant aux dames le monopole de ces images nombreuses et parfaitement annonciatrices du sujet qui nous occupe ici.



Donat Nonotte, *Dame à la vielle*. Huile sur toile, 1744. Chaalis, Musée Jacquemart-André.

13. CARBASUS, 1739, p. 9-11.

14. Il n'existe pas d'exemplaire de cette gravure dans les collections publiques. Elle était connue d'Eugène de Bricqueville et décrite et reproduite par Albert POMME de MIRIMONDE. L'iconographie musicale sous les rois borbons, t. II., Paris. Picard, 1977, p. 181, reproduit 83.

15. Comme l'indique une note de bas de page dans le texte de Carbasus, «on appelle jouer des Tymbales sur le Clavier du Clavessin, lorsque les mains se croisent tout à tour l'une sur l'autre, dans certaines Pièces faites à ce dessein».

16. Le pamphlet se dévoile ici. François Campion est en effet l'auteur d'un Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique publié en 1716.

17. CARBASUS, 1739, p. 13.

18. Cf. GÉTREAU et HERLIN, à paraître.

Campion, alias Carbasus, s'amuse ensuite des flatteries du maître de vielle et des réticences bien futiles de la marquise, par des détails pragmatiques qui révèlent cependant combien il fallut de diplomatie pour surmonter certaines appréhensions bien compréhensibles. Afin de rassurer son élève sur la dextérité naturelle de sa main droite, le maître indique habilement « *qu'elle n'est pas moins disposée [...] car j'aperçois que vous filez de la Soye, & la manivelle de la vielle, se tourne de la main droite, comme celle d'une Broche, d'un Rouët, ou d'un Moulin à Caffé* ».

Plus trivialement, la marquise refuse aussi l'idée de suspendre la vielle avec une ceinture, accessoire qui n'est plus du tout de mode depuis l'adoption des robes à papiers. Le maître arrive à vaincre cette nouvelle résistance puisque c'est « *la ceinture d'Appollon, lorsqu'étant Berger, il gardoit les Troupeaux du Roy Admette* ». Autre aspect bien déplaisant, la fausse tabatière à colophane « *indispensable pour dégraisser la roué de la vielle* ». Comment peut-on se résigner à porter un tel bijou dans sa poche ? Comme le recommande le maître, « *Souvenez-vous de n'avoir point de témoins lorsque vous ferez cette petite manœuvre, pour éviter la raillerie de certains Gens fâcheux, qui disent que celui qui touche la poix, s'embarbouille* »¹⁹. Dernier sacrifice, la musicienne devra avoir deux modèles de vielle au moins. Et comme il n'y a pas de petites économies, elle confirme sous nos yeux ce que nous savons aussi grâce à Terrasson, c'est à dire la transformation d'instruments à cordes pincées en vielles. Voici le dialogue qui mène à la décision :

« *Monsieur, interrompit la Marquise, j'ai joué autrefois de la Guitare, & j'en ai là une très ornée qui m'a bien coûté de l'argent... Comme il est nécessaire d'avoir deux Vielles, reprit le Maître, & que la Guitare n'est plus à la mode, je vous en ferai faire une Vielle organisée. Quoi ! Monsieur dit la Marquise, sacrifier cette Instrument pour... Eh, Madame ! votre scrupule m'étonne ! reprit le Maître. Vous n'êtes donc pas informée que c'est le seul usage que l'on fait aujourd'hui des Théorbes, des Luths, & des Guitares. Ces Instruments gothiques & méprisables sont en dernier ressort métamorphosés en Vielles ; c'est là leur tombeau* »²⁰.

On quitte donc la guitare pour la vielle - ce que quelques superbes instruments remaniés permettent de confirmer²¹ - et l'on est bien aise aussi, même si cela doit rendre les maîtres de clavecin « *ingrats et jaloux* », d'avoir reçu son

éducation musicale sur cet instrument, avant de se consacrer à la vielle car « *il y a beaucoup de prudence aux Personnes qui se destinent à la Vielle, d'apprendre auparavant cinq ou six années à toucher le Clavessin, & de n'épargner ni soins ni argent pour une précaution si sage, qui les doit conduire au comble de la perfection de l'Art de Vieller* ». Derniers arguments tantôt aigres-doux, tantôt franchement triviaux ou finement imagés par la bouche du maître :

« *C'est aujourd'hui un déshonneur de ne pas Sçavoir jouer de la Vielle [...], qu'elle impose du respect dans les mains des gens de distinction, quelle honore le Peuple, & que c'est un supplément de beauté pour les Dames que la Nature a disgracié : C'est le passe partout des cœurs ; c'est enfin, selon les Médecins une Antidote céphalique contre les maladies qui consistent dans l'imagination [...]. C'est un Mélancholifuge [...], un Fébrifuge, qui aide à la circulation des humeurs, purifie le sang, dissipe les vapeurs, ouvre les obstructions [...]. Ceux qui comparent un repas à un Sermon, disent que le vin de Bourgogne est salubre, pectoral, mais sérieux ; & que le vin de Champagne inspire les saillies, fait éclater le plaisir, fait briller l'esprit, donne une honnête hardiesse ; L'on y rit, & c'est la pointe & la conclusion d'un repas. Il en est de même d'une Musique parfaite ; la Vielle en doit être la conclusion, & le brillant désiré qui laisse les oreilles dans l'enchantement* »²².

Si la touche divertissante de l'instrument est celle qui nous intéresse le plus musicalement, on ne peut qu'être sensible à la justesse des arguments propres à convaincre le beau sexe. En parfait observateur du mouvement social suscité par l'émancipation de la vielle, Campion ne saurait oublier d'évoquer aussi comment d'autres arts vont s'emparer du phénomène, s'en faisant le miroir, notamment la peinture où nous avons choisi ici même de puiser abondamment. Et puisque la vielle et la musette triomphent, elles doivent maintenant être présentées à l'auteur du Temple du Goût, selon un rite savamment orchestré :

« *Un fameux Ingénieur-Machiniste fournira le dessein du Trophée ; & il ne sera permis qu'aux plus célèbres Artistes d'y placer chacun son chef-d'œuvre : On l'ornera de couronnes triomphales, avec des Festons & des Guirlandes, & c. Les noms des Vieilleux & des Vielleuses illustres, y seront marqués en lettres d'or, aussi bien que ceux des compositeurs qui se sont distingués par leur*

19. CARBASUS, op. cit., p. 43.

20. CARBASUS, op. cit., p. 18.

21. Voir la guitare de Jean Louvet, et, plus frappante encore, celle de l'un des Voboam en écaille, toutes deux transformées en vielles (GÉTREAU, 1994-1995, pp. 57-75).

22. CARBASUS, op. cit., p. 35-36.



Donat Nonotte, *Monsieur et Madame de Corcelles faisant de la musique*. Huile sur toile, 1761. Coll. part.

ouvrages de Musique à l'usage de ces deux Instrumens. Les Poètes & les Peintres les plus renommés tireront de la fécondité de leur verve, mille galans sujets qui féliciteront le Siècle présent de la jouissance d'un si grand bien : & enfin, ils instruiront la Postérité de [leurs] avantages, par [des] pièces de Poésie & de Peinture »²³.

Parées des nouveaux instruments en forme de luths ou de guitares, les dames se prêtent maintenant volontiers au verdict du public annuel du Salon de Peinture, dans les salles du Louvre. En 1737, Robert Levrac dit Tournières (1667-1752) expose ainsi le portrait de *Madame Tisset jouant de la vielle*²⁴. Cinq ans plus tard, Gilles Allou (1670-1751), académicien, va plus loin encore, dans l'allégorie champêtre, avec le *Portrait de Mlle Thomassin, femme de M. Dehayes, Comedien de la Comédie Italienne, en habit de Savoyarde, & chapeau de paille, jouant de la Vielle*²⁵. Sur la soixantaine de portraits de musiciens exposés dans les salons du Louvre de 1699 à 1800, cinq ont pris pour sujet des gens de qualité joueurs de vielle, parmi lesquels il convient de citer une troisième *Dame à la vielle* peinte par Donat Nonotte

(1708-1785) dont nous avons la chance de conserver les traits, à défaut de l'identité. En effet, ce tableau est selon toute vraisemblance celui qui, après avoir été exposé en 1745²⁶, figura dans l'inventaire après décès du peintre²⁷ avant d'être acquis par Madame André pour le Musée Jacquemart-André de Chaalis²⁸. Somptuosité, plaisir, gaitée badine caractérisent ce très beau morceau. La composition est judicieuse, un élégant dossier de siège canné cadre le modèle en buste, vue jusqu'au genoux, mettant en valeur l'instrument qui est ainsi joliment soutenu. Nous verrons que cette mise en page restera très en faveur une génération durant. La vielle en guitare, avec sa marqueterie d'arabesques et sa pistagne en bord de table, ressemble à s'y méprendre à quelque instrument du facteur Lambert²⁹. La robe est un comble de raffinement et de complexité. Bien mise en évidence, enfin, une partition donne le ton mondain et nous invite à rentrer dans le jeu : il s'agit de l'air du « Croc en jambe », parodie figurant dans *Les caractères de l'Amour*, ballet héroïque de François Colin de Blamont

23. CARBASUS, 1739, p. 26.

24. Explication des ouvrages exposés au Salon de Peinture [...], 1737, p. 15.

25. Livret du salon, p. 15, n° 58.

26. Livret du salon, p. 28, n° 154.

27. Archives départementales du Rhône, BP 2289, 17 mars 1785, f° 18, r°. Voir MARTIN, 1992.

28. Huile sur toile. 0,86 x 0,72. Tableau signé et daté 1744.

29. Voir celle du musée de la Musique, E. 523, décrite et reproduite dans GÉTREAU, 1988, p. 126, n° 130.



Jean Valette-Penot, *Trompe-l'œil à la statue d'Hercule*. Huile sur toile, vers 1748. Rennes, Musée des Beaux-Arts.

(1690-1760) d'après un livret de l'abbé Pellegrin, créé à l'Académie Royale le 15 avril 1738. En voici les paroles :

*D'un air badin sur l'herbette nouvelle,
Tournois avec sa belle
Le jeune Colin.
Dans ce badinage,
L'Amour s'engage
Et ce petit Dieu
Conduisoit le jeu.*

Nonotte a laissé encore deux autres portraits d'aristocrates jouant de la vielle. Celui de *Monsieur et Madame de Corcelles faisant de la musique*³⁰, s'il insiste davantage sur l'intimité d'un intérieur, le naturel du moment,

la connivence des époux musiciens, conserve le même cadrage aux genoux, garde le même brillant dans le rendu des formes comme des matériaux et dans la justesse aussi des mains de la vielleuse. Par sa mesure et son raffinement de bon ton, il ne peut que confirmer le jugement modéré que Pierre-Louis Daquin, fin observateur des modes parisiennes et de sa vie musicale, donna précisément en 1745 sur la pratique de chambre de l'instrument :

*«La Vielle sera toujours parmi nous un sujet de dispute, mais ses plus grands adversaires ne lui refuseront pas de la gaieté & de la vivacité. Il y a eu un tems où l'on avoit une espèce de fureur pour cet instrument; il y a plus de calme à présent. Malgré cela, que d'aimables femmes de Paris en font encore leur amusement»*³¹.

Cette décennie est en tout cas celle où l'intérêt gagne la cour. Marie Leszcinska, reine de France depuis 1725, fait venir des musiciens pour lui jouer tout d'abord des petits airs de vielle. Le 19 février 1743, le duc de Luynes rapporte dans ses *Mémoires* que :

*«Danguy et Charpentier, fameux pour la vielle et la musette, s'étant trouvés ici par hasard, jouèrent devant la Reine presque pendant tout le souper; la Reine parut s'en amuser beaucoup»*³².

Deux ans plus tard, au mois d'août, alors que la Reine arrivait à Dampierre, elle «trouva une troupe de jardiniers et jardinières, avec toutes sortes d'instruments de musique, comme musette, vielle, etc., qui vinrent au devant d'elle avec des habillements blancs, ornés de rubans»³³. Parce qu'elle joue assez médiocrement des instruments (le clavecin, la musette aussi), elle finit par se laisser tenter elle-même par la vielle. Quelques jours plus tard, «on lui donne une petite musique pendant son souper, et elle joue à cavagnole ensuite. Le lundi en sortant de table, elle joua de la vielle pendant quelque temps avec les musiciens», pratique qui semble dorénavant régulière, car encore attestée au mois de février suivant. D'ailleurs, comme le note le duc de Luynes, «Il n'y a que le vendredi que la Reine ne joue point de la vielle, pas même chez elle; c'est une ancienne pratique de dévotion»³⁴. Marie Leszcinska légitime d'une autre façon encore l'entrée de la vielle à la cour. Sur le Billet de mariage du Dauphin, en février 1745, elle figure dans un groupe d'instruments dessiné par Charles Nicolas Cochin.

30. Ce tableau est daté 1761. Collection particulière, reproduit dans MARTIN, 1992, fig. 7.

31. AQUIN DE CHÂTEAU-LYON, 1753, p. 153.

32. DUFOURCO, 1970, p. 79.

33. Idem, p. 94-95.

34. Idem, p. 98, note 1.

Son adoption va d'ailleurs devenir prétexte publicitaire pour le meilleur luthier en vieilles de Paris. En effet, si Melling, luthier établi au début des années soixante rue Froidmanteau, place du Louvre, prit pour enseigne « À la belle Vielleuse », Jean II Louvet (c. 1728-1793) avait eu plus d'à-propos encore en s'installant quelque vingt ans plus tôt rue Croix des Petits Champs « A la vielle royale ».

Après Paris et la cour, l'aristocratie provinciale ne veut pas figurer en reste. Un exemple intéressant du changement de statut de la vielle est donné par le marquis Christophe-Paul de Robien (1698-1756). Président à mortier au Parlement de Bretagne, il est grand collectionneur de dessins, de tableaux et de curiosités en tous genres venues par les voies maritimes. Pour en commémorer les beautés, il nous a laissé trois tableaux en trompe-l'oeil, exécutés à sa demande par Jean Valette-Penot (1710-1777?) peu après 1748³⁵. L'un d'eux nous concerne plus particulièrement. En effet, à côté d'une statuette d'Hercule et de précieux coquillages, qui tous figurent aujourd'hui dans les musées de Rennes, parce qu'ils héritèrent des biens de

cette famille à la suite des confiscations révolutionnaires, on observe une jolie statuette de vielleuse. Elle est représentée là parmi les beautés de la nature et les symboles de la dextérité humaine, au même titre que le chef-d'œuvre de tournage en ivoire, le petit David en bronze et la coupe en verre irisé. Mais elle participe à cette tardive vanité sur les futilités de la vie : le couteau en équilibre sur le bord de l'étagère, le verre ébréché, suffisent à pointer l'ambivalence de ces plaisirs. La présence d'une élégante joueuse de vielle n'est donc pas le moindre paradoxe de ce tableau.

Doit-on finalement se reprocher de sacrifier à ces amusements? Doit-on ressentir de la honte d'un tel égarement? C'est bien la leçon moralisante que l'abbé Carbasus voulut aussi donner au travers de sa lettre, car elle avait pour but de démontrer que « *plus la Dame est belle & noble, & plus cet Instrument ignoble est choquant dans ses mains* ». Le mauvais songe qu'il rapporte à l'appui de sa démonstration vaut tous les sermons (voir ci-dessous), mais on peut douter de son efficacité lorsqu'on recense tant de témoignages sur la vogue féminine de l'instrument :

Morphée m'avoit à peine fermé les yeux, qu'il me sembla voir la Déesse Mode dans une marche pompeuse [...]. Les Tritons faisoient retentir l'air des sons bruyans de leur Conques marines qui s'accordoient merveilleusement avec les Vielles, Musettes, Fiffres & Tambourins. La Renommée y joignoit sa Trompette, Pan, son sifflet; & les Satires. leurs Cornets à bouquin.

À ces fanfares, s'unissoient les cris redoublés de gens de tous Etats & de tous Sexe, qui suivoient en foule [...]. *C'est la Mode, C'est la Mode*; ce que les Echos répétoient. Une Déesse charmante paroissoit ensuite élevée sur un riche brancard porté par les Arts & Métiers. C'étoit la Nouveauté de leur Patrone, mère de la Déesse Mode; elle étoit riante, & plaisoit à tout le monde. Immédiatement après, paroissoit la Déesse Mode dans son char éclatant, traîné par deux Caméléons dont les nuances éblouissoient... Mercure en tenoit les rênes, & conduisoit le Corgège au Temple du Goût, où la Déesse alloit prononcer ses Oracles [...]. Elle avoit en ses mains une Vielle organisée dont elle jouoit mélodieusement. Le tems, les Saisons, &c, l'accompagnoient; notre Nation lui donnoit de l'encens, comme le Scythe en donnoit à l'Amitié [...].

L'affluence étoit si grande, que son mouvement ressembloit à celui des Ondes, Les Dames, surtout, s'empressoient & se coudoyaient rudement; de sorte qu'elles y perdaient leurs cheveux, leur taille & leur gorge.

Aussitôt que la Déesse fut arrivée au temple du Goût, j'entendis une clameur générale, qui ébranla le Temple depuis la voûte jusqu'aux fondemens : *C'est la Mode, C'est la Mode*. Dans ce moment, le bourdon de la Vielle, que j'ai toujours auprès de mon lit, vint à rompre, ce qui m'éveilla en sursaut; et je me trouvai tout en nage, tant ce rêve m'avoit agité³⁶.

(Lettre de l'abbé Carbasus à M. De ***)

35. Voir François BERGOT, Peintures de la collection Robien, Rennes, 1972, p. 68, n° 67, pl. XXIX. Je remercie François Coulon, Conservateur du musée, pour les précisions qu'il a bien voulu m'apporter, notamment sur l'attribution de cette peinture. On peut donner une date post quem à la série des trois tableaux grâce à l'almanach de 1748 figurant sur l'un d'eux.

36. CARBASUS, 1739, p. 37-40.



En effet, rien n'arrêta les habiles et belles vieilleses. Bouin en 1761, comme Corrette vingt ans plus tard, leur promettent un apprentissage rapide et facile, car, comme le dit une fois encore, non sans vérité, le texte de Campion, «*les Dames de qualité se donnent rarement la patience d'approfondir les Sciences, & se contentent d'une légère théorie, qui flate uniquement leur vanité, parce que la moindre peine les rebute*»³⁷. Avec beaucoup de grâce mais une certaine convention, nombreuses sont celles qui posent de ce fait devant les artistes du temps. Deux formules coexistent. Dans le premier cas, et bien que la musicienne soit toujours assise pour le confort du jeu, elle est vue avec recul, parfois accompagnée d'un autre personnage, et placée souvent dans un paysage. Etienne Jeaurat (1699-1789), avec un beau dessin rehaussé de blanc, insiste sur la rondeur de l'instrument, l'ampleur de la jupe et le modelé des carnations³⁸. *Madame de Jullienne et Madame de Serré*³⁹, représentées en 1760 par Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), égayent leur conversation pendant les interruptions de la vielleuse. Le raffinement du costume se marie aux marqueteries de la vielle en luth. Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), dans un dessin délicat représentant *Madame Garand*⁴⁰, donne, quant à lui, une plus grande place encore au paysage où il place son modèle. Celui-ci évoque presque un décor d'opéra et la musicienne en prend une pose assez contrainte. Lorsqu'Hubert Robert (1733-1808) croque sa femme à la vielle et Claude Hoin (1750-1817) une jeune femme appuyée sur son instrument, cadrée de très près, avouons qu'ils sont beaucoup plus convaincants parce qu'ils les saisissent sans trop d'artifice dans l'intimité. La jeune femme non identifiée, peinte à mi corps par Louis Michel Van Loo (1707-1771)⁴¹, conserve cette fois beaucoup de charme et une indéniable élégance. La parfaite position de jeu, le détail quasi photographique de la vielle en luth, reprennent cette composition maintenant stéréotypée. Seul le serin, sur le dossier du siège, ajoute une note d'actualité. L'éducation des serins bat en effet son plein et plusieurs portraits tout à fait contemporains attribués aux mêmes artistes, montrent de belles découvertes tournant cette fois la manivelle d'une serinette auprès de leur oiseau domestique⁴². Jean-François Gille dit Colson (1733-1803), en représentant *La marquise de La Ronerie*⁴³, contribue finalement à nous convaincre que l'on

peut se lasser de cet amusement et de sa représentation, lorsque le modèle n'est ni d'une réelle beauté, ni tout à fait jeune, et que le peintre se fait scrupuleux mais peu inventif. Le portrait posthume d'*Antoinette de Ladoux, épouse de Joseph François de Gounon* (1742-1775) *seigneur de Loubens* par Jean Valade (1710-1787), atteste qu'artistes et amateurs provinciaux surent en revanche maintenir à son plus brillant niveau ce genre d'effigies.

Dans leur plus grande majorité, toutes datent du début des années soixante. Elles marquent les derniers feux mondains de l'instrument comme l'attestent aussi les mentions d'instruments d'occasion de faible prix dans les *Affiches, annonces et avis divers* dès la fin de cette décennie. En effet, progressivement, avec la popularisation qu'en offrit Françoise Chemin, inspiratrice de la célèbre Fanchon, le motif de la vielleuse reprend les habits plus simples de la fille de campagne ou de boulevard⁴⁴. Il est donc souvent difficile, devant certaines œuvres, de décider de l'origine sociale du modèle. La miniature de Jacques Charlier (c. 1720-1790) conservée au département des Arts graphiques du Louvre⁴⁵ de même que le tableautin d'Etienne Jeaurat (coll. part., daté 1762), permettent ainsi toutes les interprétations, de même qu'une peinture attribuée à François-Hubert Drouais (1727-1775) représentant une jeune femme en buste, coiffée aussi d'un simple fichu, vêtue d'une robe d'une grande simplicité et dont on aperçoit seulement de profil, le pied et la roue de la vielle⁴⁶.

Au milieu de temps de grâce, l'enfance féminine ne pouvait être ignorée. F.-H. Drouais est sans doute le plus célèbre dans ce genre, puisqu'il exécuta à plusieurs reprises des doubles portraits d'enfants vieillards à la marmotte imitant les petits Savoyards. Mais d'autres artistes s'y sont essayés et deux portraits de groupe au moins mettent en scène des fillettes vieilleses dont les poses très sages amplifient la dimension factice de l'amusement. Mère et filles sont inséparables et chaque fois la composition très en hauteur permet de placer les petites musiciennes bien en évidence sous la protection amusée des ascendants. Dans *La famille Perceval* de Guillaume Voiriot (1713-1799), les cinq enfants – trois garçons et deux filles – forment un véritable petit orchestre populaire composé de cornemuse, hautbois, triangle et vielle. L'un des enfants est monstreur de marionnettes et quête l'aumône. La petite vielle à fond plat rappelle les instruments d'enfant conservés en assez grand nombre par



les collectionneurs. Dès le premier temps de l'engouement aristocratique, des petits modèles ont d'ailleurs été construits à l'usage des enfants, même de forme trapézoïdale, comme en témoigne le ravissant exemplaire du musée

de la Musique⁴⁷, orné de chinoïseries et d'une tête féminine sculptée. Mais l'échange des rôles proposé par Drouais et Voiriot ne se retrouve pas dans le grand portrait un peu naïf d'un artiste anonyme représentant *La comtesse*

Page précédente, de haut en bas :
– Etienne Jeurat, *La joueuse de vielle*. Dessin. Localisation actuelle inconnue.

– Louis Carrogis dit Carmontelle, *Madame de Julliene et Madame de Serré*. Dessin aquarellé, 1760. Paris, Musée Carnavalet.

– Jean-Jacques Bachelier, *Madame Garand jouant de la vielle*. Dessin. Localisation actuelle inconnue.

– Claude Houin, *Jeune femme s'appuyant sur sa vielle*. Dessin. Coll. part.

Ci-contre, de bas en haut et de gauche à droite :

– Louis Michel Van Loo, *Dame à la vielle*. Huile sur toile. Musée Hecksche, Huntington.

– Jean-François Gille dit Colson, *La marquise de La Ronerie*. Huile sur toile. Coll. part.

– Jean Valade, *Antoinette de Ladoux, épouse de Gounon*. Huile sur toile, 1776. Coll. part.

– Etienne Jeurat, *La joueuse de vielle*. Huile sur toile, 1762. Coll. part.

37. Idem. p. 44.

38. *Ce dessin n'est plus localisé. Vente au Trianon, Versailles, 16 mai 1971.*

39. *Aquarelle conservée au musée Carnavalet de Paris (GÉ-TREAU, 1988, p. 106, n° 95).*

40. *Vente J. Masson, Galerie G. Petit, Paris, 7-8 mai 1923, n° 3.*

41. *Musée Hecksche, Huntington, USA. Citée par A. POMME de MIRIMONDE, op. cit., p. 57 et reproduite dans Richard LEP- PERT, *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660-1789). A Visual Study*, Swets & Zeitlinger, 1978, p. 76, fig. 35.*

42. *Voir par exemple le tableau attribué justement à Jean-François Gille dit Colson, *Lady with a Serinette*, appartenant à la Mildred Anna Williams Collection, The Fine Arts Museums of San Francisco.*

43. *Collection particulière, Paris. Huile sur toile. 0,78 x 0,64.*

44. *Voir, dans ce volume, p. 84.*

45. *Inventaire ML 152.*

46. *Vente, Paris, Hôtel Drouot, 21 juin 1965. Huile sur toile. 0,64 x 0,53.*

47. *E. 524.*

Jacques Charrier, *Jeune fille jouant de la vielle dans un paysage*. Miniature. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques.



Peintre anonyme, *La comtesse de Montagnac, née Jeanne Antoinette de Lastic et ses deux filles*. Huile sur toile. Coll. part.

*de Montagnac, née Jeanne Antoinette de Lastic et ses deux filles*⁴⁸. Chaque génération pratique ici l'occupation qui sied à son sexe. Un peu mièvre, ce tableau à la composition surprenante, conserve une allusion champêtre grâce à la perspective du paysage et aux fichus à peine négligés dont les fillettes sont coiffées.

Nicolas Chêdeville, en intitulant l'une de ses œuvres pour deux musettes et vielles *Les idées françaises ou les délices de Chambray* semblait vouloir affirmer l'évidence de cette mode particulière à notre pays. Si les documents attestant de son impact hors de nos frontières restent encore largement à exhumer, en voici déjà quelques témoignages. Le premier, c'est Peter Jacob Horemans (1700-1776), peintre officiel des Electeurs de Bavière à Munich, qui nous l'apporte, dans une effigie très naïve de Maria Anna comtesse de Salern⁴⁹, daté 1773. Peu aidée par la nature, elle tient maladroitement une vielle en luth. Alors que Frédéric II de Prusse cultivait les arts à la française, avait fait venir des artistes à son service et collectionnait les



48. Ce grand tableau est conservé par ses descendants au Château de Parentignat, près d'Issoire.

49. Cf. R. LEPPERT, op. cit., p. 110, *reprod.* 58.

fêtes galantes, nous n'avons pu trouver aucune trace iconographique d'une adoption de la mode française à Berlin et Postdam pour la vielle. Par contre, un autre exemple s'offre à nous dans le livre d'esquisses du Prince Johann Wilhelm de Saxe-Saalfeld (1726-1745), conservé à Coburg⁵⁰, où figure un maladroit croquis représentant une toute jeune fille du monde jouant l'instrument. Du côté de la Suède, si Gustave III s'est passionné de théâtre et de musique, appelant auprès de lui de nombreux artistes français, le seul portrait sur ce thème d'un de ses peintres favoris, Per Kraft l'Ainé (1724-1793), *Jeune fille jouant de la vielle* daté 1758⁵¹, a justement été exécuté pendant son séjour pari-

sien. Il est donc impossible de prouver une diffusion de l'instrument dans cette autre cour francophile. Il est vrai que les incondtionnels de l'instrument estiment que « *le Génie François est dévoué particulièrement [à cette mode], & que les Nations voisines, qui semblent engourdies dans l'indolence de leurs Coûtumes, n'en sortent que pour nous imiter* ». Pour les autres, les étrangers « *ont grand sujet de nous tourner en dérision, de nous voir empoisonnés d'un goût si pitoyable* »⁵². C'est ce qui expliquerait alors le peu d'entrain de leurs artistes à représenter cette fureur notoirement française.

F. G.



Prince Johann Wilhelm de Saxe-Saalfeld, *Jeune fille à la vielle*. Dessin tiré de son livre d'esquisses. Avant 1745. Coburg, Kunstsammlungen der Veste.



Guillaume Voiriot, *La famille Perceval*. Huile sur toile. Coll. part.

50. Coburg Kunstsammlungen der Veste. HZ 23, f. 118. CV 241. Je remercie Monika Holl, du Centre d'iconographie de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, de m'avoir signalé ce document.

51. Cf. Catalogue d'exposition Le soleil et l'étoile du Nord. La France et la Suède au XVIII^e siècle, Paris, Grand-Palais, 1994, p. 249, n° 304, non reproduit.

52. CARBASUS, 1739, p. 11 et 40.