



HAL
open science

Watteau et sa génération : contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Watteau et sa génération : contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux. De l'Image à l'Objet, Centre d'iconographie musicale et d'organologie (CNRS - UA 04 1015), Sep 1985, Paris, France. pp.299-314. halshs-00140704

HAL Id: halshs-00140704

<https://shs.hal.science/halshs-00140704>

Submitted on 6 Jul 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.

IMAGO MUSICAE IV • 1987

In memoriam
Geneviève Thibault de Chambure
(1902–1975)

De l'image à l'objet.
La méthode critique en iconographie musicale

Colloque international
Paris, Collège de France
4–7 septembre 1985

Watteau et sa génération : contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux

Florence Gétreau

Illustrations

- Fig. 1: Jean-Antoine Watteau (1684–1721), ›Le Bal champêtre‹, détail. Paris, Collection Vicomte de Noailles. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 2: Jean-Antoine Watteau, ›L'Amour au Théâtre Français‹, détail. Berlin-Dahlem (RFA), Staatliche Museen. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 3: Jean-Antoine Watteau, ›Etude d'un joueur de musette‹, sanguine, pierre noire et rehauts de blanc sur papier gris-brun. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. La figure de gauche est utilisée dans ›Les bergers‹. – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)
- Fig. 4: Musette. Vente du Baron de Léry, Paris, Hôtel Drouot, 14–16 juin 1910. – Photo d'après le catalogue, no. 459
- Fig. 5: Jean-Baptiste Pater (1695–1736), ›Le Colin-Maillard‹, détail. Berlin (RFA), Château de Charlottenbourg. – Photo détail d'après la photo du musée
- Fig. 6: Jean-Antoine Watteau, ›Les amusements champêtres‹, détail. London, Wallace Collection. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 7: Michel Aubert d'après Watteau, ›Viosseu ou musicien chinois‹, gravure reproduisant une des décorations du Cabinet du Roi au Château de la Muette, Paris. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 8: Vielle à roue, anonyme (XVIIe siècle). La Haye, Gemeentemuseum, inv. no. Ec 422–1933. – Photo du musée
- Fig. 9: Pierre Antoine Quillard (1701–1733), ›Fête champêtre‹. Salzburg, Residenzgalérie. – Photo: Bernes, Marouteau & Cie, Paris
- Fig. 10: Jean-Baptiste Pater, ›L'orchestre de village‹, détail. New York, Frick Collection. – Photo du musée
- Fig. 11: Jeremias Wolff d'après Charles-Antoine Coypel, ›François Botet jouant de la vielle‹, gravure (XVIIIe siècle). Berlin (RFA), Musikinstrumentenmuseum. – Photo du musée
- Fig. 12: Vielle à roue, anonyme. Paris, Musée instrumental du Conservatoire. – Photo: Publimages
- Fig. 13: Nicolas Lancret (1690–1745), ›Le vieilleur‹. University of Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts. – Photo de l'université
- Fig. 14: Nicolas Lancret, ›Etude pour un joueur de vielle‹. Paris, ancienne collection Cailleux. – Photo du collectionneur
- Fig. 15: Alexis Grimou (1678–1733), ›Portrait d'un joueur de vielle‹. Montluçon, Musée du Vieux Château. – Photo: Corinne Maisant
- Fig. 16: Alexis Grimou, ›Portrait d'un joueur de vielle et d'un joueur de flageolet‹, signé, daté 1727. Paris, Hôtel Drouot, vente anonyme, 25 mars 1985; localisation actuelle inconnue. – Photo: Corinne Maisant
- Fig. 17: Gaillard (1722–1785) d'après Sébastien Leclerc (1676–1763), ›Joueuse de vielle‹, gravure (XVIIIe siècle). – Photo d'après Stewart Pollens, *Forgotten Instruments* (New York 1981)
- Fig. 18: Nicolas Lancret, ›Le joueur de vielle‹. Olim London, Collection Rothschild. – Photo du catalogue de vente
- Fig. 19: Vielle à roue, anonyme dite de Madame Adélaïde. Paris, Musée instrumental du Conservatoire, inv. no. E. 47. – Photo: Publimages
- Fig. 20: Attribué à François Lemoine (1688–1737), ou François Boucher (1703–1770), ›Jeune vieilleur‹. Collection privée. – Photo d'après Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne 1688–1737 and his generation* (Neuilly-sur-Seine 1984, Arthena)

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

L'iconographie musicale appliquée à l'époque moderne – celle pour laquelle les témoignages matériels de l'histoire des instruments de musique commencent à être significatifs – n'enrichit notre connaissance que grâce à une dialectique consciencieusement entretenue entre l'image et l'objet. En effet, tantôt l'image nous laisse perplexe sur la fiabilité de sa représentation; il nous



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

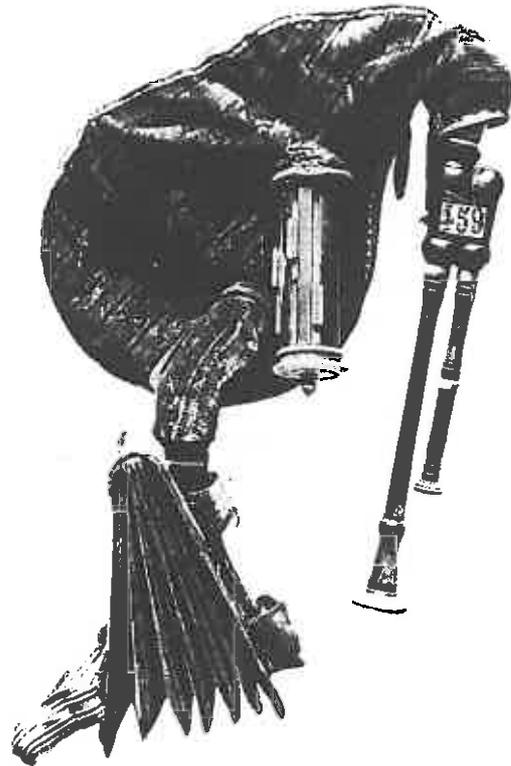


Fig. 4

faut alors l'objet pour confirmer sa véracité, surtout si l'étude des œuvres de l'artiste en question montre une bonne observation de la réalité. Tantôt, au contraire, l'objet nous laisse incertain sur sa datation, sur ses particularités techniques ou sur son usage musical ou social; l'image apporte alors, sinon des certitudes, du moins des données précieuses pour compléter une argumentation.

Ayant étudié avec une attention toute particulière l'œuvre d'Antoine Watteau, pour une contribution sur ›Watteau et la musique‹ à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue en 1984/85 à Washington, Paris et Berlin¹, cet artiste nous est apparu extrêmement passionnant pour illustrer la méthodologie évoquée ci-dessus. En effet, si l'on tient compte du fait qu'il porta un regard singulièrement aigu sur l'instrument et sur le geste musical, si par ailleurs on prend soin de réunir les données critiques de l'histoire de l'art afin de prendre en considération par exemple les problèmes de chronologie de son œuvre (particulièrement complexes), et que l'on ne retient que les seules œuvres admises par l'ensemble des spécialistes², on se trouve en présence d'un ensemble de représentations particulièrement riche pour l'histoire de la musique instrumentale des vingt premières années du XVIII^e siècle.

On a déjà souvent cité Watteau pour ses multiples représentations de guitaristes, et Albert Pomme de Mirimonde, à qui il convient de rendre hommage pour sa mémorable étude³, a été jusqu'à détailler l'expressivité des doigtés de jeu. Insistons, pour notre part, sur l'extrême coïncidence aussi entre les guitares de ›La partie carrée‹ ou ›La gamme d'amour‹ et les modèles vivants exécutés par la dynastie parisienne des Voboam⁴. Partant de cet exemple simple et frappant, on peut ensuite constater que Watteau a su enregistrer aussi bien la technique de jeu du hautbois⁵, l'apparition du basson à quatre clefs⁶, les différentes techniques de jeu de la contrebasse⁷, la dualité naissante entre viole et violoncelle⁸, ou l'évolution rapide de la flûte traversière en ce début du XVIII^e siècle⁹. Chaque fois, Watteau les présente avec la subtilité de celui qui n'en fait pas son message principal; au contraire, il suggère et saisit le détail vécu. De là vient sans doute aussi sa grande modernité. Aujourd'hui, nous souhaiterions approfondir cette dialectique de l'image à l'objet en nous appuyant sur deux instruments pastoraux représentés avec prédilection par notre artiste mais aussi par beaucoup de ses contemporains, peintres de fêtes galantes ou non.

¹ Florence Gétreau, ›Watteau et la musique‹, in: Watteau 1684–1721, catalogue d'exposition, Washington, Paris, Berlin 1984/85, pp. 529–547, pour l'édition française; eadem, ›Watteau et la musique: réalité et interprétations‹, in: Antoine Watteau (1684–1721), le peintre, son temps et sa légende, textes recueillis par François Moureau et Margaret Morgan Grasselli (Paris – Genève 1987, Champion – Slatkine), pp. 235–246.

² Emile Dacier, Jean Hérold et Albert Vuafart, Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle (Paris 1921/22); Hélène Adhémar, Watteau, sa vie – son œuvre (Paris 1950); Karl Theodore Parker et Jacques Mathey, Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné, 2 vols. (Paris 1957); Ettore Camesasca et Pierre Rosenberg, Tout l'œuvre peint de Watteau (Paris 1970, nouvelle édition 1980); Marianne Roland Michel, Watteau. Gloire et mystère d'un artiste au XVIII^e siècle (Paris 1984, Flammarion).

³ ›Les sujets musicaux chez Antoine Watteau‹, in: Gazette des Beaux-Arts LVIII/1114 (novembre 1961), p. 249–288.

⁴ Camesasca (note 2) situe ›La partie carrée‹ (no. 82) vers 1713/14 et ›La gamme d'amour‹ (no. 161) vers 1718. Voir en correspondance les guitares d'Alexandre Voboam (1676) et Jean Voboam (1687 et 1690) conservées au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, inv. E. 1532, 1411 et 2087.

⁵ Voir les œuvres répertoriés par Parker et Mathey (note 2), sous les nos. 491, 533, 729.

⁶ Ibidem, no. 859.

⁷ Ibidem, no. 821, et Camesasca (note 2), no. 164.

⁸ Camesasca (note 2), no. 179.

⁹ Parker et Mathey (note 2), no. 837, et Dacier et Vuafart (note 2), no. 82.



Fig. 5



Fig. 6

Nous commencerons par la musette de cour. Les représentations peintes ou dessinées dans l'œuvre du maître de Valenciennes ont intrigué les rares spécialistes de cet instrument¹⁰. Jusqu'à présent, ceux-ci ont tendance à considérer son modèle comme une fantaisie, car ils semblent ne se baser que sur les traités de Borjon de Scellery de 1672 (musette à boîte à bourdons et chalumeau simple sans clefs) et Jacques Hotteterre¹¹ de 1738 (musette à boîte à bourdons et deux chalumeaux à clefs), pour juger du modèle observé aussi bien dans ›Le Bal champêtre‹ (fig. 1), ›L'Amour au Théâtre Français‹ (fig. 2), ›Les Fêtes vénitiennes‹ que dans ›Les bergers‹ (fig. 3)¹². Or les représentations de Watteau reprennent toujours le même type d'instrument, à soufflet et à boîte à bourdons, mais comportant deux tuyaux enchassés dans une double souche. Une délicate question se pose alors: s'agit-il d'un tuyau mélodique et d'un bourdon ou de deux tuyaux mélodiques, ce qui placerait alors cet instrument à un stade intermédiaire entre les modèles du XVIIe siècle et ceux plus élaborés de Hotteterre? Notre artiste présente le musicien tantôt avec les doigts en position de jeu sur le grand chalumeau, tantôt sur le petit, ce qui ne permet pas de trancher cette question. Tournons-nous maintenant vers l'objet. A notre connaissance, aucun musée ne conserve le modèle en question. Par contre, Jean-Christophe Maillard¹³ décrit un

10 Jean-Christophe Maillard, *La musette. Etude historique, organologique et iconographique*, Maîtrise dactylographiée, Université de Paris-Sorbonne 1980, p. 215; Jean-Claude Compagnon, *La musette de cour. L'instrument et son iconographie*, catalogue d'exposition, Saint-Chartier 1983, pp. 3, 9, 10.

11 Charles Emmanuel Borjon de Scellery, *Traité de la musette* (Lyon 1672, Jean Girin & Barthelemy Rivière); Jacques Martin Hotteterre, *Méthode pour la musette* (Paris 1738, J. B. Christophe Ballard).

12 Camesasca (note 2) situe ces œuvres (nos. 92, 176, 180, 187) entre 1713 et 1718, ce que confirme le catalogue de l'exposition Watteau (1984/85) déjà cité.

13 (note 10), pp. 86f., reproduction planche VI.



Fig. 7



Fig. 8

«instrument curieux et tout à fait transitoire», rencontré dans le commerce et que nous n'avons pu observer par nous-même. Il dispose d'une boîte à bourdons à quatre layettes, d'une double souche pour un chalumeau et un bourdon indépendant qui l'apparente à celui des cornemuses limousines. Incertain devant ce modèle, Maillard conclut: «Cette musette est extrêmement difficile à dater (entre 1620 et 1670?).» Or, nous proposons de la rapprocher d'un instrument actuellement non localisé, autrefois dans la collection du Baron de Léry¹⁴ (fig. 4). On distingue les deux tuyaux et leur double souche. Mais reste un regret de taille: l'instrument est photographié, dans ce catalogue de vente, par la face antérieure, si bien qu'on ne peut voir les trous de jeu du grand tuyau et encore moins leur présence ou leur absence sur le petit tuyau, ce qui répondrait à cette interrogation. Convenons toutefois qu'une étape intermédiaire dans l'évolution de la musette a bien existé. Watteau l'atteste en tout cas dans des œuvres situées par les études les plus à jour entre 1713 et 1720. Et puis ses émules le confirme, tel Jean-Baptiste Pater, qui travailla auprès de notre artiste pendant les derniers mois de sa vie (cf. ›La danse en plein air‹ et ›Le Colin-Maillard‹¹⁵ [fig. 5]). Et si l'on doutait encore de la réalité de cet instrument, on pourrait encore se référer à la gravure de Gaillard (1722–1785), exécutée d'après ›Le joueur de musette‹ de Sébastien Leclerc (1676–1763)¹⁶ qui représente le même modèle, le deuxième tuyau étant cette fois sans doute possible un bourdon.

Bien entendu, il ne faudrait pas considérer que ce type de musette constitue l'étape unique et obligée entre Borjon de Scellery et Hotteterre. L'évolution d'un instrument n'est jamais aussi linéaire. C'est ainsi que des artistes contemporains de Watteau nous montrent d'une part le modèle archaïque jusque dans les années 1730, avec par exemple Charles-Antoine Coypel¹⁷ ou Nicolas Lancret¹⁸, tandis que le nouvel instrument, type Hotteterre, est visible chez Jean-Baptiste Oudry¹⁹ ou, quelques années plus tard, chez Chardin²⁰, avant d'atteindre au chef-d'œuvre du genre avec Hyacinthe Rigaud (›Portrait de Gaspard de Gueidan jouant de la musette‹ [1735], Musée d'Aix-en-Provence).

Étudions maintenant l'instrument pastoral si souvent accouplé avec les musettes, c'est-à-dire la vielle. Nous allons cette fois suivre la démarche inverse. Nous partirons d'une série d'instruments conservés au Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris, lesquels sont anonymes, sans marque, ni date. Des vielles de ce type existent d'ailleurs dans bien d'autres collections. Leur datation et leur destination (usage populaire ou savant) semble avoir posé problème jusqu'à une période récente. Elles étaient en effet considérées par les collectionneurs

14 Vente, Paris, Hôtel Drouot, 14–16 juin 1910, no. 459, reproduit.

15 Florence Ingersoll-Smouze, Pater (Paris 1928), nos. 239 et 292, œuvres conservées au château de Charlottenbourg (BRD) et exécutées vers 1730. Voir aussi à leur sujet Helmut Börsch-Supan, La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II, catalogue de l'exposition, Paris, Palais du Louvre, 25 avril–31 mai 1963, nos. 20 et 21.

16 Un exemplaire de cette gravure est conservé au Gemeentemuseum de La Haye. Citée par A. P. de Mirimonde, L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e–XVIII^e siècles), vol. 2 (Paris 1977), p. 61.

17 ›Le joueur de musette‹, pastel, collection particulière, gravé par Louis Surugue Père sous le titre de ›Daphnis‹. Voir Thierry Lefrançois, Charles Coypel, Peintre du Roi (1694–1752), Thèse dactylographiée, Université de Paris-Sorbonne 1983, p. 507, no. 183, fig. 146. L'auteur date cette œuvre entre 1738 et 1740.

18 Voir ›Que le cœur d'un amant‹, huile sur toile, collection Cailleux, Paris. Le joueur de musette se retrouve aussi dans ›Le menuet‹ (ancienne collection A. de Rothschild), reproduit dans Georges Wildenstein, Lancret (Paris 1924), no. 142, planche 46.

19 ›Nature-morte avec une musette et un violon‹, The Toledo Museum of Art, inv. 51.500. Voir Catalogue d'exposition J. B. Oudry, Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, 1982/83, no. 33, reproduit. Tableau signé et daté 1725.

20 ›Instruments de musique et perroquet‹, Paris, collection privée. Voir Pierre Rosenberg, Tout l'œuvre peint de Chardin (Paris 1983, Flammarion), no. 44. Œuvre peinte vers 1730.



Fig. 9



Fig. 10

qui les ont cédées à notre musée et par Gustave Chouquet, qui en a rédigé le premier catalogue²¹, comme du XVIe ou du XVIIe siècle. Même les ouvrages très récents de Marianne Bröcker et Susann Palmer²² maintiennent ces datations et caractérisent ces instruments de «rustiques». Ce dernier auteur permet toutefois d'introduire notre propos : »This form of hurdy-gurdy appears to have had a fairly long life. Although the majority were made during the sixteenth and seventeenth centuries, a few are known from the early part of the eighteenth century and later. Whenever it is shown in works of art, it is almost invariably always in the hands of a person with elegant clothes. It may therefore be that this form was popular with more upper class musicians.«²³ On peut d'ailleurs mettre en regard de cette hypothèse le passage bien connu d'Antoine Terrasson. Après avoir rappelé comment La Roze et Janot réveillèrent le goût pour la vielle à la cour de Louis XIV, celui-ci décrit l'instrument qui correspond à l'époque de Watteau : »Il est à propos d'observer qu'au commencement du Dix-huitième siècle, c'est à dire en l'année 1700, la Vielle étoit encore telle qu'elle avoit été sur la fin du siècle précédent. Sa forme étoit à peu près quarrée, comme sont encore aujourd'hui les Vieilles de Normandie dont se servent les gens du menu peuple.«²⁴ Dans l'iconographie, ces vieilles carrées, avec leurs rosaces et à la base de leur caisse une forme à deux lobes, sont les descendantes d'un prototype représenté par Marin Mersenne²⁵. Elles sont apparemment toujours jouées par un homme du peuple chez Watteau (»La signature du contrat«, »L'accordée de village«, »Le bal champêtre«, »Les amusements champêtres« [fig. 6])²⁶, poursuivant ainsi l'image que propose une statuette en bois doré de la fin du XVIIe siècle, conservée au Musée Gadagne de Lyon²⁷. Mais Watteau a aussi représenté un autre type de vieilles. De carré, son patron tend à devenir trapézoïdal, la base de la caisse étant cette fois en accolade, flanquée de part et d'autre de deux pointes. La première représentée se trouve dans le recueil de gravures tiré des tableaux destinés au Château de La Muette, lesquels ont tous disparu²⁸. »Viosseu ou musicien chinois« (fig. 7), joue cette vielle toute européenne que l'on peut rapprocher morphologiquement d'un instrument chromatique à cinq cordes conservé au Gemeentemuseum de La Haye²⁹, aux pointes également très marquées (fig. 8). Un peu plus tardives, mais appartenant au même prototype, les exemplaires représentés dans »La danse paysanne« et »Le contrat de mariage«³⁰ s'apparentent d'autre part au modèle réel à cinq cordes, un peu massif mais déjà trapézoïdal conservé au Musée instrumental de Paris³¹.

Du côté des suiveurs de Watteau, la qualité des informations est inégale. Pierre Antoine Quillard (1701–1733), pour autant que sa main puisse être certifiée, possède un style très approximatif, ainsi qu'en témoigne une »Fête champêtre« conservée à la Residenzgalerie de Salzbourg (fig. 9). Nicolas Lancret, de son côté, nous surprend tout d'abord avec un instrument au patron à peine incurvé à sa base (qui rappelle curieusement celui du »Joueur de vielle« de

21 Vieilles à roue portant respectivement les numéros E. 52 (voir Gustave Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de Musique* [Paris 1884], p. 49, no. 206), E. 524 (Chouquet, p. 49, no. 208, datée par lui vers 1675), E. 1539 et E. 2057.

22 Marianne Bröcker, *Die Drehleier* (Bonn – Bad Godesberg 1977), p. 156, ill. 179; Susann Palmer, *The Hurdy-Gurdy* (Londres 1980), pp. 24, 104.

23 Palmer (note 22), p. 105.

24 Antoine Terrasson, *Dissertation historique sur la vielle* (Paris 1741, chez J. B. Lamesle), p. 94.

25 Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), vol. 3, p. 215.

26 Camesasca (note 2), nos. 62, 112, 127, 183. L'auteur place ces œuvres entre 1710 et 1718.

27 Cf. Catalogue d'exposition »La vielle en Bresse«, Musée de Brou, Bourg en Bresse, Été 1985, no. 25, reproduit.

28 Cf. Camesasca (note 2), no. 26. Œuvres situées vers 1708.

29 Numéro d'inventaire E [e] 422. Cet instrument est généralement daté du XVIIe siècle. Cf. Bröcker (note 22), ill. 177.

30 Camesasca (note 2), no. 134, datés vers 1715, et no. 94, vers 1714.

31 Numéro d'inventaire E. 1813. Cf. Palmer (note 22), pp. 104 et 105.



Fig. 11

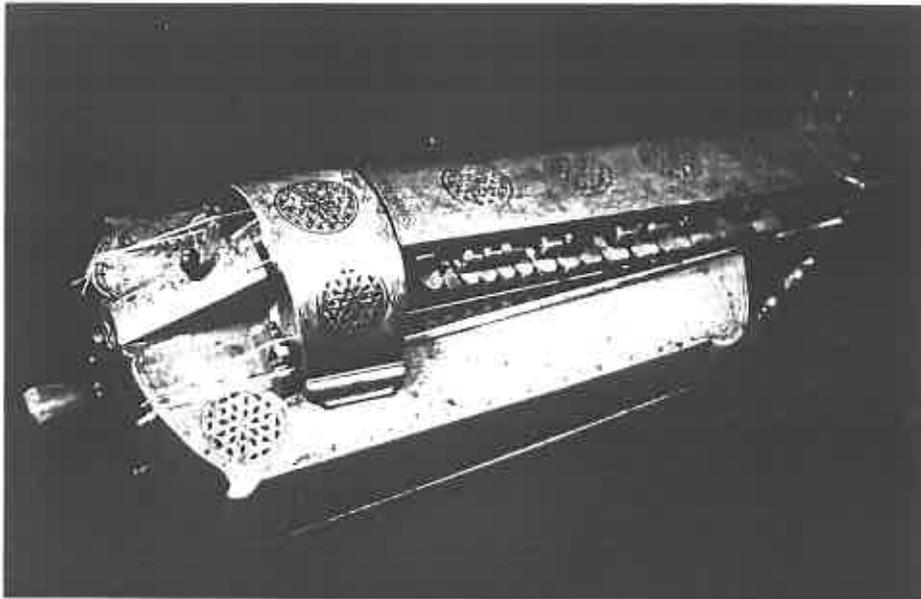


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Jacques Bellange³²), dans ›La danse devant la tente‹³³. Puis, il nous donne à plusieurs reprises un écho du modèle ›en accolade‹ avec ›La contredanse sous les arbres‹ ou ›Les agréments de la campagne‹³⁴, proposant, comme Jean-Baptiste Pater dans ›L'orchestre de village‹³⁵ (fig. 10), un musicien du peuple accompagnant une danse de fête galante. Pater nous permet d'ailleurs de sentir plus finement la transition vers un public aristocratique. Ainsi en est-il de ›La fête champêtre‹³⁶ datée avant 1736, qui représente une jeune femme jouant de la vielle pour une élégante compagnie.

Cet artiste ne fait d'ailleurs que suivre une tendance amorcée déjà par Charles-Antoine Coypel quelques ans plus tôt avec son portrait de ›François Botet jouant de la vielle‹³⁷ (fig. 11). Beau frère de Coypel, ›rival du fameux Danguy‹ selon les mots de Terrasson, Botet a gravé son propre portrait. Une autre gravure du même, exécutée par Jeremias Wolff, sous le titre de ›Le berger Corydon‹, montre comment cet engouement se propagea à l'étranger. L'instrument représenté possède sept cordes et rappelle fortement une vielle à trois chanterelles du Musée de Paris³⁸, laquelle reste la plus ouvragée que nous connaissions pour ce genre de modèle (fig. 12).

Un tableau de Lancret, ›Le vielleur‹, autrefois donné à Watteau³⁹ (fig. 13) et deux études dessinées du même artiste (ancienne collection Cailleux, Paris) (fig. 14), attestent aussi ce changement d'usage social, tandis qu'Alexis Grimou (1678–1733) apporte deux arguments de poids à cette démonstration, avec ses portraits peints de vielleurs, l'un conservé au Musée du Vieux Château de Montluçon⁴⁰ (fig. 15), l'autre passé dans le commerce d'art en 1985⁴¹ (fig. 16) et qui porte la date précieuse de 1727. Tous ces derniers exemples constituent, à bien des égards, la réplique peinte d'une vielle anonyme à six cordes conservée au Musée instrumental de Paris⁴².

On pourrait multiplier les preuves de cet engouement mondain pour des instruments issus des réjouissances paysannes (effet de mode plus persistant qu'on ne pourrait le croire tout d'abord), avec le portrait de jeune femme de Sébastien Leclerc gravé par Gaillard⁴³ (fig. 17), tandis que la vielle dite ›de Henri II‹, citée et décrite par Terrasson⁴⁴ (du fait qu'elle fut mise au goût du jour par le luthier Bâton), pourrait bien être celle du Victoria & Albert Museum de Londres⁴⁵. Cette dernière se rapproche étonnement du modèle représenté par Leclerc et porte la marque de Jean

32 Mirimonde (note 16), vol. 1, planche LIX, fig. 112; Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.

33 Wildenstein (note 18), no. 169 (avec le titre ›Danse dans un jardin‹). Voir aussi Pierre Rosenberg, Catalogue d'exposition ›Le siècle de Louis XV. Peinture française 1710 à 1774‹, Ottawa, Galeries Nationales du Canada, 1976, no. 57, reproduction pl. 55. Appartient au William Hayes Ackland Memorial Art Center, University of North Carolina, Chapel Hill.

34 Wildenstein (note 18), no. 332, fig. 93.

35 Ingersoll-Smouse (note 15), no. 9, fig. 5.

36 Ingersoll-Smouse (note 15), no. 24, fig. 50.

37 Lefrançois (note 17), no. 117, fig. 86. Portrait exécuté vers 1730–1735.

38 Numéro d'inventaire E. 52.

39 Camesasca (note 2), no. 8°C; Barber Institute of Fine Arts, Birmingham University, USA.

40 Musée du Vieux Château, inv. no. 973.2.1.; A figuré à l'exposition ›Le Portrait en France au XVIIIe siècle‹ Musée de Toruń (Pologne), 1975, no. 22, ill. 16.

41 Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, 25 mars 1985.

42 Numéro d'inventaire E. 2057.

43 Un exemplaire de cette gravure est conservé dans la collection Wurlitzer-Bruck. Cf. Stewart Pollens, *Forgotten Instruments*, catalogue d'exposition, New York, The Katonah Gallery, 15 novembre 1980–18 janvier 1981, p. 14. Une version peinte, sans doute d'après la gravure, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, ancienne collection C. Oulmont.

44 (note 24), pp. 70–81.

45 Inv. no. 220. Cf. Anthony Baines, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Musical Instruments*, vol. II: *Non-Keyboard Instruments* (Londres 1978), no. 6.1, fig. 31.



Fig. 16



Fig. 15

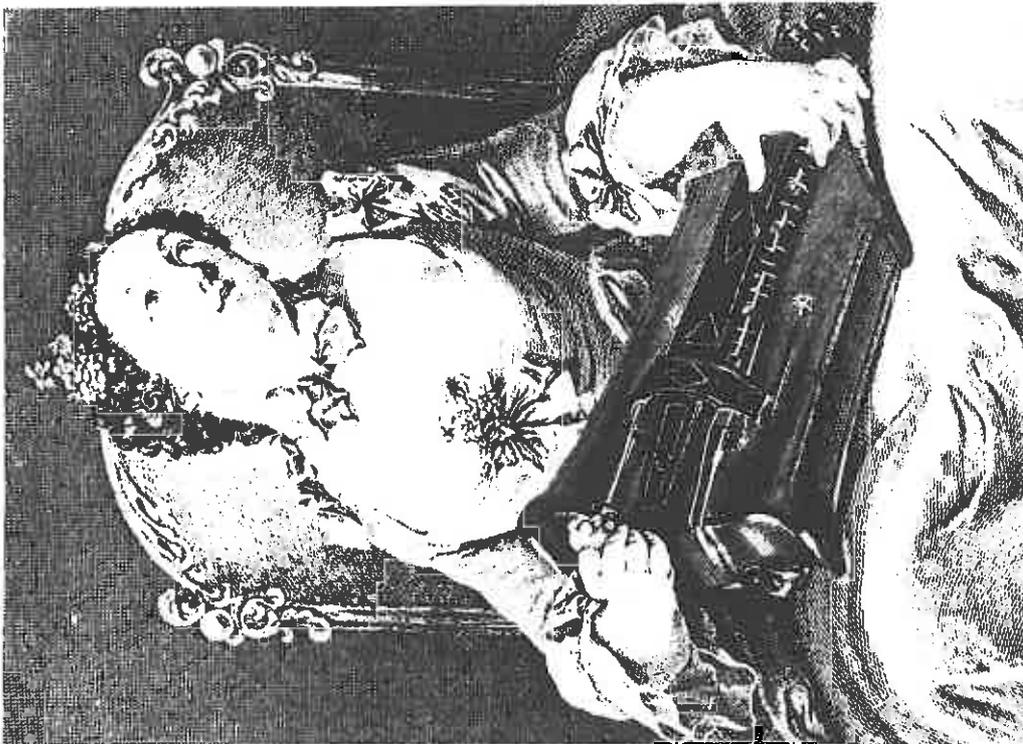


Fig. 17

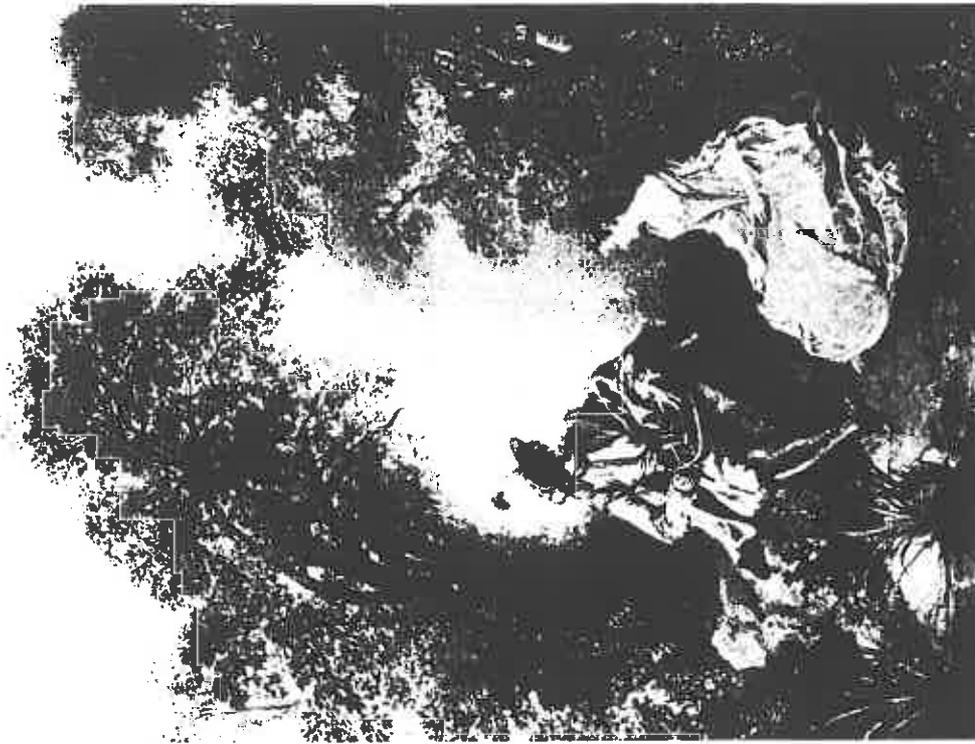


Fig. 18

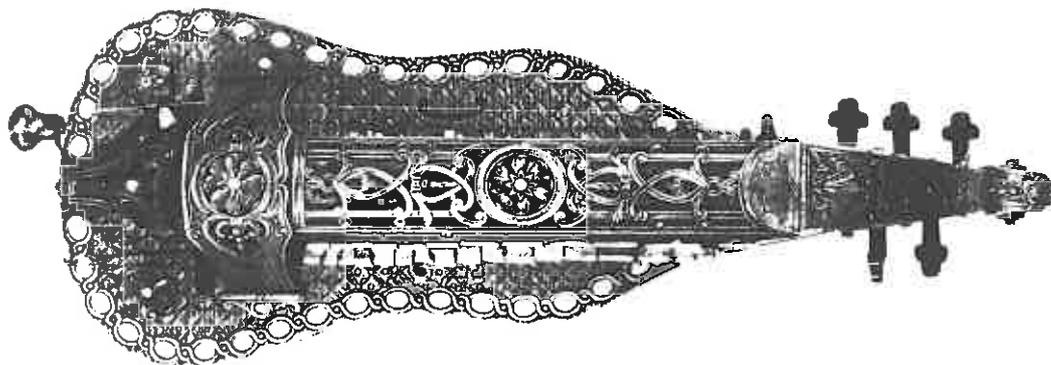


Fig. 19

Louvet⁴⁶, ce qui daterait sa modification d'après 1743, date d'entrée dans le métier de ce facteur⁴⁷. Enfin, une petite vielle trapézoïdale d'enfant, à décor «au chinois» et tête sculptée de femme (rappelant le travail de Pierre Louvet), confirme que le nouveau public aristocratique adopta et même conserva pendant au moins une génération le modèle primitif, trop abusivement dénommé rustique, si l'on en juge par le raffinement de ce dernier exemplaire⁴⁸.

Partant de cette première analyse, nous pouvons maintenant préciser le développement de l'instrument durant cette période si féconde où plusieurs modèles coexistent, tandis que d'autres apparaissent et évoluent avant de nous donner le style très «classique» des Louvet et Lambert. Chardin, dans deux natures mortes datées vers 1730, est lui aussi garant de la coexistence du modèle précédemment étudié et d'une forme nouvelle, à fond plat et à patron de guitare⁴⁹. Terrasson se fait encore le chroniqueur de cette recherche⁵⁰: «Comme malgré toutes ces imperfections La Vielle étoit fort à la mode; il étoit naturel que ceux qui fabriquoient cet Instrument, cherchassent à en corriger les défauts; sans quoi la mode de la Vielle n'auroit pas été durable, surtout dans un siècle où l'on veut que tous les Instrumens puissent servir à quelque chose dans un Concert. Le Sieur Bâton Luthier à Versailles, fut le premier qui travailla à perfectionner la Vielle: il avoit chez lui plusieurs anciennes Guithares dont on ne se servoit plus depuis longtems: il imagina en l'année 1716 d'en faire des Vielles.» Cette pratique est vérifiée par l'existence d'une vielle de Pierre Louvet datée 1733⁵¹, forme guitare, qui, lors d'une restauration

46 Palmer (note 22), pp. 105–109.

47 Cf. Sylvette Milliot, Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle (Paris 1970), p. 102, note 1.

48 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 524. – Chouquet (note 21), no. 208.

49 Rosenberg (note 20), nos. 45 et 46.

50 Terrasson (note 24), pp. 95f.

51 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 1412. De la même année 1733 date aussi une vielle «en guitare» de Georges Louvet (Musikinstrumentenmuseum, Berlin [RFA], inv. no. 4087, cf. Irmgard Otto et Olga Adelman, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz; Katalog der Streichinstrumente [Berlin 1975], p. 35). Sur cette vielle nous remarquons le cheviller à volute et les chevilles plantées verticalement. Ces deux caractéristiques se retrouvent aussi sur une vielle du même facteur, à fond plat, forme guitare, sans date, conservée au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 1898.



Fig. 20

récente, se révéla faite à partir d'une guitare plus ancienne. La table d'harmonie de ce premier instrument servait à consolider le fond de la nouvelle vielle. La plus ancienne vielle en forme de guitare serait en tout cas celle de Jacques Daigremont, datée 1718⁵². Terrasson poursuit son historique en expliquant que Bâton, après avoir innové en terminant ses chevillers par une tête sculptée «semblable aux manches de Basse de viole», exécuta en 1720 des vielles montées sur des corps de luths⁵³. La vielle de Jean Rouleau (Paris 1739), conservée au Musée instrumental de Paris, est l'un des plus anciens exemplaires à corps en forme de luth⁵⁴. Notons d'ailleurs que dès 1725 une littérature de plus en plus abondante est publiée pour l'instrument rénové⁵⁵, tandis que l'on peut recenser des mentions de vielles à roue dans les inventaires après décès de luthiers professionnels dès 1730⁵⁶. Chardin nous avait montré la première représentation de vielle en

52 Staatliche Hochschule für Musik, Berlin (RFA), citée par Palmer (note 22), p. 236.

53 Terrasson (note 24), p. 98.

54 E. 2054.

55 Voir notamment Jean-Baptiste-Christophe Ballard, *Pieces choisies pour la vielle, a l'usage des Commençants, avec des Instructions pour toucher & pour entretenir cet Instrument* (Paris 1732); Esprit Philippe Chedeville, *Premier Recueil de Vaudeville ... Choisis pour la musette ... avec la basse continue qui conviennent aux vielles ...* (Paris 1737, Chedeville); Jean Jacques Naudot, *Huitième œuvre ... contenant six fêtes rustiques pour les musettes, vielles, flûtes, haubois & violons avec la basse* (Paris s. a., Naudot, Boivin, Le Clerc).

56 Milliot (note 47). Voir notamment l'inventaire de Jacques Bocquay, 2 novembre 1730, et Pierre Véron, 10 juillet 1731, pp. 136 et 138.

guitare. Cette fois c'est Lancret qui semble avoir le premier reproduit des vielles »en luth« comme par exemple dans la »Fête en plein air«⁵⁷ ou »Le joueur de vielle«⁵⁸ (fig. 18).

Comme dans le cas de la musette de cour, l'évolution de la vielle ne s'est pas faite par des ruptures radicales. De multiples variantes ont coexisté. Nous en prendrons pour exemple la fameuse »vielle de Madame Adélaïde«⁵⁹ (fig. 19). De proportions imposantes, elle dérive à la fois du modèle en trapèze et des premiers exemplaires en guitare. Mais son cheviller à volute et chevilles latérales a souvent surpris, tandis que les datations les plus contradictoires ont été avancées. Or, un portrait de »Jeune vielleur« (fig. 20) attribué à François Lemoine, daté vers 1730, et reproduisant les mêmes caractéristiques, confirme combien cette décennie fut celle d'un extraordinaire foisonnement pour l'histoire de la vielle à roue⁶⁰.

57 Wildenstein (note 18), no. 334, fig. 95.

58 Ibidem, no. 115, fig. 30.

59 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 47.

60 Jean-Luc Bordeaux, François Le Moyne 1688–1737 and his generation (Neuilly-sur-Seine 1984, Arthena), p. 137, no. X16, fig. 114. L'auteur refuse l'attribution à Lemoine et suggère le nom de François Boucher, avant 1727.