



HAL
open science

Les peintures de Jan Miel (1659-1661) dans la Sala di Diana à la Venaria Reale : contexte, modèle(s), impact

Florence Gétreau

► To cite this version:

Florence Gétreau. Les peintures de Jan Miel (1659-1661) dans la Sala di Diana à la Venaria Reale : contexte, modèle(s), impact. *Musique à la Cour. Le Corno da Caccia entre Piémont et Europe (XVIe-XIXe s)*, Giorgio Marinelli, Renato Meucci, Feb 2020, Turin, Italie. 225-253 ; pl. 68-95. halshs-04018713

HAL Id: halshs-04018713

<https://shs.hal.science/halshs-04018713>

Submitted on 15 Mar 2023

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.

LES PEINTURES DE JAN MIEL (1659-1661) DANS LA SALA DI DIANA A LA
VENARIA REALE: CONTEXTE, MODELE(S), IMPACT

L'impressionnant programme pictural de Jan Miel a fait l'objet d'un travail irremplaçable par Clelia Arnaldi di Balme et ses collègues ces dernières années.¹ C'est donc avec beaucoup de modestie que je vais répondre à la demande des organisateurs de ce colloque en vous présentant ce célèbre cycle du point de vue de l'organologie et de l'iconographie musicale dans le contexte de mes travaux antérieurs sur les images du cor.² J'ajouterai que Renato Meucci est le premier organologue à s'être intéressé aux peintures de Jan Miel comme source organologique pour comprendre les modèles de cors utilisés en Italie au XVII^e siècle à la cour du duc de Savoie dans un essai paru en 2006 et dans son ouvrage en voie de publication dont il a bien voulu me communiquer un extrait.³

Mon propos ici sera de montrer que cor et trompe de chasse existent dans le contexte cynégétique dès la Renaissance tant en France qu'à la cour de Savoie, selon des morphologies variées qui peuvent coexister et que dans les textes cynégétiques et musicaux les termes 'cor' et 'trompe' sont synonymes, voire interchangeable et appartiennent à une même histoire. Dans son vocabulaire placé à la fin de *La vénerie royale*, en 1655, Robert de Salnove indique que le «Cor, c'est la trompe des chasseurs».⁴ Je m'intéresserai donc ici avant tout au modèle que Marin

¹ 'Delle cacce ti dono il sommo impero'. *Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale*, éd. par C.E. Spantigati, Firenze, Nardini, 2008. Voir notamment dans ce volume: C. ARNALDI DI BALME, *L'Allestimento delle Cacce di Jan Miel*, pp. 49-64; C.E. SPANTIGATI, ...*Si vedono distribuiti con bella Simmetria Grandissimi Quadri di Pitture a Oglio... I dipinti della Sala di Diana e la loro ricollocazione*, pp. 65-74; F. BOSSO – P. CORNAGLIA, *La sequenza di incisioni nella descrizione della Venaria Reale Palazzo di Piacere e di caccia*, pp. 75-91; L. AVATANEO – S. DE BLASI – R. GENTA, *Restauri Storici*, pp. 94-99. L'autre volume collectif essentiel à cette étude a été *La Caccia nello Stato sabaudo. 1. Caccia e cultura (secc. XVI-XVIII)*, éd. par di P. Bianchi et P. Passerin d'Entrèves, Torino, Zamorani, 2010. On y retrouve C. ARNALDI DI BALME, *Jan Miel e la serie delle Cacce per la Reggia di Venaria*, pp. 192-202. Plus récemment encore il faut mentionner le beau travail sur la dimension symbolique du cycle de peintures par C. GORIA, *Diana e l'immagine del potere. Jan Miel e il cantiere decorative della Venaria Reale*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, Letteratura, Musica*, éd. par G. Barberi Squarotti, A. Colturato et C. Goria, Firenze, Olschki, 2018, pp. 205-230.

² F. GÉTREAU, *The Horn in Seventeenth and Eighteenth Century France: Iconography related to performances and musical works*, in *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung. The Horn - History and Musical Use*, éd. par B.E.H. Schmuhl et M. Lustig, Michaelstein, Stiftung Kloster Michaelstein, 2006, (Michaelsteiner Konferenzberichte, 70), pp. 43-76; F. GÉTREAU, *La trompe dans les arts visuels*, in *Les Fastes de la Trompe*, éd. par di J.P. Chaline et J.M. Leniaud, Paris, Tallandier 2015, pp. 87-107, 170-176, 187-189.

³ R. MEUCCI, *Social and Political Perspectives in the Early History of the Horn*, in *Jagd- und Waldhörner*, cit., pp. 15-28. ID., *The Horn*, Yale University Press, London, A paraître.

⁴ R. DE SALNOVE, *La Vénerie royale, divisée en IV parties qui contiennent les chasses du cerf, du lièvre, du chevreuil, du sanglier, du loup et du renard, avec le dénombrement des forests [...] de France où se doivent placer les logemens, questes et relais pour y chasser*, Paris, Soubron, 1655 (rééd.1665, 1672), p. 9, Dictionnaire des chasseurs, «Cor».

Mersenne nomme en 1636 dans son *Harmonie universelle* «la trompe la plus usitée»,⁵ celle à simple enroulement ou comme disent les anglais *hooped* (circulaire) telle qu'elle apparaît dans le programme pictural réalisé par Jan Miel dans la Sala di Diana à la Venaria Reale, près de Turin, entre 1659 et 1661. Mais j'évoquerai aussi le(s) modèles qui l'ont précédée et qui coexistent avec elle et je conclurai avec les modèles utilisés en France à partir de la fin des années 1660.

Quelques scènes de chasse en Ile de France et en Lorraine entre 1600 et 1650

J'aimerais rappeler quelques antécédents français de la première partie du XVII^e siècle dans le domaine des sources visuelles liées à la chasse, ne serait-ce que parce que Christine de France (1606-1663), la sœur de Louis XIII et de Gaston d'Orléans, duchesse douairière et ancienne régente de Savoie, a contribué à la proximité culturelle entre les cours de Turin et Paris et à la diffusion de la chasse à courre à cheval inconnue alors en Italie. Françoise-Madeleine d'Orléans, qui épouse Charles-Emmanuel II de Savoie en avril 1663, était la fille de Gaston d'Orléans et de sa seconde épouse Marguerite de Lorraine qui conforta le développement de ces mêmes divertissements. Il est donc naturel de s'intéresser aux artistes lorrains qui ont en effet laissé quelques précieux documents concernant la tradition de la chasse à courre. Jacques Bellange (1575-1616) en témoigne tout d'abord dans *La chasse au cerf*, feuille conservée au Musée lorrain de Nancy (Fig. 1).

Fig. 1. Jacques Bellange, *La chasse au cerf*, dessin, c. 1610, Nancy, Musée historique Lorrain.

Ce très beau dessin au lavis que l'on peut dater vers 1610, est remarquable par son grand format, par la liberté fouguese des figures, par les contrastes d'éclairage créés par «réserve» et par son sujet «qui évoque», comme le note Jacques Thuillier, «le grand divertissement des cours du XVII^e siècle, la chasse, sous son aspect le plus élégant, puisqu'au premier plan apparaît une jeune et belle amazone avec sa suite». Il montre distinctement deux sonneurs de cor: un valet de chien qui porte sur le flanc droit un cor demi-circulaire et un veneur à cheval sonnant un instrument de même morphologie.

⁵ M. MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Livre Cinquième, Proposition X, *Expliquer toutes sortes de Trompes & de Cors, & particulièrement ceux qui servent à la Chasse*, Paris, Cramoisy, 1636, Reprint avec Préface par F. Lesure, Paris, Éditions du CNRS 1986, pp. 245-246.

On a parfois rapproché ce dessin des travaux exécutés par Bellange à la Galerie des Cerfs du palais des ducs de Lorraine. Mais les travaux de Nicole Reynaud montrent qu'il s'y était borné à restaurer des décors datant du XVI^e siècle. Ce dessin pourrait en revanche se rattacher aux travaux qui furent confiés à Bellange pour le cabinet de son Altesse sous le règne d'Henri II.

La composition avec l'horizon placé très haut, et les figures au premier plan placées en repoussoir, semblent très influencées par la planche VIII du 3^{ème} livre de *Caccie* (1609) d'Antonio Tempesta (1555-1630). Thuillier indique de plus que «Des pages comme celle-ci purent s'imprimer fortement dans l'esprit d'un Deruet, voire d'un Callot».⁶

Le lien est manifeste en effet avec l'estampe de Jacques Callot (1592-1635) intitulée *La Grande chasse* (Fig. 2), sans doute réalisée pendant son séjour à Florence (près de Signa), car son papier porte un filigrane italien et vers 1619, car son style graphique est proche des études dessinées de l'artiste pour la *Foire d'Impruneta* (1619-1620).⁷ On remarque ici au moins quatre cors de ce même type demi circulaire portés ou joués par un veneur à cheval au fond au centre de la composition, derrière le cerf courant.

Fig. 2. Jacques Callot, *La Grande chasse*, eau-forte, 1619, Amsterdam, Rijksmuseum.

Sur la page de couverture du traité de chasse de Charles IX publié en 1625 et préparé par Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy (1542-1617), homme d'état et diplomate, secrétaire d'État de Charles IX, Henri IV et Louis XIII, on remarque encore ce même modèle joué à cheval (Fig. 3).⁸

Fig. 3. Charles IX, *La chasse royale composée par le roy Charles IX et dédiée au roy Louis XIII*, par N. de Neufville, sieur de Villeroy, eau-forte, Paris, N. Rousset et G. Alliot, 1625; Paris, Bibliothèque nationale de France.

Enfin dans *La chasse royale avec Louis XIII et Marie de Médicis*, où le tout jeune Louis XIII est accompagné de sa mère Marie de Médicis, estampe gravée par Nicolas Cochin (1610-

⁶ Inv. 50-2-9. Préparation au crayon, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc. J. THUILLIER, Notice 117, dans *L'Art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. exp. (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 13 juin-14 septembre 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp. 325-326.

⁷ D. TERNOIS, Notice 400, dans *Jacques Callot (1592-1635)*, cat. exp. (Nancy, Musée historique lorrain, 13 juin-14 septembre 1992), sous la direction de P. Choné, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 305.

⁸ CHARLES IX, *La chasse royale composée par le roy Charles IX et dédiée au roy très-chrestien de France et de Navarre Louys XIII [...] (par N. de Neufville, sieur de Villeroy)*, Paris, Rousset et Alliot, 1625. «Publié pour la première fois d'après le manuscrit de 50 feuillets de la bibliothèque de l'Institut, fonds Godefroy, recueil n. 194», par Henri Chevreul, Paris, Aubry, 1859. Il prétend qu'il en donne une nouvelle édition «parce qu'on y trouve plus de cent passages contenant des barbarismes, des solécismes ou des non-sens évidents, par suite de lignes entières passées par le typographe».

1686) sans doute peu avant 1648 (Fig. 4), si l'on en juge par la petite taille du jeune roi, et fortement influencée par Callot – Weigert, dans sa notice,⁹ cite Vallery-Radot à propos des personnages qui selon lui sont «des plus typiques: cambrés et magnifiques dans leurs habits de parade, ils affectionnent les poses théâtrales qui font porter haut la tête, bomber le torse et tendre le jarret» – on constate que ce modèle relativement grand et demi circulaire de cor correspond à ce que Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636, nomme «le grand cor» (Fig. 5).¹⁰

Fig. 4. Nicolas Cochin, *La chasse royale avec Louis XIII et Marie de Médicis*, eau-forte, c. 1648, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 5. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Livre V, Proposition X, *Expliquer toutes sortes de Trompes & de Cors, & particulièrement ceux qui servent à la Chasse*, Paris, Cramoisy, 1636: Cor de poste, Cor à plusieurs tons, Grand cor, Trompe la plus usité, Enguichure Huchet.

On peut le rapprocher d'un Grand cor, Raulin I ou II Crétien, Vernon, début XVII^e siècle, conservé à Paris, Musée de la Musique, E. 133, qui selon Corinne Vaast serait antérieur à 1643 (Tav. I).¹¹

Jan Miel: un peintre de bamboches bon observateur des musiciens

Avant de présenter le cycle de peintures objet de mon étude, j'aimerais rappeler rapidement qui en est l'auteur en m'appuyant principalement sur les notices historiques de Filippo Baldinucci et Giovanni Battista Passeri¹² et sur les travaux des historiens de l'art depuis le milieu du XX^e siècle.¹³

⁹ R.A. WEIGERT, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, t. III, Chauvel-Duvivier, Paris, Bibliothèque nationale 1954, p. 48, n. 634.

¹⁰ M. MERSENNE, *Harmonie universelle* [...], Livre Cinquième, Proposition X, cit., p. 246.

¹¹ CORINNE VAAST, *Une dynastie de chaudronniers, facteurs de trompe ordinaires du roi (1611-1737)*, in *Les Fastes de la Trompe*, cit., pp. 82, 170-175, ici p. 67 et 172, note 58.

¹² F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728; rééd. Firenze, Batelli, 1845-1847, vol. V, 1847, Decennale IV del Secolo V, *Notizie del cavaliere Giovanni Miel pittore fiammingo*, pp. 110-116; G.B. PASSERI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma (c. 1670-1673)*, Roma, Barbiellini, 1772; Edition Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig, Keller, 1934, *Vita di Giovan Miele pittore*, pp. 220-224.

¹³ A. BUSIRI VICI, *Opere di Jan Miel alla corte Sabauda*, «Bolletino Piemontese della Società di Archeologia e Belle Arti», XII-XIII (1958-59), pp. 94-118.; J. HESS, *Arbeiten des Malers Jan Miel in Turin*, «Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock», Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1967, t. I, pp. 81-87; T. KREN, *Jan Miel (1599-1664), a Flemish painter in Rome*, PhD, Yale University, 1978, Ann Arbor London Microfilms international, 1982, 2 voll.

Jan Miel (1599-1663), né à Beveren en 1599, a peut-être appris le métier avec Daniel Seghers. Sa présence à Rome est documentée entre 1636 et 1658, où il est proche et imite (voire copie) son compatriote Pieter van Laar (1599-1642) en peignant des *bambocciate*, scènes populaires soit urbaines soit se déroulant dans des paysages. La première est datée 1633 (musée du Louvre). Miel fait rapidement partie de la *Schildersbent*, une confraternité romaine d'artistes des Pays-Bas et il porte le sobriquet de 'Biéco'. Il préside la Corporation des Virtuosi. Il est aussi le premier artiste nordique à être admis comme membre de l'Accademia di San Luca en 1648. Il peint des tableaux pour plusieurs églises romaines. En 1654 il est en Lombardie mais revient à Rome en 1656 pour une commande du pape Alexandre VII (*Moïse frappant le rocher*). Il s'installe à Turin en 1658 au service du Charles Emmanuel II de Savoie. Il a peint quelques figures dans des tableaux de paysages de Gaspard Dughet, Claude Lorrain, peut-être de Jean Both mais aussi d'Angeluccio ainsi que dans des *vedute* de Viviano Codazzi et Alessandro Salucci. Il réalise par ailleurs des estampes de leurs œuvres. Il est également illustrateur (Famiano Strada, *De bello belgico*, Rome, 1647; Daniello Bartoli, *La povertà contenta descritta e dedicata a' ricchi non mai contenti*, Rome, 1650).

On connaît trois autoportraits de Miel. Le premier, désinvolte, selon Didier Bodart,¹⁴ date de 1646; le deuxième est celui de la Galerie des Offices. Il date probablement de la fin de sa période romaine et se trouvait encore à Rome en 1682. Il reste très influencé par la manière du maître de Miel, Andrea Sacchi. Il est intéressant de comparer ces deux auto-portraits avec le portrait littéraire de l'artiste écrit par Giovanni Battista Passeri qui indique:

Ce fut un galant homme, plein d'attentions, au comportement civil, désinvolte et facile, qui avait acquis quelque chose de son long séjour en Italie: pas désagréable d'aspect, bien que sans générosité et qu'il se fut consacré à peindre ces sujets vils, mais il les peignait avec une grande propreté, imitant en cela son comportement et sa manière de s'habiller.¹⁵

On remarque en tout cas chez l'artiste à la fois une grande aisance à traiter de sujets populaires, mais aussi à représenter avec justesse les musiciens avec leurs instruments de musique ainsi que les personnages dansants. Sa *Halte de chasseurs* (Tav. II) conservée au Musée du Prado, on est un prétexte pour montrer un couple de paysans dansant au son d'un cistre; de même son *Berger jouant d'une zampogna* (Fig. 6) cherche à restituer les détails

¹⁴ D. BODART, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, cat. exp. (Florence, Palazzo Pitti, 22 juillet-9 octobre 1977), Firenze, Centro Di, 1977, n. 68 (anc. Collection du duc Léopold-Guillaume de Bavière, 1930).

¹⁵ G.B. PASSERI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, cit., pp. 220-224.

fonctionnels de l'instrument et la technique de jeu. Quant à la *Chasse aux cerfs* du Metropolitan Museum (Tav. III), même si elle montre un grand nombre de paysans autour d'un couple aristocratique, elle s'approche, par son sens des figures et l'ampleur du paysage accidenté, du caractère du cycle de la Venaria Reale.

Fig. 6. Jan Miel, *Un berger avec une cornemuse*, eau-forte, 1687, Amsterdam, Rijksmuseum.

Il y manque certes la dimension héroïque qui est en revanche bien présente cette fois dans la magnifique *Chasse royale de Didon et Énée*, conservée au Musée des Beaux-Arts de Cambrai (Tav. IV). Il n'est pas clair quand exactement ce beau sujet mythologique a été peint. A Rome, sous l'influence des œuvres de Raphaël et Caracci qu'il a pu copier, ou déjà en Piémont? Ce tableau semble en tout cas être celui qui appartenait à Claude Lorrain pour lequel Miel a travaillé, tableau qui est présent dans une vente de ses collections le 10 mars 1758. Il est ainsi vanté:

Ce sujet héroïque est parfaitement traité dans ce Tableau, quoique Jean Miel ne soit connu de plusieurs personnes que par les Bambochades que ce Peintre faisoit. On ose assurer que celui qu'on annonce, dans ce Catalogue, est traité supérieurement, tant pour la composition, que pour le faire. Il y a beaucoup de figures & beaucoup d'animaux.¹⁶

Voici en tout cas ce que nous dit Filippo Baldinucci sur Jan Miel dans ses *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua*, parues à Florence entre 1681 et 1728, notice qui synthétise non seulement la carrière du peintre, son style mais aussi les grands moments (que nous soulignons en lettres majuscules) du cycle de peintures qui nous occupe ici:

Perché, come abbiamo detto, egli ebbe una maniera in fare invenzioni di bambocciate, for di ordinario, convenngli farne molto, dalle quali ricavò gran nome in simil sorta di opere. Per lo Marchese Raggi fecene due in quadri lunghi, in uno de' quali fece vedere con bello artificio il corso e le mascherate del Carnevale: e per lo Jacovacci, nobile Romano, dipinse gran quantità di piccole figure in un paese, che gli aveva colorito Gasparo Dughet. [...] Ebbe in oltre nel suo inventare un talento, che quasi possiamo dire che fosse propriamente suo: e fu di rappresentare al vivo brigate di cialtroni, monelli, birboni [brigades de cialtroni, marmots, coquions] ed altri a questi simiglianti, con fisonomie, gesti, modi di vestire, e arnesi appropriati, siccome i loro riposi e rialti alla campagna [...] E così l'anno 1659, il nostro Giovanni [...] lasciò la città di Roma, ed incamminossi a quella volta. Giunto finalmente a Torino fu ricevuto dal duca [Carlo Emmanuel Duca di Savoia] con tratti di benignità e

¹⁶ *Catalogue D'une Collection de Tableaux & de Dessains des meilleurs Maîtres de France, d'Italie & de Flandres; D'une Collection considérable d'Estampes [...] du Cabinet de M. le Lorrain Peintre du Roi & de l'Impératrice de Russie*, Paris, Jombert, 1758, n. 56. Adjugé 511 livres au graveur Joullain.

d'amore. [...] Condussevi molte opere per quell'altezza, e grandi e piccole: fra le grandi, fatte parte a fresco e parte a olio, sono undici storie rappresentanti in figure quanto il naturale favole delle deità antiche. Fecevi un quadro con un numero infinito di piccole figure a cui danno titolo d'ASSEMBLEA, che in sostanza rappresenta il convito o rinfresco de' cacciatori. Un altro simile, chiamato la CUREA, ove si vede la partenza de' cacciatori, colla canatteria ed ogni qualità di persone e arredo per servizio della caccia. Fecene due altri alquanto minori con poche figure: uno chiamato lo ANDARE AL BOSCO; l'altro, il LASCIAR CORRERE, ove vedesi un bellissimo paese, nel quale sono molti levrieri in atto di correr dietro a un cervio. [...]. Queste opere ebbero tanta approvazione in quelle parti, che tutte furono intagliate, e le carte rapportate nel libro, che viene intitolato come alla dicontra si vede: *Veneria, disegnato e descritto dal conte Amadeo di Castellammonte*.¹⁷

Nous allons bien sûr revenir en détail sur cet indispensable ouvrage descriptif et commémoratif¹⁸ qui garde la mémoire du programme pictural et qui est aussi accompagné de précieuses planches gravées qui permettent parfois de préciser les motifs peints rapidement brossés. Quant aux traités de chasse imprimés au XVII^e siècle et susceptibles d'avoir circulé à la cour de Savoie, ils vont nous permettre de mesurer combien Jan Miel a dû s'imprégner sur le terrain de la Venaria mais aussi se documenter avant de réaliser son ensemble pictural.

Les traités de chasse et leur impact sur le programme pictural de la Sala di Diana

Il nous paraît en effet intéressant d'examiner en quoi le programme de la Sala di Diana et son cycle de peintures concernant les scènes de chasse de Charles Emmanuel II de Savoie (1634-1675), est en plusieurs points redevable de la tradition visuelle, musicale et cynégétique française. Parmi les ouvrages utiles à la compréhension du cycle de peintures de Jan Miel, *La Venerie* de Jacques du Fouilloux (1519-1580) reste indispensable. Édité une première fois en 1561, ce traité restera d'actualité pendant un siècle et sera réimprimé de très nombreuses fois (1568, 1601, 1606, 1614, 1615, 1624, 1634, 1640, 1650). Une édition italienne a aussi été publiée à Milan en 1565.¹⁹

L'intérêt de ce guide cynégétique réside dans le chapitre consacré aux sonneries, à leur notation musicale, à l'explication de leurs fonctions. Par ailleurs les planches nous renseignent autant sur les circonstances de l'usage des cors que sur leur morphologie.

¹⁷ F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, cit., pp. 110-116.

¹⁸ *Architettura et ornamenti della sala del palazzo della Venaria reale, reggia di Diana, descritti nell'antecedente relazione al foglio 23 e seguenti*, dans A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro. Disegnato e descritto dal Conte Amadeo di Castellammonte l'anno 1672*, Torino, Bartolomeo Zapatta, 1674 [1679], à partir de la page 92.

¹⁹ *La caccia di Giacomo Di Foglioso scudiero e signore di esso luogo, paese di Gastina in Poitù [...]*, Milano, appresso Antonio Comi, 1565.

Dès l'édition de 1568, on observe deux sortes de cors représentés dans ses dix-sept planches:

le cor demi circulaire grand ou petit dit alors huchet selon Mersenne, représenté six fois;²⁰ la trompe à un enroulement (single coil) «la plus usitée» selon Mersenne, également présente six fois, toujours avec son *enguichure*.²¹

Un autre traité est très utile pour comprendre la Sala di Diana car il précède d'à peine quatre ans le chantier, c'est *La Vènerie royale* de Robert de Salnove (1597-1670), parue en 1655, et qui connut un réel succès comme l'attestent ses rééditions de 1665 et 1672.²² Plusieurs chapitres nous permettront de suivre le programme qui sous-tend le cycle des peintures exécutées par Jan Miel.

Après avoir été page de Henri IV et Louis XIII, son auteur eut la charge de Conseiller ordinaire de la Maison du Roi. Lieutenant dans la Grande louvererie de France, il devint Écuyer de Christine de France et il la suivit en Piémont au moment de son mariage en 1619, devenant Gentilhomme de la Chambre de S.A.R. de Savoie. Sa *Vènerie royale* est largement imprégnée de la tradition française mais, en plus de dédier son ouvrage «A son Altesse royale de Savoie [...] pour tous les bien-faits que j'ay receu de vostre Royale Maison, en dix-huict ans de mes services», il rend un hommage appuyé en plusieurs endroits à la pratique de la chasse à la cour de Savoie. Il consacre même plusieurs chapitres spécifiquement à la chasse en Piémont et à ses particularités. Le chapitre LXV est par exemple intitulé «Des Buissons où l'on doit courre le Cerf durant l'Automne en Piedmont». Salnove y flatte l'influence bénéfique des princesses françaises savoyardes par alliance dans le lieu favori des chasses des ducs de Savoie, les beaux buissons de Stupinigi:

C'est aussi le lieu que les Ducs de Savoie ont de tout temps destiné pour le divertissement de la chasse, aux Princesses desquelles il se sont alliez, où chacune a paru dans sa façon d'habits & manière d'agir; ce qui a fait connoistre que celles venuës de France, ont l'action & l'agrément au dessus des autres, ayant paru à cheval avec une vigueur & une adresse admirable, sur toutes Madame Royale, & Madame la Princesse de Carignan (p. 182).

²⁰ J. DU FOUILLOUX, *La Vènerie de Jacques du Fouilloux, Gentil-homme, Seigneur du dit lieu, Pais de Gastine, en Poitou [...]*, à Poitiers, par les Marnefz et Bauchetz freres, 1568, p. 35 (2 fois) dont l'une où il est tenu par un valet de chiens à chapeau à plumes; p. 71 (avec une *enguichure* ou courroie de suspension); p. 84 aussi avec *enguichure*; pp. 126, 152, 173.

²¹ *Ivi*, pp. 43, 108, 120, 163, 164 chapitre XLIII dont détail p. 222.

²² R. DE SALNOVE, *La Vènerie royale, divisée en IV parties qui contiennent les chasses du cerf, du lièvre, du chevreuil, du sanglier, du loup et du renard, avec le dénombrement des forests [...] de France où se doivent placer les logemens, questes et relais pour y chasser*, Paris, Soubron, 1655 (rééd. 1665, 1672).

Dans ce traité plusieurs chapitres ont donné leur trame aux tableaux de Jan Miel: ce sont ceux consacrés à la Chasse du Cerf: LIV *Du lieu où l'on doit faire l'Assemblée, lorsque l'on veut courre le Cerf*; LVII *Comment le Picqueur doit parler & sonner lorsqu'il fait chasser les chiens, la mort du Cerf et la retraite*; LX *Des préparatifs pour faire la curée aux chiens*; LXI *Des cérémonies que l'on doit observer en faisant la curée*.

En joignant à cette codification du rituel de chasse à la française le texte et les planches de la *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia, [...] disegnato e descritto dal conte Amedeo di Castellamonte*, portant la date du 1674 mais paru en 1679 – magnifique ouvrage commémoratif et descriptif du lieu, de son architecture, de ses décors peints, qui plus est orné de planches dessinées par Gian Francesco Baroncelli et gravées par Georges Tasnière (1632?-1704) pour les vues en plan et en perspective de l'architecture et de seize planches, dessinées par Giovan Battista Brambilla d'après les peintures de Jan Miel, et gravées également par Tasnière – on dispose d'outils remarquables pour comprendre le détail des scènes représentées, leur enchaînement quasi scénographique, leur cohérence et leur somptuosité.²³

Parmi les planches réalisées pour l'ouvrage de Castellamonte, l'une d'elles montre la disposition générale de la Sala di Diana et ses impressionnantes proportions ainsi que la suite de ses compositions disposées sur trois niveaux principaux (Fig. 7).

Fig. 7. Georges Tasnière, *Parte interiore della sala con suoi ornamenti di pitture e scolture della Reggia di Diana*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

Dans ce programme prolifique systématiquement décrit puis illustré, nous allons maintenant sélectionner les seules peintures qui concernent notre sujet: la représentation des sonneurs de cors qui apparaissent exclusivement dans les scènes de chasse au cerf à une exception. En effet, comme en avant-goût, remarquons tout d'abord, au fond de la perspective, à droite dans la réalité, mais à gauche sur l'estampe de Tasnière, parmi les grandes figures équestres de la famille royale peintes au registre médian tout autour de la salle, le couple formé par Henriette Adélaïde de Savoie et Ferdinand électeur de Bavière peint par Jan Miel (Tav. V). Bien visible entre le cheval d'Henriette et celui de Ferdinand, un valet de chien sonne ostensiblement un instrument à un enroulement, la «trompe la plus usitée» (selon Mersenne).

Castellamonte nous donne ensuite le programme pictural du registre inférieur de la salle entièrement peint par Jan Miel. Il nous dit:

²³ *Architettura et ornamenti della sala del palazzo della Venaria reale*, dans A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*, cit.

In questi'altri diece Quadri parimente à Oglio, e piu vicini all'occio ripieni d'infinite picciole figure, da molte delle quali sono rappresentati i Ritratti al Naturale di questi Principi, Principesse, Dame, Cavaglieri, e Cacciatori, sono dipinte le sei maniere di Caccie di diversi Animali, [...] come del Cervo, dell'Orso, del Cinghiale, del Lupo, delle Volpe, e del Lepre; e le quattro principali Fontioni della Caccia del Cervo, come sono. La prima, l'andar al Bosco [...], La seconda è l'Assemblea [...], La terza è il lasciar correre [...], La quarta è la Curea [...].²⁴

Mais on constate une légère discordance entre cette description du programme pictural et l'ordre d'apparition et le sujet des planches gravées préparées par Brambilla et Tasnière d'après la suite de tableaux.²⁵ La première «Fontione», *L'andar al Bosco*, ne concerne pas notre propos car aucun joueur de cor n'y est représenté. A l'inverse, *La Caccia del Cervo* (Fig. 8, Tav. VI) n'est pas commentée dans le texte de Castellamonte.

Fig. 8. Georges Tasnière (d'après Jan Miel, sur un dessin de Giovan Battista Brambilla), *La chasse au cerf*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria Reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

Sur la toile de Jan Miel et sa planche gravée, on découvre dans un magnifique paysage un nombre impressionnant de piqueurs et valets de chiens sonneurs. On pense bien sûr au texte de longue tradition de Du Fouilloux qui au chapitre XLI de sa *Vénerie* décrit «Comme il faut que les Piqueurs sonnent de la Trompe et parlent aux Chiens pour le Cerf». Il insiste sur la nécessité de se délecter et de prendre plaisir «à bien parler & conduire les Chiens» et il transcrit ensuite «le style de sonner, & la manière de parler, crier & hucher de la voix» en répondant aux chiens (p. 152-153).

Miel représente un même modèle de cor circulaire à un enroulement qui est tantôt sonné en chevauchant à vive allure (Tav. VII), tantôt porté d'une main tout à guidant le cheval ou sonné à pied (Tav. VIII), tantôt posé à terre, ce dernier modèle paraissant plus grand que les autres (Tav. IX).

Castellamonte précise ensuite le contexte du second épisode (Fig. 9, Tav. X):

La seconda è l'Assemblea, ove si raduna S.A.R. Serenissima Altessa Reale, con tutti li Cacciatori a pranzo sotto l'ombra di qualche bella verdura attendendo il ritorno de Cacciatori, che in diversi luoghi andarono al Bosco per risolvere da che parte dovrà correre.

²⁴ A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*, pp. 31-32.

²⁵ Les exemplaires conservés dans diverses bibliothèques du monde n'ont pas toujours l'ensemble des planches. Elles ne sont pas toujours reliées aux mêmes emplacements d'un spécimen à l'autre.

Fig. 9. Georges Tasnière, (d'après Jan Miel, sur un dessin de Giovan Battista Brambilla), *L'assemblée*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

Il ne s'écarte en rien de la tradition que l'on peut vérifier grâce chapitre XXXV de Du Fouilloux intitulé *Du lieu ou se doit faire l'assemblée, et comme elle se doit faire* (p. 108) lequel est agrémenté d'une planche qui montre la collation et le plaisir partagé avant la chasse proprement dite. Robert de Salnove, est plus explicite encore puisqu'il précise la nature des mets offerts aux veneurs:

Ce que nous appellons l'Assemblée, c'est le lieu à donner le rendez-vous aux Veneurs & valets de limiers, qui sont aux bois, pour y venir faire leur rapport, il faut que ce lieu soit choisi par ceux qui connoistront le pays où l'on veut courre, & qu'il soit justement au milieu, afin de donner plus de facilité à ceux qui seront aux bois, de s'y rendre avec moins de peine, après avoir fait leurs questes à l'heure qu'il faut, pour manger, & separer les relais, afin d'aller au laissé-cours entre dix & onze heures [...] & s'il s'y rencontre un village, ou une ferme, pour apprester le disner, il seroit plus à propos pour y manger les viandes chaudes; sinon il faut que ce soit dans un beau carrefour, où l'on portera des viandes froides, à moins que le Roy fust allé aux bois & qu'il y voulust disner. L'Assemblée est duë par le Roy aux Veneurs, qui est une quantité de pain, vin & viande, qui sont reglez & ordonnez de tout temps dans la Maison du Roy [...].²⁶

On appréciera combien les détails peints par Jan Miel suivent de près le texte de Robert de Salnove qui précise:

c'est dans ce lieu où les chiens & leurs compagnons, en quartier & ordinaires, ayans leurs trompes au costé, dont les anguicheures soient chargée de couples, afin que si quelque chien veut passer, cela serviroit à le connoistre et donner les chiens du relais que le Picqueur doit suivre et tenir au moins jusqu'au premier relais. (p. 134)

Remarquons que Miel a non seulement très bien représenté les trompes suspendues par leur enguichure «au costé» (Tav. XI), mais il donne aussi à voir la cordelette enroulée tout autour de l'une d'elle (Tav. XII). Puis Castellamonte nous décrit l'étape suivante: «La terza è il lasciar correre, che è dopo d'haver' eletto il Cervo, & il Paese da corrersi, distribuiti i rilassi, e scoperto il Cervo, slassar i Cani, e lanciarli alla corsa» (Fig. 10, Tav. XIII).

Fig. 10. Georges Tasnière, (d'après Jan Miel, sur un dessin de Giovan Battista Brambilla), *Le laisser courir*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria Reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

²⁶ R. DE SALNOVE, *La Vénerie royale*, cit., p. 134.

Mais il faut lire Salnove pour comprendre, grâce à son Chapitre LV, *De l'ordre que l'on doit tenir lorsque l'on va laisser courre le Cerf*, ce que les cavaliers portent avec eux en plus de leur épée et de leur trompe (Tav. XIV):

Des bastons se portent à la main, pour empescher que les branches ne vous puissent offenser la veuë [...] Les bastons estans distribuez, celui qui doit laisser courre, doit marcher le premier, s'il sçait bien le pays. [...] Les valets de limiers doivent marcher apres luy, tenans leurs limiers avec le traict dénoué à la main, & le Maistre valet de chiens à cheval apres, & ensuite un valet de chiens à pied, devant les chiens de la Meute, tenant une houssine²⁷ à la main, comme tous les autres qui suivront les chiens: & les deux Pages tenans aussi chacun une houssine & les anguichure de leurs trompes garnies de couples, & de chacun une harde, pour reprendre les chiens qui se sépareront du corps de la Meute lorsqu'ils chasseront.²⁸

Miel semble suivre à la lettre les instructions de Salnove lorsqu'il note avec tant de réalisme l'acte de sonner pour «appuyer» les chiens (Tav. XV):

Ces trois personnes ne doivent faire autres fonctions dans la chasse, si ce n'estoit que l'on fust dans un grand & long deffaut, & qu'ils eussent trouvé des chiens qui chassassent le Cerf de la Meute: en ce cas, ils doivent les appuyer, sonner & parler à eux, jusques à ce qu'il soit venu des Picqueurs.²⁹

Si La mort du Cerf (Fig. 11, Tav. XVI) n'est pas décrite par Castellamonte, Du Fouilloux lui avait cependant consacré une planche avec un piqueur portant son cor au côté et Robert de Salnove décrit quant à lui les circonstances de l'emploi du «ton de gresle» entrecoupé du gros ton (p. 147), tandis que la peinture de Miel choisit de placer le cerf acculé au pied d'un escarpement, entouré de valets animant les chiens près de piqueurs à cheval portant cor au côté (Tav. XVII). En haut du rocher, dominant la situation, un sonneur est entrain d'alterner les deux types de ton (Tav. XVIII).

Fig. 11. Georges Tasnière, (d'après Jan Miel, sur un dessin de Giovan Battista Brambilla), *La mort du cerf*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria Reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

Placée en symétrie de l'Assemblée et présentant les mêmes larges proportions en raison du rassemblement de tous les acteurs de la chasse, Miel nous offre la dernière séquence:

²⁷ Il s'agit d'une baguette.

²⁸ R. DE SALNOVE, *La Vénerie royale*, cit., pp. 138-139.

²⁹ *Ibid.*

La quarta è la Curea, che si fà dopo la presa del Cervo, con levargli la pelle, separargli le membra, distribuirne le principali a Cacciatori, & il restante lasciarlo in preda de Cani, e pascerli nel medesimo tempo col pane imbevuto nel sangue del Cervo per conservarli l'odio a queste Fiere: e questa Fontione si suol fare con tante curiose cerimonie, che farei troppo longo a descriverle tutte, potendone V.S. veder una parte in questo Quadro.

Le peintre a choisi un site pittoresque et accidenté, un magnifique vallon au pied d'un hameau fortifié qui répond avec fidélité aux instructions de Salnove: «Quant au lieu destiné pour y faire la curée, ce doit estre une belle & grande place herbuë, afin que la venaison ne se gaste pas dans la poudre» (Fig. 12, Tav. XIX).

Fig. 12. Georges Tasnière, (d'après Jan Miel, sur un dessin de Giovan Battista Brambilla), *La Curée*, planche gravée, de A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*.

Tous les participants se regroupent comme pour le final d'un ballet ou d'un opéra, le peintre insistant sur la beauté des costumes, l'apparat des attitudes, une véritable scénographie avec des valets assis au premier plan ou désignant certains personnages (Tav. XX). Miel utilise avec art une gestuelle à la fois codifiée par le rang de chacun, mais d'une très belle vivacité à laquelle il ajoute la facétie inattendue d'un valet à la livrée royale coupeur de bourse se tournant avec un geste de connivence vers le regardeur pour l'implorer de sa discrétion. Quant aux «ceremonies que l'on doit observer en faisant la curée», on en retiendra que «Le Roy se met derriere celui qui tient la teste, & sonne pour chiens, si bon lui semble, le premier: après le grand Veneur, le Lieutenant, Les Officiers de la Venerie & assistans»³⁰, chaque détail de ce cérémonial étant parfaitement respecté et visible sur le tableau, mais avec élégance et naturel. Les sonneurs au second plan à droite sonnent avec concentration, joues gonflées dans la lumière de fin de journée. Enfin au centre et au tout premier plan, un valet assis à même le sol (Tav. XXI), presque de dos et souriant, a laissé sa trompe encore en bandoulière reposer sur sa livrée. On peut clairement la détailler et remarquer qu'une fois encore il s'agit d'un modèle plus grand que celui qui est le plus habituellement visible dans la Sala di Diana.

Renato Meucci, dans son livre à paraître chez Yale University Press, commente les modèles de cors visibles ici et considère que le plus fréquemment observé dans les tableaux de Jan Miel

³⁰ *Ivi*, pp. 166-167.

is a circular *trompe* also called ‘trombe ritorte’ (twisted trumpets) a term which is also encountered in a ballet performed in Turin in 1660 on the occasion of the wedding of Margaret Yolande, Charles Emmanuel’s sister, to the Duke of Parma (*L’Unione per la peregrine*, 1660).

Meucci aussi a avancé ici l’hypothèse entièrement nouvelle d’une production de cors à Turin.³¹ De son côté Corinne Vaast cite un document qui concerne les usages de la cour quinze ans plus tard.³² Elle nous dit que «la cour de Savoie faisait alors venir ses trompes de France». Elle cite un document conservé à l’Archivio di Stato à Turin, «Liste de l’agent Pasturel à Lyon», qui indique avoir «retiré de la douane un gros ballot que Mr de la Brune m’a adressé par ordre de SAR ou estaoient des cors de chasse et autres nippes», payé 28, 6 livres tournois.

Giorgio Marinello a complété ces deux remarques sur la provenance des cors utilisés à la cour de Savoie en nous signalant généreusement qu’il avait de son côté examiné des lettres d’Henriette Adélaïde de Savoie, épouse de Ferdinand Maria et soeur de Charles-Emmanuel II, mentionnant l’achat de ‘trompettes’ en Bavière et également un rapport du marquis Federico Pallavicino concernant l’utilisation du cor de chasse dans le cérémonial de la chasse allemande, non comme signal, mais comme sonnerie ou symphonie conclusive d’une chasse.³³ On peut d’ailleurs remarquer la présence de deux sonneurs de trompette, à l’arrière-plan, sur les hauteurs de la scène de Curée peinte par Miel (Tav. XXII). Le cor de Starck, fabriqué à Nuremberg en 1667 et conservé à Copenhague, correspond très bien au grand modèle que nous avons observé au moins deux fois dans certaines peintures de Miel (Tav. XIV Meucci).

Dans son programme de la Sala di Diana, Miel a donc montré en nombre, des cors portés ou sonnés, de deux modèles différents, venus semble-t-il autant de France que de régions germaniques. Et la beauté de ces figures n’avait pas échappé à Castellamonte qui conclue sa description de la Sala di Diana en montrant qu’il s’était véritablement surpassé:

Gli’Ornamenti di questa Sala sono bellissimi, e ben compartiti. Le Inventioni sono di Spirito; e non meno belle mi paiono queste Pitture, che devono esser di qualche Penello di valore. [...] Quelle a fresco della volta, e questi diece Quadri di piccole Figure delle Caccie sonno di mano del Cavagliere Giovanni Miele, Pittor Fiamingo di nascita, ma educato à Roma, il qualo dopo haver meritato per la sua virtu d’esser fatti da S.A.R.

³¹ Voir dans ce même ouvrage la contribution de Renato Meucci, et plus particulièrement ses remarques p. XXX.

³² Archivio di Stato di Torino, Riunite, Controllo Finanze, reg. 1675, f. 123: C. VAAST, *Une dynastie de chaudronniers, facteurs de trompe, ordinaires du roi (1611-1737)*, dans *Les fastes de la trompe*, cit., pp. 57-82, ici p. 71, et p. 173, note 85.

³³ Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Estero, Baviera, b. 3, fasc. 1662 sett.-ott., *Diario del marchese Federico Pallavicino*, f. 20v: «le Serenissime con le Dame tutte vestite di colore in carrozza si andò al luogo della caccia de’ cervi che già era tutto in pronto. Venuti li cacciatori avanti il luogo dove erano li Serenissimi fecero la loro sinfonia con corni, alla quale tutti per legge di caccia devono cavarli il capello».

Cavaliere di S. Maurizio di gratia, e riempiti i suoi Palazzi Reali di bellissime Pitture, ha messo in questa Sala le Mete del *Non plus ultra* alle sue honorabili fatiche, essendone morto poco apresso.³⁴

L'impact de la vènerie à la Cour de Savoie en France

Revenons au texte sous presse de Renato Meucci:

From Venaria Reale, the new fashion for hooped horns soon traveled back in the opposite direction (towards France), since these novel instruments certainly proved to be of utmost effectiveness in the mounted hunt while also allowing for a larger number of different sounds than the coiled ones.

Nous voudrions maintenant donner quelques rapides évidences que les modèles observés à la Venaria se rencontraient à la cour de France dès ces mêmes années comme le montrent diverses sources visuelles françaises.

Alors que nous sommes en 1668, quatre ans après la disparition de Jan Miel, Étienne Compardel (1645?-1694), sur un plan manuscrit sur velin consacré aux *Plans des forêts de l'isle de France* (Tav. XXIII),³⁵ nous montre deux sonneurs et une meute de chiens assemblés où l'on observe le modèle de petite trompe à un seul enroulement qu'il a majoritairement représenté, tel que décrit par Mersenne comme la «Trompe la plus usitée» et tel que construit à Villedieu (Tav. XXIV).

Durant les mêmes années, alors que le peintre miniaturiste de Berne Joseph Werner (1637-1710) travaille à la cour de France entre 1662 et 1667, il réalise un portrait historié de la reine Marie-Thérèse sous la figure de Diane (Tav. XXV). A ses pieds, on remarque un magnifique cor à double enroulement, indice que divers modèles étaient en usage dans les chasses de la royauté française.

La plus prolifique et somptueuse démonstration en est donnée grâce à la bordure de la célèbre tenture des Gobelins présentant *Les Quatre éléments*. Le carton préparé par Charles Le Brun pour l'*Allégorie de l'Air*, tissée avant 1676 dans l'atelier de basse lisse de Jean de La Croix,³⁶ propose le plus extraordinaire instrumentarium d'instruments à vent jamais réuni, nous permettant d'appréhender la musique à la cour de Louis XIV. En dehors des bois très variés (flûtes, flûtes à bec, cornets, hautbois, cromornes, musettes, bassons, etc.), on reste fasciné par

³⁴ A. DI CASTELLAMONTE, *Venaria reale, palazzo di piacere, e di caccia*, cit. pp. 32-33.

³⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Cartes et Plans, GE DDD-4728 (RES), planche 7. Les textes sont écrits par Étienne Damoiselet. Commande de Paul Barilon d'Amoncourt, intendant de Picardie.

³⁶ Paris, Mobilier national, GMIT 62/1.

le nombre et la variété des cors représentés. On les peut observer encore mieux dans l'estampe que Sébastien Leclerc (1637-1714) réalisa pour en assurer la diffusion.

Fig. 13. Sébastien Leclerc, *Allégorie de l'Air*, légende pour la lecture de la Fig. 14. En partant de bas à gauche et en faisant le tour de la bordure, on dénombre: A) un cor semi-circulaire; B) un cor à double enroulement et un autre semi-circulaire à la courbe très fermée; C) deux cors semi-circulaires et un cor à triple enroulement; D) un cor à triple enroulement irrégulier, voire entrelacé avec une magnifique décoration en relief sur son pavillon et une bague qui en souligne le contour; E) un autre cor triple irrégulier; F) au moins deux cors semi-circulaires et un cor à double ou triple enroulement; G) un cor semi-circulaire et un cor à triple enroulement.

Fig. 14. Sébastien Leclerc, *Allégorie de l'Air*, (estampe d'après le carton de tapisserie de Charles Le Brun pour la tenture des Gobelins *Les Quatre éléments*), 1670, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Mais on ne remarque ici aucun 'cor moderne' à un tour et demi.

Sans doute que la composition de la bordure de tapisserie ne laissait pas assez de place pour le motif d'un instrument plus encombrant que les petits cors et cors enroulés. Pourtant, le modèle nouveau apparaît dans un manuscrit somptueux intitulé *Devises pour les Tapisseries du Roy, où son représentez les Quatre Éléments et les Quatre Saisons de l'année*. Il s'agissait de choisir les emblèmes et les légendes qui devaient accompagner ces tapisseries destinées à Versailles pour glorifier le roi. Colbert passa la commande en 1664 et le manuscrit fut achevé en 1668. Les textes sont dus à quatre membres de la Petite Académie fondée par lui un an plus tôt, notamment Charles Perrault. Les planches ont été peintes en miniature sur parchemin par Jacques Bailly (1629-1679) qui acheva son travail en 1668, comme l'indiquent ses diverses signatures.³⁷ En plus des planches représentant les cartons des huit tapisseries (quatre pour les Éléments et quatre pour les Saisons), chaque tapisserie fait aussi l'objet de quatre emblèmes. On remarquera que la bordure de l'*Air* est réutilisée à l'identique pour celle du *Printemps*. Pour l'*Air*, le troisième emblème nous propose un trophée d'instruments de musique (Tav. XXVI) où l'on observe une musette à soufflet, un hautbois, un fifre, un flageolet en ivoire et une flûte à bec, une grande chalemie, mais surtout deux modèles de cor: le modèle «le plus usité» de Mersenne, et le nouveau modèle à un enroulement et demi. Remarquons que le modèle «le plus usité» se retrouve à deux autres occasions dans ce recueil de *Devises*. Tout d'abord en introduction des quatre tapisseries consacrées aux Saisons (f. 29), et surtout pour la troisième devise de l'*Automne* (f. 37 – Tav. XXVII).

³⁷ R. BACOU – M.R. SEGUY, *Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, catalogue d'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 7 octobre 1977-9 janvier 1978), Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 238, n. 233.

C'est aussi le nouveau modèle de cor que le graveur Adriaen Frans Boudewyns (1654-1711) représente en traduisant la composition peinte par Adam François van der Meulen (1632-1690) pour Louis XIV montrant *Le Roy à la Chasse du Cerf avec les Dames*. Cette eau-forte et burin, réalisée entre 1669 et 1684 est connue dans une autre version (Figg. 15, 16) qui atteste du succès persistant de ce modèle dans les années où le roi de France s'installe définitivement à Versailles.

Fig. 15. Adriaen Frans Boudewyns (d'après Adam van der Meulen), *Le Roy à la Chasse du Cerf avec les Dames*, eau-forte et burin, 1669-1684, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 16. Adriaen Frans Boudewyns, *Le Roy à la Chasse du Cerf avec les Dames*, détail.

Ici le cavalier veneur et sonneur embouche un cor du nouveau modèle à un tour et demi qui ressemble fort aux modèles que nous avons vu à la Venaria Reale. Isabelle Richefort dans sa monographie sur Adam van der Meulen, reproduit cette série d'estampes montrant le roi dans ses demeures royales.³⁸ Et Corinne Vaast nous dit «Cette dernière gravure n'est pas datée, mais elle appartient à ce même cycle», c'est-à-dire les estampes des Vues de villes, Places conquises et Maisons royales gravées d'après Adam François van der Meulen par Jan van Huchtenburg, Adriaen Boudewyns et Robert Bonnat, certaines datées 1669. Ici aussi on aperçoit un cavalier sonnante une telle trompe du nouveau modèle.

Quelques années plus tard, entre 1688 et 1691, en supposant que Jean Cotelle (1646-1708) soit fidèle aux usages de la cour de Versailles, dans cette peinture qui montre une *Vue de l'intérieur du bosquet du Labyrinthe dans les jardins de Versailles* (Tav.), on observe différentes variétés de cors et non un seul modèle dans plusieurs grandeurs. On remarque à droite près des canards et faisan un cor semi-circulaire qui se réfère encore à la planche de Mersenne, tandis qu'à gauche près de la biche, du lièvre et du canard se trouvent à la fois un petit cor semi-circulaire mais pour la première fois aussi un grand cor à un tour et demi qui semble bien plus long que les modèles utilisés à la Venaria Reale. Une nouvelle étape dans l'évolution de l'instrument semble avoir été encore franchie.

On le voit les modèles des cours de France et de Lorraine passèrent tout naturellement en Savoie puis les modèles savoyards revinrent en France, mais des instruments bavarois étaient également utilisés en Savoie. L'art de cour ne connaissait guère de frontières.

³⁸ I. RICHEFORT, *Adam-François Van der Meulen*, Rennes, Presses universitaires de Rennes; Bruxelles, Fonds Mercator-Dexia, 2004, p. 135.