



**HAL**  
open science

# L'imaginaire des musiques d'autrefois chez les peintres dans la France du XIXe siècle

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. L'imaginaire des musiques d'autrefois chez les peintres dans la France du XIXe siècle. Le son des musiques anciennes (1880-1980) : imaginer, fabriquer et partager, Presses universitaires de Rennes, pp.59-92, 2024, 978-2-7535-9403-6. halshs-04018719

**HAL Id: halshs-04018719**

**<https://shs.hal.science/halshs-04018719v1>**

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.

**L’IMAGINAIRE DES MUSIQUES D’AUTREFOIS CHEZ LES PEINTRES DANS LA FRANCE DU  
XIX<sup>E</sup> SIECLE**

Florence Gétreau

Paris, CNRS, Institut de recherche en musicologie (IReMus)

De la peinture « troubadour » du Consulat, de l’Empire et de la Restauration à l’éclectisme historicisant, toute une mosaïque de thématiques, de sources matérielles, littéraires, et historiques, la plupart du temps édifiantes et plaisantes, caractérisent le travail de nombreux peintres durant tout le siècle. En marge des grandes commandes officielles à sujets historiques (ceux qui mènent au sommet de la hiérarchie des genres académiques, la peinture suivant en cela la musique), ils proposent au public du Salon annuel de peinture (au Louvre), mais aussi à de nombreux amateurs sans attirance pour l’avant-garde, des tableaux qui recomposent l’imaginaire sonore que les arts visuels proposèrent alors que la création et la pratique musicales s’ouvraient progressivement à des répertoires « d’autrefois ». La variété des périodes évoquées, des lieux et des formes de musiques sélectionnées, celle des œuvres visuelles à sujet musical et des instruments de musique anciens ayant servi de référence, seront évoquées ici. Ces œuvres peuvent nous apparaître à la fois anecdotiques, partiales, emplies d’anachronismes, souvent empruntées d’une certaine mièvrerie et plus tard de d’une forme de vulgarité symptomatique de la culture bourgeoise ambiante.

Ces œuvres sont aussi souvent très stéréotypées, loin de toute réalité, emplies de préjugés et de poncifs, mais elles permettent de mesurer la distance qui les séparent des œuvres visuelles d’avant-garde traitant de la musique « actuelle », mais aussi de comprendre comment l’histoire a peu à peu pénétré certains milieux aisés proches des pouvoirs successifs. Bien que pétris de toutes ces conventions, certains artistes ont su laisser transparaître leur sensibilité propre et nous réservent quelques belles surprises tant artistiques que sensibles alors qu’ils sont, pour la plupart, complètement tombés dans l’oubli. Pourtant leur curiosité, leur passion des beaux objets anciens, rarement soutenue par une connaissance experte de leur caractéristiques (origine, datation, attribution souvent très approximatives) montrent qu’ils furent parfois sincèrement attachés à témoigner de ces pratiques anciennes de la musique. Leurs dessins préparatoires en témoignent de manière frappante. Par ailleurs la moitié de ces artistes furent collectionneurs d’instruments anciens. Ils les rassemblèrent pour conforter leur inspiration et sont depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle souvent dans les grandes collections publiques spécialisées dans

le monde entier. Certains sont loin d'être des *spécimens* anecdotiques et par leur valeur exemplaire, peuvent servir de modèles pour inspirer les facteurs d'aujourd'hui.

### 1. L'art « troubadour » et les peintres de « gothicités »

Le « genre historique » ou « genre anecdotique, plus connu sous l'appellation de « style troubadour » qui consiste, selon la définition qu'en donne l'historien de l'art Daniel Ternois en préfaçant l'ouvrage que Marie-Claude Chaudonneret consacra à ce peintre et à Fleury Richard, en petits tableaux de chevalet, au faire lisse et soigné, aux sujets tirés de la « petite histoire » nationale, du Moyen Âge et de la Renaissance, montrant des anecdotes sentimentales propres à émouvoir les âmes tendres, et non des faits héroïques inspirés par la vertu jacobine ou l'épopée napoléonienne, comme ceux de Gros ou David (Chaudonneret, 1980, p. I-II). C'est ce qui a fait, toujours selon Ternois, son succès auprès des femmes de la haute société à l'époque du préromantisme, comme Joséphine de Beauharnais ou la duchesse d'Angoulême. La position de ces peintres est ambiguë : élèves de David, ils appliquent à un nouveau type de tableaux la méthode davidienne et suivent aussi son exigence d'exactitude archéologique. Ils s'entourent de documents, préparent lentement des ouvrages peu nombreux qu'ils peignent avec soin. Ils font des croquis d'après des objets médiévaux, des enluminures, des recueils gravés. Leurs tableaux sont des leçons de morale. Mais par leurs formats, leur facture, leurs sujets anecdotiques et souvent le caractère intimiste qu'ils donnent aux actions des grands de ce monde, ils se rattachent aux « petits maîtres » hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, les Gérard Dou et les Metsu. L'idée, opportune et ingénieuse, et qui a fait leur succès pendant une vingtaine d'année a consisté à concilier deux des courants principaux existant en France autour de 1800 : la grande peinture d'histoire, et l'histoire nationale, prônée par les gouvernements successifs, et la peinture des écoles du Nord, chère depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle aux collectionneurs de Paris et de province. Il y a là une tendance permanente, indifférente aux modes, aux écoles et aux injonctions officielles, qui correspond au goût profond des amateurs collectionneurs.

Mais ces artistes multiplient ce genre de tableaux sans réel renouvellement et lassent finalement du fait de leur monotonie, de leur fini précieux, de leur manque de tragique, ce que savent en revanche montrer les peintres préromantiques. A partir de 1824 les artistes « troubadours » cessent d'être exposés régulièrement au Salon et progressivement ils vont préférer représenter des sujets évoquant la Renaissance et le XVII<sup>e</sup> siècle. Le public s'entiche d'ailleurs des romans à la mode, ceux de Walter Scott et d'Alexandre Dumas.

Je commencerai par deux artistes qui ont œuvré des années pré- évolutionnaires à 1840. Jean-Antoine Laurent (1763-1832) et Pierre Henry Revoil (1776-1842), collectionneur d'instruments anciens.

Jean-Antoine Laurent (1763-1832) apprend le métier à Nancy pour devenir peintre de porcelaine (Lejeaux J., 1938). « Peintre délicat » au « fini le plus précieux », il est apprécié de l'Impératrice Joséphine (Pougetoux, 2004). Mais il est le plus hollandais des peintres troubadour, proche de Gérard Dou, et de Mieris par sa facture précieuse. Dans la composition de ses tableaux, il emprunte l'effet de niche pour cadrer ses personnages, comme pour *La joueuse de luth*<sup>1</sup> peinte en pendant d'un jeune musicien, *Le joueur de hautbois*<sup>2</sup> (Chaudonneret, 1980, p. 41, fig. 16 et 17 ; Egli, 2007). Dans les deux cas le personnage est placé de trois quart en buste dans l'embrasure d'une fenêtre médiévale ornée d'un vitrail. Le hautbois est en buis, à trois corps, muni de viroles de corne, monté de clefs d'argent dont deux sont visibles. Son profil et ses matériaux rappellent des spécimens français du tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle. La guitare tenue par la jeune femme est à corps de luth, disposant d'un cheviller plat monté de quatre chœurs de cordes, la touche présente 13 frettes métalliques. Le chevalet est à moustaches d'ébène. Ce serait donc un instrument du XVIII<sup>e</sup> siècle mais modifié selon les usages du temps avec des frettes fixes sur le manche.

Laurent met aussi en scène des personnages historiques dans des compositions complètement imaginaires mais dans des situations émaillées de détails concrets qui rappellent une mise en scène théâtrale et ses accessoires, comme lorsqu'il peint en 1822, *Richard Cœur de Lion entendant chanter Blondel de Nesles*<sup>3</sup> (fig. 1).

Pierre Henry Revoil de son côté se forme à Lyon puis dans l'atelier de David à Paris. Comme nous l'avons indiqué, il est aussi un collectionneur d'objets d'art et il participe à cet épisode important et précoce de la redécouverte du Moyen Âge et de la Renaissance. Sa collection – qui comporte une dizaine d'instruments de musique anciens – sera acquise par le comte Auguste de Forbin pour les Musées royaux en 1828 et constitue le noyau primitif du département des objets d'art au Louvre (Courajod, 1886 ; Chaudonneret 1995 ; Gétreau, 1995 ; Huynh, 1997).

Le succès du genre « troubadour » vient d'ailleurs du soutien que lui accorda Auguste Forbin (1777-1841) qu'il a sans doute connu dans l'atelier de David dont il est lui-même l'élève.

---

<sup>1</sup> Huile sur bois, 0,48 x 0,27, Salon de 1804, n° 274, ancienne collection de Joséphine, château d'Arenenberg. Voir CHAUDONNERET, 1980, p. 41, fig. 16. Le livret du Salon indique : « Une femme appuyée contre l'embrasure d'une croisée. Portrait. Elle tient un luth dont elle paraît tirer au hasard quelques sons, et s'abandonne à ses tendres pensées.

<sup>2</sup> *Le joueur de hautbois*, huile sur bois, 0,48 x 0,27, château d'Arenenberg. Salon de 1806, n° 318. Le livret du Salon indique « Tiré du cabinet de S.M. l'Impératrice ».

<sup>3</sup> Huile sur toile, ca 1822, 48 x 39 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 7465.

Ensemble ils publient en l'an VIII une Comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles, *Sterne à Paris ou le Voyageur sentimental*. Bonapartiste lorsqu'il revient à Lyon en 1800, Revoil obtient en 1807 le poste de professeur « pour la classe de peinture pour la figure » à l'École Spéciale des Arts du Dessin, créée par Napoléon pour développer les industries de la soierie.

Admirateur des peintres hollandais, Forbin succède à Vivant Denon en 1816 comme directeur du Louvre puis devient Ministre de la Maison du Roi. Il encourage régulièrement Revoil (par exemple dans son compte rendu du Salon de 1817) en lui obtenant des commandes publiques, comme celle pour la Galerie de Diane au château de Fontainebleau, et en l'exposant au nouveau Musée du Luxembourg dédié aux artistes vivants (Chaudonneret, 1980, p. 24-25). Ayant exposé au Salon pour la première fois en 1810, il y présente deux ans plus tard *Un tournoi au XIV<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup> (fig. 2 a et b). Grâce au livret du salon, Marie-Claude Chaudonneret résume le sujet de ce grand tableau qui entra aussitôt dans les collections du musée de Lyon :

« Lors d'un tournoi organisé à Rennes par le sire Renaud et le seigneur de Léon, un jeune chevalier inconnu triomphe de quatorze chevaliers. Le dernier vaincu, « un chevalier de Normandie habile à faire sauter les heaumes », soulève la visière et le héraut d'armes reconnaissant le fils de Renaud, son aître, élève la main et proclame le nom de Bertrand Duguesclin tandis que le héraut de Léon sonne la victoire. »

Un commentateur du Salon (Castellan, 1813) vante le talent miniaturiste et documentaire du peintre : « M. Revoil a réuni dans son tableau toutes les richesses de l'instruction et même de l'érudition historique ». De fait l'artiste a minutieusement étudié le manuscrit du *Livre des Tournois* de René d'Anjou et plus particulièrement la double page du *Tournoi de la Gruthuyse* (BnF, Ms. Fr. 2692), comme en atteste un carnet de croquis qu'il a dédié à E. Viollet-Leduc (Chaudonneret 1980, p. 169-170, n° 166) et où 38 folios sont des annotations de couleurs sur les vêtements, les bannières, le cortège, les armes des maisons Renaud et Léon. Quant au sonneur de cor placé au centre de la composition de son tableau, il est récurrent dans les œuvres de Revoil comme attribut du chevalier lors de croisades ou d'un tournoi ; ici il est directement inspiré d'un spécimen en ivoire de la fin du XI<sup>e</sup> siècle provenant d'Italie méridionale appartenant à la collection de Revoil<sup>5</sup> et qui entra donc en 1828 au musée du Louvre (Gaborit-Chopin, 2003, p. 219-220, n° 65). Décrivant cette même collection, Courajod (1886, p. 280, n° 360) considérait cet instrument du XIII<sup>e</sup> siècle et il le décrivait ainsi : « Cornet d'ivoire du XIII<sup>e</sup> siècle, appelé *oliphant*, couvert de figures d'animaux et de chimères ajustées dans des cercles, garni de trois cercles et d'une embouchure en argent ». Dans son tableau, l'artiste a légèrement

---

<sup>4</sup> Huile sur toile, 1812, 133 x 174, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 1. 164. CHAUDONNERET, 1980, p. 132, n° 11, pl. 4 et fig. 183.

<sup>5</sup> Ivoire, H. : 48 x 43,5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. MRR 430. CHAUDONNERET, 1995, p. 27. L'instrument disposait de son embouchure au moment de son entrée au Louvre, ce qui n'est plus le cas.

modifié la conicité de l'aérophone et il en a simplifié le décor en réservant les motifs d'animaux à l'entourage du pavillon (fig. 3) alors que l'instrument conservé est sculpté de motifs de toutes sortes de quadrupèdes, d'oiseaux et de fruits sur toute sa surface. Revoil a aussi ajouté un cerclage d'argent au pavillon. Il a bien sûr inventé l'enguichure formée de cordons bleus et de coulissants d'argent. Il est donc à la fois minutieux dans sa recherche du détail historique, mais pas complètement archéologue si l'on en juge aussi par les anachronismes qui nous apparaissent aujourd'hui, comme le clocher Renaissance de l'église lyonnaise Saint-Nizier qui apparaît à l'arrière-plan du tableau (Paccoud, 2015, p. 179, n° 165).

D'ailleurs l'approximation du peintre est encore plus frappante dans une série de dessins utilisant un autre instrument de sa collection, un cistre dont il ne soupçonna ni la rareté, ni l'extrême qualité et qu'il utilisa à plusieurs reprises en commettant un évident anachronisme. Dans son dessin *Troubadour et lévrier* (fig. 4), conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen, étude préparatoire probable pour une peinture non localisée intitulée *La leçon du lévrier*<sup>6</sup>, il pose cet instrument à cordes bien en évidence au pied de son personnage. Courajod (1886, p. 280, n° 364) le décrivait pourtant ainsi : « Petit théorbe du XVI<sup>e</sup> siècle, fait par Jérôme de Brescia. Le manche est terminé par une jolie tête de femme, coiffé selon la mode du temps de Henri II ». Ce cistre (qui n'a pas de cordes hors manche comme les théorbes et qui a toutes les caractéristiques morphologiques et de montage des cistres de la Renaissance) porte en effet une marque au fer HIERONIMUS BRIXIENSIS, signature de Girolamo Virchi, actif à Brescia dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (Dugot et Gétreau, 2005 p. 56-59) (fig. 5). L'instrument est donc inapproprié pour une scène qui se veut médiévale. On remarque aussi que Revoil ne l'a que grossièrement dessiné, sans transcrire correctement ses proportions, la courbe de sa table d'harmonie, la finesse des volutes flanquant le débordement de la touche sur la table d'harmonie, ni celle de la ravissante tête sculptée. Il n'a retranscrit ni le nombre de chevilles, ni le nombre de frettes sur la touche. Le même cistre apparaît dans d'autres œuvres de l'artiste difficiles à dater, comme *Jeune femme « au luth »* [au cistre]<sup>7</sup>, et *Jeunes filles et troubadour à une fontaine*<sup>8</sup>, dessin préparatoire pour la peinture *Le ménestrel et les jouvencelles* exposé au Salon de 1827 et cataloguée ainsi : « Des jeunes filles du château des Baux, en Provence, sont venues puiser de l'eau à la fontaine du vallon, elles y rencontrent un ménestrel qui, pour obtenir

<sup>6</sup> Lavis gris, rehauts de blanc, 23,4 x 17,4, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 975-4-3202. CHAUDONNERET, 1980, p. 158, n° 108, fig.258.

<sup>7</sup> CHAUDONNERET, 1980, p. 159, n° 119, fig. 261.

<sup>8</sup> CHAUDONNERET, 1980, p. 156, n° 97, fig. 203.

une douce hospitalité, leur chante ses aventures en s'accompagnant du téorbe (sic !) »<sup>9</sup>. Revoilà donc indéniablement le « peintre de la chevalerie », sa fascination pour le Moyen Âge l'ayant poussé à étudier « la langue romane », à étudier les manuscrits enluminés, à réunir des témoins matériels pour stimuler son inspiration, offrant à notre imaginaire des images recomposées du passé.

## 2. Les « maîtres d'autrefois » et le roman de leur vie

Durant les mêmes années, un autre courant historiciste, engagé dès la fin du siècle précédent, se développe en peinture, celui des vies d'artistes célèbres. Ce phénomène a d'abord été étudié par Francis Haskell dans un chapitre dans son ouvrage « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle » (Haskell, 1989, p. 198-249). Une sorte de Panthéon se construit peu à peu et certaines de ces biographies par l'image n'oublient pas d'insérer dans ces visions romanesques d'ateliers quelque instrument de musique évocateur de l'éducation de l'artiste ou de sa vie personnelle (Vasari, dans ses fameuses *Vies*, n'avait pas manqué d'ailleurs de signaler les dons de musiciens de certains d'entre eux : Rosso Fiorentino, Tintoretto, Giorgione, Domenico Veneziano, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone). En 1808 Pierre Nolasque Bergeret (1782-1863) représente ainsi *Charles Quint ramassant le pinceau de Titien* (Bordeaux, musée des Beaux-Arts). Le prince s'agenouille devant le vieil artiste. Au second plan une jeune femme couronnée joue un luth de fantaisie. Comme le remarque Pierre Georget dans son étude sur « Le roman des maîtres » (1982, p. 73), « On s'attache autant que possible à copier les effigies et les costumes authentiques des personnages, mais on ne prend pas tant de peine avec leurs œuvres [...] ce qui prouve le génie de Titien ou de Rubens, ce n'est pas leur œuvre, mais les honneurs que leur rendirent Charles-Quint et Marie de Médicis ». Bergeret récidive en peignant *Filippo Lippi, esclave à Alger, fait le portrait de son maître* (Cherboug-Octeville, musée Thomas Henry). Cette fois un luth est posé face contre terre au pied de la toile en train d'être esquissée. Curieusement Ingres qui, en véritable musicien, aurait pu être sensible à la musique à l'atelier, n'inclut aucun instrument dans les diverses versions de sa célèbre composition *Raphaël et la Fornarina* – la peinture de 1814, Cambridge, Mass. Fogg Art Museum ; le dessin de 1825 conservé au musée du Louvre, la version peinte pour son ami Duban en 1846, Columbus, Gallery of Fine Arts ; enfin la version peinte entre 1850 et 1856, Chrysler Museum of Art – (Pomarède, 2006, « Un nouveau « troubadour », p. 218, cat. 70).

---

<sup>9</sup> CHAUDONNERET, 1980, p. 141, n° 36, fig. 204. Voir aussi Prat, 2001, p. 30, n° 7, « Le Ménestrel et les jouvencelles ».

C'est dans ce même esprit que Camille Roqueplan (1803-1855), qui avait contribué à une série de lithographies illustrant un recueil intitulé *Chronique de France* publié en 1829 par Mme Amable Tastu (notamment en montrant *La sœur de Duguesclin à la Tour de Nesle*), puis inspiré par les romans à la mode de Walter Scott, qui avait peint en 1834 deux scènes tirées des *Puritains d'Écosse* de Bellini, expose en 1838 un tableau intitulé *Van Dyck à Londres*<sup>10</sup> (fig. 6a). Le livret du Salon précise : « Van Dyck, appelé en Angleterre par Charles 1<sup>er</sup>, y déployait un grand luxe ; il traitait souvent les seigneurs de la cour, et avait l'habitude, pendant les repas somptueux qu'il leur offrait, de leur faire entendre de la musique ». On remarque en effet l'artiste attablé avec des convives dans un intérieur luxueux. Par la porte ouverte qui encadre une servante, détail qui rappelle la manière de Pieter de Hooch et de ses contemporains, on aperçoit un chevalet et le revers d'une toile évoquant l'atelier d'un artiste. Le concert placé au premier plan est censé évoquer une formation musicale autour de 1620, lors du premier séjour de Van Dyck à Londres, ou entre 1632 et 1641 à l'époque de sa carrière officielle à la cour d'Angleterre. On observe pourtant (fig. 6b) que le fier chanteur est accompagné par un violoncelliste et non, en toute logique, par une basse de viole. La belle luthiste dont l'instrument est en grande partie invisible est d'ailleurs coiffée d'anglaises qui deviennent justement très à la mode en 1837 à Paris.

Ces scènes d'atelier continuent à proliférer au milieu du siècle. Une estampe d'A. Brune-Pagès montre par exemple *Raphaël présenté à Léonard de Vinci* (BnF, Estampes) :

« Mona Lisa pourvue de jambes et ressemblant comme une sœur jumelle à la Joconde, pose dans l'atelier de Léonard [...] en un collage de « morceaux choisis » de l'effet le plus burlesque [...]. A cette définition grossière du travail du peintre s'oppose l'évocation qu'en donne Alexandre Couder dans son poétique *Atelier du Bourguignon*<sup>11</sup> du Salon de 1850. Pour décrire l'atelier d'un spécialiste de batailles, Couder laisse entendre que l'imagination du peintre s'exerce dans le lieu clos de l'atelier, non « à chaud » mais à partir de souvenirs, de gravures, d'accessoires évocateurs...Une approche aussi délicate du processus créateur est exceptionnelle. » (Georgel, 1982, p. 71-73).

Dans ce bric-à-brac poétique où se mêlent un cavalier en armure, des armures, un canon, des étendards, une épée, on remarque un tambour et un cor semi-circulaire, une basse de viole au patron chantourné et un théorbe vu de dos. L'artiste agit ainsi de manière très efficace convaincante sur l'imaginaire du regardeur.

### **3. Ernest Meissonnier ou « l'art du microcosme » et des « Tableaux de genre en petit ».**

---

<sup>10</sup> Huile sur toile, 89,5 x 116,5, 1837. Paris, musée du Petit Palais, inv. PDUT1702.

<sup>11</sup> Huile sur toile, 88 x 116. Blois, Musée-château, inv. 2008.21.1.



Ernest Meissonnier (1815-1891), né à Lyon comme Pierre Revoil, apprend le métier dans l'atelier de Léon Cogniet et s'imprègne alors du chantier pour le plafond du musée du Louvre évoquant la campagne d'Égypte, une thématique mêlant histoire et peinture militaire. Il débute sa carrière en peignant des scènes de genre montrant la vie de citadins aisés du XVII<sup>e</sup> siècle dans leurs intérieurs (il débute au Salon en 1834 avec les *Bourgeois flamands*) mais aussi des petits sujets historiques (*Le cardinal de Granvelle*, 1840, Versailles). Son renom viendra cependant largement grâce à ses scènes militaires. Très marqué par l'insurrection de juin 1848 où il est capitaine d'artillerie dans la Garde nationale, il en restituera toute la violence (*La barricade*, et *Souvenir de guerre civile*), avant de devenir l'un des peintres favoris du Second Empire. La critique a bien entendu était très divisée sur son talent. Théophile Gautier estime qu'il « compose des tableaux avec une science que n'ont pas connue les maîtres flamands auxquels on le compare... » tandis que Gustave Coquiote, qui défendit ardemment ses amis impressionnistes, le considère comme « Un fabricant de vignettes périmées, un illustrateur de vieilles histoires » (Thuillier, 1993, p. 17). Quant à Henri Focillon, qui dirigea le musée de Lyon entre 1913 et 1924 avant sa carrière parisienne à la Sorbonne et au Collège de France, il le classe avec les représentants d'un « XVIII<sup>e</sup> artificiel » en le caractérisant de « romantique sans romantisme », cultivant « l'art du microcosme » en se restreignant aux « tableaux de genre en petit » (Durey, 1993, p. 15). Mais selon Jacques Thuillier « Il se refuse à tomber dans la scène de genre contemporaine, trop facilement triviale. Il rejette la grande tradition de la scène de genre historique pour tout ce qu'elle comporte de lyrisme et de littérature [...] Il ne veut qu'une histoire précise, positive ». Thuillier s'appuie sur Jules Claretie qui connut bien le peintre et

« qui soulignait combien « ses évocations du passé restaient discrètes par rapport à celles de ses contemporains. Point de « bric-à-brac », très peu d'accessoires, aucun détail piquant ménagé à la curiosité du spectateur érudit ; une exactitude scrupuleuse, sans plus. La reconstitution historique a du reste une autre fin : briser l'élan premier, toujours suspect, obliger l'artiste à composer son tableau morceau à morceau, détail après détail. Elle ne cherche jamais à se faire valoir pour elle-même [...] Mais elle exclut le sentiment et ne se prête pas à l'improvisation. » (Thuillier, 1993, p. 20).

*À l'ombre des bosquets chante un jeune poète* (Ch. Reynaud)<sup>12</sup> est l'un des premiers tableaux à sujet musical de Meissonnier (fig.7). Exposé au Salon de 1853 il se réfère à un poème de Charles Reynaud (1821-1853) qui est dédié au peintre et qu'il publia avant de disparaître dans ses *Épîtres, Contes et Pastorales* :

« ... dans le secret d'une verte retraite,  
 À l'ombre des bosquets chante un jeune poète  
 Qui fait rêver d'Horace et du Décaméron ;  
 Des hommes en pourpoint, l'épée au ceinturon,  
 Des femmes dans l'éclat de leurs habits superbes [...]

<sup>12</sup> Huile sur bois, 18,4 c 21,7 cm, Londres, Wallace Collection, inv. P326.

S'enivrent de parfums, de musique et d'amour. »

Il s'agit en fait d'un portrait de groupe composé d'amis du peintre : debout en robe rose, Aglaé-Joséphine (Apollonie) Sabatier, la célèbre courtisane et près d'elle Madame de Lucenay, tandis que Gréard, auteur du catalogue des œuvres de Meissonier dans le volume de ses *Souvenirs* (Meissonier, 1897, p. 185) indique que le parc est celui de la demeure de l'artiste à Poissy. Le jeune musicien chante en s'accompagnant d'un théorbe qui réapparaîtra de manière plus détaillée dans des œuvres ultérieures de l'artiste. Mais on voit immédiatement qu'il s'agit d'un spécimen tardif de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison de la touche frettée qui se prolonge jusqu'à la rosace, et vraisemblablement parisien.

Lié au violoncelliste belge Alexandre Batta (1816-1902), qui fut d'ailleurs lui-même collectionneur d'objets d'art, d'instruments de musique et de peinture moderne, Meissonier en fait un portrait intimiste en 1855 (Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon) alors qu'il joue dans son atelier. Peut-être hommage à son père qui était flûtiste, il peint en 1858, également à Poissy dans son atelier, un *Joueur de flûte* (fig. 8) dans un élégant habit du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. L'exactitude de son maintien et l'observation de la gestuelle comme de l'instrument (une flûte traversière de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une clef d'argent, en quatre corps, en buis et à viroles d'ébène), donnent une sensation d'authenticité, bien que le pupitre semble contemporain du tableau. *Une Chanson*<sup>14</sup> montre très bien comment Meissonier met en scène ses connaissances dans ces tableaux néo-flamands largement inspirés par la vogue des romans d'Alexandre Dumas père (*Les trois mousquetaires* paraît en 1844) tout en variant légèrement la composition d'une version à l'autre. Dans cette scène de taverne (fig. 9), un de ses proches, le chanteur Jacob Leuven, s'accompagne du même théorbe que précédemment, mais ici on distingue encore mieux les particularités de l'instrument : son double cheviller, le montage des cordes (de métal) au bas de la caisse, avec au petit jeu cinq doubles cordes et une chanterelle et au grand jeu cinq cordes simples, éléments qui caractérisent un cistre théorbé. On peut ainsi le mettre en rapport avec la dizaine instruments réels conservés au musée de la Musique et dont leur date de construction se situe entre 1774 et 1782. Bien que ce détail soit invisible sur le tableau de Meissonier, la majorité de ces instruments sont à fond plat et non bombé. Le spécimen le plus proche du tableau est celui de Renault et Chatelain, fait à Paris en 1782, même s'il est monté de chevilles en ébène (alors qu'elles semblent en buis sur la peinture)

---

<sup>13</sup> Huile sur bois, 34 x 22 cm, Compiègne, château, inv. C53D42 ; RF1436. Voir DUREY et CAIN-HUNGERFORD, 1993, p. 120, n° 40.

<sup>14</sup> *The Recital*, Huile sur bois, 29,5 x 22,5 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, NGL.4261. Voir DUREY et CAIN-HUNGERFORD, 1993, p. 126, n° 49.

(fig. 10)<sup>15</sup>. Pour saisir comment le peintre varie sa composition d'un tableau à l'autre, il suffit d'observer le portrait de ce même *Jacob Leusen* conservé au Metropolitan museum de New York, daté de la même année. Meissonnier représente cette fois le chanteur seul, mais il a endossé les habits de son précédent comparse et a mis son chapeau. Il joue le même instrument, la jambe gauche posée sur le même tabouret<sup>16</sup>.

L'éclectisme des sujets traités par Meissonnier est donc frappant puisqu'ils se rapportent à l'actualité mais aussi de manière récurrente aux XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ses contemporains sont nombreux à l'avoir concurrencé dans cette veine historicisante, avec parfois des motifs quasi équivalents.

#### 4. Le rococo à la mode sous le Second Empire

Les *Musiciens* de Louis Coulon (1819-1855) (fig. 11)<sup>17</sup>, petit panneau daté 1852, met en scène un violoniste et un violiste entrain de déchiffrer une partition. Ici les musiciens portent une perruque et leur habillement comme leur pose sont plus maniérés. La basse de viole, avec son décor de lambrequin perceptible sur la table d'harmonie, rappelle les violes anglaises tant prisées en France dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais on observe qu'ici elle est montée à quatre cordes, donc modifiée pour être jouée en violoncelle comme ce fut si fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle. On ressent ce même maniérisme dans la pose et l'habillement en regardant *Le flûtiste* de Charles Louis Bargue (1826-1883) (fig. 12)<sup>18</sup>. C'est un artiste « formé en dehors des cercles officiels », d'abord lithographe de scène humoristiques et populaires notamment d'après des dessins de Henri de Montaut et Horace Vernet, il est graveur indépendant pour Goupil à partir de 1851 pour des « réductions » de tableaux populaires dus aux grands noms contemporains (Ackerman F., 2003). Il est l'auteur des planches d'un *Cours de dessin* préparé en collaboration avec Jean-Léon Gérôme de 1864 à 1871. Son œuvre peint est fort réduit – 17 œuvres sur une cinquantaine étant localisées en 2003). Ses sujets s'inspirent tantôt de motifs glanés lors d'un probable voyage au Proche-Orient mais il est aussi adepte de scènes de genre rococo. Il reprend ainsi exactement le même sujet que Messonier (fig. 8) dans son *Flûtiste* qui montre l'instrumentiste de trois-quarts de dos, dans une posture très recherchée destinée à mettre en valeur les plis de

---

<sup>15</sup> Archicistre, Renault et Chatelain, Paris, 1782, Paris, musée de la Musique, E. 980.2.678.

<sup>16</sup> *Soldier Playing the Theorbo*, 1865, huile sur bois, 29,2 x 21,9, New York, The Metropolitan Museum, inv. 08.136.7. Voir DUREY et CAIN-HUNGERFORD, 1993, p. 126, fig. 16.

<sup>17</sup> Huile sur bois, 34,5 x 27,5 cm. Collection Christophe Coin, Paris.

<sup>18</sup> Huile sur bois, 28 x 19 cm, signé. New York, Sotheby's, *19th Century European paintings-drawings and sculptures*, 26 mai 1994, n° 139.

l'habit. Dentelle, jabot, nœud du catogan, rendu des matériaux renforcent la préciosité de cette peinture miniature. La flûte traversière en buis à viroles d'ivoire est bien contemporaine du clavecin français couvert d'un décor « au chinois » doré à fond noir. Le piètement doré, avec ses grotesques très reconnaissables, fait inmanquablement penser au clavecin de Jean-Claude Goujon fait à Paris vers 1749 (fig. 13), conservé au musée de la Musique. Il était entré au tout nouveau Musée instrumental du Conservatoire le 13 juin 1864, provenant du Mobilier de la Couronne (Gétreau, 1996, p. 195-196, 436, 459 et 648 ; Gétreau, 2006, p. 179).

Le XIX<sup>e</sup> siècle est parcouru par une fascination pour l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle qui atteindra son apogée grâce aux frères Goncourt et à des collectionneurs comme Louis Lacaze. Mais dans la galerie des maîtres anciens que nous évoquions plus haut, Watteau n'apparaît qu'au Salon de 1845. Et parmi ses imitateurs figure André Charles Voillemot (1823-1893). Qualifié en 1852 par Edmond de Goncourt de « blond coloriste » (t. I, p. 24) est mentionné ensuite furtivement dans ses *Mémoires* en 1859 (à propos de son plafond de l'hôtel Talabot, t. V, p.122), en 1881 (pour le plafond de la loge de Mlle Loyd qu'il avait peint au Théâtre français, t. VI, p. 149), et finalement en avril 1888 pour évoquer des agapes répétées dans un estaminet (t. VII, p. 255-256).

En introduction au catalogue de la vente de son atelier en avril 1886 (Atelier de Ch. Voillemot, 1886), Aurélien Scholl résume fort bien la carrière et le style de cet artiste :

« Le plus aimable des peintres, un grand peintre de genre, Charles Voillemot quitte Paris. [...]. Il faut mentionner parmi ses compositions la salle de spectacle de Fontainebleau, la décoration du palais Soltykoff, des peintures pour les hôtels d'Aquila, de Castellane, Lepel-Cointet, Talabot etc. Dans ces dernières années, Voillemot s'est adonné à l'aquarelle mais à un genre particulier, original, dont il est l'inventeur. Il a uni la force de la peinture à la douceur moelleuse du pastel.

En même temps que les tableaux, dessins et aquarelles de tout format, V. abandonne au public les bahuts, les faïences, tous ces bibelots et ces étoffes merveilleuses, ces dieux de l'Inde [...] qui sont l'ornement de l'atelier et que toute une vie d'artiste et de connaisseur suffit à peine à réunir [...]. Un éventail de Voillemot, c'est un printemps de poche qi exhale en se déployant la brise de mai et les énièvements des premiers lilas. » (Gétreau, 1996, p. 254-255).

La mention de cet éventail rappelle bien sûr la scène symbolique de l'éventail de Watteau dans *Le Cousin Pons* de Balzac (1847). Quand Voillemot expose *Jeunesse. Printemps de la vie. Printemps. Jeunesse de l'année* (fig. 14) au Salon de 1864<sup>19</sup>, Watteau est alors en pleine redécouverte. Le Louvre ne possède que le *Pèlerinage à l'île de Cythère* jusqu'à l'entrée de la collection La Caze en 1869. Les frères Goncourt publient deux pages sur « La philosophie de Watteau » dans *L'Artiste* en septembre 1856, puis *L'Art du dix-huitième siècle* en 1860 et le *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessin et gravé d'Antoine Watteau* en 1875, tandis que les six articles de Paul Mantz sur l'artiste ne paraîtront dans la *Gazette des Beaux-Arts* qu'en

<sup>19</sup> Huile sur toile, 1163,5 x 130,8 cm. Vente New York, Sotheby's, *19th Century European Art*, 4/11/ 2011, n° 53.

1889-1890. Dans ce contexte Voillemot compose une sorte de mosaïque à partir de différentes œuvres de l'artiste : pour le guitariste à droite de la composition, les différents *Mezzetin* de Watteau ainsi que *La Gamme d'amour*<sup>20</sup> ; pour le joueur de musette en ivoire à soufflet, les plus célèbres peintures de Jean-Baptiste Pater comme *La Danse*<sup>21</sup> et pour le personnage de gauche de dos en habit noir et semblant diriger – détail complètement anachronique et déplacé dans ce genre de scène – *La Foire de Bezons* (The Metropolitan Museum) avec son danseur vu de dos. Le petit serviteur africain tenant un perroquet au milieu de l'escalier semble inspiré d'une œuvre de Jean Ranc (*Vertumne et Pomone*, Montpellier). Voillemot n'offre pas une véritable scène de genre mais une rêverie autour des fêtes galantes, un genre pictural créé spécialement pour Antoine Watteau en 1717 par l'Académie royale de peinture pour caractériser son inspiration particulière entre peinture d'histoire, paysage et scène galante. Remarquons aussi que dans la collection de Voillemot dispersée à l'hôtel Drouot en avril 1886 (Atelier de Ch. Voillemot, 1886, p. 19-20, n° 77 à 94), se trouvent « une scène galante École de Lancret » et une « galanterie d'après Watteau », mais surtout deux musettes à soufflet et une petite vielle de dame de F. Louvet, lesquelles sont citées visuellement dans *Jeunesse printemps de la vie*. Parmi les autres instruments de sa collection, deux seront acquis par le Musée Instrumental (Gétéreau, 1996, p. 254 et 677). Quant à son « Beau tympanon du XVII<sup>e</sup> siècle », alors que ce genre de cithare est complètement absent des fêtes galantes du XVIII<sup>e</sup> siècle car ils ne conviennent pas au plein air puisqu'il faut poser l'instrument sur une table pour en jouer convenablement, il le place maladroitement dans une de ses compositions<sup>22</sup>.

## 5. Sérénades et sarabandes à la Franz Hals

Meissonnier avait déjà traité de sujets flamands avec des luthistes de taverne. Nombre d'artistes vont réinterpréter de tels sujets mais en leur donnant l'affectation de moments de théâtre, bien souvent en forçant les poses et en abusant d'accessoires pittoresques.

Louis-Alexandre Leloir (1843-1884) qui était fils et petit-fils de peintre, qui étudia à l'École des Beaux-Arts, exposa des tableaux d'histoire religieuse, et se tourna vers la peinture de genre à partir de 1869, fut le fondateur de la Société des aquarellistes français (Montrosier, 1881, p. 81-83 ; Gétéreau, 1995, p. 40-41). En 1877 il peint des *Joueurs de carte* (fig. 15) vus comme

---

<sup>20</sup> Antoine Watteau, *Sous un habit de Mezzetin*, huile sur bois, Londres, huile sur bois, ca 1720-1721, Wallace collection ; *Mezzetin*, huile sur toile, 1718-20, New York, The Metropolitan museum ; *La gamme d'amour*, ca 1717-18, Londres, National Gallery.

<sup>21</sup> Jean-Baptiste Pater, *The Dance*, avant 1736. Huile sur toile, 96,8 x 130, Worcester Art Museum. inv. 1942.53.

<sup>22</sup> André-Charles Voillemot, *The Zither Player*, Vente, Londres, Sotheby's, 25 mars 1981, n° 308.

*da sotto* sur le théâtre. Au sol deux étuis à luths recouverts de cuir contribuent au réalisme de la scène au même titre que les pichets de grès. Ces étuis appartenaient à la collection de 47 instruments de musique du peintre, dispersée après son décès en 1884 (Atelier de L. Leloir, 1884, p. 99-106, n° 279-280). En 1878 il expose *Les Fiançailles*, une composition plus complexe, néo-flamande, ayant pour cadre une charmille sous laquelle se tient un repas avec un grand nombre de personnages (fig. 16). Il a disposé son « étui de basse de viole du XVIII<sup>e</sup> siècle, en cuir orné de larges clous de cuivre jaune formant dessin » au premier plan. Trois instrumentistes vus de dos et profil, costumés avec des fraises, jouent du violon, du hautbois et une basse de viole. Leloir a utilisé à nouveau trois instruments de sa collection : sa basse de viole de Claude Pierray 1712 (dont « les coins de la table d’harmonie sont décorés de fleurs de lis dorées ; le manche est élégamment orné et se termine par une tête fort bien sculptée ») (fig. 17a et 17b) ; son pardessus de viole de Nicolas Bertrand 1714 (au « joli manche décoré dans le style Louis XIV et orné d’une tête de femme finement sculptée ») (fig. 18a et 18b) et une clarinette allemande (« à cinq clefs de cuivre d’une fore lourde, mais curieuse, qui date des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle ») (fig. 19) qui est en fait une basse de musette suisse portant la marque IIR (Atelier de L. Leloir, 1884, p. 99-106, n° 237, 241, 258). Ces trois instruments ont rejoint le Musée instrumental au moment de la vente (Gétreau, 1996, p. 248-249 ; 674). On remarquera que dans le tableau le pardessus de viole de Bertrand est joué par le musicien *da spalla* comme un violon, et non *da gamba*, ce qui montre l’ignorance du peintre de la pratique de cet instrument. Paul Eudel, le collectionneur et critique d’art, a commenté la vente en détail dans sa chronique de l’Hôtel Drouot (Eudel, 1885, p. 270-271), mentionnant le fait que trois peintres étaient présents : Meissonnier acheta l’étui de basse viole, François Flameng un tambour et Jean-Georges Vibert (1840-1902) un luth (n° 248), l’archiluth de Matteo Sellas (n° 250) et une cloche.

Vibert, peintre d’histoire et de genre, élève de Barrias, s’était formé à l’École des Beaux-Arts. Bénézit indique qu’« On a dit avec raison que dans sa peinture il a fait de la « comédie ». C’est probablement une bonne façon de caractériser ses œuvres qu’il a thématiques et présentées de façon littéraire dans son opus ultime en deux volumes intitulé *La Comédie en peinture* (Vibert, 1902). Il a regroupé le sujet de ses œuvres en divers chapitres thématiques : au tome I, Le grand siècle, La presse et les lettres, l’Espagne galante, Les prélats chez eux, Les moines, Les victimes de l’Église, Les petites gens au XVIII<sup>e</sup> siècle, Les prélats à travers le monde, Contes et fantaisies, Faiblesses et vanités. Au tome II on trouve à peu près le même découpage : Au Monastère, Au siècle dernier, Scènes espagnoles, Jouissances de l’art, Livres et œuvres d’art, En Bretagne, Les petites médisances, Amour et guerre, Livres et œuvres d’art, Béatitudes,

Autobiographie de l'auteur. Toutes ces petites scénettes littéraires sont empreintes d'humour voire de satire, de sentimentalité mais aussi de poésie, de morale très souvent et d'une certaine philosophie sociale.

Vibert était également collectionneur et fut le président de la Société des aquarellistes, donc proche de Louis Leloir. Il a été aussi homme de théâtre, écrivit et fit jouer ses pièces au Palais Royal, au Vaudeville et aux Variétés. Dans *La Sérénade* (fig. 20), qu'il a insérée dans sa section « Espagne galante », il utilise sa « guitare du XVII<sup>e</sup> siècle, à corps cannelé, en ébène incrusté de filets d'ivoire, le manche décoré d'oiseaux et de rinceaux » (Catalogue vente Vibert, 1902, p. 84, n° 603). Et il nous donne un commentaire explicatif qui donne parfaitement le ton de la scène et l'esprit du testament littéraire qu'il a associé à son œuvre :

« Tous les êtres qui aiment expriment leur amour par du bruit : du moins, ceux qui ont des pattes ou des jambes [...]. L'homme, en général, fait comme les animaux ; il rugit, il chante, il roucoule. L'Espagnol en particulier, pince de la guitare. Selon son rang et sa fortune, le galant est habillé de bure ou de soie, son instrument est en bois blanc ou en bois des îles incrusté de nacre et d'ivoire ; mais ce qui vibre dans les deux, le cœur et les cordes, sont de même essence pour tous. » (Vibert, 1902, I., p. 83).

Paul de Saint-Victor, l'un des critiques du Salon de 1877 où la peinture fut exposée, est très sévère :

« J'aime moins encore la *Sérénade*, représentée par un galant à tricorne et à manteau rouge, raclant sa guitare sous le balcon d'un palais, tandis qu'un vieux laquais galonné, assis, jambes pendantes, sur une vasque de fontaine brisée, tient à deux pas l'étui de l'instrument et le parapluie de son maître. Rien de moins plaisant que ces deux quidams, aussi baroques d'accoutrement que de mine. Un fond photographique perce sous le dur coloriage de leurs figures et de leurs costumes. Je me rappelle la première manière libre et franche de Vibert, et je le regrette devant l'aride mécanisme qui a étriqué et rapetissé son talent. » (Saint-Victor, 1877).

Lors de la vente Louis Leloir, Vibert avait été le rédacteur de certaines notices. Voici comment il avait décrit le magnifique théorbe qu'il acheta alors avant de l'utiliser dans l'une de ses œuvres :

« Archiluth italien. Ce superbe instrument, long de 1m 08, est authentique de toutes pièces. Le corps, à quinze côtes d'ébène et d'ivoire formant marqueterie, soutient une table d'harmonie ornée d'une rose finement découpée à jour. Le manche, décoré de médaillons en ivoire gravé, porte cette précieuse marque de fabrique : *Matteo Sellas alla Corona in Venetia*. Pièce rarissime et du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. » (Atelier de L. Leloir, 1884, p. 101, n° 250).

Le texte est absolument identique lorsque l'instrument figure dans la vente de l'atelier de Vibert en 1902. La notice se termine en plus par sa provenance : « Vente Louis Leloir » (Catalogue vent Vibert, 1902, p. 84, n° 602). Vibert a représenté cet instrument exceptionnel dans une peinture qu'il exposa au Salon de 1875, *La Cigale et la Fourmi* qui montre « la rencontre par un temps de neige d'un pauvre diable et d'un moine gras à souhait » (Montrosier, 1881, p. 123). Voici un extrait de la fable en forme de conte écrite à son sujet par Vibert :

« C'était un petit garçon à l'esprit inquiet, qui voulait tout connaître [...]. Il savait aussi que le joli petit bonhomme tout en or assis sur la pendule était un ménestrel et que sa guitare, aussi grande que lui, s'appelait

un luth. [...]. Un jour, notre petit curieux apprit une fable [...]. Il s'apitoya sur le sort de cette pauvre cigale qui, ayant chanté tout l'été sans penser à économiser se trouva n'avoir plus de quoi manger pendant l'hiver [...]. Mais pendant son sommeil, il eut un songe. Toute la campagne était couverte de neige, et sur la route, seul, grelottant de froid, le ménestrel tout misérable et déguenillé. Il n'était plus en or. Son corps aminci et ses grandes jambes maîtres portaient encore les mêmes vêtements mais entièrement verts des pieds à la tête. Son luth, pendu derrière son dos, ressemblait à des ailes d'insecte fermées et sa plume de paon faisait comme un gros œil à son capuchon pointu. Il avait l'air d'une grande sauterelle. [...Un seul moine s'arrêta]. Il était plus gros que les autres et portait dans sa hotte un gros dindon noir [dialogue de la fable de La Fontaine]. Le petit garçon, quand il fut grand, devin un peintre, et un jour qu'il rangeait de vieux souvenirs dans sa cervelle, il retrouva sa vision naïve, encore fraîche et précise. Voilà comment fut fait ce tableau : de l'œuvre d'un grand poète et du rêve d'un enfant. » (Vibert, 1902, I., p. 237-239).

La peinture n'est plus localisée mais l'œuvre est connue grâce à l'estampe de Jean-Joseph Pelissier reproduite dans *L'Illustration* dans un supplément rendant compte du Salon intitulé « Nos gravures » (Cohen, 1983, t. II, p. 706) avec un commentaire de Jean de Vistre (Vistre, J. de, 1875, p. 355) : « M. Vibert est avant tout un peintre spirituel ; nous craignons même qu'il n'ait mis aujourd'hui trop d'esprit dans cette petite toile, en allant jusqu'à donner à son musicien une véritable tournure de cigale ». Elle est aussi reproduite en 1878 lors de l'Exposition universelle (Straham, 1878, p. 128) (fig. 21).

Une filiation exista donc entre Leloir et Vibert, mais aussi entre ce dernier et Ferdinand Roybet (1840-1920). Formé à l'école des Beaux-Arts de Lyon, celui-ci suivit le cours de gravure de Vibert, s'inspirant « surtout de ceux qui parlaient davantage à son esprit, les pittoresques, les passionnés, les coloristes : Paul Véronèse, le Tintoret, le Titien, Rubens (Montrosier, 1881). Il pastiche en effet ces maîtres avec aisance, en utilisant les mêmes costumes, comme dans *Le jeune chanteur italien*<sup>23</sup> ou *Le violoncelliste vénitien*<sup>24</sup>.

Au Salon de 1866 son tableau *Un fou sous Henri III* est acquis par la Princesse Mathilde. « Il a peint un nombre considérable de grands et petits tableaux à costumes : mousquetaires, seigneurs, prêtres, exécutés avec un soin presque trop méticuleux sans beaucoup d'originalité, mais avec une indiscutable virtuosité et dans lesquels il manifeste une réelle habileté de coloriste. En 1871, il alla visiter les musées de Hollande et fit de nombreuses copies de Rembrandt et de Franz Hals » (Bénézit, 1999, t. 12). Séduisant lorsqu'il imite les peintres vénitiens ou les caravagesques, il est bien moins convainquant lorsqu'il pastiche deux décennies plus tard le XVII<sup>e</sup> siècle des pays du Nord, en abusant de costumes proliférant et très fin de

<sup>23</sup> Ferdinand Roybet, *Jeune chanteur [Young singer in seventeenth century costume]*, huile sur toile, vers 1868, 77 x 67,2 cm, Londres, Sotheby's, 14/11/1975, n° 64.

<sup>24</sup> Ferdinand Roybet, *Le violoncelliste*, huile sur toile, 109,2 x 90,1 cm, Vente New York, Sotheby's, 23/04/2010, n° 60. Vente New York, Sotheby's, 7/05/2015, n° 30.



siècle. Sa proximité avec Vibert lui a peut-être permis d'emprunter son grand théorbe qui est l'accessoire musical principal de *La Sarabande* (fig. 22)<sup>25</sup>.

## 6. Un pastoralisme féminin

On aura remarqué l'écrasante majorité des figures masculine dans les œuvres ici présentées, les sujets se rapportant au XVIII<sup>e</sup> siècle y faisant exception. Après Voillemot, Gustave Jacquet (1846-1909) a en effet poursuivi cette veine tout en étant portraitiste (*Portrait de Camille Saint-Saëns à 35 ans*, musée de Dieppe). Les instruments pastoraux en vogue entre 1730 et 1760 l'inspirent à plusieurs reprises car il en détient dans sa collection, comme cette jolie musette en ivoire (Catalogue vente Jacquet, 1909, n° 216 : Musette doublée en velours pailleté, à garniture en ivoire, avec son soufflet) que la jeune musicienne ne semble pas savoir faire fonctionner (fig. 23)<sup>26</sup>. Il semble même qu'il se soit inspiré des tableaux si en vogue en France sous Louis XV représentant les belles vieilleses, comme dans *La jeune vielleuse* peint en 1906 (fig. 24)<sup>27</sup> à partir d'un autre instrument de sa collection (Catalogue vente Jacquet, 1909, n° 222) mais surtout en utilisant la même posture et la même coiffure que Jean-François Colson (1733-1803) dans son portrait de *La marquise de La Ronerie* peint vers 1760 (Gétreau, 2016, p. 90, fig. 17), laquelle feint de jouer d'un instrument à caisse en luth de type parisien.

## 7. Vrais et faux concerts de clavecin

Ce n'est que tardivement dans le siècle que les peintres nous offrent le témoignage de concerts de société montrant le renouveau des répertoires historiques devant une véritable audience du temps. Horace de Callias (1847-1924) est de ceux-là. Élève de Cabanel, parmi une production de tableaux mythologiques et de portraits, il s'était fait une spécialité de représenter ces concerts de salon, comme en 1870 dans *Une soirée chez la baronne \*\*\* à l'hôtel de Versailles, 35, bd des Invalides*<sup>28</sup>, ou dans *Une répétition chorale de Gluck chez la baronne de La Tombelle au château de Fayrac près de Périgueux*, exposé au Salon de 1888 (n° 474) et

---

<sup>25</sup> Ferdinand Roybet, *La Sarabande [personnages vêtus à l'espagnol]*, 1895, huile sur toile, 252 x 200 cm, Vente New York, Christies', 12/02/1998, n° 53.

<sup>26</sup> Gustave Jacquet, *L'élégante joueuse de musette*, huile sur bois, 45,7 x 31,8 cm, Vente New York, Christies's, 19/04/2006, n° 178.

<sup>27</sup> Gustave Jacquet, *La jeune vielleuse*, huile sur toile, 1906, 73,4 x 02,7 cm, Vente Londres, Laurences of Crewkerne, 25/09/1980, n° 633.

<sup>28</sup> Horace de Callias, *Une soirée chez la baronne Double*, huile sur toile, 79,5 x 98,5 cm, Vente Sotheby's au château de Groussay, 06/06/1999, n° 1013.

conservé aujourd'hui au musée de Périgueux<sup>29</sup>. Un an plus tard le peintre expose *Une soirée de clavecin* (n° 159). Le journal *Le Ménestrel* consacre d'ailleurs un article de Camille Le Senne à « La Musique et le théâtre au Salon de 1889 (Le Senne, 1889, p. 164 ; Fauser, 2005, p. 28-29) qui précise : « *La soirée de clavecin*, d'Horace de Callias, nous montre M. Diémer au clavier, çà et là Chincholle, le général Boulanger, quelques autres mélomanes assez inattendus ». Ce tableau est aussi sélectionné par le journal *L'Illustration*<sup>30</sup> (fig. 25) qui ne donne pas l'identité du claveciniste qui pourtant est très reconnaissable en ces mois où les premiers concerts historiques vont être donnés par ce célèbre pianiste dans le cadre de l'Exposition universelle (Gétreau, 1995, p. 42-43 ; Gétreau, 2006, p. 186-187). Ici l'instrument joué est très reconnaissable : il s'agit du clavecin de Ioannes Ruckers 1646 ravalé par Pascal Taskin conservé au musée de la Musique à Paris (fig. 26) depuis la dation en paiement de droit de succession de la famille Chambure en 1979 :

« Avant d'appartenir à Paul Eudel, cet instrument était entre les mains de Léon Hermann, puis du marchand Basset, enfin du baron Jérôme Pichon : il orna pendant plus de 15 ans son salon de l'ancien hôtel de Lauzun au quai d'Anjou (cf. 1882, Eudel, t. II, p. 10 et 14). A la vente Paul Eudel en 1898 il fut acquis par Mme Adrien Allez. Ce sont les héritiers de sa fille qui le cèdent en 1962 à Madame de Chambure. Nous avons pu identifier cet instrument sur une gravure reproduite le 27 avril 1889 dans *L'Illustration*, p. 334. Nous pensons que c'est Louis Diémer qui joue l'instrument. C'est d'autre part le baron Pichon qui avait fait remettre en état l'instrument en 1882 par Luigi Tomasini et qui organisa « une audition devant un public d'élite » avec Gabriel Pierné la même année. » (Gétreau, 1996, p. 357, 359-360).

Ce clavecin avait déjà une grande notoriété puisqu'il avait été reproduit en pleine page pour évoquer « An Every-Day Music-Room », dans le supplément de la revue américaine *The Art Amateur* avec une identification erronée (« Clavichord of André Ruckers (1646). In the collection of Paul Eudel ») (Anonyme, 1887, p. 63 ; Johnson, 2013, p. 203).

À côté de ces premiers concerts vraiment publics organisés dans le cadre de l'exposition rétrospective de l'Exposition universelle de 1889 coexistent une imagerie caricaturale de cette redécouverte incarnée par le peintre François Brunery (1849-1926). Il reprend les thématiques de Vibert, celle des « Prélats chez eux », comme dans *Dilettantisme* (fig. 27)<sup>31</sup>, une scène du pire mauvais goût où des évêques font une musique de chambre improbable en utilisant un clavecin à pédales et lyre qui n'est pas sans évoquer les reconstructions modernes des maisons Érard et Pleyel (Battault, 2006), ou dans *Une joyeuse mélodie* (fig. 28)<sup>32</sup> où l'instrument qui

<sup>29</sup> Horace de Callias, *Répétition chorale chez Monsieur de la Tombelle*, huile sur toile, 140 x 200 cm, 1886, château de Fayrac puis don à la cathédrale Saint-Front, protégé au titre des monuments historiques le 23/10/1972. Voir la base Palissy du Ministère de la Culture.

<sup>30</sup> « Le Salon de 1889 », 27 avril 1889, p. 354.

<sup>31</sup> François Brunery, *Dilettantisme*, 1899, huile sur bois, 70,5 x 91,5 cm, 1899, Vente Londres, Sotheby's, 2/04/1998, n° 75.

<sup>32</sup> François Brunery, *Une joyeuse mélodie*, huile sur toile, 78,7 x 105,4 cm, Vente New York, Sotheby's, 23/10/1997, n° 164.

focalise toute notre attention est un pseudo archiluth très proche de l'un (fig. 29) des spécimens que Joël Dugot a rangé dans la catégorie des instruments d'authenticité douteuse car ils ont été construits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Dugot, 2006, p. 125 et ss, ici, p. 140)<sup>33</sup>.

### 8. Collectionneurs et collections d'instruments de musique en peinture

Alors que la figure du musicien a été omniprésente chez les peintres déjà évoqués, deux autres tendances ont parcouru le siècle, celle des portraits de collectionneurs (Gétreau, 1995), et celle des natures mortes d'instruments de musique du passé. Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860) est sans doute le plus célèbre de ces collectionneurs, non pas en raison de ses instruments, mais parce que sa collection considérable d'objets de la Renaissance entra au Louvre et qu'il inspira probablement Balzac écrivant *Le Cousin Pons* (Sauzay, 1861 ; Gétreau, 1996, p. 243-247). Violoniste dans l'orchestre de l'Opéra, Sauvageot avait une douzaine d'instruments anciens, par exemple un rare clavecin de Faby fait à Bologne en 1691 (Battault, 2019, p. 456-459.) et un exceptionnel luth « Tamburi » d'Inde du Sud qui pourrait dater du XVII<sup>e</sup> siècle (Bor et Bruguière, 2003, p. 176 et p. 232, n° 103)<sup>34</sup>. La jolie gouache montrant le collectionneur dans son appartement du 56 rue Poissonnière à Paris, a privilégié son violon et ses partitions pour évoquer son expertise musicale (fig. 30).

Le premier véritable collectionneur spécialisé en instruments de musique du XIX<sup>e</sup> siècle, Louis Clapissou (1808-1866), lui qui, en cédant sa collection, permit l'établissement du Musée instrumental en 1861, n'a fait l'objet que de portraits photographiques (Disdéri, Petit, Fuhn) et il figure dans une gravure de Valentin parue en 1866, le représentant au milieu de spécimens facilement identifiables de sa collection (Gétreau, 1995, p. 35 ; Gétreau, 1996, p. 126). En revanche Charles Petit (1833-1926), banquier à Blois et prolifique collectionneur (Gétreau, 1996, p. 312-317 ; Gétreau, 2014, p. 168-169), a été portraituré en 1888 par Henri Sauvage un artiste très connu dans cette ville (fig. 31). Les instruments qui l'entourent dans ce tableau sont presque tous reconnaissables lorsqu'on les compare aux inventaires de sa collection offerte par ses descendants pour partie à la ville de Blois (Aubert et Tessier de Mallerai, 1977, 39, n° 45) et pour une autre partie au Musée Instrumental (Gétreau, 1996, p. 310-318).

---

<sup>33</sup> Pseudo archiluth, Anonyme, fin du XIX<sup>e</sup> ou début du XX<sup>e</sup> siècle, Italie (?), E. 0744, Paris, musée de la Musique, E. 0744.

<sup>34</sup> Ses plus prestigieux instruments ont été déposés par le musée du Louvre au Musée de la Musique à Paris. E.OA.418, Clavecin Faby ; D.OA.419 Cistre Michael Bochum ; D.OA.420 Pochette Mattheus Epp ; D.OA.421 Pochette Georg Wörle ; D.OA.422 Flûte à bec alto Johann Wolfgang Könisberger ; D.OA.423 Mandoline napolitaine Donato Filano ; D.OA.424. Harpe éolienne irlandaise ; E. 973.6.2. Luth Tamburi.

À côté de ces portraits de collectionneurs et de collections, on trouve aussi des compositions qui sont de pures natures mortes. Le cas du peintre Philippe Rousseau (1816-1887) est particulièrement intéressant. Cet artiste par ailleurs paysagiste s'était en effet spécialisé dans le pastiche des œuvres de Chardin. Et comme pour s'assurer de la parfaite imitation des modèles d'époque, il collectionna des instruments que l'on retrouve dans certaines de ses œuvres telle cette musette à soufflet aujourd'hui conservée à la Yale Collection of Musical instruments<sup>35</sup> qui figure dans la nature morte *O ma tendre musette*, datée 1877, appartenant au Musée des musiques populaires de Montluçon<sup>36</sup> (Robin, 2009, p. 135, n° 33) (fig. 32) ainsi que dans une autre œuvre *Le singe musicien*, 1862<sup>37</sup>. Il en a représenté une autre de sa collection, appartenant aujourd'hui au Pitt Rivers Museum d'Oxford, dans un tableau intitulé *Chardin et ses modèles*, 1867, conservé au Musée d'Orsay<sup>38</sup> (Robin, 2009, p. 324, n° 103), et en possédait sans doute une troisième.

Un cas extrême quant à son réalisme est enfin celui de Maurice Lobre (1862-1951) qui se spécialisa dans le trompe-l'œil d'appartements historiques (il peignit d'innombrables vues de l'intérieur du palais de Versailles) et de demeures de collectionneurs. Dans *Le salon de musique* (fig. 33)<sup>39</sup> il dispose parmi des meubles et devant un encadrement de cheminée cinq instruments de la collection Léon Savoye (1842-1924 ?) : un piano carré d'apparat Érard frères 1809 (Catalogue Savoye, 1924, n° 9), commande de l'impératrice Marie-Louise, conservé aujourd'hui au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon<sup>40</sup>. Il est reconnaissable, même sur le tableau, à sa plaque de verre églomisée ornant la planche du nom, travail d'un grand raffinement d'Antoine Rascalon qui s'en fit une spécialité (Robin, 2003, p. 73) ; une harpe à pédales Louis XVI du facteur Holzmann à Paris ; une lyre-guitare Empire de Mareschal, artisan spécialisé dans ces instruments « à l'antique » comme l'atteste sa publicité gravée conservée au Musée Carnavalet<sup>41</sup> ; une basse de viole de Pierre Malahart faite à Bordeaux en 1698 qui appartient au Conservatoire d'Aix-en-Provence (fig. 34) et finalement une cornemuse nivernaise petit modèle (Catalogue Savoye, 1924, n° 19, 35, 48 et 81). Lobre a aussi représenté

<sup>35</sup> Acc. Nr. 3401.1960.

<sup>36</sup> Huile sur toile, 57,5 x 81,5 cm.

<sup>37</sup> Huile sur toile, 55 x 72 cm, Vente Sotheby's Monaco, 2 juillet 1993, lot 121.

<sup>38</sup> Huile sur toile, 177,5 cm x 226 cm. Inv. : RF 1983-97.

<sup>39</sup> 91 x 73 cm. Vente Drouot-Richelieu, Paris, 3 mai 2001, n° 191. Un autre tableau, formant pendant avec celui-ci, intitulé *Salon aux mandolines*, sous le n° 192, représente deux autres instruments de la collection Savoye : les « n° 23 Archiluth » et 24 « Luth Vendelinus ».

<sup>40</sup> Grand Trianon, salon des Glaces. Inv. VMB 14365. Achat en vente publique, Paris, Galerie Charpentier, 7-8 décembre 1954, Me Theims, n° 175.

<sup>41</sup> Annonce publicitaire du luthier Mareschal, rue Neuve le Peltier N° 2 près l'Opéra à Paris, pour la construction de lyres-guitares, estampe, 32,5 x 18,5 cm, Paris, musée Carnavalet, G. 36713.

la musette à soufflet en ivoire de la collection Savoye ainsi qu'une partition ouverte dans *Cornemuse bleue*, œuvre datée 1921, conservée en mains privées (Hardouin-Fugier, 1998, p. 270).

## Conclusion

Malgré ces très rares images proches de la réalité des concerts de musique ancienne, jusqu'à la première guerre mondiale, l'académisme historicisant a continué à cultiver les thématiques initiées sous le Premier Empire, celles d'un Moyen Âge réinventé, que Louis Carrier-Belleuse porte à son paroxysme dans son *Troubadour* de 1897 (fig. 35)<sup>42</sup> qui utilise, comme Meissonnier le faisait, un archicistre Louis XVI (fig. 10), celle des intérieurs flamands du XVII<sup>e</sup> siècle si souvent triviales et répétitives et celle des Fêtes galantes qui laissent enfin une place aux figures féminines. Vibert, avec ses « Contes et fantaisies », et sa conception littéraire et poétique des sujets, est sans doute celui qui a le plus conceptualisé cet imaginaire qui nous paraît aujourd'hui si éloigné de notre sensibilité.

---

<sup>42</sup> Louis Carrier-Belleuse (1848-1913), *Le Troubadour*, 1897, huile sur toile, 141 x 201 cm, Vente Vienne, Dorotheum, 30/11/2005, n° 65.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ACKERMANN Gerald M., 2003, *Charles Bargue, avec le concours de Jean-Léon Gérôme : cours de dessin*, Courbevoie, ACR Éd.
- ALLAN Scott (ed.), 2010, *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010.
- ANGRAND Pierre, 1984, « Dumas fils et les peintres en 1884, affaire Alexandre Dumas fils, contre Gustave Jacquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 104, p. 175-176.
- ANONYME, 1887, « An Every-Day Music Room », *The Art Amateur - Monthly Journal devoted to the Cultivation of Art in the Household*, Vol. 16/3, Février 1887, Supplément, p. 62-64.
- ATELIER DE CH. VOILLEMOT, 1886, *Tableaux, aquarelles, dessins, sanguines, éventails, objets d'art et de curiosité, instruments de musique, etc.*, Paris, Hôtel Drouot, 16-17 avril 1886. Léon Tual, Charles Mannheim expert.
- ATELIER DE L. LELOIR, 1884, *Objets d'art et de curiosité, armes, instruments de musique, costumes et étoffes, bronzes japonais et autres, meubles anciens, etc. Notices par MM. J.-G. Vibert et Éd. De Beaumont*, Paris, Jouaust et Sigaux, 1884.
- AUBERT et TESSIER DE MALLERAIS, 1977, *Henri Sauvage peintre et humaniste blésois (1853-1912)*, cat. exp., Château de Blois.
- BATTAULT Jean-Claude, 2006, « Les clavecins Pleyel, Érard et Gaveau, 1889-1970 », in Michael Latham (ed.), *Musique ancienne – Instruments et imagination, actes des Rencontres internationales harmoniques*, Bern, Peter Lang, p. 193-211.
- BATTAULT Jean-Claude, 2019, « Le clavecin Faby daté 1677 du musée de la Musique », in Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux et Catherine Massip, *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout, Brepols, p. 443-459.
- BENEZIT Emmanuel, 1999, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ. 14 vol.
- BOR et BRUGUIERE, 2003, *Gloire des princes. Louange des dieux*, cat. exp., Paris, Cité de la musique.
- CAIN-HUNGERFORD Constance, 2015, *Ernest Meissonier, peintre d'histoire (1815-1891) – Un certain regard*, cat. exp., Poissy, Prieuré royal Saint-Louis, Paris, Éditions Mare & Martin.
- ÇAKMAK Gulru, 2017, *Jean-Léon Gérôme and the crisis of history painting in the 1850s*, Liverpool, Liverpool University Press.
- CASTELLAN A. L., 1813, « Salon de 1812. Huitième article », *Le Moniteur universelle*, 10 mars.
- CATALOGUE VENTE MEISSONIER, 1893, *Catalogue des tableaux, études peintes, aquarelles composant l'Atelier Meissonier : première vente, 12-13 mai 1893 ; deuxième vente, 18-20 mai 1893*, Paris, Galerie Georges Petit.
- CATALOGUE VENTE VIBERT, 1902, *Catalogue des tableaux, esquisses, aquarelles, dessins, objets d'art et d'ameublement, tapisseries composant l'atelier de Jehan-Georges Vibert, 25, 26 novembre 1902*, Paris, En son hôtel.
- CATALOGUE VENTE JACQUET, 1909, *Catalogue d'anciens costumes, étoffes anciennes, anciens instruments de musique, argenterie, meubles et objets de vitrine de la succession de M. Gustave Jacquet*, Paris Hôtel Drouot, 29-30 novembre 1909.
- CATALOGUE VENTE ROYBET, 1920, *Catalogue des sculptures en pierre [...] objets variés, tableaux, meubles, [...] principalement du Moyen Âge et de la Renaissance composant la*

- collection de M.F. Roybet et dont la vente après décès aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 19 novembre 1920.*
- CATALOGUE VENTE SAVOYE, 1924, *Catalogue des anciens instruments de musique [...] composant l'ancienne collection Léon Savoye et dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel Drouot, 13 juin 1924.*
- CHAUDONNERET Marie-Claude, 1980, *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture Troubadour*, Paris, Arthena.
- CHAUDONNERET Marie-Claude, 1995, « Les peintres 'troubadours' collectionneurs d'instruments de musique », *Musique-Images-Instruments*, 1, p. 22-33.
- COHEN H. Robert, 1983, *Les gravures musicales dans L'Illustration. 1843-1899, Tome II : 1864-1899*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- COURAJOD Louis, 1886, « La collection Révoil du Musée du Louvre », *Bulletin Monumental*, 52, p. 257-286. Repris dans COURAJOD Louis, 1886, *La collection Révoil du Musée du Louvre*, Caen, Le Blanc-Hardel/Delesques.
- DES CARS Laurence (éd.), 2010, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) : l'histoire en spectacle*, Paris, Skira Flammarion.
- DESHAYES Olivier, 2018, *Jean-Léon Gérôme : désir d'Orient (1824-1904)*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- DUGOT Joël, 2006, *Les luths. Occident*, Catalogue des collections du Musée de la musique, vol. 1, Paris, musée de la Musique / Cité de la musique.
- DUGOT Joël et GÉTREAU Florence, 2005, « Cittern in French Public Collections. Instruments and Musical Iconography », in Monika Lustig (ed.), *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*. 22. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, Michaelstein, Stiftung Kloster Michaelstein, Verlag Janos Stekovics, 2005, p. 51-68.
- DUMAS Alexandre (fils), 1893, *Exposition Meissonier, Paris mars 1893*, Paris, Hachette, 1893.
- DUREY Philippe, CAIN-HUNGERFORD Constance (dir.), 1993, *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts / Réunion des Musées Nationaux.
- EGLI C., 2007, « Le joueur de hautbois », « La joueuse de luth », in Philippe Costamagna et Carole Blumenfeld (éd.), *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, cat. exp., Ajaccio, Musée Fesch, Paris, Gallimard, p. 158-160.
- EUDEL Paul, 1885, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1883-1884. Quatrième année, avec une préface par Champfleury*, Paris, G. Charpentier et Cie.
- FAUSER Annegret, 2005, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, University of Rochester Press.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, 2003, *Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue. Ivoires médiévaux. V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- GETREAU Florence, 1995, « Images du patrimoine : collectionneurs d'instruments anciens et ensembles de musique ancienne en France (1850-1950) », *Musique-Images-Instruments*, 1, p. 34-47.
- GETREAU Florence, 1996, *Aux origines du musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1795-1995*, Paris, Klincksieck / Réunion des Musées Nationaux.
- GETREAU Florence, 2006, « L'iconographie du clavecin en France, 1789-1889 », in Michael Latham (ed.), *Musique ancienne – Instruments et imagination, actes des Rencontres internationales harmoniques*, Bern, Peter Lang, p. 169-191.
- GETREAU Florence, 2014, « Les instruments anciens en France au XIX<sup>e</sup> siècle : le rôle du Conservatoire de Paris et les initiatives privées », in Xavier Bisaro et Rémy Campos (éd.),

- La musique ancienne entre historiens et musiciens*, Genève, Droz (coll. « Musique et recherche »), p. 151-184.
- GETREAU Florence, 2016, « Les belles vieilles au XVIII<sup>e</sup> siècle : du triomphe au sarcasme », *Musique-Images-Instruments*, 16, p. 75-109.
- GEORGEL Pierre et LECOQ Anne-Marie, 1982, *La peinture dans la peinture*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts.
- GOTLIEB Marc J., 1996, *The plight of emulation: Ernest Meissonnier and French salon painting*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- HARDOUIN-FUGIER, 1998, *Les peintres de natures mortes en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Les éditions de l'amateur, 1998.
- HASKELL Francis, 1989, *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard.
- HUYNH Michel, 1997, « Les instruments de musique de Pierre Révoil et d'Alexandre-Charles Sauvageot », *Revue du Louvre*, 47/3, p. 47-57.
- JOHNSON Edmond, 2013, « The Death and Second Life of the Harpsichord », *The Journal of Musicology*, Vol. 30, 2013/2, p. 180-214.
- KRÜGER Matthias, 2016, « Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonnier und der Pariser Salon », in Hubertus Gassner et Viola Hildebrand-Schat (ed.), *Manet – Sehen*, Petersberg, M. Imhof, p. 44-49.
- LEJEUX Jeanne, 1938, « Jean-Antoine Laurent (1763-1832) », *Pays Lorrain*, III/4, p.164-175.
- « Le Salon de 1889 », *L'Illustration*, Volume XCIII, n° 20049, 27 avril 1889, p. 354.
- LE SENNE Camille, 1889, « La musique et le théâtre au salon de 1889 », *Le Ménestrel*, 55, 1889, p. 164 -165.
- MEISSONNIER Jules Louis Ernest, 1897, *Jean-Louis Ernest Meissonnier : ses souvenirs, ses entretiens, précédés d'une étude sur sa vie et son œuvre par M. O. Gréard*, Paris, Hachette.
- MONTESQUIOU Robert de, 1909, *Catalogue des tableaux, aquarelles, pastels, dessins par Gustave Jacquet [...] dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 26-27 nov. 1909*.
- MONTROSIER Eugène, 1881-1884, *Les peintres de Genre. Artistes modernes*, Paris, Librairie Ch. Tallandier, p. 141-143.
- PACCOUD Stéphane, 2015, « Notice 165 », in Emmanuel Starcky et Andrzej Rottermund, *Napoléon ou la légende des arts. 1800-1815*, cat. exp., Compiègne, Varsovie, Paris, Musée.
- POMAREDE Vincent, 2006, *Ingres. 1780-1867*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, Gallimard.
- POUGETOUX Alain, 2004, *L'Impératrice et ses peintures*, *Le petit Journal des grandes expositions*, n° 360, Exposition à La Malmaison, p. 7-9.
- PRAT Louis-Antoine, 2001, *Dessins romantiques français provenant de collections privées parisiennes*, cat. exp., Paris, Musée de la vie romantique.
- ROBIN Michel, 2003, « Antoine Rascalon, décorateur de pianos-forte d'apparat », *L'Objet d'art*, n° 377, p. 70-82.
- ROTH-MEYER Clotilde, 2017, « Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, 'Painter of Cardinal' », *The Getty research Journal*, 9/1, p. 39-56.
- SAINT-VICTOR Paul, 1877, « Un Salon composite : le Salon 1877 », *L'Artiste*, 49/Juillet.
- STRAHAN Edward, 1978, *The chefs d'œuvre d'art of the International Exhibition 1878*, Philadelphia, Gebbie and Barrie.



THUILLIER Jacques, 1993, « Éloge d'Ernest Meissonnier », in Philippe Durey et Constance Cain-Hungerford (dir.), *Ernest Meissonnier. Rétrospective*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts / Réunion des Musées Nationaux, p. 17-23.

VIBERT Jehan-Georges, 1902, *La Comédie en Peinture*, Paris, Arthur Tooth and Sons, 2 vol.

VISTRE J. de, 1875, « Nos gravures », *L'Illustration*, Volume LXV, n° 1687, 29 mai.

### Liste des illustrations

Fig. 1. Jean-Antoine Laurent (1763-1832), *Richard Cœur de Lion entendant chanter Blondel*, huile sur toile, ca 1822, 48 x 39 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 7465.

© Photo Galerie Michel Descours/Wikimedia Commons.

Fig. 2a. Pierre-Antoine Revoil (1776-1842), *Le tournoi*, 1812, huile sur toile, 133 x 174 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. A.164,

© Wikimedia Commons.

Fig. 2b. *Id.* Détail du joueur d'olifant.

Fig. 3. Olifant, sculptures d'animaux, ivoire, XI<sup>e</sup> siècle, Italie du Sud, longueur : 48 cm, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, ancienne collection Revoil, MRR430.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet pour la couleur ; sans auteur pour la NB.

Fig. 4. Pierre-Antoine Revoil (1776-1842), *Troubadour et lévrier*, dessin au lavis de gris, 23,4 x 17,4 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1975-4-3202.

© Photo Wikimedia Commons.

Fig. 5. Cistre, Girolamo Virchi, Brescia, XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, musée du Louvre/dépôt au musée de la Musique, D.MR.R.434.

© Photo Jean-Marc Anglès. Vue de face.

Fig. 6a. Camille-Joseph Roqueplan (1803-1855), *Van Dyck à Londres*, huile sur toile, 1837, 89,5 x 116,5 cm, Paris, musée du Petit Palais, PDUT1702.

© Photo du musée, libre de droits.

Fig. 6b. Camille-Joseph Roqueplan (1803-1855), *Van Dyck à Londres*, détail des musiciens, 1837, huile sur toile, 89,5 x 116,5 cm, Paris, musée du Petit Palais, PDUT1702.

© Photo du musée, libre de droits.

Fig. 7. Ernest Meissonnier (1815-1891), *A l'ombre des bosquets chante un jeune poète*, 1852-1853, huile sur bois, 18,4 x 21,7 cm, Londres, Wallace Collection.

© RMN-Grand Palais/The Trustees of the Wallace collection, cliché 10-510247.

Fig. 8. Ernest Meissonnier (1815-1891), *Joueur de flûte traversière*, 1858, huile sur bois, 34 x 22 cm, Compiègne, château, inv. C53D42 ; RF1436.

© RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Hervé Lewandowski, cliché 92-004830.

Fig. 9. Ernest Meissonnier (1815-1891), *Une chanson*, 1865, huile sur bois, 29,7 x 22,5 cm, Dublin, National Gallery of Ireland. NGI.4261.

© National Gallery of Ireland.

Fig. 10. Cistre théorbé, Renault et Chatelain, Paris, 1782, Paris, musée de la Musique, E.980.2.678.

© Jean-Marc Anglès.

Fig. 11. Louis Coulon (1819-1855), *Les musiciens*, 1852, huile sur bois, 34,5 x 27,5 cm, coll. Christophe Coin.

© Christophe Coin.

Fig. 12. Charles Brague (1825-1883), *Le flûtiste*, 1880, huile sur bois, 28 x 19 cm, Vente New York, Sotheby's, 26/5/1994, n° 139.

© Sotheby's.

Fig. 13. Clavecin, Jean-Claude Goujon, Paris, avant 1749, Paris, musée de la Musique, inv. E.233.

© Jean-Marc Anglès.

Fig. 14. André-Charles Voillemot (1823-1893), *Jeunesse. Printemps de la vie. Printemps. Jeunesse de l'année*, 1864, huile sur toile, 1163,5 x 130,8 cm. Vente New York, Sotheby's, 4/11/2011, n° 53.

© Sotheby's.

Fig. 15. Louis Leloir (1843-1884), *Les joueurs de cartes*, 1877, Dessin à l'aquarelle sur carton, 9 7/8 x 13 3/8 in, Anc. coll. Comtesse Greffulhe, Château de Boisboudran (Seine et Marne).

© F. Gétreau.

Fig. 16a et b. Louis Leloir (1843-1884), *Les fiançailles*, huile sur toile, 1878.

© F. Gétreau.

Fig. 17a. Basse de viole, *Claude Pierray*, Paris, 1713, Paris, musée de la Musique, inv. E.1006.

© Jean-Claude Billing.

Fig. 17b. Basse de viole, *Claude Pierray*, Paris, 1713, Paris, musée de la Musique, inv. E.1006, anc. collection Louis Leloir, détail : vue du cheviller.

© Jean-Claude Billing.

Fig. 18a. Pardessus de viole, Nicolas Bertrand, Paris, 1714, Paris, musée de la Musique, inv. E.005, anc. collection Louis Leloir.

© Jean-Claude Billing.

Fig. 18b. Pardessus de viole, Nicolas Bertrand, Paris, 1714, Paris, musée de la Musique, inv. E.005, anc. collection Louis Leloir, détail : vue arrière du cheviller.

© Jean-Claude Billing.

Fig. 19. Basse de musette, Jeanneret, Suisse, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, musée de la Musique, inv. E.1007. anc. collection Louis Leloir.

© Jean-Claude Billing.

Fig. 20. Jean-Georges Vibert (1840-1902), *La Sérénade*, 1877, huile sur bois, 46 x 37,5 cm, Vente 17/04/1974, n° 65. Photo New York, Sotheby's, 22/02/1989, n° 135.

© wikiart [<https://www.wikiart.org/en/jehan-georges-vibert/the-serenade> (consulté le 18/01/2021)].

Fig. 21. Jean-Joseph Pelissier d'après Jean-Georges Vibert (1840-1902), *La Cigale et la Fourmi* [*The Grasshopper and the Ant*], planche dans Edward Strahan, *The chefs d'œuvre d'art of the International Exhibition 1878*, Philadelphia, Gebbie and Barrie, 1878, p. 128.

© F. Gétreau.

Fig. 22. Ferdinand Roybet (1840-1920), *La Sarabande* [*personnages vêtus à l'espagnol*], 1895, huile sur toile, 252 x 200 cm, Vente New York, Christies', 12/02/1998, n° 53.

© F. Gétreau.

Fig. 23. Gustave Jacquet (1846-1909), *L'élégante joueuse de musette*, huile sur bois, 45,7 x 31,8 cm, Vente New York, Christies's, 19/04/2006, n° 178.

© Christies's.

Fig. 24. Gustave Jacquet (1846-1909), *La jeune vielleuse*, huile sur toile, 1906, 73,4 x 02,7 cm, Vente Londres, Laurences of Crewkerne, 25 septembre 1980, n° 633.

© Laurences Auctions.

Fig. 25. Horace de Callias (1847-1924), *Soirée de clavecin*, Vignette, 9,4 x 15,1 cm, *L'Illustration* Volume XCIII, n° 2409, 27 avril 1889, « Le Salon de 1889 », p. 354.

© RIPM.

Fig. 26. Clavecin, Andreas Ruckers, Anvers 1646, Pascal Taskin, Pris, 1780, Musée de la Musique, inv. E.979.2.1.

© Jean-Marc Anglès.

Fig. 27. François Brunery (1849-1926), *Dilettantisme*, 1899, huile sur bois, 70,5 x 91,5 cm, 1899, Vente Londres, Sotheby's, 2/04/1998, n° 75.

© Sotheby's.

Fig. 28. a et b. François Brunery (1849-1926), *Une joyeuse mélodie*, huile sur toile, 78,7 x 105,4 cm, Vente New York, Sotheby's, 23/10/1997, n° 164.

© Sotheby's.

Fig. 29. Pseudo archiluth, Anonyme, Fin du XIX<sup>e</sup> ou début du XX<sup>e</sup> siècle, Italie (?), Paris, musée de la Musique, inv. E.0744.

© Jean-Marc Anglès.

Fig. 30. James Roberts (avant 1800-après 1867), *Charles Sauvageot (1781-1860), dans son appartement du 56 rue Poissonnière à Paris*, gouache, 1856, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 24032.

© RMN-Grand-Palais-Thierry Le Mage.

Fig. 31. Henri Sauvage (1853-1912), *Portrait de Charles Petit*, huile sur toile, 100 x 78 cm, 1888, Musée de Blois.

© Musée de Blois.

Fig. 32. Philippe Rousseau (1816-1887), *O ma tendre musette*, 1877, Huile sur toile, 57,5 x 81,5 cm. Musée des musiques populaires de Montluçon.

© Musée des musiques populaires.

Fig. 33. Maurice Lobre (1862-1951,

*Le salon de musique*, huile sur toile, 91 x 73 cm. Vente Paris, Drouot-Richelieu, Paris, 3 mai 2001, n° 191.

© Le Mouel et Camard.

Fig. 34. Basse de viole à sept cordes, Pierre Malahart, Bordeaux, 1698, Aix-en-Provence, Conservatoire.

© Aix-en-Provence, Conservatoire. Photo F. Gétreau.

Fig. 35. Louis Carrier-Belleuse (1848-1913), *Le Troubadour*, 1897, huile sur toile, 141 x 201 cm, Vente Vienne, Dorotheum, 30/11/2005, n° 65.

© Dorotheum.