



HAL
open science

Watteau et la musique : réalité et interprétation

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Watteau et la musique : réalité et interprétation. Antoine Watteau (1684-1720). Le peintre, son temps et sa légende, Oct 1984, PARIS, France. pp.235-246. halshs-00140705

HAL Id: halshs-00140705

<https://shs.hal.science/halshs-00140705>

Submitted on 21 Jun 2016

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

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

ANTOINE WATTEAU

(1684-1721)

le peintre, son temps et sa légende

Textes recueillis par
François MOUREAU et Margaret MORGAN GRASSELLI

Préface de
H.A. Millon, P. Rosenberg et F. Moureau

Ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique
et du Centre National des Lettres

CHAMPION - SLATKINE

PARIS - GENÈVE

1987

Watteau et la musique: réalité et interprétations

Florence Gétéreau

Les sujets musicaux de Watteau ont été beaucoup décrits et beaucoup interprétés, mais pas toujours à partir de la réalité musicale et instrumentale des quelques décennies qui l'ont vu vivre. On peut citer, à cet égard, les cas particulièrement éloquent de *La Finette* (Pl. 15)¹, dont l'instrument a été si diversement et faussement identifié: pour Mariette, c'est une «guitare»; à la vente Marigny, en 1782, et à la vente Godefroy, en 1785, une mandoline, instrument qui n'apparaîtra en France que dans le dernier tiers du XVIII^e siècle; au Salon de la Correspondance, en 1783, et à la vente Le Brun, en 1806, ainsi que pour Théophile Gautier à l'exposition de la Galerie Martinet en 1860, c'est à nouveau une guitare. Louis Gillet se rapproche de la vérité (1929) et y voit un luth. Enfin, A. Pomme de Mirimonde, en 1961², est le premier à lui donner sa véritable identité, c'est-à-dire un théorbe. Mirimonde, par cette étude d'iconographie musicale, a permis d'ailleurs de rectifier bien des erreurs, de préciser de très nombreux points qui permettent de rattacher l'œuvre de Watteau à son temps; il a donné quantité d'interprétations, à partir de ces observations musicales, qui sont souvent retenues depuis par la critique.

Cependant, en une génération, la connaissance accrue que nous pouvons avoir de Watteau, mais aussi de la pratique musicale du XVIII^e siècle (également au travers d'interprétations toujours plus proches de l'authenticité), permet de raviver la conclusion qu'il donna à sa communication à la Société de l'Histoire de l'Art français³:

Si au début de sa carrière, il représente volontiers des instruments populaires; par la suite, il place entre les mains de ses personnages des instruments mondains, ce qui marque un changement de milieu. Il est même possible d'imaginer la sonorité des concerts qui se donnent dans de tels tableaux: chants à mi-voix, instruments au timbre délicat, souvent un peu voilé, musique qu'il ne suffisait pas d'entendre, mais qu'il fallait écouter.

On verra plus loin qu'il est en fait bien difficile de décider si un instrument est d'usage populaire ou franchement aristocratique. Surtout lorsque le musicien joue dans un contexte de bergerie. Quant aux sonorités délicates et voilées, nous avons justement pris bon nombre de nos exemples

parmi les instruments au timbre brillant, incisif et précis, lesquels sont loin d'être des exceptions dans l'œuvre de Watteau.

Dans le Cat. Expo. Paris, 1984, P. Rosenberg nous a demandé une contribution sur Watteau et la musique. Il s'agissait de mettre face à face les thèmes musicaux de l'artiste et une vue perspective de la vie musicale à Paris durant les mêmes décennies (Opéra mis à part, sujet traité par F. Moureau). Par ailleurs, un petit dictionnaire des instruments (les vingt plus représentatifs ou représentés) mettait en regard les représentations de Watteau, dans des œuvres autant que possible incontestées, les instruments réels exactement contemporains que nous avons pu retrouver, ainsi que les méthodes instrumentales ou les textes musicaux qui s'y rapportent. Ceci, non pour prétendre prouver que Watteau est un «peintre de la réalité», mais pour que nous puissions approfondir notre connaissance de son œuvre ou rêver à partir d'un même objet.

A présent, nous nous proposons de reprendre quelques thèmes musicaux seulement, en insistant tout d'abord sur la perception de l'instrument et de l'instrumentiste au cours de la carrière de l'artiste, puis en étudiant l'un de ses groupements favoris, celui qui accompagne la danse, en guise de transition, en quelque sorte, à la communication suivante. Chemin faisant, et à la lumière de cette iconographie musicale, on pourra voir qu'un jugement beaucoup plus affirmatif peut être porté dans le cas d'œuvres mises en doute pour d'autres raisons par une grande part de la critique.

«Watteau ignore la nature morte.»⁴ Il nous montre en effet toujours l'instrument entre les mains d'un musicien. Et même s'il n'est pas toujours joué, il existe une tension vers lui, un mouvement en suspend: le musicien s'accorde, lit une partition, s'est éloigné pour un court moment. Le répertoire de situations musicales est par ailleurs assez restreint: duos, petits groupes évoquant la forme sonate, accompagnement de la danse, le guitariste restant un cas à part. D'ailleurs, Watteau n'use du prétexte musical que pour peindre des relations humaines. Mais il le fera au cours de sa carrière à partir d'une expérience vécue de la musique qui surprend par son acuité. On verra combien les notations dessinées sont de plus prépondérantes par rapport à celles

¹ Voir la notice de P. Rosenberg dans le Cat. Expo., Paris, 1984, p. 58 et 389.

² Albert Pomme de Mirimonde, «Les sujets musicaux chez Antoine Watteau», *G. B.-A.*, novembre 1961, LVIII, p. 249-288.

³ Albert P. de Mirimonde, «Les instruments de musique chez Antoine Watteau», *B.S.H.A.F.*, 1962 (1963), p. 47-53.

⁴ P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 13.

qui sont peintes, justement parce qu'elles transcrivent mieux encore la mobilité du geste musical et son intimité.

Nous allons suivre un découpage chronologique dans son œuvre pour constater comment peu à peu il se sépare de ceux qui l'ont formé et combien il reste inégalé, dans ce domaine aussi, par ses émules.

Les premiers sujets musicaux de Watteau ne peuvent être étudiés que par la gravure et remontent vraisemblablement aux années 1705-6. Que ce soit *Le Colin Maillard* (CR 10) (cornemuse), *Pour garder l'honneur d'une belle* (CR 15) (guitare) ou *Belles n'écoutez-rien* (CR 16) (cistre, instrument passé de mode à cette date), il ne nous semble pas que les instruments aient pu être observés directement par l'artiste.

Puis, ses années auprès de Gillot ne donnent quasi aucune matière à étude musicale, au contraire de sa période d'apprentissage chez Claude III Audran. Les décorations pour le château de la Muette (CR 26) par exemple, sont un cas assez unique dans sa carrière: il nous montre en effet des sujets chinois. Quatre présentent des musiciens. Mais un seul peut être mis avec certitude en rapport avec l'instrumentarium oriental: *Mov-Thon ou pastre chinois* (fig. 1) joue, semble-t-il, d'un so-na. C'est un hautbois, instrument à anche double, de perce conique, à sept trous de jeu que

l'on ne peut malheureusement détailler chez Watteau, tandis qu'il a omis la très caractéristique pirouette où reposent les lèvres du musicien. *Huo Nu ou musicienne chinoise* joue d'un instrument à cordes de la famille des luths mais qui ne correspond à aucun type réel connu. Il en est de même des deux instruments présents dans le duo intitulé *Habillements de ceux de Soutchevene à la Chine*. La hautbois n'a ni pavillon, ni pirouette, ni anche. L'espèce de luth n'a pas de chevailler ni de chevilles¹. Enfin, *Viosseu ou musicien chinois* (fig. 2) joue d'un instrument exclusivement européen, une vielle à roue, d'un type trapézoïdal très courant en France au début du XVIII^e siècle, à rapprocher de nombreux exemplaires conservés.



Fig. 2. — Aubert d'après Watteau, *Viosseu ou Musicien Chinois* / Vielle à roue trapézoïdale, Anonyme, France, début du XVIII^e siècle, Musée Instrumental de Paris.

Toujours à l'époque de sa collaboration avec Claude III Audran, il convient de parler des décorations de clavecin qui restent un aspect mal connu de la production de l'artiste. En effet, le nom de Watteau reste, dans le grand public, synonyme de décor de clavecins. La réalité est bien plus diverse. Nous ne reprendrons pas ici les jalons de cet art décoratif ou des Le Brun, Patel, Noël Coypel se sont par exemple essayé avant lui. Nous nous bornerons à montrer comment Audran a pu donner matière à réflexion à son élève. L'ensemble des dix-huit projets de décor de la collection Cronstedt, au Musée National de Stockholm, est très éclairante sur ce point⁶ (fig. 3-4). Caylus nous dit d'ailleurs que

ce fut là que Wateau forma son goût pour l'ornement et qu'il acquit une légèreté de pinceau qu'exigent les fonds blancs ou les fonds dorés sur lesquels Audran faisait exécuter ses ouvrages⁷.

¹ Nous remercions Jean Jenkins, ethnomusicologue, de nous avoir aidée dans cette analyse.

² Recueil II. Tome I, n^{os} 57 et 226.

³ «La vie d'Antoine Watteau», 1748, in P. Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984, p. 61.



MOV. THON ou pastre Chinois.
Tiré du Cabinet du Roy.
— Jean Borellet.

Fig. 1. — E. Jeaurat d'après Watteau, *Mov-Thon ou pastre Chinois*.

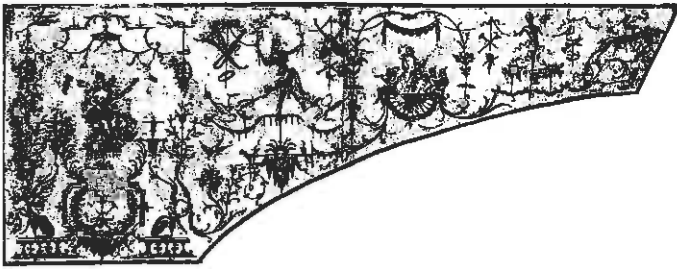


Fig. 3. — Claude III Audran, Projet de décor pour un couvercle de clavecin, Nationalmuseum, Stockholm, Coll. Cronstedt II, 58.

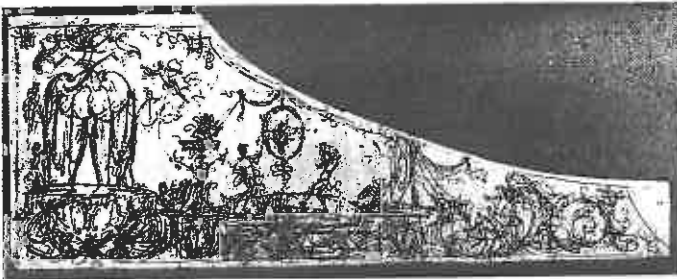


Fig. 4. — Idem. II, 226.

Gillot avait également pratiqué le genre et Caylus, précisément, a gravé deux projets qui ont dû aussi inspirer Watteau⁹ (fig. 5). A-t-il été plus loin que des projets? Aucun instrument conservé n'a été jusqu'à présent identifié comme portant un décor de sa main. On ne connaît que le dessin gravé par Caylus (fig. 6). Quant aux singeries de la collection Besançon de Wagner et de la collection Longhi (dont

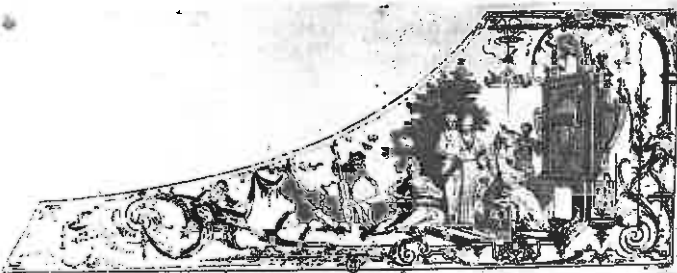


Fig. 5. — Caylus d'après Claude Gillot (?), Projet de décor pour un couvercle de clavecin, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

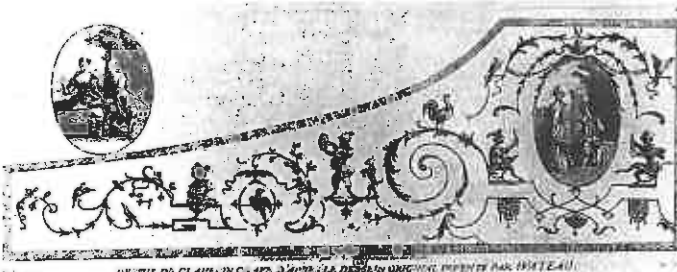


Fig. 6. — Caylus d'après Watteau, Projet de décor pour un couvercle de clavecin, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

les sujets chinois sont là aussi très fantaisistes) nous ne les connaissons que par des photographies médiocres. Il ne nous appartient pas de juger de leur qualité picturale, mais constatons toutefois que ceux pour lesquels nous disposons de dimensions correspondent bien à des parties de clavecin.

Le panneau de la collection Wagner (CR 29 A, 57 × 74 cm) serait un abattant de couvercle, tandis que celui de la collection Longhi (CR 29 D, 26,5 × 149 cm) une éclisse courbe. Quant aux mentions des *Annonces, Affiches et Avis divers* de 1756 et 57 citées par Dacier et Vuafluart, elles doivent être utilisées avec prudence et peuvent très bien se rapporter à des instruments décorés «dans le goût de Watteau». On connaît en tout cas la fortune de ces schémas décoratifs chez les contemporains de Watteau, notamment Lancret⁹, Lajoue¹⁰ et Christophe Huet¹¹ (fig. 7) qui apprit également son métier chez Audran.

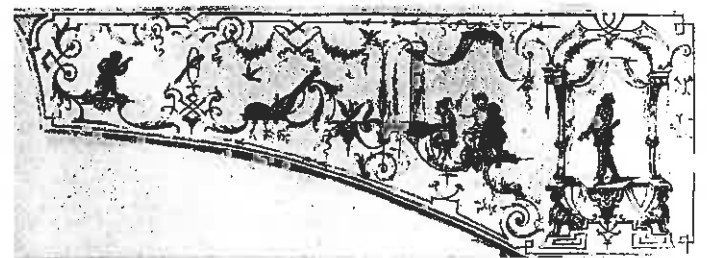


Fig. 7. — Christophe Huet, Projet de décor pour un clavecin, Berlin, Kunstbibliothek.

En 1726, Jean de Jullienne nous dit que Watteau,

dès les commencements, a inventé et dessiné dans le goût de Gillot dont il traitait à peu près les mêmes sujets. Mais il faut convenir que dans la suite, il les a traités d'une manière qui lui était propre et telle que la nature, dont il a toujours été l'adorateur, les lui faisait apercevoir.

A cet égard, le dessin représentant un Pierrot flûtiste (Louvre, RF 28926) utilisé dans *Fêtes au dieu Pan* (toujours daté avant 1711) (CR 9) constitue pour nous l'une des premières manifestations du sens de l'observation de Watteau. La vivacité des doigts est à noter. Cependant, leur position sur l'instrument (trop près du bec) et les propor-

⁹ Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris, 1924, n° 176.

¹⁰ Marianne Roland Michel, *Lajoue et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, p. 266. D 158-159.

¹¹ Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 108-109 et 110.



Fig. 8. — Watteau, Feuille d'étude pour *Fêtes au dieu Pan* (PM 806).

tions de ce dernier sont peu évocatrices de la réalité. Watteau a-t-il vraiment observé un joueur de flûte à bec? Il est permis d'en douter ici où il reste encore très proche de son premier maître Gillot (fig. 8).

On peut toutefois mesurer le chemin parcouru en regardant ses différentes études de hautboïste, d'environ deux ans postérieures (vers 1713-14), qui sont de vrais instantanés. Le pincement des lèvres sur l'anche de roseau est parfaitement saisi (Détail d'une feuille d'étude du Musée du Louvre, PM 84) (fig. 9). Puis l'instrument est à peine



Fig. 9. — Watteau, Feuilles d'études, détails, PM 84 et 533/*L'Amour au théâtre français*, détail, CR 187.

esquissé, mais dans ses justes proportions (Feuille d'étude du British Museum. PM 533) (fig. 9). Et si l'on pousse plus loin les filiations avec des œuvres peintes utilisant ce motif, on découvre que Watteau connaissait parfaitement les possibilités de la technique de jeu du hautbois, puisque dans *L'Amour au théâtre français* (Pl. 60), le musicien joue cette fois main droite en haut, comme on pouvait le faire *ad libitum* à l'époque (fig. 9).

Restons dans le domaine des «bois», quitte à faire une légère entorse à la chronologie, pour constater que Watteau a peut-être été plus marqué encore qu'on ne l'a dit par les travaux de Bernard Picart. Il importe, certes, de considérer la source d'inspiration si souvent relevée du *Concert champêtre* (Cat. Expo. Paris, 1984, p. 498, fig. 23) et l'esquisse de l'Ashmolean Museum d'Oxford est très intéressante à ce titre¹² (fig. 10). Mais pour ce qui nous concerne ici, il faut surtout nous attacher à ses deux gravures pour le traité de Jacques Hotteterre, *Principes de la flûte à bec, de la flûte traversière et du hautbois*, publié pour la première fois à Paris en 1707. Elles ont un but pédagogique et sont donc extrêmement réalistes. Il n'en reste pas moins qu'elles semblent avoir beaucoup compté dans le regard que Watteau porte à ses instrumentistes. Il va d'ailleurs beaucoup plus loin que Picart. Il reproduit une flûte traversière réelle, et même un exemplaire d'un facteur déterminé, qui pourrait être Rippert, contemporain des joueurs virtuoses, compositeurs et facteurs Hotteterre de Paris (regardons la patte bulbeuse et le bouchon rectiligne de l'instrument) (PM 834) (fig. 11). Puis, après une présentation frontale du musicien, qui correspond encore à la méthode instrumentale, on voit l'artiste (PM 837) tourner autour de lui (fig. 12), noter des doigtés dont on peut donner le résultat sonore (doigté de sol à gauche, de do dièse ou si bémol à droite, la fermeture des trous de main gauche n'étant pas très claire), ainsi que l'expression tendue, presque crispée du visage, celle d'un vrai musicien. Sans compter qu'il donne l'image d'un instru-



Fig. 10. — Bernard Picart, Esquisse pour un couple du *Concert champêtre*, Oxford, Ashmolean Museum.

¹² Roseline Bacou, *Il settecento francese. I Disegni dei Maestri*, Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1971, fig. 2.

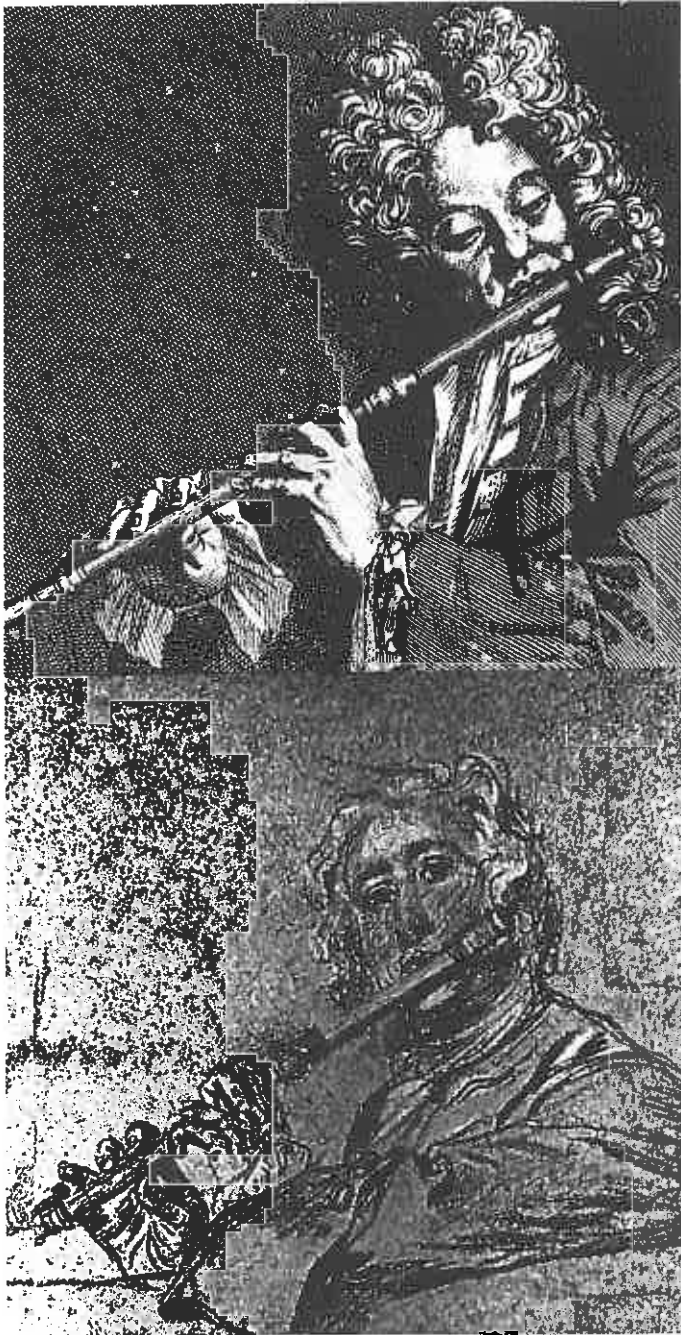


Fig. 11. — Bernard Picart, *Portrait de J. Hotteterre*, dans *Principes de la flûte à bec, de la flûte traversière...*, Paris, 1707 / Watteau, Feuille d'étude, PM 834.

mentiste, non avec un instrument accessoire d'atelier (comme faisaient certains artistes), mais avec celui qui lui est personnel, qui rappelle, cette fois, un modèle d'un autre facteur, Bressan, originaire de France et travaillant à Londres au tout début du XVIII^e siècle.

Dorénavant, l'observation de Watteau est aussi aiguë en ce qui regarde les positions de jeu que les caractéristiques morphologiques des instruments. Si le spécialiste organologue cherche un modèle dans l'œuvre de l'artiste, il peut lui accorder crédit comme à un instrument réel. Le cas de la musette de cour est à cet égard exemplaire. Cet instrument



Fig. 12. — Watteau, Feuille d'étude, PM 837.

constitue la version aristocratique de la cornemuse. Mise au goût du jour sous Louis XIV, elle est composée d'un sac réservoir, empli d'air au moyen d'un soufflet, de deux chalumeaux mélodiques et d'une boîte à bourdons très ramassée pour les sons continus en pédale, qui remplace les immenses tuyaux de la cornemuse. Elle est donc beaucoup plus pratique et élégante à jouer. De plus,

on habille toujours [la peau] d'une espèce de robe que l'on nomme Couverture. [...] Le velours est ce qui convient le mieux à cela, attendu qu'il est moins glissant que les autres étoffes. [...] On peut enrichir cette couverture, autant que l'on veut, soit de galons ou points d'Espagne, soit de broderie. Car l'ornement & la parure conviennent fort à cet instrument¹³.

A l'époque de Watteau, la musette reste l'instrument des

amateurs de Fêtes champêtres & des amusemens de la campagne, [car elle] rappelle les tems fortunés où les Pasteurs pour plaire à leurs belles, & pour les engager, unissoient la voix à ses sons doux et flatteurs. La Musette semble faite pour la solitude des Bois & pour exprimer les soupirs d'un Amant¹⁴.

Du *Bal champêtre* (CR 92) (Pl. 5) (fig. 13: détail), aux *Fêtes vénitiennes* (CR 180) (Pl. 56), en passant par *Les Bergers* (CR 176) (Pl. 54), Watteau montre des variantes, toujours plus réalistes d'ailleurs, d'un modèle qui a d'abord dérouter les organologues. Celui-ci présente, en effet, deux tuyaux mélodiques parallèles, sans clef, à l'inverse du modèle représenté par Hotteterre dans son traité ou produit par les facteurs Chedeville. Un instrument réel, passé dans la vente du baron de Léry (Paris, Hôtel Drouot, 14-16 juin 1910, n° 459), enlève cependant tous les doutes qui auraient pu subsister quant à la fidélité de Watteau (fig. 14). On peut achever ce chapitre avec *Le danseur aux castagnettes*¹⁵, pour lequel on connaît la gravure de Mercier de 1723 (DV 307). L'analyse de l'instrument peint apporte, à n'en pas douter, un argument très solide à la critique, en défaveur de ce tableau (CR 120) (fig. 15).

¹³ Jacques Hotteterre, *Traité de la musette*, Paris, 1738.

¹⁴ Daquin, *Le siècle de Louis XV*, Paris, 1745, p. 152.

¹⁵ Jacques Mathey, *Peintures réapparues*, Paris, 1959, n° 99.



Fig. 13. — Watteau, *Le Bal champêtre* (CR 92), détail et *Les Bergers* (CR 176), détail.



Fig. 15. — Ecole française du XVIII^e siècle (?), *Le danseur aux castagnettes*.



Fig. 14. — Musette de cour, Vente du baron de Léry, Paris, Hôtel Drouot, 14-16 juin 1910, n° 459.



Fig. 16. — Watteau, *La partie quarrée*, détail.

L'étude des guitaristes de Watteau nous donne les mêmes convictions que précédemment. L'instrumentiste joue son instrument personnel: autant d'œuvres, autant de variations très précisément définies autour du modèle courant de l'époque, à cinq chœurs doubles de cordes. Dès *La partie quarrée* (fig. 16), la transposition d'instruments réels permet de rapprocher les œuvres de Watteau des exemplaires produits par la dynastie des facteurs Voboam (René, Alexandre et Jean) actifs à Paris entre 1650 et 1730 (fig. 17). Leur facture se caractérise justement par une infinie variété



Fig. 17. — Guitare, Jean Voboam, 1690, Musée Instrumental de Paris.

autour d'un prototype (caisse à éclisses d'ébène, marqueterie en pistagne alternés autour de la table d'harmonie, rosace en parchemin à plusieurs enroulements dorés). *L'Amour au théâtre italien* (Pl. 61) ou *La Gamme d'amour* (Pl. 49) sont aussi parmi les modèles les plus réalistes. On pourra montrer, là encore, que l'artiste n'ignore rien des effets sonores de l'instrument, pincé près du chevalet (plus nasal) comme dans *Le Mezzetin* (fig. 18: détail) (Pl. 63), joué en rasgueado, comme dans *L'Amour paisible* (CR 174) (Pl. 52). On peut difficilement admettre, de ce fait, *Le guitariste* d'une collection de Vaduz au geste gracieux de main droite purement gratuit et dont l'instrument présente un cheviller aussi disproportionné¹⁶ (fig. 19). On peut émettre quelques doutes au sujet de l'instrument (chevalet trop bas, manche désaxé) et de la main droite du musicien (grande maladresse dans le rendu de la perspective) dans *Les comédiens italiens* de la National Gallery de Washington (Pl. 67).

Dans le domaine des œuvres contestées à partir de l'étude musicale, il faut citer l'esquisse pour un joueur de

¹⁶ Mathey, *op. cit.*, n° 144.



Fig. 18. — Watteau, *Le Mezzetin*, détail, New York, Metropolitan Museum (CR 193).

basse de viole (PM 845) (fig. 20) confrontée à un autre dessin de même sujet (PM 657) (fig. 21), celui-ci étant à mettre en rapport avec *Assis auprès de toi*, dont on sait maintenant que le tableau a bien existé. Dans le deuxième exemple, c'est une vraie position de jeu de violiste qui est transcrite. En revanche, le premier ne correspond à aucune technique d'archet et de main gauche ni de basse de viole, ni de violon-



Fig. 19. — Ecole française du XVIII^e siècle, *Le guitariste*, Vaduz, coll part (hors CR).



Fig. 20. — Watteau, Feuille d'étude, PM 845.



Fig. 21. — Watteau, Feuille d'étude, PM 657, détail.

celle. Or nous avons montré ailleurs¹⁷ comment Watteau est capable d'observer, par exemple, les deux techniques d'archet pour la contrebasse. Notre suggestion serait qu'il s'agirait peut-être d'une étude authentique de mains, l'une tenant par exemple un bâton, et que toute la silhouette de l'instrumentiste et de l'instrument seraient une surcharge postérieure d'une autre dessinateur.

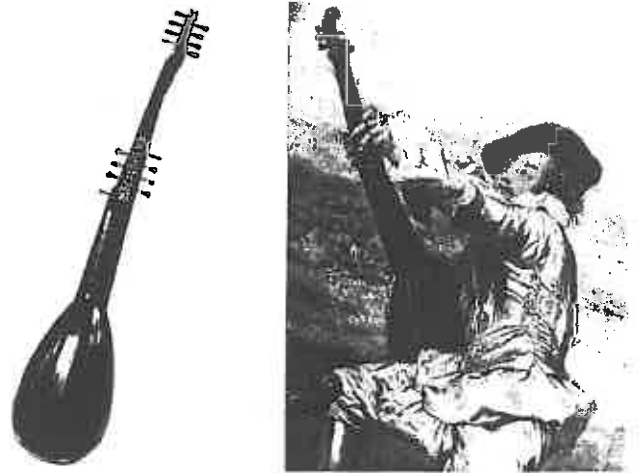


Fig. 22. — Théorbe, Anonyme, France, début du XVIII^e siècle, Paris, Musée Instrumental/Watteau, *Les charmes de la vie*, détail.

Alors que Watteau nous a habitué à un sens très ferme de la réalité instrumentale, un groupe d'œuvres reste cependant pour nous énigmatique. Dans *Les charmes de la vie* (CR 184), le personnage central accorde un théorbe qui s'apparente de très près à un instrument anonyme de la même époque conservé au Musée Instrumental de Paris (fig. 22). La radiographie de ce tableau (fig. 23: détail) montre cependant un repentir de l'artiste, lequel a d'abord peint un instrument à cheviller simple qui rappelle le tableau de Berlin *Le concert* (CR 179) (fig. 24: détail) (voir aussi sa radiographie dans la contribution de Lola Faillant-Dumas). On retrouve ce même personnage dans *La leçon de musique* (CR 154) (PI. 47), tableau connu par la gravure de Surugue dès 1719 (PI. 47A), soit du vivant de Watteau. Le tableau dans le même sens que la gravure, présente aussi curieusement les mêmes dimensions. Camesasca, qui ne semble pas être suivi jusqu'à présent, note que «sa facture peut laisser quelques doutes sur l'attribution à Watteau». Or aucun instrument à caisse de luth, à cinq chœurs doubles de cordes et simple cheviller recourbé en arrière n'existe à notre connaissance dans la réalité. Un luth mandoré du Musée Instrumental (fig. 25) montre en revanche un cheviller tourné vers la table d'harmonie, selon l'usage de l'époque. Le problème reste donc posé et constitue une exception dans la perspective que nous avons développée ici.

¹⁷ Voir notre article «contrebasse» dans le Cat. Expo. Paris, p. 537.



Fig. 23. — Watteau, *Les charmes de la vie*, radiographie, détail.



Fig. 24. — Watteau, *Le concert*, détail.

Pour faire pendant à cette étude du geste instrumental, nous voudrions maintenant nous appuyer sur la variété du groupement instrumental dans l'un des ensembles musicaux les plus fréquents de l'artiste, c'est-à-dire l'accompagnement de la danse. On trouve en effet souvent une formation en trio, avec ses variantes: vielle à roue, violon, cornemuse comme dans *Le contrat de mariage* (CR 94) (Pl. 6) (fig. 26: détail) ou musette de cour, violon et hautbois comme dans *Le bal champêtre* (CR 92) (Pl. 5) ou plus tard dans *L'Amour au théâtre français* (CR 187) (fig. 27: détail). Puis un groupe à deux: vielle et hautbois, dans *Les divertissements champêtres* (CR 183) (Pl. 58) (fig. 28: détail), ou vielle et cornet à bouquin, dans *Le vieilleur*¹⁸ d'une collection privée suisse (fig. 29: détail). Cette dernière œuvre ne nous semble pas pouvoir être acceptée. Le vieilleur est en effet d'une grande maladresse d'attitude, son instrument mal proportionné, sa main gauche comme posée au hasard.

¹⁸ Jean Ferré, *Watteau*, Madrid, 1972, n° A 35.



Fig. 25. — Luth mandoré, début du XVIII^e siècle, Musée Instrumental de Paris/Watteau, *La leçon de musique*, détail.



Fig. 26. — Watteau, *Le contrat de mariage*, détail.



Fig. 27. — Watteau, *Le bal champêtre*, détail / *L'Amour au théâtre français*, détail.

Nous savons que lorsque Watteau ne fait qu'esquisser (et il a par ailleurs très souvent représenté des vieillards), il reste juste dans ses indications et ses proportions. Par ailleurs, le

couple vieille à roue-cornet, très inhabituel pour nous au premier abord, peut éventuellement se justifier si l'on se réfère à Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, 1703, s.v.: *cornet*). «On les peut suppléer par nos Haut-bois.» C'était vrai aussi à l'Ecurie, où un même département regroupait violons, sacqueboutes, hautbois et cornets. Par ailleurs, la position de jeu de cet instrument, courbé et percé de six trous de jeu, peut s'admettre vers la droite: il existait des cornets s'embouchant vers la droite ou vers la gauche, les mains étant inversées. Mais un dernier argument contre ce tableau apparaît dans la transcription de la technique de souffle. L'instrument est embouché grâce à un bouquin (petite cuvette de corne ou d'ivoire) sur le côté de la bouche, si bien que le musicien a toujours les joues très gonflées en cours d'insufflation. C'est ce que montre très parfaitement le musicien soliste dans *Le plaisir pastoral* (CR 150) (fig. 30: détail), au contraire du tableau controversé.



Fig. 28. — Watteau, *Les divertissements champêtres*, détail.



Fig. 29. — Ecole française du XVIII^e siècle (?), *Le vieilleur*, coll. part.



Fig. 30. — Watteau, *Le plaisir pastoral*, détail.



Fig. 31. — Watteau, *Les plaisirs du bal*, détail.

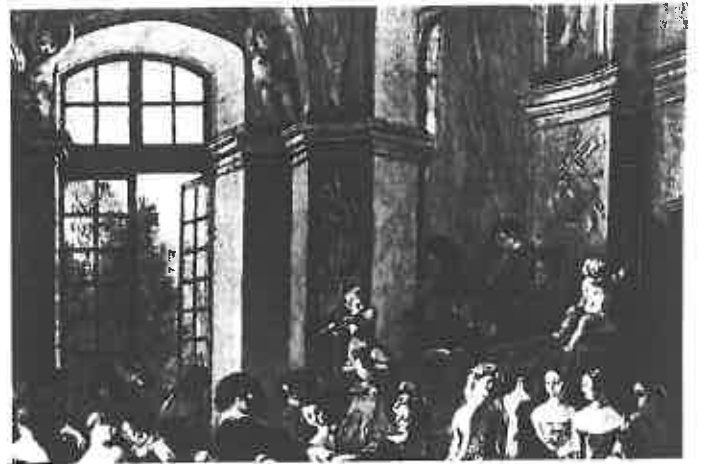


Fig. 32. — Nicolas Lancret, *La danse dans un pavillon*, détail.

Enfin, pour conclure et situer Watteau face à ses émules, on pourra sentir l'intense vivacité de son observation et sa maîtrise picturale, en comparant la tribune des musiciens dans *Les plaisirs du bal* (CR 164) (Pl. 51) (fig. 31: détail) et celle représentée par Lancret dans *La danse dans un pavillon* (fig. 32)¹⁹ conservée à Charlottenbourg, et exécutée en 1720. Dezallier d'Argenville disait de lui:

Il s'est toujours proposé la nature pour objet, a fait beaucoup d'études, et a tâché de suivre le goût de Watteau, dont il n'a jamais pu acquérir la finesse du pinceau et la délicatesse du dessin²⁰.

¹⁹ Wildenstein, *op. cit.*, n° 205.

²⁰ P. Rosenberg, *Vies anciennes*, p. 51.

