



HAL
open science

Tambours-bourdons en France au XVIIIe siècle

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Tambours-bourdons en France au XVIIIe siècle. Musique, images, instruments, 2005, 7, pp.66-85. halshs-00009453

HAL Id: halshs-00009453

<https://shs.hal.science/halshs-00009453>

Submitted on 22 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.

Nov



*Institut de recherche sur le patrimoine musical en France
Unité mixte de recherche CNRS-Ministère de la Culture-BnF*

Musique • Images • Instruments
Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

7

Écoles et traditions régionales
2^{de} partie

2005

Publiée avec le soutien
du ministère de la Culture et de la Communication

 **CNRS EDITIONS**
15 rue Malebranche – 75005 Paris

Tambours-bourdons en France au XVIII^e siècle¹

Florence Gétreau

L'appellation « tambour-bourdon » a été proposée en 1966 par Claudie Marcel-Dubois, ethnomusicologue de la France qui a joué un rôle pionnier dans le domaine de l'organologie. Ses observations de terrain effectuées dans de multiples régions et poursuivies par l'examen de documents d'archives et de sources iconographiques l'ont incitée à rapprocher des tambours qui présentent des « traits distinctifs tant morphologiques que proprement musicaux »². Elle s'est ainsi éloignée de la classification de Hornbostel et Sachs qui ne regroupaient pas ces instruments dans la même catégorie (membranophone et cordophone) et a créé la dénomination « tambour-bourdon » en jumelant les deux termes.

L'association d'une flûte à trois trous qui émet des harmoniques, jouée d'une main, avec un tambour à peau ou d'une flûte avec un tambour à cordes, est courante depuis le Moyen Âge pour accompagner la danse dans de nombreuses régions d'Europe. Mais C. Marcel-Dubois mit en évidence que, parmi les nombreuses variétés de ce duplex³

ayant une double fonction (mélodique et d'accompagnement), seuls deux types d'instruments français répondent aux critères permettant de définir le « tambour-bourdon » : le premier, membranophone, est le tambourin (de Provence), le second, cordophone, est le tambourin à cordes (de Béarn ou de Gascogne). Ils ont en commun soit la présence d'une corde-timbre (*snare* en anglais, *Schnarrsaitte* en allemand, *bordão* en portugais) tendue sur la peau frappée, soit des cordes frappées en partie basse de la caisse⁴, caractéristiques qui produisent un son continu bourdonnant (imitant une abeille), au « caractère stridulant, égal, sans accentuation marquée [...] dominant les battements rythmiques » de ces tambours⁵. Riche en harmoniques, ce bourdonnement, associé au son strident de la flûte, « confère une stylistique particulière et traditionnelle » aux musiques interprétées.

Walter Salmen et Claudie Marcel-Dubois⁶ ont contribué chacun de leur côté à rassembler les premiers éléments iconographiques du couple flûte

1. Cette étude reprend la deuxième partie de notre communication présentée au 17^e congrès de la Société internationale de musicologie (Louvain, août 2002). Elle faisait partie du symposium VII : *L'organologie à travers l'iconographie musicale : approches régionales*, sous le titre « Paris/Province : des instruments, des pratiques et des archétypes en mouvement ».

2. Claudie MARCEL-DUBOIS, « Le tambour-bourdon. Son signal et sa tradition », *Arts et Traditions populaires*, 1966, XIV, n° 1-2, 3-16.

3. Elle recense quatre types du duplex flûte-tambour dans le sud de la France : provençal (tambour cylindrique à long fût dit *tambourin* et *galoubet*), roussillonnais-catalan (tambour cylindrique court dit *tambouri* et flûte *flavioli*), basque (tambour cylindrique dit *tamboril* et flûte *txistu*), gascon (cithare sur longue caisse rectangulaire dans la Soule ou échançrée dans l'Ossau, tendue de cordes, appelée *truntsun*, *pimbon*, *tambouri*, *soinüa* et flûte, *chirula* en Soule et *llauto* en Ossau).

4. Dans l'instrument basque et l'instrument catalan, le timbre est monté sur la peau qui n'est pas frappée.

5. Nous reprenons les qualificatifs de Marcel-Dubois.

6. Walter SALMEN, « Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter », *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, Band VI/1957, pp. 154-161 ; C. MARCEL-DUBOIS, *Ibid.*, pp. 9-15. Dans une courte notice parue en 1930 dans la *Revue de musicologie* (« Le tambourin à cordes des pays basques », n° 36, novembre 1930, p. 282), Paul Garnault avait signalé l'importante peinture de Filippino Lippi.

à une main et tambour, en Europe, du Moyen Âge et à la Renaissance. Ils ont montré qu'il est présent pour animer des scènes de danse dans des contextes sociaux très divers : dans beaucoup de concerts d'anges pour souligner une position élevée dans la hiérarchie instrumentale, dans des bals officiels ou de cour, et dans des contextes populaires. Depuis, de nombreux travaux ont permis d'élargir ce corpus ; mais l'on remarquera la prépondérance du couple avec tambour à membrane, le tambour à cordes restant beaucoup moins référencé. Est-ce une question d'intérêt des chercheurs ou de fréquence des représentations et donc des anciennes pratiques ? Toujours est-il que la présence du phénomène dans toute l'Europe est confirmée par des travaux d'iconographie musicale spécialisés ou extensifs ⁷, d'histoire sociale de la musique ⁸, et même d'organologie ⁹, une monographie spécifique ayant même été consacrée à sa pratique aux Pays-Bas ¹⁰.

Si l'on considère le seul XVI^e siècle, les représentations dans l'art italien sont parmi les plus significatives en raison de leur précision. Pour le type à membrane et timbre frappé, on citera par exemple l'Ange musicien ¹¹ de Francesco Brea (f. 1530-1548), peintre originaire de Nice ayant travaillé à San Remo, Ventimiglia et Gênes ; ou l'ange participant au Couronnement de la vierge peint par Domenico Ghirlandajo (1449-1494) en 1504. Dans la fresque que Filippino Lippi (ca. 1457-1504) consacra à L'Assomption de la vierge en 1488-1489 à la Basilique Santa Maria sopra Minerva à Rome, un ange joue d'une très longue flûte à une main et d'un tambourin à trois cordes particulièrement détaillé ¹². Enfin dans le célèbre Concert d'anges peint à fresque en 1534 pour le dôme du sanctuaire

de Santa Maria dei Miracoli à Saranno ¹³, Gaudenzio Ferrari (ca. 1475-1546) a représenté une multitude d'anges musiciens jouant des instruments parmi lesquels les deux types de tambourins-bourdon sont parfaitement identifiables.

En France, Thoineau Arbeau dans l'*Orchésographie* (1588) ¹⁴ (fig. 2), consacre une partie de son dialogue pédagogique aux instruments de la « danse récréative » (par opposition à ceux de la danse guerrière) :

Arbeau

Il vous fault premierement premettre qu'à la similitude du tambour, duquel nous avons parlé cy dessus, on en a fait un petit que l'on appelle tabourin à main, long d'environ deux petits piedz & un pied de diametre, que Ysidorus appelle moityé de Simphonie, sur les fonds & peaulx: duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu'au grand tambour (militaire) on y met sur le diametre de l'ung des fonds seulement un double cordeau.

Capriol

Dequoy servent ces fillets retors ?

Arbeau

Ilz sont cause que quant le tabourin est battu d'ung batonnet, ou avec les doigts, le son dudict tabourin est stridule & tremblotant (...). Quant à nostre tabourin, nous ny mettons point de sonnettes. & l'accompagnons ordinerement d'une longue flutte ou grand tibia : Et de ladicte flutte le joueur chante toutes chansons que bon luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soutien le tabourin.

Par ce texte organologique, Thoineau Arbeau explicite le principe du bourdon souligné par Marcel-Dubois. Plus loin, il laisse entendre le début d'un déclin de la pratique tambourin-flûte au profit

7. Voir notamment Dagmar HOFFMANN-AXTTHELM, « Zur Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance », *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7, 1983, pp. 84-118 ; Björn R. TAMMEN, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen. 1100-1500*, Berlin, Reimer, 2000 ; Patrick TRÖSTER, *Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300-1550). Eine musikikonografische Studie*, Tübingen, Medien Verlag Köhler, 2001.

8. Margit BACHFISCHER, *Musikanten, Gaukler und Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg, Battenberg Verlag, 1998, notamment pp. 69, 73, 80, 152-153 et 156.

9. Hermann MOECK, « Einhandflöte mit Trommel », *Tibia*, 21, 1996, pp. 168-175.

10. Wim BOSMANS, *Eenhandsfluit en Trom in de Lage Landen. The Pipe and Tabor in the Low Countries*, Peer, Alamire, 1991.

11. Ca. 1530, détail du retable *L'immaculée conception*, Sospel (Alpes-Maritimes), cathédrale Saint-Michel, reproduit dans Maurice GUIZ, Thierry LEFRANÇOIS, Rémi VENTURE, *Le galoubet-tambourin instrument traditionnel de Provence*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993, p. 104.

12. Jean-Yves BOSSEUR, *Musique. Passions d'artistes*, Genève, Skira, 1991, reproduit p. 40.

13. Cf. *Il concerto degli angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saranno*, Milan, Silvana editoriale, 1994, pp. 64 et 66.

14. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*, Langres [1588] ; reprint Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 1989, p. 21.



2. Thoineau ARBEAU, *Orchésographie*, Paris, 1588, Tambourinaire

des hautbois et sacqueboutes avec parfois même comme accompagnement le grand tambour de type militaire :

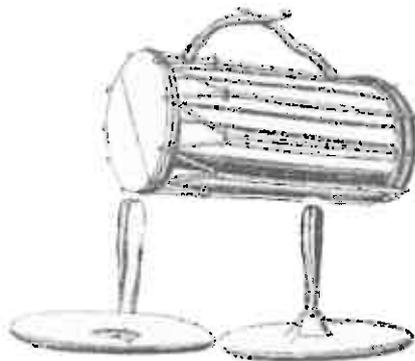
Le tabourin accompagné de la flutte longue entre aultres instruments, estoit, du temps de noz peres, employé pource qu'un seul ioueur suffisoit à mener des deux ensemble, & faisoient la symphonie & accordance entiere, sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence, & d'avoir plusieurs aultres ioueurs comme violons, & semblables, maintenant, il n'est pas si petit

*manouvrier qui ne veuille a ses nopces, avoir les hautbois & saqueboutes*¹⁵.

« Un tambour dont on use en Provence »

Le couple tambour et flûte semble disparaître des œuvres d'art plastique savantes à la fin du XVI^e siècle alors que désormais il est principalement utilisé à la campagne, notamment dans le sud de la France.

Marin Mersenne est le premier à décrire un « tambour [...] dont on use en Provence », communément appelé depuis « tambourin de Provence ». Une planche très suggestive, montrant le timbre tendu sur la peau jouée, est présente dans son *Harmonie universelle*¹⁶ (fig. 3). Elle est la reproduction gravée d'un dessin qui lui fut envoyé par Nicolas Fabri de Peiresc (1580-1637)¹⁷, savant et curieux d'« objets littéraires, lapidaires et métalliques », habitant Carpentras, « dont le plus grand plaisir consiste à aider tous ceux qui travaillent aux Arts et aux sciences » comme l'ajoute Mersenne. Peiresc joue pour lui le rôle d'un « observateur sur le terrain ». Son *Livre de Mathématique*, conservé



3. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, « tambour... dont on use en Provence », et « timbous » [cymbales]

15. T. ARBEAU, *op. cit.*, p. 24.

16. Marin MERSENNE, *L'harmonie universelle*, Paris, 1636, Paris, Éditions du CNRS, 1977, tome III, livre VII, p. 53.

17. Sur l'intérêt de Peiresc pour la musique, voir l'importante communication de Joseph SCHERPEREEL, « Peiresc et la musique », in *Actes du colloque Peiresc ou la passion de connaître*, Anne Reinbold (éd.), Paris, J. Vrin, 1990, pp. 153-185. Qu'il trouve ici ma gratitude pour m'avoir signalé son étude ainsi que le volume publié à l'occasion du Mois du patrimoine écrit *L'universel épistolier. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637)*, Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, 1998. Voir plus particulièrement dans ce dernier volume les pp. 98 à 102, consacrées par Joseph Scherpereel à la correspondance de Peiresc et Mersenne.

sous forme de manuscrit à la Bibliothèque nationale de France¹⁸, contient les témoignages de sa correspondance avec Mersenne en 1634 et 1635, à laquelle sont joints des dessins à la plume et au crayon témoignant d'une démarche quasi ethnographique¹⁹. Parmi ces croquis, on peut observer une paire de « Timbous » (cymbales), une paire de « Timbales » (sortes de nacaires en cuivre) ainsi que le dessin d'un homme couvert d'une cape en train de les jouer. Les notations musicales et les commentaires qui les accompagnent seront en partie publiés par Mersenne. Bien que le dessin préparatoire du tambour dont on joue en Provence ne figure pas dans le manuscrit de Peiresc, on a tout lieu de penser qu'il a été aussi relevé sur le terrain.

La tradition dorénavant très locale du tambourin de Provence est confirmée en 1683 dans l'*Explication des usages et coutumes des Marseillais*²⁰ de l'abbé Marchetti, qui remarque que les religieux à Marseille

suivaient tous les riches bannières des saints de leurs confréries : les flustes, les fifres, & les tambourins, qui accompagnaient chaque bannière, servoient à reveiller la dévotion {du} peuple.

Le détail d'un paravent peint, conservé au musée du Vieil Aix (fig. 4), constitue un premier témoignage visuel de l'utilisation publique méridionale du tambourin de Provence dans les « Jeux de la Fête-Dieu »²¹.



4. Paravent anonyme, *Jeux de la Fête Dieu*, première moitié du XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, musée du vieil Aix

18. Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Ms fr. 9531.

19. Voir Florence GÉTREAU, « Instrumentenkabinette in Frankreich zur Zeit der Bourbonenkönige », *Musica instrumentalis. Zeitschrift für Organologie*, Band 3, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2001, pp. 61-73. Pour la reproduction des croquis, voir p. 65.

20. Franc. MARCHETTI, *Explications des usages et coutumes de Marseillais, tome 1, contenant les coutumes sacrées*, Marseille, 1683, repr. Marseille, Laffitte, 1980, p. 388.

21. M. GUIE, Th. LEFRANÇOIS et R. VENTURE, *op. cit.*, p. 111.

Mais un nouvel effet migratoire semble se produire peu avant la Régence. Ainsi trouve-t-on en 1714 la mention d'un « tambourin de Provence » utilisé dans l'Opéra ballet *Les fêtes de Thalie* de Jean-Joseph Mouret (1682-1738), musicien originaire d'Avignon, arrivé à Paris en 1707²². Il est assez séduisant d'imaginer qu'il joua peut-être le rôle d'intermédiaire pour introduire le tambourin provençal à l'Académie royale de Musique. Le tambourin est joué dans cet opéra pendant l'entrée « La Provençale ».

Une deuxième célèbre utilisation se trouve dans la tragédie en musique *Hyperreste*, publiée par Charles-Hubert Gervais, « Intendant de la musique de son Altesse Royale Monseigneur de Duc d'Orléans, Régent du royaume » représentée pour la première fois à l'Académie royale de Musique le 3 novembre 1716 à Paris. Au second acte, scène 4, deux *Tambourins* et un *Air pour les matelots* donnent une touche d'exotisme à des danses exécutées dans un port (en l'occurrence Argos en Egée) avec des marins, confirmant cette nouvelle tradition qui perdurera un demi siècle durant à l'Opéra²³. Benjamin de Laborde (*Essai sur le musique*, 1780, p. 425) mentionne à propos de cette œuvre de Gervais que « M. le Regent avait fait une partie de la Musique d'*Hyperreste*, & entr'autres morceaux, le tambourin si connu »²⁴. Lors de cette production, Marie-Anne Cupis de Camargo, Marie Sallé, Françoise Prévost et Dumoulin appartiennent déjà au corps de ballet. Mais la notoriété de la première danseuse n'atteindra son apogée que quelques années plus tard, inspirant la célèbre composition de Nicolas Lancret (1690-1743) intitulée *La Camargo dansant*.

Durant cette deuxième décennie du XVIII^e siècle, le tambourin de Provence ne semble pas encore associé à des œuvres et des danseurs de premier

plan. Il fait plutôt figure d'instrument de divertissement intime. Nous en donnons pour preuve le cycle décoratif réalisé par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) pour Louis Fagon (1680-1744), en son château de Voré²⁵. Oudry trouve en lui un mécène peu avant 1724. Il participe aux fêtes organisées au château et y joue de la guitare, travesti en Pierrot²⁶. Membre du Conseil des Finances à l'arrivée du Régent, Fagon passe commande à Oudry d'un décor évoquant les activités champêtres de la haute société : la chasse, la pêche, la danse, la comédie burlesque, la collation, le jeu, la promenade, le repos. Le panneau consacré à *La musique* (fig. 1) s'inspire des compositions et de la manière de Watteau, mais aussi d'Audran : une bergère de comédie au premier plan, avec son troupeau ; des arcades surmontées d'un dais entourant un rocher où un couple d'amoureux musiciens (une chanteuse et un berger joueur de hautbois) sont accompagnés par un flûtiste et un joueur de tambourin-galoubet. S'agit-il de la première représentation figurée du tambourin de Provence dans les milieux proches de la Cour ? Cependant l'esprit ornemaniste, fortement emprunt de fantaisie, ne permet pas une approche vraiment réaliste des instruments, ni de leurs détails techniques (on ne voit pas de timbre sur le tambourin), ni de leur technique de jeu (les gestes sont approximatifs).

Le tableau de Lancret représentant *La Camargo dansant* semble donc constituer la première source visuelle recensée et musicalement fiable de la pratique savante du galoubet-tambourin de Provence. Quatre versions sont connues aujourd'hui :

1. Londres, Wallace collection²⁷ (fig. 5). C'est sans doute la composition originale. Sur la scène de l'Opéra, Marie Anne Cupis de Camargo (1710-1770) danse, accompagnée par un joueur de

22. André BOURDE, « Aux origines de la "provençalité" musicale », *La musique dans le midi de la France, XVII^e-XVIII^e siècles*. Actes des rencontres de Villecroze, 5-7 octobre 1994, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 11-25.

23. Jean-Paul C. MONTAGNIER, *Charles-Hubert Gervais. Un musicien au service du Régent et de Louis XIV*, Paris, CNRS Éditions, 2002, pp. 98, 100, 102.

24. J. P. MONTAGNIER, *op. cit.*, p. 107. Selon lui, l'air de tambourin proviendrait du manuscrit du *Pentée*, Paris, Ms 6639, pp. 242-243 écrit en collaboration par le Régent et Gervais.

25. Marie-Catherine SAHUT, « Un exceptionnel décor de Jean-Baptiste Oudry entre au Louvre », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 2003/1, pp. 13-19.

26. M.-C. Sahut cite Louis GOUGENOT, « Vie de M. Oudry, peintre et professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture [...] », *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1887, II, p. 379.

27. *Wallace collection Catalogues. Pictures and drawings. Text with historical notes and illustrations*, Londres, Wallace collection, 1968, p. 164, P 393.



5a. Nicolas LANCRET, *La Camargo*, ca 1730, Londres, Wallace collection



5b. Nicolas LANCRET, *La Camargo* (détail)

TAMBOURS-BOURDONS EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE



6a. Nicolas LANCRET, *La Camargo dansant*, Nantes, musée des Beaux-Arts



6b. Nicolas LANCRET, *La Camargo* (détail)

« tambourin de Provence ». À droite, plusieurs musiciens du « Petit chœur » (deux violons, une flûte à bec, un basson) jouent également. La composition fut gravée par Laurent Cars, sans doute après juillet 1730²⁸, lorsque Lancret obtint le privilège de graver entre autres pièces « le portrait d'une danseuse »²⁹. La peinture était le pendant de *Mlle Sallé (en Vénus) et trois Grâces avec une petite bande de musiciens* gravé par Nicolas de Larmessin.

2. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage³⁰, vers 1732 (?). On remarquera un pavement de pierre, l'absence de piédestal avec l'urne, plus de frondaisons à gauche, mais le même nombre de musiciens.

3. Nantes, musée des Beaux-Arts³¹ (fig. 6). À droite du tableau, on n'observe qu'un seul violoniste et un bassoniste. Un dessin préparatoire pour la Camargo est conservé au musée du Louvre³².

4. Washington, National Gallery, Mellon collection³³ (fig. 7). Ancienne collection de Frédéric II de Prusse, château de Postdam³⁴, *La Camargo avec son danseur*. Dansant seule dans les trois premières versions, elle est ici en train d'exécuter un *pas de deux* avec son partenaire. Cette fois, de nombreux

couples regardent les danseurs. C'est la composition la plus élaborée. Lancret s'est représenté dans le tableau à gauche, en costume à rayures, se tournant vers le spectateur.

La Camargo est sans doute la danseuse la plus célèbre parmi celles qui exécutèrent les opéras de Rameau. Entre 1733, lorsqu'elle danse une matolette dans *Hyppolyte et Aricie* et 1751, date à laquelle elle exécute le rôle d'un mage dans *Zoroastre*, elle est engagée vingt-huit fois pour ses productions (Mlle Sallé, sa rivale, seulement treize fois)³⁵. Rameau est indéniablement l'un des compositeurs qui utilise le tambourin le plus fréquemment à l'Opéra et avec le plus de sens musical. Dans son opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé*, créé en 1739, la troisième entrée, « La Danse des Mariniers », est exécutée au tambourin. Mlle Sallé fait partie des danseurs et Mlle Barberina (Barbara Campanini) participe pour la première fois³⁶. En 1745, la *Princesse de Navarre*, une allégorie pour le mariage du dauphin évoquant les Pyrénées, nécessite une « Troupe de danseurs et de danseuses avec des tambours de basque et des tambourins »³⁷. La même année, cette « mode parisienne » est adoptée à Berlin à la cour de Frédéric de Prusse. Le

28. De toute façon avant janvier 1731, date de l'annonce dans le *Mercur de France* (p. 138). Voir Marcel ROUX, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du dix-huitième siècle*, t. III, Paris, Le Garrec, 1934, pp. 469-471, n° 24. En avril 1732, l'auteur d'un article dans le *Mercur de France* souligne les défauts de la figure « à l'égard des règles de la danse ».

29. Bnf, Estampes, N2. Inscription sur le bord du cadre « Lancret pinx », au-dessous au centre « Mlle CAMARGO », puis en dessous « Original dans la danse, / Je puis le disputer aux Balons, aux Blondis, / Fidèle aux lois de la Cadence / Je forme, au grès, de l'art les pas les plus hardis. » et en haut à droite « RICH », 12,2 × 14 (13,4 × 15 la feuille).

30. Huile sur toile, 45 × 55 cm. inv. 1145. *Cinq siècles d'art français. 15^e-18^e siècles. Musée de l'Ermitage, Léningrad. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou, Léningrad, Aurora, 1990, planche 100.*

31. Huile sur toile. 45 × 54. Georges WILDENSTEIN, *Lancret*, Paris, Les Beaux-Arts, 1924, p. 109 ; Beatrix SAULE, in *De Watteau à David. Peintures et dessins des musées de province français*, cat. d'exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1975, p. 51, n° 10 ; Henri-Claude COUSSEAU (dir.), *Le musée des Beaux-Arts de Nantes*, Fondation Paribas, ville de Nantes, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 55.

32. Sanguine, 23,4 × 18,6, inv. 27-542. Émile DACIER, « À propos du portrait de la Camargo par Lancret », *Les musées de France*, 1911, p. 4-5, ill. ; *Louis XIV. Un moment de perfection dans l'art français*, cat. d'exp., Paris, hôtel de la Monnaie, 1974, p. 181, n° 145 (l'auteur n'identifie pas le modèle avec la Camargo) ; *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, cat. d'exp., Bordeaux, 1980, pp. 150-151, n° 140.

33. Huile sur toile. 76 × 106 cm. Mary TAVENER HOLMES, *Nicolas Lancret 1690-1743*, New York, Harry Abrams, The Frick Collection, 1991, p. 67, n° 5, plate 9, inv. 1937.1.89.

34. Cf. *Beschreibung der Königl. Bildergallerie und des Kabinetts im Sans-Souci*, Postdam, Christian Friedrich Boss, 1764 ; reprint *Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 1996, p. 134, n° 146 : « Die Camargo mit ihrem Tänzer (Im Kabinette) [...]. Lancret hat die Camargo, mit ihrem Tänzer in einer angenehmen Gegend tanzend vorgestellt. Die Haltung und das Colorit sind gut und es ist überhaupt dies Gemälde mit einer grossen Leichtigkeit und mit einem meisterlichen Pinsel ausgeführt » (*La Camargo avec son danseur* (Dans le Cabinet). Lancret a représenté la Camargo avec son danseur dans un paysage agréable. La composition et le coloris sont bons et ce tableau est en tout d'une grande légèreté et d'un pinceau de maître). Présentée en 1764-1766 dans la galerie de tableau, puis dans le Nouveau Palais, cette peinture quitte la maison Hohenzollern pour être vendue en 1926.

35. Ces statistiques sont extraites de la table des noms d'interprètes issus des distributions, Sylvie BOUTISSOU, Denis HERLIN, Pascal DENÉCHEAU, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales*, tome 2 : *Livrets*, Paris, CNRS Editions, 2003, pp. 323-373.

36. Cuthbert GIRDLESTONE, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Desclée de Brower, 1962-1983, pp. 371-373, 385-386, 399-400.

37. Voir note 35.



7. Nicolas LANCRET, *La Camargo avec son danseur* (détail), 1729-1730, Washington, National Gallery of Art coll. Andrew W. Mellon



8. Antoine PESNE (1683-1757), *Marianne Cochois dansant*, 1745, Berlin, Château de Charlottenbourg



9. École de BOCQUET, *Habit de tambourin*, ca. 1762-72, Paris, BnF, Estampes

peintre français Antoine Pesne (1683-1757) donne en 1745 une sorte de réplique à la Camargo de Lancret dans sa peinture montrant *Marianne Cochois dansant*, aujourd'hui encore à Charlottenbourg³⁸ (fig. 8).

En 1748, M. Marchand joue du tambourin dans « Les soirées de l'été », ballet de *Pygmalion* (acte de

ballet par Rameau sur un livret de Ballot de Savot, créé à Paris, le 10 septembre). Ce musicien est assez bien connu : depuis 1722 il tient la « basse » (le violoncelle) à l'orchestre de l'Opéra. En 1751, il joue une fois encore dans *Pygmalion* et publie en 1742 un volume de *Pièces pour le Tambourin*³⁹. Son fils lui succède après 1756 et sera employé « tant comme basson que pour jouer le tambourin » jusqu'en 1781⁴⁰. C'est probablement pour lui qu'un costume de scène fut dessiné dans l'atelier du décorateur Louis-René Boquet⁴¹ (fig. 9).

Mais le tambourin de Provence n'est cantonné ni dans les demeures de l'aristocratie, ni à l'Opéra.



10. Edme BOUCHARDON (1698-1762), *Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*, gravé par Fessard, 1737, « Le provençal », Paris, BnF, Estampes

38. Helmut BÖRSCH-SUPAN, *Der Maler Antoine Pesne, Franzose und Preusse*, Friedberg, Podzun-Pallas, 1986, p. 33, n° 90, *Marianne Cochois vor Zuschauern tanzend*, fig. 90.

39. *Catalogue général et alphabétique de musique imprimée ou gravée en France*, Veuve Boivin et Ballard fils.

40. M. GUIS, T. LEFRANÇOIS et R. VENTURE, *op. cit.*, pp. 134-135.

41. Paris, BnF, Estampes, Tb 20b, mobilier du Duc d'Aumont, costumes de ballet. Œuvre de Louis-René Boquet, t. 1, fol. 33. Ce dessin, daté entre 1763 et 1772, revient plutôt à l'entourage de Boquet.

Il participe aussi à la vie pittoresque et publique de la capitale. Edme Bouchardon (1698-1762), dans ses *Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*, suite d'estampes gravée par Fessard à partir de 1737, inclut trois musiciens dans la quatrième suite publiée en 1742, « L'orgue de barbarie », « Le vielleux » et « Le provençal »⁴² (fig. 10). Ce musicien du peuple porte un costume sans raffinement particulier et joue d'un tambour de très grandes proportions dont les caractéristiques ont été très bien observées. Autre témoignage de la vogue de l'instrument dans la capitale au XVIII^e siècle : en 1738, le célèbre Jacques de Vaucanson expose à Paris différents androïdes et les présente devant l'Académie des Sciences ; il s'agit d'un « fluteur automate » jouant de la flûte traversière, d'un « canard artificiel » et d'une « figure merveilleuse, jouant du Tambourin et de la flûte »⁴³ (fig. 11). Dans la « Lettre de M. Vaucanson, à M. l'Abbé D.F. », l'inventeur apporte des précisions sur son joueur de tambourin, démontrant combien les difficultés résolues avec l'automate flûteur se retrouvent multipliées en raison de la synchronisation avec le jeu du tambour :

Le Second Automate, est le Joueur de tambourin, planté tout droit sur son pied d'estal, habillé en Berger danseur, qui joue une vingtaine d'airs, menuets, rigaudons ou contredanses. (...) je prie de faire réflexion qu'il s'agit de l'instrument le plus ingrat, & le plus faux par lui-même (...) L'Automate surpasse en cela tous nos joueurs de tambourin, qui ne peuvent remuer la langue avec assez de légèreté, pour faire une mesure entière de doubles croches, toutes articulées. (...). Ce n'est pas le tout ce flageolet n'occupe qu'une main ; l'Automate tient de l'autre une baguette, avec laquelle il bat du tambour de Marseille. Coups simples & doubles, roulemens variés à tous les airs, & accompagnant en mesure les mêmes airs, qu'il joue avec son flageolet de l'autre main.



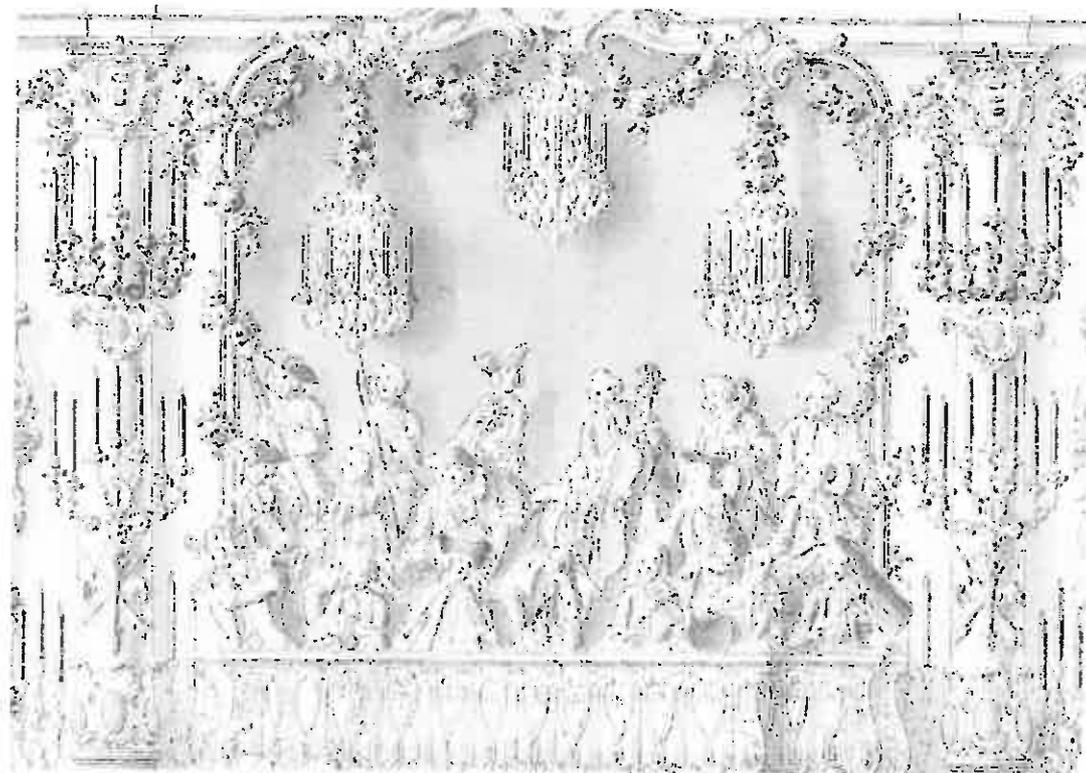
11. Henri GRAVELOT-VIVARES, *Frontispice* pour Jacques de VAUCANSON, *Le Mécanisme du fluteur automate présenté à Messieurs de l'Académie Royale des Sciences, par M. Vaucanson, Auteur de cette Machine...*, Paris, Jacques Guerin, 1738

Autre lieu parisien attestant de l'engouement pour le couple provençal : les nombreux bals officiels qui comportent un tambourinaire dans l'orchestre. Plusieurs ont laissé des traces visuelles, telle la série d'estampes gravée par Charles-Nicolas Cochin le fils (1715-1790) d'après les dessins de son père. Elles représentent les réjouissances données en août 1739 par la ville de Paris pour le mariage de Louise-Élisabeth de France avec l'infant d'Espagne Don Philippe⁴⁴. Au milieu de l'orchestre à cordes

42. Vincent MILLIOT, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVII^e - XVIII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

43. *Le Mécanisme du fluteur automate, Présenté à Messieurs de l'Académie Royale des Sciences. Par M. Vaucanson, Auteur de cette Machine. Avec La description d'un Canard Artificiel, mangeant, buvant, digérant & se vidant, épluchant ses ailes & ses plumes, imitant en diverses manières un Canard vivant. Inventé par le même. Et aussi Celle d'une autre figure, également merveilleuse, jouant du Tambourin & de la flûte, suivant la relation, qu'il en a donnée depuis son mémoire écrit*, Paris, Jacques Guerin, 1738.

44. Marcel ROUX, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, tome IV, Paris, Bibliothèque nationale, 1940, p. 654, n° 309.



12. Charles-Nicolas COCHIN (1715-1790), *Orchestre de la Salle du bal de la Cour à l'Hôtel de ville*, détail de la tribune, 1745, Paris, musée Carnavalet

placé en tribune, un tambourinaire est mêlé à des hautboïstes et à un joueur de musette de cour. En 1745, pour le mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne Marie-Thérèse, Cochin le fils dessine et grave l'*Orchestre de la Salle du bal de la Cour à l'Hôtel de ville*⁴⁵ (fig. 12). Les musiciens de la tribune jouent des violons, violoncelles, contrebasses, hautbois et bassons. Parmi eux se trouve le tambourinaire. Des violonistes, hautboïstes et violoncellistes sont également disposés sur les escaliers. D'autres

bals, aux portes de la capitale, maintiennent cette pratique dans les années 1760 comme l'atteste la représentation du *Bal de Saint-Cloud* peinte par Étienne de Lavallée-Poussin (1733-1793) (fig. 13)⁴⁶ gravée par Étienne Fessard (1714-1777)⁴⁷ ou celle d'Auteuil laissée par Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)⁴⁸ (fig. 14) : une danse en rond accompagnée d'un tout petit orchestre avec tambourin. Le grand *Bal paré* de 1774 conservé au Louvre, dessiné par Augustin de Saint-Aubin (1736-1807)⁴⁹ constitue

45. Florence GÉTREAU, *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII-XIX^e siècle*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988, p. 90, notice 67, reproduit. Cet exemplaire à l'eau-forte est rehaussé d'aquarelle et d'encre de Chine.

46. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, Huile sur toile, inv. 894.6.484. Voir Albert POMME de MIRIMONDE, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons*, Paris, Picard, 1977, tome II, p. 127.

47. Edmond POGNON, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, tome IX, Paris, Bibliothèque nationale, 1962, p. 83, n° 390.

48. Émile DACIER, *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, II, *Catalogue raisonné*, Paris, et Bruxelles, 1931.

49. É. DACIER, *op. cit.*

l'une des dernières représentations de cette tradition parisienne.

Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, le commerce des tambourins de Provence est attesté à Paris, mais on ne dispose d'aucun indice pour penser qu'ils furent fabriqués dans la capitale. Voici les mentions relevées par Sylvette Milliot dans les inventaires de luthiers parisiens qui sont souvent aussi marchands de divers instruments qu'ils ne produisent pas eux-mêmes :

1756, 24 décembre, Claude BOIVIN, « Un tambourin », six livres.

1760, 15 février, Jean-Nicolas LAMBERT, « Cinq caisses de tambourin », 30 livres.

1772, 26 mars, Veuve de Pierre LOUVET, « Deux tambourins dont un à peau, estimé six livres et l'autre à corde estimé une livre dix sols ».

1787, 12 janvier, Joseph GAFFINO, « Quatre tambourins dont deux à cordes et deux à baguettes », 4 livres⁵⁰.

Pour la même période, les *Annonces, affiches et avis divers* témoignent du maintien de cet intérêt qui ne décline que dans la décennie 1780 :

1757, 9 mai, « un tambourin de Marseille avec plusieurs flûtes ».

1760, 4 septembre, « magnifique tambourin à caisse de Marseille, très orné ».



13. Étienne de LAVALLÉE-POUSSIN (1733-1793), *Le bal de Saint-Cloud*, ca. 1760, Carcassonne, musée des Beaux-Arts

50. Sylvette MILLIOT, *Les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Heugel, 1970, p. 168, 170, 200, 197.



14. Gabriel de SAINT-AUBIN (1724-1780), *Le bal d'Auteuil*, ca. 1760, Paris, Bnf, Estampes

1763, 16 juin, « un tambourin avec ses flûtes ».

1777, 11 décembre, « deux beaux tambourins de Provence d'un goût nouveau. Chez le Sieur Châteauminois⁵¹, mercier, rue de Grenelle-St-

Honoré, près la rue du Pélican ».

1779, 31 janvier, « tambour provençal garni de soie ».

1781, 15 mars, « tambourin de Marseille d'une seule pièce, 12 livres ».

51. Sur Jean-Joseph Châteauminois, voir M. GUIE, Th. LEFRANÇOIS et R. VENTURE, *op. cit.*, pp. 141-144.

« *Tambourins cordés* », « *tambourin de Gascogne & de Béarn* »

Le tambourin à cordes, dans ses variantes du Sud-Ouest de la France, a également connu une carrière parisienne d'un remarquable parallélisme, mais peut-être de plus courte durée et de bien moindre développement.

Nicolas Lancret est l'artiste qui a laissé le plus grand nombre de notations visuelles⁵². Sa *Danse pastorale*⁵³ (Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen) ancienne collection de Frédéric de Prusse⁵⁴ (choix royal qui ne relève sans doute pas du hasard) cons-

titue une sorte de contrepoint à la scène montrant La Camargo, mais ici les exécutants sont anonymes (fig. 15). La scène se situe en plein air devant un champ de blé et une fabrique. Des couples de bergers de fantaisie entourent les danseurs. Le joueur de tambourin à cordes porte le béret régional. Sa technique de jeu est particulièrement bien observée. Une version simplifiée de ce tableau, intitulée *La Danse en plein air*⁵⁵, est conservée à Berlin (Schloss Charlottenbourg)⁵⁶, ainsi qu'une esquisse du musicien jouant de son tambourin et de la flûte (Berlin, Dalhem, Kupferstichkabinett). Toutes ces œuvres sont à situer autour de 1730.



15. Nicolas LANCRET, *La danse pastorale* (détail), ca. 1730, Rotterdam, musée Boymans

52. Geneviève MARSAN, « Flûtes à trois trous et tambourins à cordes au temps de Despourrin : iconographie et archétypes », in Actes du colloque *Cyprien Despourrin*, Accous, 13-15 mai 1999, François Pic (éd.), Pau, Éditions Mairimpouey-Institut occitan, 2000, pp. 185-214. Dans cette étude, qui tente de donner un aperçu des sources concernant le tambourin à cordes, l'auteur ne précise malheureusement pas les références des œuvres visuelles qu'elle cite et reproduit.

53. Georges WILDENSTEIN, *Lancret*, op. cit., p. 80, cat. n° 140, fig. 44. Intitulé dans cet ouvrage *La danse des bergers*, avec pour localisation « Musée Empereur-Frédéric, à Berlin ». Ce tableau, de 54 x 69 cm, qui figura à côté de *La Camargo* dans la galerie de peintures puis au Nouveau palais, fut vendu en 1834.

54. Cf. *Beschreibung der Königlichen Bildergalerie und des Kabinetts im Sans-Souci*, p. 133, n° 145 : *Eine Gesellschaft. Tanzende Figuren*.

55. G. WILDENSTEIN, op. cit., p. 81, n° 141, fig. 45, Staatliche Schlösser und Gärten.

56. Voir *Französische Malerei von Watteau bis Renoir*, cat. d'exp., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983, p. 39, n° 10, *Tanz im Freien*, 76 x 106 cm.



16. Nicolas LANCRET, Henri THOMASSIN, détail du *Frontispice* pour le *Troisième Livre de Pièces de clavecin* de Jean-François DANDRIEU (1682-1732), Paris, Bnf musique, 1734

Confirmant sa pratique parisienne, Lancret et son graveur, Simon Henri Thomassin (1687-1741), ont utilisé une scène de danse avec tambourin à cordes pour le frontispice du *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* de Jean-François Dandrieu⁵⁷ en 1734 (fig. 16). On connaît encore deux autres représentations de joueurs de tambourin à cordes peintes par

Lancret. La première, non localisée⁵⁸, la seconde, intitulée *Le montreur de boîte d'optique*, autrefois dans la collection de Frédéric II de Prusse, est aujourd'hui dans une collection privée en Suisse⁵⁹. En arrière plan de la scène principale, devant une tente, des danseurs jouent au son d'un tambourin à cordes. La scène est d'inspiration campagnarde.

57. Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Jean-François Dandrieu 1682-1738 Organiste du Roy*, Paris, Picard, 1982, pp. 151-158.

58. G. WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 147, fig. 30, *La danse*, Paris, coll. Lazard.

59. G. WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 544, fig. 93, fig. 130, *Le montreur de boîte d'optique*, Postdam, Staatl. Schösser und Gärten. Voir M. TAVENER HOLMES, *op. cit.*, pp. 104-105, pl. 25, coll. Nathan.



17. Tambourin à cordes, France, 1754, Londres, Royal College of Music



18. Tambourin à cordes, France, XVIII^e siècle, Paris, musée de la Musique

Enfin, un beau dessin très fouillé à la sanguine, non localisé, montre combien Lancret s'est intéressé à la morphologie particulière du tambourin à cordes et à la double technique de jeu du musicien⁶⁰.

François Boucher présente aussi le duplex à cordes dans la tapisserie représentant *La danse* appartenant à la tenture des *Fêtes italiennes*, réalisée à partir de 1736 à Beauvais (New York, The Metropolitan Museum of Art)⁶¹. L'enfant musicien tient d'ailleurs le tambourin à l'envers, ce qui ne fait que renforcer le caractère non réaliste de cette scène.

Si l'on observe maintenant les partitions d'opéras, les mentions d'instruments ne sont pas explicites (une confusion peut toujours apparaître avec, par exemple, le « tambour de basque », comme dans les opéras de Rameau *La Princesse de Navarre* (1745) ou *Nais* (1749). Cependant, vers 1750, Lavallière publie *Six sonates en Duo* utilisant un « tambourin à cordes » et un « flutay ». Deux instruments conservés, au moins, attestent une facture et donc un usage savant : le premier, portant l'inscription très visible au dos « Le 1 avril 1754 », joliment peint d'arabesques dorées sur fond bleu,

60. Vente Galerie Charpentier, déc. 1953.

61. Édith A. STANDEN, « Boucher et l'art de la tapisserie », in *François Boucher. 1703-1770*, cat. d'exp., New-York, Detroit, Paris, RMN, 1986, pp. 328-348. La série du Metropolitan Museum a été tissée en 1762, mais la composition de *La danse* l'a été une première fois en 1744.

portant des armes, est conservé au Royal College of Music de Londres (fig. 17). Cette date ne serait-elle pas celle du mariage de son propriétaire ? Un autre exemplaire, disposant de volutes dorées, est conservé au musée de la Musique de Paris (fig. 18). Une fois encore, les inventaires parisiens mentionnent de tels instruments durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle ⁶² :

1758, 25 janv., Louis GUERSAN, « Deux tabourins montés de cordes », 12 livres pièces (une guitare à fond plat vaut 24 livres et un petit violon 6 livres).

1760, 15 février, Jean-Nicolas LAMBERT, « Quatre tambourins cordés », 27 livres ensemble.

1784, 22 janvier. Pierre LOUVET. « Tambour de basque » 1 livre.

Parallèlement, on trouve des annonces de vente dans la presse ⁶³ :

1764, 16 février, « Deux galoubets pour le tambourin, l'un d'ivoire & l'autre d'ébène, composés chacun de un (?) corps, dans des étuis très propres ; et d'un tambourin à cordes, à deux faces pouvant être monté sur deux tons différents ».

On aura garde de ne pas oublier les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, qui figurent au volume III. Celle représentant les « Instruments de musique Anciens et Modernes, de Percussion » (Pl. 2) comprend sous la figure 23 un tambourin à cordes et sous la figure 26 un tambourin de Provence avec son « flûtet ». Le texte en rapport avec ces planches ⁶⁴ indique que le Tambourin de Gascogne est « fort en usage en



19. Joseph VERNET, *L'entrée du port de Marseille* (détail), Paris, musée du Louvre

62. S. MILLIOT, *op. cit.*, pp. 148, 170, 211.

63. *Annonces, affiches et avis divers*.

64. *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie. Extrait de l'Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris, 1785 ; reprint Genève, Minkoff, 1972, pp. 134-135.

Gascogne & dans le Béarn », tandis que l'« on se sert beaucoup en Provence et en Languedoc » du Tambourin de Provence. On remarquera l'absence de toute allusion à une pratique parisienne de ces instruments.

Plusieurs sources confirment d'ailleurs que la carrière des deux tambourins ne connut aucune interruption dans son berceau. En décembre 1782, pour la naissance de Monseigneur le Dauphin, des festivités furent organisées à Bayonne avec une procession de danseurs basques⁶⁵. En tout cas les documents abondent pour le tambourin de Provence et sa pratique aussi bien populaire qu'aristocratique dans le midi : Joseph Vernet (1714-1789), dans sa fameuse série des *Ports de France*, apporte une touche de vérité dans *L'entrée du port de Marseille* (1754) (Paris, musée du Louvre) où il représente deux joueurs et une jeune femme dansant (fig. 19) et dans sa *Deuxième vue de Toulon : Vue de la ville et de la rade*

(1756). On aperçoit le musicien derrière la balustrade de la terrasse⁶⁶. Deux artistes autochtones ont aussi laissé des documents visuels importants pour la même époque. Claude Arnulphy (1697-1786) a peint un très élégant *Portrait de jeune aristocrate tambourinaire* (Aix-en-Provence, musée Granet)⁶⁷, et un reporter anonyme, nous propose deux jolies scènes d'une *Procession de mariage* (Grasse, musée d'art provençal, fig. 20)⁶⁸.

Quelle que soit la mobilité des deux types de tambourin-bourdon, il semble bien qu'ils aient été pratiqués par des musiciens confirmés, la technique et le répertoire étant d'un niveau élevé. Comme la musette de cour, leur exotisme « à la française », consubstantiel à la mode des bergeries, séduit les cours francophiles. C'est ce qui explique l'exportation très circonstanciée de ces pratiques et la diffusion de ses représentations visuelles à Berlin et Saint-Pétersbourg.



20. Anonyme, *Procession de mariage*, deuxième moitié du XVIII^e siècle, Grasse, musée d'art provençal

65. Une aquarelle anonyme, datée de 1782, représente les danseurs exécutant la pamperruque (cortège de danseurs basques). Elle est conservée dans la collection Frois, cf. G. MARSAN, *op. cit.*, p. 191, reprod. 12.

66. Joseph Vernet 1714-1789, cat. d'exp., Paris, musée de la Marine, 1976-1977, pp. 68-70, n° 36.

67. *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, cat. d'exp., Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, 1980, pp. 136-137, n° 251. Voir aussi M. GUIZ, T. LEFRANÇOIS et R. VENTURE, *op. cit.*, reprod. en pleine page, p. 133.

68. *Op. cit.*, p. 139, n° 258.