



HAL
open science

Concerts et assemblées avec luthiste : un genre 'à la française' et ses variantes

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Concerts et assemblées avec luthiste : un genre 'à la française' et ses variantes. Luths et luthistes en Occident, Musée de la Musique, May 1998, Paris, France. pp.295-304. halshs-00088225

HAL Id: halshs-00088225

<https://shs.hal.science/halshs-00088225>

Submitted on 7 Jul 2016

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

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

luths et luthistes en Occident

actes du colloque organisé par la cité de la musique.
13-15 mai 1998

1999

Concerts et assemblées avec luthiste : un genre « à la française » et ses variantes

Florence Gétreau

¹ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, (Paris : Editions Gallimard, 1967), p. 17.

² Au musée de la Musique à Paris, il s'agit du luth de Jean Desmoullins (E. 979.2.69), daté 1644, provenant de la collection de Geneviève Thibault de Chambure. Il n'a malheureusement pas conservé son manche original. Voir la notice de Joël Dugot dans F. Gétreau (éd), *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII-XIX^e siècles* (Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988), p. 36, n°17, reproduit. Le Musée Instrumental de Bruxelles conserve de son côté un luth de Claude Allard (Inv. 3179), daté 1671, provenant de la collection du baron de Léry. Voir le tome V du *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental*, publié par Victor-Charles Mahillon en 1922, p. 142, notice 3179.

³ Joël Dugot, « Approche iconographique du théorbe en France, 1650-1700 », *Musique-Images-Instruments*, 2-(1996), pp. 176-184.

⁴ Panofsky, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁵ Panofsky, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁶ Voir sa notice dans la *Revue du Louvre*, 1-(1997), p. 90-91, « Nouvelles acquisitions », reproduit couleur. Huile sur toile, 0,321 x 0,439, Inv. R.F. 1996-11. Voir aussi Sylvain Laveissière, « Nouvelles œuvres d'Isaac Moillon (1614-1673) », Olivier Bonfait, Véronique Gérard Powell et Philippe Sénéchal (éd), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, (Paris : Flammarion, 1998), pp. 65-66.

J'aimerais tenter de rendre sensibles quelques caractéristiques de l'iconographie du luth en France au XVII^e siècle, époque de sa dernière apogée dans ce pays. Remarquons de façon préliminaire qu'il semble impossible, au stade de ce que Erwin Panofsky appelle une description pré-iconographique¹, celle qui consiste à identifier les « représentations d'objets naturels », de définir un luth français. D'une part parce que les deux seuls instruments français conservés² ne permettent pas d'étude comparative, ensuite parce que les représentations figurées n'offrent que quelques indices et ne sauraient autoriser une approche statistique. Une exception cependant, celle du théorbe français auquel Joël Dugot a consacré une récente étude³. En revanche, j'aimerais m'attacher dans cet exposé à quelques exemples de motifs iconographiques habituels au luth, analysés ici en soulignant les nuances de leur expression française. Nous verrons qu'il convient de s'interroger sur la carrière des artistes auteurs des tableaux et sur le lieu de leur création pour mettre en évidence, grâce à une analyse formelle, les « images, histoires et allégories » qui constituent, toujours selon Panofsky, l'analyse iconographique proprement dite⁴. A ce stade, les œuvres françaises mettent en scène le luth dans des situations conventionnelles qui se retrouvent, avec des accents particuliers, dans la plupart des autres écoles artistiques européennes. Un thème de prédilection des artistes français, restés ou revenus au pays, me semble cependant permettre d'aborder de façon particulièrement explicite le troisième niveau de signification théorique de Panofsky, qu'il appelle *signification intrinsèque*, ou *contenu*⁵ : celui des concerts ou assemblées avec luthiste. Ce dernier niveau ouvre à l'analyse iconologique, celle des *symptômes culturels* ou *symboles*, « ...en prenant connaissance [des] principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique ».

Prenons, dans un premier temps, quelques exemples parmi les thèmes traditionnels au sujet, en commençant par le sommet de la hiérarchie des genres qui fut établie par l'Académie, c'est à dire la peinture d'histoire, avec tout d'abord les allégories. Un tableau récemment acquis par le Louvre permet d'introduire cette analyse de l'esprit français et parisien. Il s'agit d'une *Allégorie de la musique* (fig. 1 cf. p. 5), donnée par Sylvain Laveissière à Isaac Moillon (Paris 1614-1673)⁶. Petite esquisse pour un probable décor de cabinet, ne faut-il pas l'interpréter comme le portrait d'une précieuse en Minerve ou en muse ? En tout cas comme l'allégorie d'une protectrice de la musique et de la poésie ? Cette musicienne est assise à côté d'Apollon, qui, couronné de laurier et portant une longue tunique, est présenté en berger (il a près de lui un chien, tient une houlette, tandis qu'une petite flûte de berger est posée au sol).

Il montre à cette femme du siècle des vers qu'il vient de composer. A gauche, la fontaine serait celle de Castalie, qui, comme celle de Piérie, était source d'inspiration. A l'arrière plan à gauche, on devine la muse Erato, avec son tambourin sur cadre, symbole de la danse que pratiquent cinq muses situées à l'arrière plan. A droite de la composition on remarque le duel d'Apollon (jouant d'un violon représenté avec beaucoup de maladresse) et de Marsyas (jouant un instrument à vent non identifiable). Ce tableau serait donc une représentation du Parnasse, avec Apollon évoqué dans deux de ses rôles habituels. On aimerait en tout cas percer le secret de ce qui fut probablement une commande particulière pour quelque précieuse en vue dans les salons du milieu du XVII^e siècle.

⁷ La Hyre, *Les arts libéraux. La musique*, huile sur toile, 1649-1653, New York, The Metropolitan museum. Cf. Gabriele Frings, « Ut musica pictura. Laurent de La Hyre's *Allegory of Music* (1649) as a mirror of baroque art and music theory », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXXIII, (janvier 1994), pp. 13-23.

⁸ David J. Buch, « The Coordination of Text, Illustration, and Music in a Seventeenth-Century Lute Manuscript: *La Rhétorique des Dieux* », *Imago Musicae* 11 (1983), pp. 30-81 ; Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*, Fac-similé du manuscrit du Kupferkabinett, Berlin, 70 C 12, introduction par François Lesure, (Genève : Minkoff, 1991).

⁹ Pere Joseph Bougerel, *Mémoires pour servir à l'Histoire de plusieurs Hommes Justes de Provence*, (Paris, 1752).



2. Pierre Brébiette (c. 1598-1650), *Bon temps*, estampe, entre 1630-50. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Les allégories de l'Amour utilisant le luth comme véhicule des sentiments sont multiples. Aux images conventionnelles d'Abraham Bosse, Michel Lasne, Jean Leblond, dont les quatrains allusifs n'échappent pas aux poncifs, j'ai préféré l'évocation du *Bon temps* (fig. 2) gravée par Pierre Brébiette (c. 1598-1650) entre 1630 et 1650. Le contraste entre le truculent vieillard et l'élégante musicienne est renforcé par la vivacité de la composition qui exploite avec audace les diagonales offertes par les grands théorbes à la française. C'est probablement l'une des premières représentations de cet instrument, avant celle de la magistrale *Allégorie de la musique* de La Hyre⁷, que je me dispenserai de présenter, et les nombreuses citations dessinées figurant dans *La Rhétorique des Dieux*⁸.

Passons maintenant au milieu provincial pour évoquer la peinture religieuse. Pierre Puget (1620-1694) nous donne en 1651 une *Sainte Cécile* (fig. 3) qui rappelle en partie la composition d'Abraham Bosse pour *Le mode éolien*, dans *La Rhétorique des Dieux*. Peinte pour un amateur toulonnais, loin des contraintes des commandes d'église, Puget interprète ce sujet traditionnel avec naturel et fantaisie. Comme il est habituel, la sainte est au clavier. Le luth n'est qu'un accessoire à portée de main des anges. Leur désinvolture donne du piquant à la scène : l'un fait office de lutrin, l'autre brandit un cornet à bouquin et semble résoudre avec humour l'énigme du cheville cassé en arrière des luths !... Remarquons aussi l'étrange personnage (ange ou fiancé de la sainte) penché au travers de la balustrade pour écouter ce concert céleste. Le père Bougerel⁹ rapporte que Pierre

¹⁰ Marie-Christine Gloton, *Pierre et François Puget peintres baroques* (Aix-en-Provence : Érudid, 1985), pp. 82-84, note n° 2.

¹¹ Rouen, musée des Beaux-Arts. Cf. Pierre Rosenberg, *Inventaire des collections publiques françaises. Rouen. Musée des Beaux-Arts. Tableaux français du XVI^e siècle et italiens des XVI^e et XVII^e siècles* (Paris : Éditions des musées nationaux, 1968), p. 40, n° 12, huile sur toile, vers 1651-53.

¹² François Bergot, *Musée des Beaux-Arts de Rouen. Guide des collections XVI^e-XVII^e siècles*, (Paris : Réunion des musées nationaux ; Rouen : musée, 1992), p. 138.

¹³ Nicole Lallier, « Inventaire des tableaux à sujet musical du musée du Louvre : 2. La peinture française des XVI^e et XVII^e siècles », *Musique-Images-Instruments*, 3 (1997), n° 73.



3. Pierre Puget (1620-1694), *Sainte Cécile*, huile sur toile, 1651. Marseille, musée des Beaux-Arts.

Puget « entendait la musique, il chantait et touchait des instruments ; il pinçait surtout très délicatement le luth ». Ce n'est donc pas par ignorance que le peintre s'est accordé quelques fantaisies dans le rendu des instruments. C'est plus l'atmosphère et la liberté de ton qui prédominent ici ¹⁰.

Parmi les multiples concerts d'anges français, celui qui forme le premier plan de *Dieu le père créant l'univers matériel* de Philippe de Champaigne ¹¹, conservé au musée de Rouen, doit sa très grande renommée à son style éblouissant (beauté du colorisme, achèvement des mains et du luth, scrupule dans le traitement complexe de l'iconographie théologique) ¹². Pourtant, j'ai choisi de m'attarder sur un tableau moins connu provenant du même musée par un artiste non identifié de l'entourage de La Hyre : son *Saint François consolé par la musique des anges* (fig. 4 cf. p. 5), nous offre pour une fois une version peu commune du sujet. En effet, en Italie (notamment chez Le Guerchin, ou Coccapani) comme dans les pays du Nord (Seghers), un ange violoniste reconforte en général le saint en extase ; en Espagne (par exemple chez Ribalta), il tient un luth. Ici, en revanche, la mise en présence de la viole et du luth semble naturelle dans ce contexte français du milieu du siècle.

Les natures mortes à instruments et les vanités montrent qu'en France le luth le dispute au violon et à la pochette. Mais lorsque la composition est complexe ou très développée, l'artiste en fait l'un de ses objets plastiques de prédilection. Jacques Linard (1600-1645), dans sa double allégorie de 1627 (*Les cinq sens et les quatre éléments*, fig. 5 cf. p. 5) conservée au Louvre ¹³, en donne une superbe démonstration. Le luth rompt la trop grande linéarité et la symétrie de l'arrangement en frise. Il poursuit le mouvement diagonal de l'oiseau figurant l'un des quatre éléments ; il incarne l'ouïe (avec le petit flageolet et le livre de musique dont à ma connaissance personne n'a encore identifié la musique

notée), mais aussi la vue, puisque son image est renvoyée en partie par le miroir. Linard lui accorde beaucoup d'intérêt, si l'on juge le soin qu'il porte à en restituer les très beaux détails de facture : son galon de bord de table particulièrement ouvragé, sa caisse à treize côtes d'un bois qui pourrait se rapprocher d'un merisier ou d'un alisier tant il est rougeâtre, son double cheviller enfin, moins inhabituel qu'on ne croit en France et sur lequel Pierre Abondance avait attiré l'attention à Tours en 1980¹⁴.

¹⁴ Pierre Abondance, « Apport de l'iccnographie à la connaissance du luth », *Luth II*, pp. 142 et 145, reproduit *infra*, le tableau d'un artiste lorrain conservé à Cracovie. Par ailleurs, au château d'Oron, dans le Salon des muses, l'une des deux luthistes tient également un instrument à double cheviller.

¹⁵ Catalogue d'exposition *Sébastien Stoskopff, 1597-1657. Un maître de la natura morta* (Strasbourg, Aix-la-Chapelle, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1997), p. 180, n° 28.

¹⁶ Kunst, Reichtum, Macht und Kühnheit stirbt; Die Welt und all ihr Thun vorüber. Ein ewiges kommt nach dieser Zeit; ihr thoren, flieht die Eitelkeit! 1641.

¹⁷ Voir le catalogue d'exposition *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715* (Toulouse, Nantes, Paris : Somogy, 1997).

¹⁸ *Dictionnaire universel contenant toutes les mots français*, 1690.

¹⁹ *Arrière recevant des mains de l'Harmonie le portrait du musicien Denis Gauthier et celui de la fille de Monsieur de Chambré*, pierre noire et mine au carreau à la sanguine, 6,144 x 0,204, New York, The Metropolitan Museum Art (inv. 1982.93.4). Cf. Alain Merot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris : Arthana, 1937, p. 92 et p. 295, n° 161.

²⁰ *La joueuse de luth chantant son amour*, Genève, musée d'Art et d'Histoire (cf. Albert Pomme de Mirimonde, *L'iccnographie musicale sous les rois Bourbons*, [Paris : Picard, 1975], t. 1, p. 141, fig. 103).

²¹ Huile sur toile, 125,5 x 96, signé et daté 1648, New Haven, Yale University, Art Gallery. Cf. le catalogue d'exposition *La peinture française dans les musées américains*, Paris, Grand Palais, 1982, p. 242, n° 24.

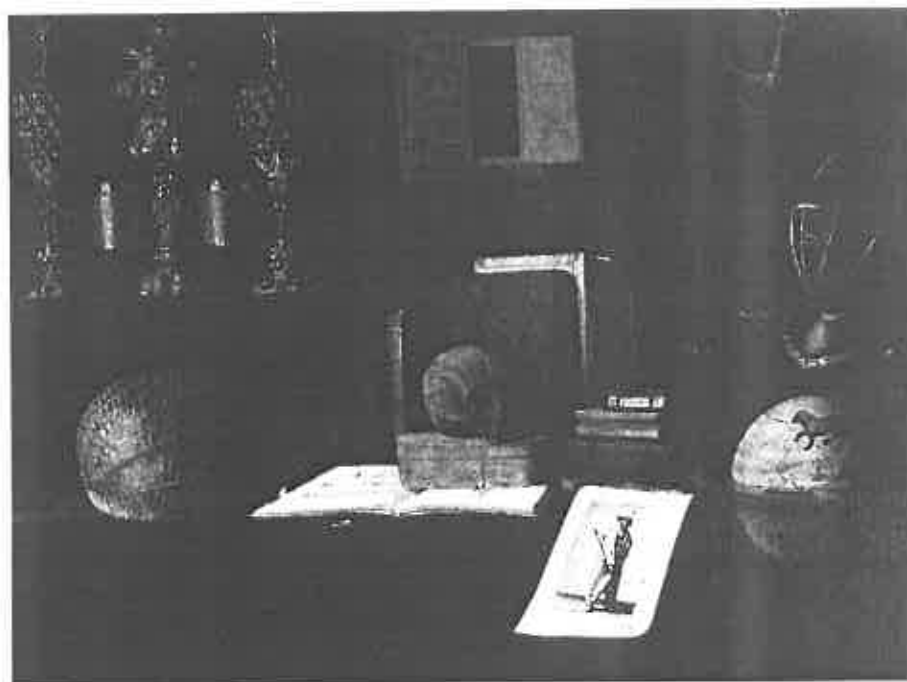
Avec une manière emprunte de majesté et quasi théâtrale, la *Grande vanité* (fig. 6)¹⁵, peinte en 1641 par Sébastien Stoskopff à son arrivée à Strasbourg, après un long séjour à Paris, confirme la prééminence symbolique du luth au XVII^e siècle et l'intérêt que les peintres lui octroient dans des compositions où la préciosité d'objets hors du commun nourrissent la démonstration. Comme l'épée et l'estampe, le luth contribue à rompre les lignes du tableau. Avec les impressionnantes coupes d'orfèvrerie germaniques, la bouteille et l'armure, il met en valeur la virtuosité de l'artiste à rendre les matières (ici l'ébène ondulée, quasi mouchetée de la coque) ; mais au même titre que les autres attributs des arts et des sciences, le luth prend place autour du crâne pour exprimer le message du quatrain suspendu près de lui :

Art, richesse, puissance et courage meurent

Le monde et toutes ses œuvres se gâtent

L'éternité vient après ce temps

Ô fous ; fuyez la vanité¹⁶



6. Sébastien Stoskopff (1597-1657), *Grande Vanité*, huile sur toile, 1641. Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Le portrait, enfin, a trouvé en France durant le grand siècle un développement remarquable. Parmi une production considérable¹⁷ (au point que Furetière peut dire que « Peindre, signifie quelquefois simplement, faire un portrait »¹⁸), les effigies individuelles de luthistes sont rares. En dehors du très célèbre médaillon représentant Denis Gaultier, esquissé par Eustache Le Sueur et dessiné en grisaille sur velin par Robert Nanteuil pour *La Rhétorique des Dieux* (1652)¹⁹, la constitution d'un corpus reste problématique. Des artistes de renom tels Simon Vouet (Paris, 1590-1649)²⁰ ou Jean Daret (Bruxelles, 1613 ou 1615-Aix-en-Provence, 1668), nous ont laissé chacun un portrait de femme en luthiste. Les modèles féminins sont restés inconnus, mais l'esprit de ces deux tableaux en fait plus des scènes de genre ou des sortes d'allégories de l'amour et des plaisirs que des portraits psychologiques²¹. On attribue d'autre part sans certitude à Laurent Fauchier (1643-1672), artiste ayant fait toute sa carrière à Aix-en-Provence, deux représentations de luthistes : tout d'abord un *Portrait présumé d'Imbert, greffier au parlement d'Aix*²² et d'autre part un portrait d'homme inconnu conservé au musée des Beaux-Arts de Pau (fig. 7 cf. p. 6)²³. On remarque dans ce dernier tableau la bordure de table en cuir ou en parchemin noirci, et le manche particulièrement court de l'instrument. Mais l'attribution de tableaux, dont on ne connaît ni l'auteur ni le modèle, à l'école française reste toujours on ne peut plus incertaine, surtout lorsque ni les costumes, ni le type de luth ne viennent apporter un indice, comme dans le cas du tableau exécuté au milieu du siècle, conservé à Hambourg, qu'avait publié Albert Pomme de Mirimonde dès 1975²⁴. Il est bien difficile également de préciser l'origine de l'imposant *Portrait d'homme au théorbe* conservé à l'Ermitage (fig. 8) donné par les auteurs du catalogue à l'école française²⁵ et que l'on peut dater vers 1680. Le personnage est inconnu. Sa pose est d'une élégance raffinée ; son instrument, comme me l'a fait remarquer Joël Dugot, a subi une recoupe en bordure de caisse. Son ruban de maintien concourt à la préciosité de la composition. A la fin du siècle, image des derniers feux de l'instrument, le *Portrait du luthiste Charles Mouton* reste absolument exceptionnel : par son auteur, François de Troy (1645-1730) (fig. 9), qui figure parmi les plus excellents portraitistes, par son modèle bien sûr, enfin par les circonstances de diffusion de l'œuvre au moyen de la gravure : Edelinck l'exécuta en remerciement des cours de luth que Mouton donnait à sa fille²⁶. A côté de cette toile de premier rang, quelques rares portraits d'amateurs identifiés nous sont parvenus ; mais il s'agit d'effigies particulièrement tardives : celle que Jacques Coelmans grava à Aix-en-Provence d'après Boyer d'Eguilles en 1697 (fig. 10) et qui représente Honoré Moulin²⁷ ; celle qui vingt ans plus tard témoigne, dans un dessein sensible, de l'amitié qui lia le peintre Nicolas Vleughels (fig. 11), musicien à ses heures, à Antoine Watteau²⁸. On comprend que le peintre des fêtes galantes ait été séduit par la mise en page si particulière du grand théorbe à la française. Tous les portraits individuels que nous venons de voir ont en commun leur profondeur psychologique et leur caractère intime. On est bien loin du portrait historié et moral et des effigies démonstratives si nombreuses sous le règne de Louis XIV. Comme si l'instrument, du fait de sa sonorité, induisait naturellement ce style plus intériorisé.

²² Huile sur toile. Paris, musée de Louvre, RF 2472. Cf. Albert Pomme de Mirimonde, *op. cit.*, t. 1, pp. 214-215, reprod.

²³ *L'homme au luth*, huile sur toile, non signé, non daté, c. 1670. Pau, musée des Beaux Arts. Catalogue d'exposition *La musique et la peinture. 1600-1900*, Nice, musée des Beaux-Arts, 1991, pp. 114-115, notice 42, reprod. coul.

²⁴ Ecole française, *Portrait d'un luthiste*, c. 1650. Hambourg, Kunsthalle. Cf. Mimmo Peruffo, « Die Darmsaiten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert », in *Der Schöne Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg*, (Nuremberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1996), p. 99-104, illus. 3. Le luth neuf chœurs dont une poulie pour la chanterelle. Le parchemin doré est visible en bordure de table. Les six chœurs graves comportent une corde en boyau coloré de rouge sombre.

²⁵ Ecole Française, *Portrait d'homme au théorbe*, deuxième moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 112 x 90. St Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. 1264. Collectif, *Fünf Jahrhunderte Französische Malerei. 15. bis 18. Jahrhundert. Ermitage. Leningrad. Puschkin-Museum der bildenden Künste Moskau* (Leningrad : Aurora-Kunstverlag, 1990), n° 69. Thierry Bajou met ce personnage en rapport avec un *portrait d'homme* conservé au musée d'Orléans (Inv. 926) peint par un maître français ou de l'entourage de Gaspard Netscher. cf. Eric Moinet (éd.), *Les maîtres retrouvés*, à paraître.

²⁶ Dominique Brems, *François de Troy*, (Toulouse : Musée Paul-Dupuy ; Paris : Somogy, 1997), p. 116 ; Nicole Lallement, *op. cit.*, n° 129.

²⁷ Joël Dugot, *op. cit.*, p. 181, non reproduit.

²⁸ Catalogue d'exposition *Watteau 1684-1721*, Paris, Washington, Berlin, 1985, p. 190, n° 112 de la version parisienne [l'instrument à six cordes au grand jeu et huit frettes].

²⁹ Catalogue d'exposition *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Nancy, musée des Beaux-Arts, 1992, p. 276, notice par Jacques Thuillier n° 83, reprod. coul.



8. Ecole Française. *Portrait d'un luthiste*, huile sur toile, deuxième moitié du XVII^e siècle. St Petersburg, Ermitage.



9. François de Troy (1645-1730). *Portrait du luthiste Charles Mouton*, huile sur toile, 1690. Paris, musée du Louvre.



10. Jacques Coelmans (1654-1731 ou 35) d'après Boyer d'Eguilles, *Portrait d'Honoré Moulin*, estampe, 1697. Aix-en-Provence Bibliothèque Méjanes.



11. Antoine Watteau (1684-1721), *Portrait de Nicolas Vleughels [1668-1734] jouant de l'angélique ou du théorbe*, dessin à la sanguine avec rehauts de craie blanche, 1717 ou 1718. Santa Barbara Museum of Arts.

Si l'on en vient maintenant aux scènes de genre, on remarque que les concerts et les assemblées avec luthiste autour d'une table semblent un motif de prédilection des artistes français travaillant au pays, dans un registre qui n'a pas grand chose à voir avec les scènes identiques exécutées à Rome sous l'influence du Caravage, parfois par leurs congénères où par eux-même lors du « Grand Tour ». Ici, pas d'auberge. Pas de scènes de beuverie en musique, pas d'association entre le vice et les instruments. Dans le concert du château du Wawel à Cracovie, que Jacques Thuillier pense avoir été exécuté vers 1625-30 par un artiste lorrain encore non identifié²⁹ (fig. 12), la simplicité des personnages, la lumière diurne peu contrastée, les attitudes un peu raides s'écartent tout à

⁴⁹ Sur la première attribution de cette œuvre à cet artiste et sur sa carrière, voir Charles Sterling, « Le concert de Tournier de Toulouse », *Frométhée*, (juin 1939), pp.171-174 ; Pierre Collet, « Nicolas Tournier, Peintre en Languedoc (1590-1639?) », *Architra - Archives, Histoire, Traditions*, n°14-15, (1974), pp. 29-34.

⁵⁰ Voir la notice dans le catalogue l'exposition *Le portrait toulousain de 1500 à 1800*, Toulouse, musée des Augustins, 1987-1988, n°37.



12. Peintre lorrain, premier tiers du XVII^e siècle (?). *Le concert, dit aussi La musique*, huile sur toile. c. 1625-30. Cracovie, château du Wawel.

fait de la tradition caravagesque. L'atmosphère est à la fois poétique et familière. L'artiste a judicieusement choisi de fermer sa composition grâce au jeune joueur de harpe dont l'instrument permet un effet de transparence. Le luth, dont la table est bordée d'un parchemin, rappelle, avec son double cheiller, la nature morte de Linard étudiée plus haut. Sa rosace est très visible, avec un motif traditionnel en sceau de Salomon. Il reste bien difficile, cependant, de déterminer le nombre de chœurs.

À l'autre bout de la France, Nicolas Tournier (1590-c. 1639) propose une version plus architecturée d'un concert intime (fig. 13 cf. p. 7). Originaire de Montbéliard, cet artiste issu d'une famille protestante, s'installa dans la région de Narbonne vers 1600. Comme beaucoup de peintres français en formation, il séjourna à Rome. Sa présence est ensuite attestée à Carcassonne, puis à Toulouse à partir de 1627⁵⁰. Cette peinture est une sorte de portrait collectif. Plusieurs hypothèses ont été avancées quant à l'identité de ces musiciens. La plus récente et la plus étayée propose d'y voir Bernard de Reich, trésorier des états de Languedoc puis conseiller au parlement de Toulouse, jouant du luth, entouré de sa femme, Louise de Claret, à l'épinette, et de son fils Henri, âgé d'environ dix ans et filleul du duc de Montmorency, gouverneur des Etats du Languedoc⁵¹. Cette œuvre aurait été exécutée entre 1632 et 1638 à Toulouse. Tournier est connu pour de nombreux tableaux religieux et pour un ensemble assez impressionnant de concerts et de portraits de musiciens, la plupart brossés durant son séjour romain, dans la mouvance de Valentin, Régnier, mais aussi Manfredini, avec lequel on l'a souvent confondu. Ici, l'artiste se détache du style romain, adopte une expression presque sévère. Jean Penent a fait l'hypothèse que ce portrait serait

un double hommage du peintre à son commanditaire, Bernard Reich, et de ce dernier au gouverneur du Languedoc tût disparu, ce qui expliquerait cette gravité particulière des personnages. Aux dessus chanté et joué par un violoniste, s'ajoutent l'épinette et le luth pour exécuter les autres voix de la polyphonie, le personnage âgé, situé à gauche, assurant le fondement harmonique sur une probable basse de violon. L'œuvre témoigne en tout cas de ces concerts en famille où l'on exécutait des psaumes polyphoniques si en vogue à l'époque et dont les parties intermédiaires pouvaient être jouées aux instruments³². L'instrument à dix chœurs rappelle ceux de Padoue. Les pointes sur la table ont un dessin curieux, et indiquent peut-être deux interventions successives pour moderniser le manche.

³² Florence Gétreau et Denis Herlin, «Portraits de clavecins et de clavecinistes français (I)», *Musique-Images-Instruments*, 2-(1996), pp. 90-91, reprod.

³³ Catalogue d'exposition *Les frères Le Nain*, Paris, Grand-Palais, 1978-1979, p. 233, n° 44 ; Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre des Le Nain*, (Paris : Flammarion, 1993), n° 44.

³⁴ Alain Merot, *op. cit.*, pl. IV, p. 173, n° 21 ; p. 91.

Portrait collectif autant que scène de genre, *L'académie* (fig. 14 cf. p. 6) composée par Louis Le Nain vers 1640, a été nommée de multiples manières : *Réunion de savants*, *Réunion d'amateurs*, *Assemblée de notables*, et plus récemment encore, *L'accord interrompu*³³. L'apparat des costumes et l'ambition de la mise en scène (les personnages sont vus en pied) sont frappants. Le personnage central, seul musicien de l'assemblée, est en train de tester une corde, selon la méthode préconisée par Mersenne. On peut voir dans cette scène un intermède dans une séance de conversation et de lecture entrecoupée de musique. La recherche de l'harmonie, selon les usages réthoriques du temps, est la probable allégorie de ce tableau qui allie une fine analyse des diverses personnalités, une sobriété expressive presque sévère et une claire évocation d'une société consciente de sa position sociale et des liens qui la soude.

Mais c'est dans la célèbre *Réunion d'amis* d'Eustache Lesueur³⁴ (fig. 15 cf. p. 4), exécutée durant les mêmes années, que le rôle social du luth est le plus éloquent. Dans son *Mémoire historique des ouvrages de M. Le Sueur*, Guillet de Saint Georges nous dit que « M. de Chambray, trésorier des guerres, qui demouroit dans la rue de Cléry, luy fit faire dans un tableau les portraits de plusieurs de ses amis, chacun d'eux représenté avec les symboles de leurs inclinations particulières ou de leur profession. De sorte qu'un d'entre eux, qui avoit été enseigne d'une compagnie d'infanterie, arboroit un drapeau ; un autre qui excelloit à jouer du luth, tenoit cet instrument à la main, et M. Le Sueur, qui étoit du nombre de ses amis, fut obligé de s'y peindre lui-même, tenant un pinceau à la main pour y représenter un génie des Beaux-Arts qu'on voyoit ébauché dans ce tableau ».

Alain Mérot, auteur de la plus récente étude d'ensemble sur Le Sueur, confirme que le luthiste est probablement Denis Gaultier, dont on voit le portrait en tête de *La Réthorique des Dieux*. Remarquons les caractéristiques de son luth (caisse à la manière de Padoue aux épaules très charnues ; doubles pointes de la touche en raison de modernisations successives et changement de manche ; belle rosace à entrelacs, montage à dix chœurs). Anne de Chambré, commanditaire du tableau, figure peut-être parmi ses amis, mais, contrairement à la légende créée par Pierre Mariette dès le XVIII^e siècle dans son

Abecedario, rien ne permet de l'identifier. Par contre, grâce au texte de Guillet, on peut reconnaître également le peintre Lesueur, travaillant à son chevalet. Ensemble de beaux portraits sensibles et très personnalisés, cette « académie », selon le terme du temps, rassemble les habitués de la demeure de Monsieur de Chambré qui se réunissaient régulièrement pour échanger leurs passions respectives. Au centre de la composition, le luthiste est avec le mathématicien ou géomètre qui tient un compas, le point de convergence de la réunion. Anthony Blunt a vu dans ce tableau une double allégorie : évocation des tempéraments, « des inclinations » diverses (le chasseur, peut-être costumé en Adonis, le peintre, le musicien, le mathématicien, le guerrier, l'amateur de fruits et l'amateur de livres), elle présente aussi les cinq sens. Seul le mathématicien ne contribue pas à cette deuxième signification. Mais son compas est aussi symbole d'harmonie et d'équilibre. Sans doute est-il le fédérateur du groupe.

L'œuvre est en tout cas une évocation harmonieuse des facultés humaines, elle mêle vie active et vie contemplative, divertissements et arts libéraux, plaisirs des sens et de l'intellect. Le Sueur, présent dans le tableau, est en fait complètement impliqué dans cette évocation très pythagoricienne ou platonicienne de l'accord des tempéraments et des passions. Le luthiste apporte le même message que *Minerve*, dans la courante du même Gaultier présente dans *La Rhétorique des Dieux* : « elle fait naître dans les hommes les passions sans violence et les vertus dans leur pureté ». Alain Mérot conclue que le cercle d'Anne de Chambré semble plutôt une réunion de libres-penseurs : « Les plaisirs de la vie y coexistent avec ceux de l'esprit et obéissent à la loi des nombres, figures géométriques et "modes musicaux". Dans le tableau de Le Sueur, Apollon modèle Vénus : tout exprime curiosité et tolérance, mais aussi recherche d'un équilibre entre les passions et l'intellect ».

Lorsque François Puget (1651-1707) offre sa *Réunion de musiciens*³⁵ (fig. 16 cf. p. 6) au roi en 1688, ses mobiles sont tout autres. Pourtant l'œuvre s'inscrit encore dans cette tradition, même si la retenue et la véritable intimité semblent avoir disparu. On doit à Marie-Christine Gloton, auteur d'une monographie très documentée sur les Puget, la synthèse la plus crédible concernant ce très célèbre tableau de circonstance. En effet, François Puget exécute cette œuvre durant son séjour de plusieurs mois à la Cour pour solliciter de Louis XIV son accord pour la construction de la Place royale de Marseille où doit être élevée une statue par Pierre Puget. Sorte d'ex-voto, cette allégorie à la gloire du Roi doit servir les intérêts personnels de la famille Puget et ceux de la Provence. En 1687, le pays tout entier fête la guérison du roi. Le groupe d'artistes et de musiciens représentés autour de la table se prépare en effet à chanter un air dont l'auteur reste inconnu mais dont les paroles sont parfaitement lisibles :

Celebrate col canto
 Di Luigi immortale
 La gloria el vanto.

³⁵ Lucienne Colliard, « Un tableau de musique de François Puget », *Gazette des Beaux-Arts*, LXVI, (nov. 1965), pp. 283-292. Pierre Abondance, *op. cit.*, p. 142 ; Marie-Christine Gloton, pp. 125-126 ; Joël Dugot, *op. cit.*, p. 180.

³⁶ Joël Dugot, *op. cit.*, p. 181.

Dès 1965, Lucienne Colliard avait démontré que les musiciens représentés ne pouvaient être Lully ou Quinault, déjà morts en 1687, ni même Lorenzani, comme l'avait proposé André Tessier en 1924. Jeanne Cheilan-Cambolin, auteur d'une thèse sur l'Opéra à Marseille, suggère en revanche d'y reconnaître des musiciens provençaux : Nicolas Besson, maître à danser, tenant la pochette ; Joseph Campra, frère cadet d'André, à la basse de violon ; au théorbe, Pierre Gautier (1642-1696), créateur de l'opéra de Marseille. A l'extrême gauche, François Puget pourrait s'être représenté, tandis que Pierre Puget trône au centre de la composition, quelque peu vieilli. Le caractère déclamatoire de cette scène transparait dans les jeux de mains, dans les mouvements un peu forcés et dans l'ampleur nécessitée par l'immense instrument italien situé au point de convergence du tableau. Avec ses pointes en ivoire (qui masquent sans doute de multiples remaniements), ce bel instrument basse d'accompagnement, qui évoque le travail du luthier de Padoue Michael Harton, est rendu avec précision, de la rose aux bordures de la table. La présence de la guitare au premier plan rappelle les goûts du souverain. Rien ne semble avoir été laissé au hasard, dans cette sorte de supplique sans doute trop appuyée pour être du goût de son dédicataire. Non seulement Puget n'obtint pas la commande attendue, mais encore son tableau fut dédaigné et mis en dépôt au château de Chaville dès 1695. Cet échec pourrait être aussi le symptôme d'un déclin : celui d'un genre pictural, comme celui de l'instrument.

En effet, lorsque Jean François de Troy (1679-1752) met en scène *L'aimable accord*³⁶, tableau datant de la première décennie du XVIII^e siècle (fig. 17 p. 7), le luth est entrain de perdre son rôle de véhicule idéal d'une « conversation à la française » où se mélaient sensibilité et intellect. Les quelques apparitions du théorbe dans les fêtes galantes de Watteau, Pater et Lancret agrémentent dorénavant des scènes de plein air. Ses accords appartiennent de ce fait à une toute autre esthétique : celle, plus superficielle et éphémère, de la conversation galante qui caractérisera le nouveau siècle.