



HAL
open science

La trêve de 1609 peinte par Van de Venne : la musique au coeur d'une allégorie de la réconciliation

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. La trêve de 1609 peinte par Van de Venne : la musique au coeur d'une allégorie de la réconciliation. 2008. halshs-00256720

HAL Id: halshs-00256720

<https://shs.hal.science/halshs-00256720>

Submitted on 17 Feb 2008

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.

*La trêve de 1609 peinte par Van de Venne :
la musique au cœur d'une allégorie de la réconciliation*

Florence Gétreau

Directeur de recherche au CNRS
(IRPMF, Paris)

Le musée du Louvre expose un panneau sur bois d'Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662)¹ représentant *L'allégorie de la trêve de 1609 entre l'archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas du Sud, et les Etats des Pays-Bas du Nord*. Quoique au premier abord cette scène prolifique en personnages et à l'apparent réalisme semble représenter un cortège nuptial très festif, son observation plus attentive révèle une mise en scène d'éléments hautement symboliques. Mêlant personnages réels identifiables et figures ouvertement ou subtilement emblématiques, rassemblant des musiciens aux pratiques musicales parfaitement observées mais pour certaines curieusement juxtaposées, cette œuvre repose sur des contrastes saisissants qui renvoient à une période troublée des Pays-Bas et à l'art très particulier de cet artiste hollandais (fig. 1).

L'histoire sous-jacente au tableau et sa mise en allégorie

L'œuvre est signée² et datée 1616 mais elle évoque la trêve qui dura douze ans et qui fut conclue en 1609. La réalisation de ce tableau sept ans après l'événement montre clairement qu'il ne s'agissait sans doute pas pour l'artiste de donner une recension fidèle et d'actualité de cette événement bienheureux. Il semble bien que nous soyons en revanche en présence d'une recomposition allégorique présentant autant d'éléments correspondant à la réalité que significatifs du message politique « commandé » au peintre.

Si l'on décrit le tableau en partant du point de convergence du regard le plus explicite, on ne peut qu'observer un Amour nu et ailé tenant son arc et portant son carquois à la ceinture (fig. 2). Il répond parfaitement à la vignette symbolisant le « Plaisir d'Amour » insérée par Cesare

¹ Paris, musée du Louvre, inventaire 1924. Peinture à l'huile sur bois, 62 x 112,5 cm.

² La signature se trouve sous l'Amour ailé au centre au premier plan : « A. VENNE.FESIT [sic] 1616 ».

Ripa parmi les emblèmes de ses Amours Mondaines³. Cet Amour pose le pied sur une épée, montrant certainement que l'amour est vainqueur du combat et de la guerre. Autour de lui des roses sont posées aux pieds d'un jeune couple marchant vers l'avant de la scène. Ils le font avec élégance en se tenant par la main, mais avec une certaine retenue (il s'agit d'une trêve, non de la paix). Ils symboliseraient les Provinces-Unies indépendantes (la fiancée) et le Brabant (le jeune seigneur)⁴, en fait l'Espagne et ses provinces des Pays-Bas du Sud. A leur droite, au sol, deux colombes soulignent aussi cette symbolique amoureuse. Le jeune couple est suivi par un nain de cour encombré par son col à fraise. Apparaissent ensuite, formant cortège, les principaux protagonistes de cette heureuse célébration : l'archiduc et sa femme Isabelle, « le Père Neijren, le général Spinola et leurs adversaires, les princes d'Orange : Maurice et Frédéric-Henri »⁵ selon Jacques Foucart qui parle de « chef-d'œuvre inégalé de l'artiste » pour ce tableau. Massés autour d'eux, de nombreux personnages civils et militaires se pressent pour participer à l'événement. A gauche on remarque de plus jeunes gens, et complètement à l'arrière-plan, des soldats tenant leur hallebarde. La scène se passe dans un imposant paysage flanqué de forêts où l'on observe au loin un château (ce serait celui de Tervuren)⁶, une rivière et un pont.

La composition montre ensuite deux groupes très contrastés de personnages évoquant des sujets opposés. A gauche nous observons tout ce qui représente la guerre, ses honneurs et ses horreurs (fig. 3) : des armes en grand nombre, déposées au sol par deux hommes qui en déchargent d'une charrette, trois étendards, de très nombreuses armures, des heaumes et deux grands tambours de guerre, à fût profond et cylindrique, à bandoulière, à double peau et timbre. Plus à gauche, dans une fosse, Frédéric Villot a voulu reconnaître « à moitié cachées par les armes et des plantes, l'Envie et une Furie expirantes »⁷. Sans qu'il soit forcément besoin d'élever ces deux (ou trois ?) cadavres aux chevelures et au rictus effrayants vers

³ Cesare Ripa, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus [...]*, Paris, Guillemot, 1644. Reprint Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, Seconde partie, p. 103. La première édition italienne illustrée date de 1603.

⁴ Daniel Franken, *Adrian Van de Venne*, Paris, Amsterdam, C.M. Van Gogh, 1878, p. 37-38, n° 5.

⁵ Jacques Foucart, *Le siècle de Rembrandt. Tableaux hollandais des collections publiques françaises*, cat. d'exposition, Paris, musée du Petit Palais, Paris, 1971, p. 224-225, notice 216. Reprod.

⁶ Charles Terlinden, « Le mécénat de l'archiduchesse-infante Isabelle-Claire-Eugénie dans les Pays-Bas », *Revue belge d'archéologie et d'art*, 1934, n° 3, p. 217.

⁷ Frédéric Villot, *Notice des peintures, des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, 1852, n° 545.

l'allégorie, on remarque là tout simplement une sorte de charnier à ciel ouvert, qu'un homme découvre avec étonnement derrière un tronc d'arbre. En arrière, un jeune homme, valet rêveur, debout, les mains dans les poches, semble ignorer cette scène terrifiante. A ses pieds on remarque un panier et un chien à la connotation bucolique. Plus en arrière encore, deux carrosses attelés et leurs valets (l'un joue avec un chien) attendent que la fête soit achevée pour ramener l'illustre compagnie. Un homme court dans le lointain où se trouvent cheval et moutons.

A droite, en revanche, de nombreux musiciens, assis sur des sièges bas, sont en pleine exécution. Ils fêtent le retour de la paix par un concert en plein air. Sur leur droite, deux jeunes hommes très élégants, debout, sont en conversation. Celui qui est habillé de noir a été reconnu comme représentant le peintre lui-même. Il s'était d'ailleurs déjà portraituré deux ans plus tôt parmi les personnages protestants de *La pêche aux âmes*, son grand tableau allégorique conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Au second plan, entre les arbres, on remarque plusieurs chevaux tenus en bride par un palefrenier, un groupe de personnages agenouillés au pied d'un arbre, un homme se soulageant contre un autre arbre et plus en arrière des hommes en train de se battre. A l'avant deux serviteurs mettent des bouteilles suspendues dans des nasses à rafraîchir dans une mare tandis que deux aiguères et un grand flacon sont posés au sol. Au tout premier plan du tableau, quelque peu artificiellement à même le sol, on remarque un plat en cuivre, un étui à luth entrouvert, une chope, et non loin d'une nappe blanche, de la vaisselle précieuse chargée de fruits, de pâtés et d'un couteau, des verres à pied raffinés, tous symboles de plaisir et d'abondance, ce qui est bien naturel en ce temps de paix temporairement retrouvée. Le petit singe constitue ici l'élément habituel de tant de natures mortes ou scènes d'intérieur nordiques de cette époque, il prend part à des allégories (celle du goût notamment dans l'Allégorie des sens, celle de l'abondance mais aussi de la cuisine grasse et la cuisine maigre, celle aussi de la lutte entre Carnaval et Carême) souvent contrastées⁸. Sa position presque centrale dans le tableau est peut-être aussi une métaphore de la crédibilité toute relative de cette trêve.

Composantes et rôle de la musique

⁸ Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, Somogy Editions d'art, 2001, voir le chapitre « L'invention de la singerie dans les Flandres », p. 37-46.

En dehors de l'imposant cortège et du large trophée d'armes, c'est le groupe de musiciens qui retient bien sûr l'attention de l'observateur (fig. 4). En 1852, Villot en dénombre neuf. En 1962, Albert Pomme de Mirimonde, iconographe de la musique et proluxe auteur auquel aucun tableau à sujet musical du Louvre n'a échappé⁹, décrit le tableau et voit quant à lui dix musiciens et leurs instruments¹⁰.

Il remarque tout d'abord « à droite, un jeune homme [qui] tient une échelette », instrument qu'il prétend « originaire d'Afrique et d'Orient, formé de tubes de bambou sur lesquels l'exécutant frappe avec une baguette dont l'extrémité est recouverte d'un feutre ». L'origine de cet idiophone est bien incertaine. On en trouve l'usage dès le Moyen Age. Sebastian Virdung, dans son traité¹¹, mentionne parmi les instruments incongrus et de saltimbanques, un « hülzig gelechter » c'est-à-dire « un rire de bois ». Arnold Schlick dans son traité d'orgue *Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgeln alten oder machen lassen, hochnützlich* qui a été publié en 1511¹² parle aussi de « hultze glechter ». Marin Mersenne, en 1636¹³, nous donne clairement la dénomination et les caractéristiques de cet instrument de percussion (idiophone), dans le chapitre de son *Harmonie universelle* qu'il consacre à « Expliquer la figure, la matiere, les parties, l'accord, & l'usage des Regales de bois que l'on appelle Claquebois, Patouilles, & Echelettes ». Les échelettes « dont les Turcs & plusieurs autres se servent en frappant dessus avec un petit baston au bout duquel on met une petite boule » sont composées « de douze bastons qui vont toujours en se diminuant [...]. Il faut remarquer que l'on perce chaque baston vers ses deux extremittez, afin de les attacher tellement ensemble qu'ils soient separez par le moyen d'une

⁹ Voir la liste de ses travaux à l'adresse www.inha.fr/spip.php?article91.

¹⁰ Albert Pomme de Mirimonde, « La musique dans les œuvres hollandaises du Louvre. I. Fêtes et scènes de genre », *La revue du Louvre et des musées de France*, 1962, 3, p. 124-125 reprod.

¹¹ Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Bâle, 1511. Réédition en facsimile, Cassel, Bärenreiter, 1970. Traduction française et commentaire par Christian Meyer, Paris, Editions du CNRS, 1980, p. 39.

¹² Arnold Schlick, *Miroir des organiers et organistes*, 1511. Traduction, introduction et notes par Christian Meyer, Paris, *L'orgue*, 1979, n° 21, p. 16-17.

¹³ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636. Réédition en facsimile avec une introduction de François Lesure, Paris, Editions du CNRS, 1986, p. 175-176. On remarquera avec étonnement que Mersenne a placé ce chapitre à la fin des instruments à cordes frappées, soit juste après le psaltérion. On voit que la rigueur des acousticiens l'a abandonné pour cet instrument qui n'a que la forme trapézoïdale en commun avec ce dernier.

petite patenostre ou boule, de peur qu'ils ne se touchent, autrement l'on ne pourroit pas les frapper si distinctement les uns apres les autres, comme il est requis pour en distinguer leurs sons, qui donnent autant de plaisir que ceux des autres instrumens, lors qu'on fait les diminutions & les fredons dont cette echelle est capable ». Michael Praetorius représente l'instrument à la planche XXII de son ouvrage sur les instruments¹⁴ et il le dénomme « Strohfiddel ». Il est constitué sur la planche qu'il nous propose de 22 barres de bois associées grâce à des cordons (en ficelle de paille), mais il le montre posé à plat, avec deux maillets. Sur le tableau de Van de Venne, le jeune garçon joue d'un instrument à 15 lamelles. On voit en tout cas combien Mirimonde manque de rigueur dans ses explications.

Cet auteur mentionne ensuite le « luthiste, assis à côté », qui selon lui « guette le moment de commencer ». Or ce luthiste a surtout le regard tourné vers le jeune percussionniste afin de jouer en rythme. Sa position des mains est parfaitement observée. Le luth dispose de neuf chœurs doubles, ce qui est courant durant ces décennies. Le musicien rehausse son pied droit en l'appuyant sur l'étui de bois recouvert de cuir noir de son luth, qu'il a posé fermé, le couvercle face au sol. Dans le dos du luthiste, on aperçoit un joueur de harpe portative qui cherche à croiser son regard avec le luthiste.

Vient ensuite un musicien, placé de trois quart de dos, qui joue la jambe droite croisée sur la gauche pour mieux coincer son instrument : il s'agit d'une pandore ou d'un orpharion, instruments à cordes pincées, à la caisse chantournée et presque plate, ayant un cheviller courbe terminé par une tête sculptée, muni de quatorze chevilles (sept chœurs de cordes doubles). Cet instrument nous dit Mersenne, a « le mesme nombre de chordes, la mesme estenduë, & le mesme accord que le Luth, or elle n'est quasi plus en usage quoy que cet instrument soit fort agreable, & qu'il ayt des sons de resonance plus longs que ceux du Luth, à raison des chordes de leton, qui tremblent plus long-temps »¹⁵. Le contemporain et correspondant bordelais de Mersenne, Pierre Trichet, ajoute que la pandore est « garnie de sept chordes de métal dont les plus grosses sont retortillées et sont toutes attachées par le bas a un chevalet de bois plat, mis et collé de biais sur la table ; les touches pareillement rengées

¹⁴ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum. II. De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619. Réédition en facsimile, par W. Gurlitt, Cassel, Bärenreiter, Documenta musicologica 14, 1958.

¹⁵ Mersenne, *op. cit.*, p. 52.

obliquement sur le manche »¹⁶. L'orphanion, dénomination qui apparaît pour la première fois dans un poème de Michael Drayton en 1590, fait se rejoindre en une la légende de deux dieux à la lyre, charmeurs d'animaux, Orphée et Arion. La filiation organologique de l'instrument est à trouver dans la famille des cistres, instruments à cordes pincées montés de cordes métalliques et joués de ce fait au plectre. L'orphanion en serait le noble cousin symbole des plaisirs élevés de la Vénus *Coelestis*, incarnation de la musique idéale¹⁷. Trois orphanions sont encore conservés aujourd'hui : la facture de l'un d'eux, due au facteur londonien John Rose, est d'un raffinement particulier puisque sa caisse a une découpe ondulée comme un coquillage et que son dos est taillé dans la masse d'un motif en relief rappelant la coquille de Vénus¹⁸. Un premier recueil de pièces pour l'Orphanion est publié à Londres en 1596 et on trouve de nombreuses mentions d'instrument dans les inventaires du temps. C'est en tout cas un instrument parfaitement à la mode au moment où le peintre Van de Venne choisit de l'insérer dans son concert de 1616.

Poursuivant le cercle formé par les musiciens, le suivant est un joueur de basse de violon, instrument à la caisse légèrement plus profonde et développée que celle d'un violoncelle, monté de quatre cordes. Sur le tableau elle présente une volute ornée d'une tête sculptée et elle est jouée avec la technique d'archet paume de la main vers le haut (Mirimonde prétend que le musicien joue de la « basse de procession » mais ces instruments à cordes et à archet sont joués en marchant et sont suspendus par une bandoulière qui passe dans une perforation à la base du manche afin de laisser le musicien libre de ses mouvements d'archet pendant qu'il se déplace. On ne voit rien de tel sur le tableau). On observe aussi un joueur de violon, mais comme l'instrument semble de grandes proportions, ce pourrait être une taille de violon (les motifs de son cordier sont particulièrement bien détaillés). Un chanteur qui semble tonsuré tient un livre ouvert (ce personnage a été oublié par tous les commentateurs jusqu'à présent). Il est placé tout à la gauche du joueur de virginal au vêtement rouge qui nous tourne le dos. Il est difficile d'apercevoir les caractéristiques de cette épinette rectangulaire, si idiomatique de la facture des instruments à clavier et à cordes pincées florissante à Anvers depuis le milieu

¹⁶ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, vers 1640. Réédition du manuscrit conservé à la Bibliothèque Sainte Geneviève à Paris, avec une introduction et de notes de François Lesure, Genève, Minkoff, 1978, p. 164.

¹⁷ Robin Wells, « The Orphanion. Symbol of a humanist ideal », *Early Music*, vol. 10, n° 4, octobre 1982, p. 427-440.

¹⁸ Florence Gétreau, « Orphée et les instruments de musique dans l'Occident moderne », *Les métamorphoses d'Orphée*, cat. d'exposition, Editions Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Musées de la ville de Strasbourg, Musée communal d'Ixelles, 1995, p. 97-98.

du XVII^e siècle. Son clavier semble au centre, voire à gauche de la caisse rectangulaire, excluant ainsi qu'il puisse s'agir d'un modèle « muselaar » au timbre plus nasal. Villot, en 1852, est le premier à noter que l'intérieur de son couvercle représenterait « au milieu d'un paysage, Latone changeant en grenouilles les Lyciens qui l'avaient insultée » (fig. 5). Jacques Foucart reprend telle quelle en 1971 cette assertion. Un examen attentif de la peinture permet en effet de reconnaître au moins une grenouille dans une scène en plein air sous des arbres, au bord d'une rivière où l'on aperçoit une femme portant un enfant sur le dos, tandis qu'un autre personnage humain lui fait face : Létô, la mère d'Apollon et d'Artémis, serait allée en Lycie avec ses deux nouveaux nés. « Elle se serait arrêtée près d'une source ou d'un étang pour y laver ses enfants. Mais des bergers du voisinage l'empêchèrent d'y accéder. La déesse les transforma alors en grenouilles »¹⁹. On reste étonné de la perspicacité de Villot alors que ces détails sont quasi invisibles à l'œil nu. Une récente étude de Thomas Belz consacrée aux décors des instruments à clavier, et tout particulièrement à ceux de l'école anversoise²⁰, ne mentionne nullement cette thématique, ni sur des instruments conservés, ni dans les documents. Le rapport entre ce thème mythologique de métamorphose et la musique est fort ténu (Létô est mère d'Apollon) alors les sujets des couvercles de clavecins, lorsqu'ils ne sont pas des paysages, des jardins d'amour, des scènes pastorales, des compagnies dans des parcs, ont presque, toujours un lien visible avec l'art des sons (Duel d'Apollon et de Marsyas, Apollon et les muses, Apollon charmant les animaux, concert des Muses, Parnasse, Athéna parmi les Muses, Nymphes dansantes, Diane et Actéon, Minerve et les arts, compagnie musicale ou dansante, Bacchanale, mariage arcadien, mariage de Poséidon et Aphrodite, Dionysos et Cybèle, Hypomènes et Atlanta, sainte Cécile, etc.).

A droite du joueur d'épINETTE en vêtement rouge, on observe ensuite un joueur de flûte à bec d'assez grande taille (sans doute une ténor ; Mirimonde y voit à tort une bombarde, instrument à anche double qui du fait de son mode d'insufflation oblige le musicien à pincer les lèvres et à gonfler fortement les joues ce qu'on ne voit nullement ici) et à sa droite un joueur de flûte à bec basse dont on aperçoit le cuivret servant à l'insuffler. Entre eux d'eux, un homme, tourné vers l'observateur, tient sa main gauche à une hauteur et dans une position qui rappelle celle d'un violiste jouant une basse. Mais on ne voit absolument pas son

¹⁹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1991², p. 260. Ovide, *Les métamorphoses*, VI, 313-380, Latone et les paysans de Lycie.

²⁰ Thomas Aurelius Belz, *Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten*, Bamberg, Otto-Friedrich-Universität, Thèse de doctorat, 1998.

instrument. Les musiciens ont en tout cas extrêmement peu de place pour jouer confortablement leurs instruments. Les échelettes, dont la fonction rythmique est bien adaptée à un cortège ou une déambulation, ne figurent d'habitude jamais dans des concerts de chambre exécutés « sur toutes sortes d'instruments », selon l'expression des recueils de musique du temps qui permettent d'interpréter des « concerts brisés ». Par ailleurs ici, seul un personnage faussement musicien complète le groupe de onze exécutants aux très riches costumes de cour : il s'agit d'un bouffon portant un costume à rayures bleues²¹ indiquant sa domesticité et un chapeau garni de grelots. Il tient sa marotte comme un violon ou une pochette de maître à danser. Pour archet, il utilise une masse soit en bois soit en os. Mirimonde (et les commentateurs ultérieurs²²) voit en lui « un fou qui fait semblant de jouer sur sa marotte avec la moitié d'une mâchoire, peut être pour rappeler le proverbe : 'il joue sur la mâchoire' ». Et il ajoute : « Les timbres sont bien équilibrés » ! Or non seulement il n'est pas évident du tout d'identifier une mâchoire (on dirait plutôt une sorte de battoire), mais en plus ce concert n'est pas totalement « équilibré » : savant et très raffiné d'un côté, il met en présence de façon explicite un personnage parodique et un musicien plus populaire rythmant le cortège sur les échelettes. Ces détails quelques peu incongrus renvoient clairement à l'allégorie des deux musiques : celle du pouvoir et des élites d'une part et celle du monde à l'envers, du charivari et du populaire de l'autre. Tous ces instruments à cordes et ces flûtes douces, « bas instruments »²³, par opposition aux « hauts » instruments aux sonorités puissantes et vigoureuses, ont en tout cas un accord on ne peut plus instable lorsqu'on les joue à l'extérieur, dans un paysage pour le moins humide. Ce raffinement avec une note de dérision et de burlesque est de fait caractéristique des tableaux hollandais et tout particulièrement de ceux de Van de Venne.

L'arrivée du tableau dans les collections de Louis XIV

²¹ Voir Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 63.

²² Il s'agit de Jacques Foucart mais aussi de Nicole Lallement, laquelle inverse le résonateur et l'excitateur et parle à tort d'instrument à cordes(s?) frottées(?) parodique (mâchoire frottée avec une marotte). Cf. Nicole Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (V) : peintures hollandaises et flamande des XVIIe et XVIIIe siècles », *Musique-Images-Instruments* 6, 2004, p. 220, n° 40.

²³ Pour une anthropologie des « bas » et des « hauts » instruments, des instruments de dieu et du diable, voir Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France. 1200-1750*, Paris, CNRS Editions, 2006.

Le tableau est en tout cas présent à Paris dès 1683 dans l'inventaire des tableaux de la collection de Louis XIV dressé par Charles Lebrun après la mort de Colbert, mais sa signature pas plus que sa date n'ont été alors remarquées. Il est alors attribué au peintre Frans Pourbus II²⁴. Récemment, Jean Vittet a pu montrer, grâce aux Comptes du Trésor royal conservés dans les Mélanges Colbert du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, qu'une dizaine de tableaux auraient été acquis entre 1665 et 1671 pour Louis XIV auprès du peintre et marchand anversois Jan Karel de Witte. Or on ne sait rien sur ce peintre, si ce n'est qu'il est en relation d'affaires en avril 1673 avec le banquier et collectionneur de dessins Everhard Jabach, puis avec Louis II, le Grand Condé qui lui achète un tableau religieux d'Antonio Moro avant 1683²⁵. Avant que Jan Karel de Witte ne serve d'intermédiaire avec la cour de France, *La trêve* semble avoir été en la possession de Franciscus Enghelgraeff d'Anvers, comme l'indique l'ouvrage de Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet*, publié en 1661 : « Onder andere is oock een stuck van sijn handt te sien binnen Antwerpen by den heere Franciscus Enghelgraeff af-beldende den Trevis met veel cierelijcke uytbeldighen en by wercken d'welckghemaect is in't jaer 1616 »²⁶. D'après une monographie manuscrite jamais publiée de D. Franken et F. G. Waller, *L'œuvre d'Adriaen Van de Venne*, conservée à la bibliothèque du Rijksmuseum d'Amsterdam, le tableau du Louvre est mentionné comme « Etant vers 1661 chez Franciscus Enghelgraeff, négociant à Anvers, peut-être parent éloigné d'Adriaen Van de Venne »²⁷.

Le tableau reste mal identifié pendant tout le XVIIIe siècle et l'on doit à Villot d'avoir découvert la signature et la date pour son catalogue du Louvre de 1852. Cependant il avait été observé avec passion par Antoine Watteau dans les galeries du Louvre. En effet, deux dessins témoignent combien cette oeuvre a vivement intéressé le peintre de fêtes galantes.

Fortune du tableau

²⁴ Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, RMN, 1987, n° 351.

²⁵ Antoine Schnapper, *Curieux du Grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. II. Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, p. 94 et 363.

²⁶ Cornelis De Bie, *Het gulden Cabinet vande edele vry schilder-const[...]*, Anvers, J. van Montfort, 1661, p. 234.

²⁷ Page 96.

Le petit jeune homme que l'on a observé dans la partie gauche du tableau, debout, tenant les mains dans ses poches, a été recopié de façon plutôt libre (justaucorps plus ajusté au buste, chapeau réduit de proportions) dans une esquisse aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts d'Alençon²⁸. Ce dessin est à mettre en rapport avec le *Pierrot flûtiste* du Nationalmuseum de Stockholm²⁹, esquisse dessinée pour les *Fêtes au dieu Pan* conservée dans la collection Armand Hammer de Los Angeles, datée vers 1708. Le deuxième motif qui captiva Watteau est celui du luthiste, l'un des musiciens les plus visibles dans le tableau de Van de Venne. Watteau l'a probablement dessiné, mais sa feuille est perdue. En revanche on retrouve ce musicien, sans épée et sans moustache, avec des vêtements et des chaussures adaptés à la fête galante du XVIIIe siècle, mais avec le même luth inchangé, inversé du fait de la gravure, dans l'estampe intitulée *L'Amour paisible* réalisée par son ami Bernard Baron (1696-1762) d'après le tableau perdu qui appartenait au Docteur Mead chez lequel Watteau séjourna à Londres autour de 1720³⁰. Ce tableau était une variante de celui que possédait Frédéric le Grand. Albert Pomme de Mirimonde est le premier à avoir mis en rapport cette œuvre perdue mais gravée de Watteau et le musicien de Van de Venne³¹. Mais Mirimonde, s'il souligne que le luth à l'époque de Watteau a presque totalement cessé d'être pratiqué, oublie de préciser combien le modèle présent dans la gravure de Baron (et donc probablement dans le dessin préparatoire perdu de Watteau) est anachronique et désuet autour de 1720. Nous avons montré ailleurs comment Watteau a fait un usage presque équivalent du cistre, instrument quasi passé de mode en France à l'époque où il l'insère dans une de ses œuvres connue, elle aussi, seulement par la gravure, *Belles, n'écoutes rien*³². Mais cette *Trêve de 1609* n'a pas fini d'inspirer les peintres de fêtes galantes. En effet, Philipp Mercier (1689-1760), un émule londonien de Watteau, emprunte ce même motif du luthiste dans *The Musical Family*, toile figurant à Wilton House dans la collection Earl of Pembroke. Il réutilise quatre groupes différents de personnages provenant d'œuvres peintes et surtout gravées de

²⁸ Ce dessin appartenait à la Collection His de La Salle. Voir le catalogue d'exposition *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle*, Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985, n° 121. Une deuxième étude se trouve dans la collection O. Wildenstein à Paris (K.T. Parker et Jean Mathey, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, 1957, I, n° 331).

²⁹ Margaret Morgan Grasselli, Pierre Rosenberg, assisté de Nicole Lallement, cat. d'exposition *Watteau (1684-1721)*, Paris, RMN, 1984, p. 75, n° 14.

³⁰ Voir Catalogue *Watteau, op. cit.*, p. 422, n° 66, *L'amour paisible*, huile sur toile conservée à Berlin, Château de Charlottenbourg et fig. 1 des œuvres en rapport.

³¹ Albert Pomme de Mirimonde, « Les sujets musicaux chez Antoine Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, 1961, p. 270 et reproduit p. 277.

³² Florence Gétreau, « Watteau et la musique », catalogue *Watteau, op. cit.*, p. 534.

Watteau³³. Cette fois le luthiste est à nouveau dans le sens de l'œuvre de Van de Venne, parce le motif provient de l'estampe de Baron.

Preuve encore du succès de ce tableau, le dessin laissé par R. P. Bonington (1802-1828) d'après le personnage tenant un chapeau et portant une cape claire, placé derrière le nain courtisan à la droite de l'archiduc. Cette mine de plomb réalisée en 1818, conservée aujourd'hui au Nottingham Castle Museum, a servi pour *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne* (peint par l'artiste dix ans plus tard), huile sur toile conservée à la Wallace collection de Londres³⁴.

Il n'est pas étonnant que ce tableau ait retenu l'attention de ces artistes à tant d'intervalle : Jacques Foucart en a vanté à juste titre l'excellente facture, le caractère flamand, notamment dans les « admirables détails de nature morte et dans le lointain suavement verdâtre et doré, exécuté à la manière de Vinckboons, [...] les frottis blonds très clairs, à la Momper, tandis que l'allure nerveuse et élégante des personnages rappelle Vranck. En revanche, le réalisme scrupuleux des visages et l'importance donnée à la figuration collective qui ne va pas sans quelque gaucherie archaïsante (entassement des visages comme dans les tableaux corporatifs) sont plutôt des traits néerlandais ».

Van de Venne et ses autres allégories à connotation musicale

Van de Venne a laissé au moins deux autres toiles mettant en scène de nombreux personnages musiciens. Le premier précède le tableau du Louvre et présente un style largement moins raffiné. Il s'agit de *La pêche aux âmes*, tableau exécuté en 1614, conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam³⁵ (fig. 6). Dans cette confrontation entre la communauté protestante (placée au premier plan et dont la sobriété sombre retient de toute évidence les faveurs du peintre), et la communauté catholique, représentée avec ses prélats en rouge, on remarque les fidèles sur deux rivages opposés, et les âmes à la recherche du salut. La barque des musiciens protestants

³³ Brian Allen, « Watteau and his Imitators in Mid-Eighteenth-Century England », *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, Textes recueillis par François Moureau et Margaret Morgan Grasselli, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 259-260, reprod. fig. 1.

³⁴ Patrick Noon, « Bonington (1802-1828) : un romantique anglais au Louvre », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1994, 4, p. 59.

³⁵ Inv. 2486. Voir Laurens J. Bol, « Adriaen Pietersz Van de Venne schilder en teyckenaer », *Tableau*, février 1983, p. 276-283.

ne montre que des chanteurs de psaumes tenant leur livre. La barque de la musique catholique est bien sûr ostentatoirement riche en instruments (fig. 7) : à gauche un joueur d'orgue positif est aidé d'un très jeune garçon actionnant le soufflet ; plusieurs chantres tiennent leur livre de chant. On remarque aussi violons, hautbois, trompette et basse d'archet. Hauts et bas instruments sont ici mêlés. Le caractère quelque peu forcé des personnages catholiques en fait une sorte de satire. On est encore loin de la maestria avec laquelle Van de Venne traitera sa *Trêve* deux ans plus tard.

Dans *Le fils prodigue*, dit aussi *Fröhliche Gasterei im Freien*, peint en 1617, aujourd'hui à la Gemälde Galerie de Cassel (fig. 8), on retrouve plusieurs éléments forts du tableau de Paris : le château presque identique ; le couple de jeunes amoureux au centre de la composition, les serviteurs plongeant des bouteilles à fraîcheur dans une marre, des chevaux, des enfants luttant, mais surtout une partie du groupe de musiciens : le luthiste, le joueur de flûte à bec, le joueur de Pandore, celui de basse de violon, et un joueur de basse de viole difficile à apercevoir dans le tableau du Louvre. Enfin, au premier plan, le joueur d'échelettes est maintenant visible de profil, détail tout à fait intéressant (fig. 9).

Envoi

Alors que le musée du Louvre conserve 154 œuvres des Ecoles du Nord à sujets musicaux dans ses collections³⁶, il apparaît que bien peu représentent les instruments symboliques de la ville d'Anvers pendant deux siècles, ces *clavecimbel*s, au sens générique du terme (clavecins, spinett, muselar), réalisations magnifiques que certains ont appelées à juste titre des « icônes culturelles »³⁷. A côté de la très stéréotypée *Leçon de virginal* de Gérard Metsu (Inv. 1462), pouvait-on alors s'intéresser à une autre œuvre que cette *Allégorie de la trêve de 1609* ? Puisse Jeannine Lambrecht-Douillez, présidente à jamais de la Ruckers Genootschap d'Anvers, égérie de l'instrument pour plusieurs générations d'organologues, « découvreuse » au sens archéologique de ces « enfants de Mercure » (facteurs d'instruments mais aussi peintres) membres de la Guilde de Saint-Luc anversoise, ambassadrice francophile des princes et commanditaires de cette ville de diamantaires, être sensible à cette allégorie de la

³⁶ Je remercie Nicole Lallement, qui a en publié le catalogue dans *Musique-Images-Instruments* (voir note 22), pour sa relecture très attentive de cet article.

³⁷ Edward L. Kottick, *A History of the Harpsichord*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003, « The Flemish Harpsichord as a Cultural Icon », p. 128.

réconciliation qui, après tant de combats, tant de croisades muséales, nous convie, quoi qu'on ait vécu, à une trêve musicale « accomodée aussi bien a la Voix, comme à tous Instrumens Musicaux»³⁸. L'atelier Ruckers a d'ailleurs eut la sagesse de nous rappeler que *SCIENTIA NON HABET INIMICUM NISI INGNORANTEM*³⁹.

³⁸ Pierre Phalèse et Jean Bellère, *Chorearum [...] Recueil de Danseries, contenant presque toutes sortes de danses*, Anvers, Chez Pierre Phalèse au Lyon Rouge, & Chez Jean Bellere à l'Aigle d'Or, 1583.

³⁹ Motto inscrit sur l'épinette polygonale de Hans Ruckers, 1591, Bruges, Gruuthuuse Museum. Cf. Grant O' Brien, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge University Press, 1990, p. 238, 1591aHR.

FIGURES

1. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Allégorie de la trêve de 1609 entre l'archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas du Sud, et les Etats des Pays-Bas du Nord*, huile sur bois, 1616, Paris, musée du Louvre, Inv. 1924.
2. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Allégorie de la trêve de 1609*, détail du cortège au centre de la composition.
3. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Allégorie de la trêve de 1609*, détail des trophées et des armes.
4. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Allégorie de la trêve de 1609*, détail du groupe de musiciens.
5. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Allégorie de la trêve de 1609*, détail de certains musiciens et de la virgine.
6. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *La pêche aux âmes*, huile sur bois, 1614, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. 2486.
7. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *La pêche aux âmes*, détail de la barque aux musiciens.
8. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Joyeuse compagnie* ou *Le fils prodigue*, huile sur bois, 1617. Cassel, Gemälde Galerie.
9. Adriaen Pietersz Van de Venne (1589-1662), *Joyeuse compagnie* ou *Le fils prodigue*, détail du groupe de musiciens.