



HAL
open science

Les archets français aux XVIIe et XVIIIe siècles : quelques repères iconographiques

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Les archets français aux XVIIe et XVIIIe siècles : quelques repères iconographiques. *Musique, images, instruments*, 1999, 4, pp.118-131. halshs-00295007

HAL Id: halshs-00295007

<https://shs.hal.science/halshs-00295007>

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.



*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

n° 4

*Nouveaux timbres, nouvelle sensibilité
au XVIII^e siècle
(2^e partie)*

Publiée avec le soutien
du ministère de la Culture et de la Communication
(direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles)

1999

Editions Klincksieck
8 rue de la Sorbonne, 75005 Paris

Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques¹

Florence Gétreau



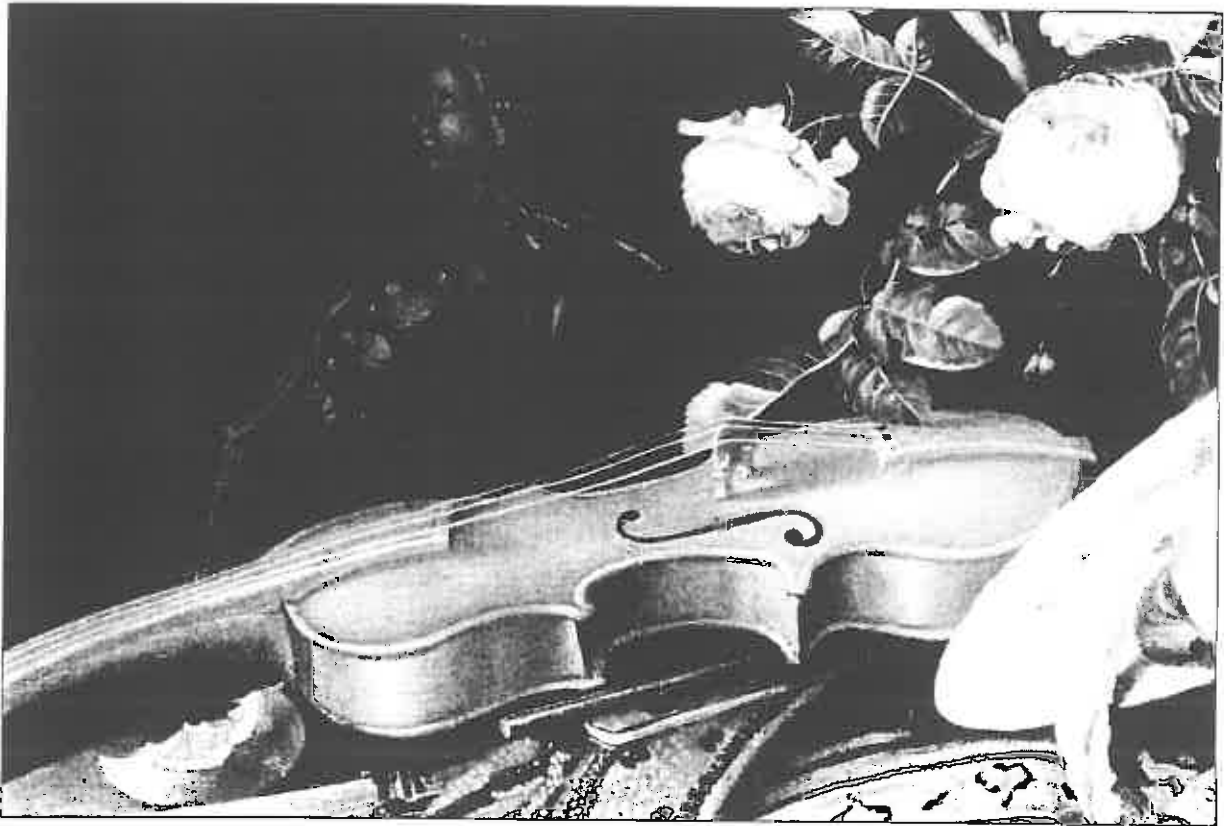
2. Laurent de LA HYRE (1606-1656), *La musique, Suite des sept arts libéraux*, huile sur toile, 1650. Dijon, musée Magnin.

*C'est l'archet qui remue l'âme ; enfin c'est l'archet qui
donne les caractères de toutes les musiques.*

Jean-Baptiste Forqueray au prince
Frédéric-Guillaume de Prusse
(fin 1687-début 1768)

Pour étudier l'archet français et ses caractéristiques à l'époque baroque, nous disposons, dans les collections publiques françaises, des quelque soixante-dix archets antérieurs au XIX^e siècle conservés principalement au musée de la Musique à Paris et de rares exemplaires des collections publiques de Lille, Marseille, Nice et Strasbourg. Deux d'entre eux possèdent une hausse à crémaillère et on peut pratiquement compter sur les doigts d'une main les exemplaires à hausse coincée et à tête de brochet. Une grande majorité présente en effet une baguette rectiligne ou légèrement convexe, une pointe en bec de cygne et un système de tension de la mèche par hausse à vis.

1. La version originale de cette étude, accompagnée de trente-trois illustrations, a été donnée en allemand au XVI^e symposium de Michaelstein en novembre 1995 : « Französische Bogen im 17. und 18. Jahrhundert. Dokumente und ikonografische Quellen », *Der Streichbogen. Entwicklung-Herstellung-Funktion. 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 3. und 4. November 1995*, Michaelstein, 1998, Michaelsteiner Konferenzberichte Band 54, pp. 21-36. Nous remercions ses organisateurs d'en avoir autorisé une version remaniée pour cette publication.



1. Jacques Samuel BERNARD (f. 1615-1687), *Nature morte au violon*, huile sur toile, 1657 (détail). New York, coll. part.

Une quinzaine propose une baguette plus rectiligne encore, voire convexe, et une tête « à la Cramer ». Mais il est très difficile de dater ces archets, de préciser à quelle tessiture d'instruments ils étaient destinés, d'affirmer s'ils sont français, beaucoup de collectionneurs et de musiciens du siècle dernier s'étant fourni auprès de négociants italiens ou d'autres pays. Seule une étude d'ensemble systématique, comme celle qu'avait rédigée Julian Clarck dans les années 1980 sur la plupart des collections du monde ² et que poursuit Anne Houssay ³, pourrait apporter un matériau de départ pour de telles investigations.

Pour contribuer à cette caractérisation des archets français, nous allons confronter deux types de documents : les mentions trouvées dans les documents d'archives parisiens et les représentations visuelles des archets qui figurent dans les portraits de musiciens et les natures mortes de peintres français.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les éléments d'appréciation sont très rares et, lorsqu'ils existent, ils sont souvent trop laconiques et peu précis pour être exploitables. Madeleine Jurgens, dans ses dépouillements systématiques d'archives notariales parisiennes couvrant la période 1600-1650, a exhumé quelques inventaires après décès d'amateurs musiciens et de facteurs d'instruments. A cette période, les épinettes et les luths dominant, les violes et les violons étant beaucoup plus rares. Les archets ne sont pas cités, même lorsque la collection est spécialisée, comme chez Claude Lesclan, maître facteur d'instruments, où l'on trouve vingt

violons, deux basses de violes et trois douzaines de pochettes ⁴, ou chez Antoine Desnotz, « juré du roi ès œuvre de maçonnerie », bourgeois de Paris, qui semble passionnément attiré par les violons de Crémone et les pochettes ⁵. Les mentions sont donc fort rares et imprécises, comme dans la boutique de Jacques Hurel, en 1634 (« six douzaines et demies d'archets tant de basses violles, pochés que de violons ») ou celle de la veuve du facteur Jacques Le Breton en 1643 ⁶. Aussi celles que l'on peut trouver dans l'inventaire après décès du facteur et marchand d'instruments Paul Bélamy, le 9 août 1612 ⁷ n'en ont-elles que plus de prix : à côté d'une douzaine d'archets « tant neufs que vieux », on note « dix autres archetz de Brezil », qui semblent démontrer que le bois de pernambouc n'est pas l'apanage des archetiers modernes.

Les représentations d'instrumentistes ne sont guère plus encourageantes. Les premiers documents français exploitables montrent surtout le contexte de la pratique ainsi que des formations en familles homogènes ou en concert brisé. C'est le cas de *L'Escole de musique* représentée dans l'hôpital de la Maison de Charité chrétienne de Nicolas Houel, dessin daté d'après la création de cette institution caritative en 1578 et conservé à la Bibliothèque nationale de France ⁸. Que peut-on dire des archets représentés ici sinon qu'ils sont très longs et très épais ? A cet égard, le tableau du musée des Beaux-Arts de Troyes montrant *L'abbé Etienne Bergerat faisant exécuter un motet par ses enfants de chœurs en présence de Louis XIII de passage à Troyes en 1630* ⁹ constitue un très intéressant témoignage sur la pratique des violes : il évoque les pièces polyphoniques à quatre ou cinq parties

2. Julian CLARCK, « L'évolution de l'archet à la fin du XVIII^e siècle », dans F. GÉTREAU (éd.), *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII-XIX^e siècles*, cat. d'exp., Paris, Délégation à l'action culturelle de la ville de Paris, 1988, pp. 110-115.

3. Voir sa communication sur la « Caractérisation d'archets de la collection du musée de la Musique » lors du colloque *Acoustique et instruments anciens - facture, musiciens et science*, Paris, musée de la Musique, 17-18 novembre 1998, à paraître.

4. Madeleine JURGENS, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique. 1600-1650*, Paris, SEVPEN, 1974, t. 1, p. 765, 21 novembre 1624, inventaire après décès.

5. *Idem*, p. 885, 29 octobre 1632, inventaire après décès. Il possédait six violons de Crémone et une basse.

6. *Idem*, p. 762, 7 mars 1634, inventaire après décès ; p. 769, 19 octobre 1643, inventaire après décès.

7. *Idem*, p. 724.

8. François LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto editoriale italiano, 1966, pl. 44.

9. *Idem*, pl. 61. Voir aussi le cat. d'exp. *La musique baroque et l'Europe des arts au XVII^e siècle*, Montbéliard, musée du château, 1990-1991, p. 35, inv. 850.1-21.

telles les *Fantaisies* de Claude Le Jeune ou les *Fugues et Caprices* de François Roberday ; mais il n'apporte aucune précision sur l'archet et sa technique. Le concert domestique gravé par Abraham Bosse¹⁰ pour symboliser *L'Ouïe*, exécuté vers 1635 et dont une copie peinte est conservée au musée des Beaux-Arts de Tours, montre l'instrument dans un contexte moins pédagogique : les voix sont maintenant soutenues par la viole et le luth. Peut-on pour autant tirer des enseignements de la représentation de l'archet ? Pas beaucoup plus que dans cette autre allégorie, celle du cabinet des Muses du château d'Oiron (Deux-Sèvres), où *La musique* est personnifiée par une jeune femme jouant une très grande basse à cinq cordes (viole ou violon ?). L'archet est très court, la baguette légèrement convexe, sans tête, la hausse plutôt haute.

Laurent de La Hyre (1606-1656), par contre, dans la suite des sept *Arts libéraux*, exécutée en 1649 et 1650 pour l'hôtel de Gédéon Taleman, maître de requêtes au Grand Conseil (rue de l'Angoumois, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs à Paris)¹¹, nous permet d'introduire une étude plus fiable. *L'Allégorie de la musique*, grande toile conservée au Metropolitan Museum de New York, était accompagnée à l'origine de *Deux anges musiciens*, aujourd'hui conservés au musée Magnin de Dijon (fig. 2). Ce triptyque propose pour la première fois un document d'un parfait réalisme et d'une éblouissante maîtrise picturale. La Hyre a donné l'image d'une jeune femme accordant une angélique¹², instrument typiquement français dont les caractéristiques du cordage sont parfaitement reconnaissables. Sur la table : deux flageolets, un luth et trois feuilles de musique, toutes très lisibles (avec tablature, exercice de chant, chanson à deux parties)¹³. Le *putto* joueur de viole tient un instrument de taille intermédiaire, à

chevillier « à rouleau » d'une grande présence plastique, où tous les détails de facture sont perceptibles. L'archet présente une baguette lisse sur toute sa longueur, une tête à peine visible, une hausse dans un bois plus clair.

Les œuvres reproduisant des violons sont plus explicites vingt ans avant celles qui portent sur les violes. Nicolas Tournier (1590-*ca.* 1639) en apporte l'exemple avec *Le concert*, conservé au musée du Louvre et exécuté entre 1632 et 1638¹⁴. L'archet de la contrebasse est à peine visible. On distingue toutefois l'extrémité de sa baguette, du côté de la hausse, qui n'est prolongée par aucun accessoire particulier. L'archet de violon est très court, très convexe, à baguette lisse, avec une tête pointue et progressivement étirée. Son bois est clair, son crin noir. Du côté de la hausse, la baguette est nette, sans ornement.

Plusieurs tableaux ultérieurs permettent d'observer le système à hausse coincée. Une *Nature morte* de Jacques Samuel Bernard (f. 1615-1687), datée de 1657¹⁵ (fig. 1), présente une hausse au profil assez rectangulaire et un bois plus clair que celui de la baguette, tandis qu'une autre de Robert Feillet, datée de 1690 et conservée à Strasbourg (fig. 3), propose un modèle en os ou ivoire plus arrondi, évoquant l'expression utilisée par Mersenne pour décrire *la hausse* ou *demi rouë*. Plus convexe encore, l'archet de pochette représenté à plusieurs reprises par Simon Renard de Saint-André (1613-1677) (fig. 4) montre une pointe extrêmement fine, déliée et allongée en forme de « col de cygne », terminée par une pointe d'os ou d'ivoire ; à l'arrière de la hausse, très plate, on remarque un bouton d'ivoire tourné. Ces deux derniers détails sont purement décoratifs.

Tout semble indiquer que différents modèles d'archets de violons ont coexisté, au moins

10. F. GÉTREAU (éd.), *Instrumentistes et luthiers parisiens, op. cit.*, p. 16, n° 3. Ce concert est connu par la gravure intitulée *L'Ouïe*. Cf. Armand WEIGERT, *Graveurs du XVII^e siècle*, t. 1, p. 502, n° 1071-75, Bibliothèque nationale de France, inventaire du fonds français.

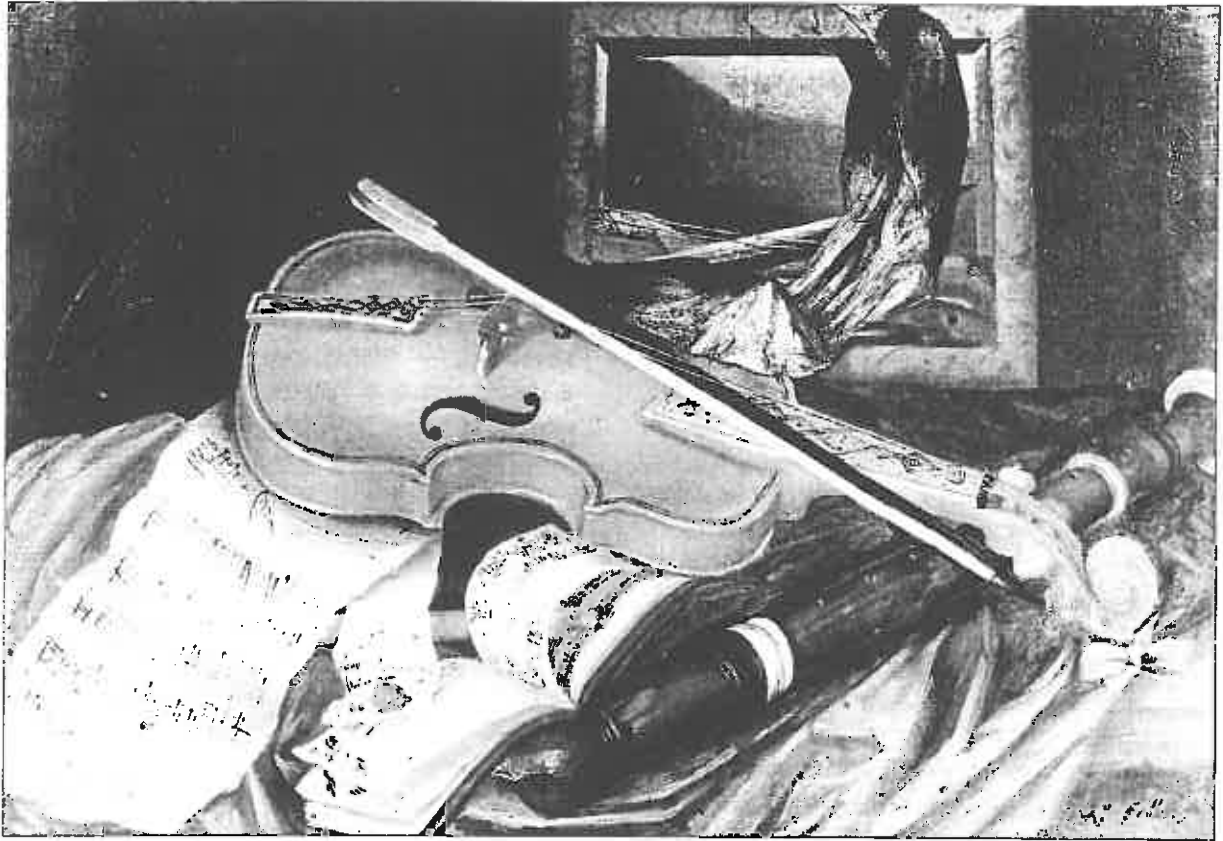
11. Pierre ROSENBERG, Jacques THUILLIER, *Laurent de La Hyre (1606-1656). L'homme et l'œuvre*, Paris, Skira, 1988, pp. 292-297.

12. Voir la reproduction dans *Musique-Images-Instruments*, n° 2, 1996, p. 176.

13. Andrea BAYER, notice du tableau, dans Keith CHRISTIANSEN, *A Caravaggio Rediscovered. The Lute Player*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 82, n° 19.

14. Voir son analyse et sa reproduction dans *Musique-Images-Instruments*, n° 2, p. 92.

15. New York, coll. part.



3. Robert FEUILLET ou FEILLET (dates inconnues), *Nature morte au violon*, huile sur toile, 1690 (détail). Strasbourg, musée des Beaux-Arts.

jusqu'au premier tiers du XVIII^e siècle. Dans le tableau allégorique *L'amour et les arts* (fig. 5)¹⁶ peint vers 1703-1704, Nicolas de Largillière (1656-1746) a sans doute représenté une taille de violon. L'archet qui l'accompagne est un modèle où la mèche est largement dégagée de la baguette grâce à une hausse très haute. La baguette est plutôt courbe et, semble-t-il, polygonale. On observe très bien la rainure creusée dans la baguette qui facilite le coulissement de la hausse.

L'un des rares exemples de hausse à crémaillère nous est offert, avec grande précision, par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) dans son *Allégorie des*

arts (1713)¹⁷ (fig. 6). Ce peintre était musicien. Il possédait une collection de guitares qui furent vendues après sa mort. Ses natures mortes proposent souvent de luxuriants groupements d'instruments dont le rendu des matériaux, des proportions et des couleurs attestent sa grande familiarité avec leurs caractéristiques et une indubitable maîtrise picturale. On peut donc avoir grande confiance dans ce beau document où la hausse est peut-être en os ou en bois très clair. Le petit bouton tourné reste sans doute un ornement sans fonction mécanique particulière. Dans une autre brillante nature morte, datée de 1736 et non achevée, *Les attributs de*

16. Paris, coll. Cailleux. Cf. *Œuvres de jeunesse de Watteau à Ingres*, cat. d'exp. Paris, Galerie Cailleux 1985, n° 23.

17. Schwerin, Staatliches Museum, inv. 188 ; cf. Hal OPPERMAN, *Oudry*, cat. d'exp., Paris, Grand Palais, 1982, p. 50, n° 5.



4. Simon RENARD DE SAINT-ANDRÉ (1613-1677), *Vanité*, huile sur toile (détail). Marseille, musée des Beaux-Arts.

*la musique*¹⁸, Oudry reprend un motif qu'il a très souvent exploité depuis 1719. La pointe de l'archet y est d'une courbe régulière parfaite, la baguette, presque rectiligne, semble lisse vers la pointe, mais peut être cannelée vers la hausse ; elle est en bois clair. Moins impressionnante, la *Nature morte au violon*, œuvre postérieure de son atelier conservée au musée du Louvre¹⁹, nous offre cependant une description assez précise d'un modèle à hausse coincée en bois noir, à baguette ronde, prolongée par un long bouton d'os ou d'ivoire. S'agit-il d'une adaptation du principe du contrepoids, pour rééquilibrer la baguette, tel que nous l'observerons plus loin avec les archets de violes ? Ce système ne fut sans doute pas généralisé, puisque Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), dans ses *Instruments de musique au perroquet* de 1732²⁰, et Jean Raoux (1677-1734) avant lui, dans un *Concert*



5. Nicolas de LARGILLIÈRE (1656-1746), *L'amour et les arts*, huile sur toile, ca. 1703-1704 (détail). Paris, coll. part.

conservé au musée Mandet de Riom, ont représenté des exemplaires peu différents de ceux du siècle précédent.

18. Sèvres, Manufacture nationale. Voir H. OPPERMAN, *op. cit.*, pp. 87, n° 33d.

19. Inv. RF 3850. Voir reprod. dans *Musique-Images-Instruments*, n° 3, p. 203.

20. Paris, coll. part. Pierre ROSENBERG, *Chardin*, cat. d'exp., Paris, Grand Palais, 1979, p. 146, n° 27.



6. Jean-Baptiste OUDRY (1686-1755), *Allégorie des arts*, huile sur toile, 1713 (détail). Schwerin, Staatliches Museum.

Reprenons maintenant l'évolution de l'archet de viole à partir de la génération qui porta l'instrument français à son apogée ²¹. Dans le portrait de *Louis XIV parmi les attributs des arts et des sciences* (fig. 7) ²², qu'il a peint en 1672, Jean Garnier (1632-1705) figure, à droite de l'effigie du monarque, un véritable trompe-l'œil d'une musette de cour qui reprend, jusque dans son décor, un instrument conservé au Morpeth Chantry Museum (Northumberland) ²³. La guitare

avec ses éclisses d'ébène, rappelle les instruments « communs » de la dynastie des Voboam et les violes à six cordes sont également très soigneusement observées. L'archet de basse comme celui de dessus, de style très semblable, disposent d'une hausse coincée d'ivoire ou d'os et d'un bouton.

Ces deux caractéristiques vont semble-t-il se généraliser dans la pratique des violistes professionnels français entre 1685 et 1730. C'est ce que montre très explicitement un petit tableau conservé au château de Blois. Bien que controversé quant à son attribution et à l'identification de son modèle, il doit retenir notre attention (fig. 8). Donné au



7. Jean GARNIER (1632-1705), *Louis XIV protecteur des arts*, huile sur toile, 1772 (détail). Versailles, musée du château.

21. Florence GÉTREAU, « L'apogée de la basse de viole en France », *Instrumentistes et luthiers parisiens*, op. cit., pp. 75-81.

22. Musée de Versailles. MV 2184. Albert POMME DE MIRIMONDE, « Les œuvres françaises à sujet de musique au musée du Louvre », *La Revue du Louvre*, 1965, n° 2, pp. 55-56. Voir reprod. du tableau dans *Musique-Images-Instruments*, n° 2, p. 218.

23. Construit par l'éminent facteur lyonnais Lissieu, il est étudié par Anne MOORE et Jean-Christophe MAILLARD dans *Musique-Images-Instruments*, n° 2, pp. 218-226.



8. Attribué à Jean DIEU dit SAINT-JEAN (1658-1715), *Portrait d'un violiste*, huile sur toile, ca. 1686. Blois, musée du château.

musée en 1850 comme « Portrait de Lully », publié en octobre 1978 en couverture de la revue *Early Music* comme « Johann Schenk, renowned viola da gamba virtuoso of Düsseldorf and Amsterdam », « attributed to his brother Peter Schenk (1645-1715) », il a aussi été attribué à Constantin Netscher (1668-1723) ; mais il est plus raisonnable de revenir aux hypothèses formulées dès 1953 par François Lesure²⁴. Elles sont désormais confirmées par Magda Kyrova, conservateur de la collection d'estampes musicales du Gemeentemuseum de La

Haye, où se trouve une gravure de Pieter Schenk (1660-1713) représentant Johann Schenk²⁵, de toute évidence inspirée par cette composition mais sans en avoir ses qualités picturales et son aisance. Le tableau de Blois est sans doute l'une des premières représentations de viole à sept cordes. L'instrument rappelle beaucoup la facture anglaise, avec sa rosace et sa volute ajourée ; ce serait donc un spécimen mis au goût du jour. Sur le tabouret, une partition de viole porte la mention « Prélude de M. Marais »²⁶. La position du musicien, quoique marquant un temps d'arrêt, est d'une parfaite élégance professionnelle. Il pourrait s'agir de l'un des fils de Marin Marais, représenté par le peintre Jean Dieu dit Saint-Jean (1658-1715), parrain du modèle et auteur de la gravure de mode bien connue *Homme de qualité jouant de la basse de viole*, datée 1695, qui reprend la composition de ce précieux tableau, avec la viole appuyée sur un tabouret. L'archet dans le tableau de Blois nous intéresse pour plusieurs raisons : il est composé d'une baguette très fine, très longue et rectiligne. La hausse d'os ou d'ivoire est située très loin de l'extrémité de la baguette et le contrepoids en ivoire tourné prend de plus grandes proportions. La position de la main est fortement avancée vers l'avant de l'archet.

Peu après 1694, la *Sainte-Cécile* de Nicolas Colombel (1646-1717) confirme cette tendance. Dans la très belle viole à sept cordes représentée, Tilman Muthesius reconnaît la facture de Michel Collichon²⁷ en raison, notamment, de la découpe particulière du sillet et du coloris rougeâtre du bois de caisse qui évoque l'acajou (mahogany) utilisé par ce facteur. Elle est jouée avec un archet à la baguette également très longue, mais plus épaisse, munie d'une hausse en os ou ivoire. Sa tête, qu'on devine difficilement, semble plutôt longue.

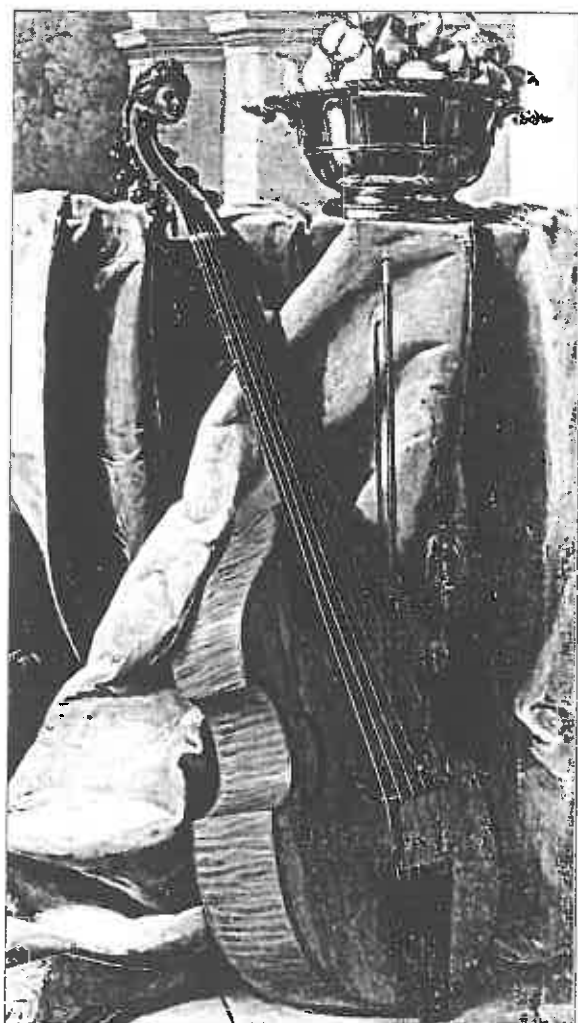
Lorsque André Bouys (1656-1740) exécute le portrait de Marin Marais pour le Salon de peinture

24. « Marin Marais, sa carrière, sa famille », *Revue Belge de musicologie*, 1953, VII, p. 134, note 9.

25. Walter SALMEN, *Musiker im Porträt. 2. Das 17. Jahrhundert*, Munich, C. H. Beck, 1983, p. 156.

26. Il s'agit du prélude n° 3 du premier livre de *Pièces à une ou deux violes*, Paris, 1686, p. 9, identifié par Miss Urquhart, voir Albert POMME DE MIRIMONDE, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons, La musique dans les arts plastiques, XVII^e-XVIII^e*, Paris, Picard, 1975, t. 1, p. 147.

27. Cf. « Michel Collichon, premier facteur de viole à sept cordes ? », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, 1996, pp. 40-52. Voir reprod. pleine page p. 40.



9. Nicolas DESPORTES (1661-1743), *Nature morte au gibier, fruits et basse de viole*, huile sur toile (détail). Sèvres, Manufacture nationale.

du Louvre de 1704²⁸, il le représente arborant un archet du même type. Sa baguette très longue, polygonale semble-t-il vers la hausse, comporte

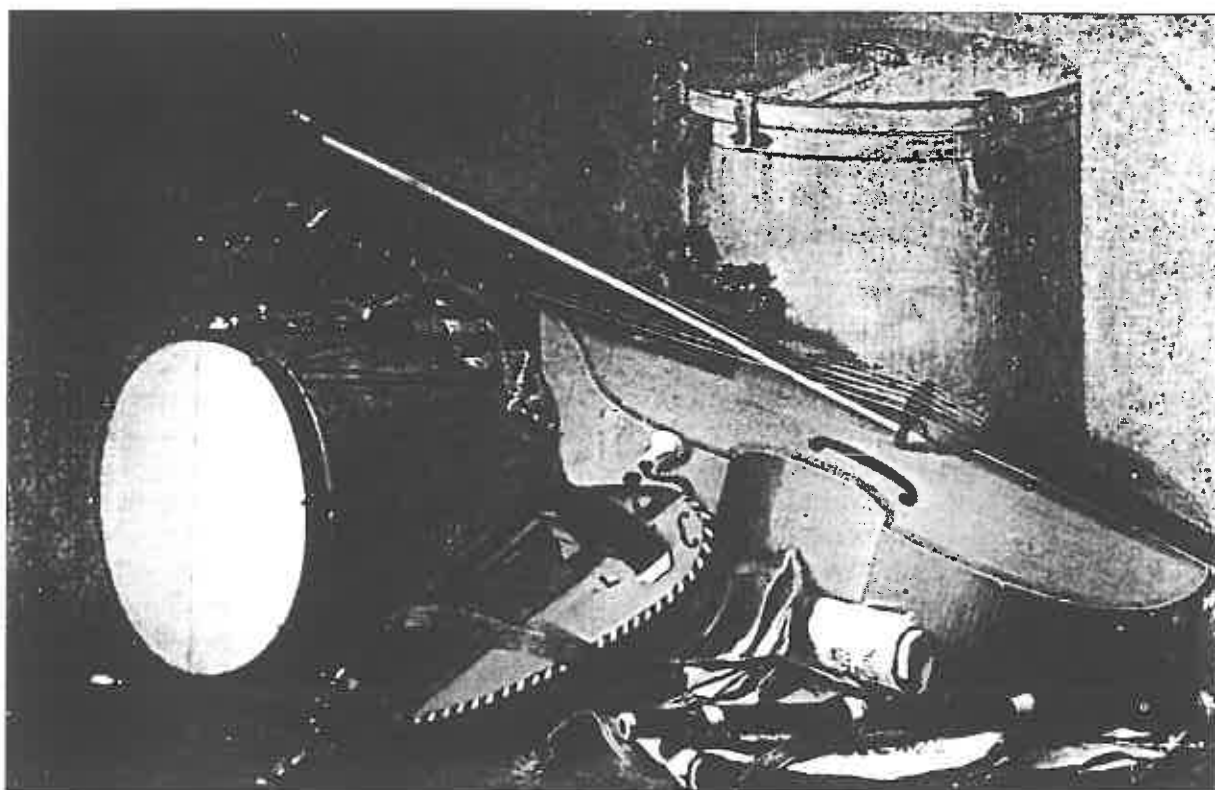
une hausse à pans coupés, un bouton aux longues proportions dont le rôle de contrepoids est manifeste. Bien que son cadrage n'en permette pas une analyse très fine, un portrait de groupe, dont la paternité et l'identité des modèles ont fait déjà couler beaucoup d'encre, permet de penser que ce type d'archet fut largement utilisé par les grands solistes virtuoses qui ont fait la réputation de l'école française de viole sous le règne de Louis XIV : il s'agit du tableau, attribué tantôt à François de Troy (1645-1730) tantôt à Robert Tournières (1668-1752), et conservé à la National Gallery de Londres, qui montre *Les ordinaires de la musique du Roi* (Jacques Hotteterre, Delabarre, Marin Marais et l'un de ses fils²⁹). Ce style d'archet n'est pas l'attribut des seuls musiciens professionnels : le *Portrait des filles de M. de Gueidan*, (célèbre joueur de musette de cour, peint par Rigaud en 1735) permet de penser que les bons amateurs en usaient aussi, comme dans une charmante effigie donnée aujourd'hui au peintre autochtone Claude Arnulphy (1697-1786) et conservée au musée Granet d'Aix-en-Provence.

Plusieurs natures mortes témoignent également de ce style d'archet. Celles de François Desportes (1661-1743), académicien contemporain d'Oudry, nous donne, entre 1720 et 1740, l'équivalent pour la viole de ce que ce dernier nous a offert pour le violon. L'une d'elles, conservée à la manufacture de Sèvres (fig. 9), propose une baguette ronde à bouton terminal très développé, avec une hausse dont l'allongement est renforcé par la perspective. Une autre composition, autrefois à la Galerie Heim de Paris, confirme la prédominance des baguettes lisses et à hausses coincées.

Les mentions dans les inventaires de luthiers durant ces décennies apportent peu d'arguments en faveur de ces observations. Elles sont encore assez rares et ne définissent pas le type de hausse.

28. Paris, musée de la Musique, inv. 20145. Sur ce tableau, réplique d'atelier d'un original disparu connu par la gravure, voir notre notice dans *Instrumentistes et luthiers parisiens. op. cit.*, p. 74, notice 40, reprod. coul. Voir aussi dans ce numéro reprod. noir et blanc n° 29, p. 173.

29. Inv. 2081. Pierre JACQUIER (« Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée », *Imago Musicae*, IV, 1977, p. 324) avance même l'hypothèse que le violiste représenté serait Antoine Forqueray, avec dans son dos son fils Jean-Baptiste et que le tableau serait postérieur à 1715, ce qui semble peu convainquant pour des raisons de style et de costume.



10. Attribué à Henri Horace Roland DELAPORTE (1724-1793), *Nature morte aux instruments*, huile sur toile. Blois, musée municipal.

Chez Nicolas Bertrand, on trouve par exemple en 1725 des archets « de bois blanc commun » et d'autres « garnys d'hivoire »³⁰ ; chez Jacques Bocquay, son contemporain, décédé cinq ans plus tard, des baguettes « de bois de la Chine pour faire des archets »³¹.

De fait, le seul tableau concernant la basse de viole de gambe qui montre avec certitude une hausse à vis, est une somptueuse nature morte, anonyme et non datée, conservée au musée de Blois (fig. 10). La placer dans l'entourage d'Henri Horace Roland Delaporte (1724-1793), actif à partir du milieu du XVIII^e siècle, tendrait à confirmer ce que les documents d'archives suggèrent. La première mention d'archets « à vis » se trouve dans l'inven-

taire après décès de Mlle Ursule Gaffin, rédigé le 7 mars 1747. De telles mentions se généralisent ensuite : chez Jean Ouvrard en 1748, Claude Boivin en 1756, Louis Guersan en 1758, Jean-Nicolas Lambert en 1760. C'est d'ailleurs dans ces inventaires que des baguettes cannelées sont décrites pour la première fois³². A partir du milieu du siècle, ces documents sont plus bavards sur les stocks d'archets, leur accordant une place plus importante. Il existe un lien évident avec le fait qu'à Mirecourt, dans les Vosges, le métier d'archetier apparaît très clairement à partir de 1756. Les rôles d'imposition témoignent de cette nouvelle spécialisation. Grâce à eux, les noms d'artisans, dont le travail restera à jamais anonyme puisqu'au-

30. Sylvette MILLIOT, *Documents sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Société de musicologie, 1970, p. 130.

31. *Idem*, p. 137.

cune baguette à leur nom ne nous est parvenue, nous sont conservés : François Herlot, Jean Piat, Nicolas Guinot, Jean-Claude Samuel, François Aubry, parmi quatre-vingt quatorze marchands et facteurs d'instruments. En 1776, ils sont onze à se déclarer facteurs d'archets parmi cent vingt-trois collègues. Nicolas Duchesne, Nicolas Collin, François Breton, Vincent Claude, Jacques Bernard, Jean-Claude Cabley, Jean-Baptiste Vernier, Jacques Dassigny, François Dupont, Charles Claudot, ajoutent leur nom à Nicolas Guinot³³. Or Nicolas Duchesne est probablement le premier archetier à avoir – maladroitement – marqué au fer ses baguettes³⁴. Dans les inventaires parisiens, l'attention portée à la quantité et à la variété des archets ne peut être que la conséquence du développement de la production spécialisée de Mirecourt, même si le métier d'archetier commence sans doute aussi à se développer à Paris³⁵.

Le célèbre portrait posthume d'Henriette de France, fille de Louis XV, exécuté par Jean-Marc Nattier (1685-1766) à partir de 1748 et achevé en 1754, après la mort de la princesse³⁶, apporte une image tardive mais intéressante de l'évolution en cours : la hausse est très haute et la tête de l'archet très clairement dessinée, caractéristiques que l'on retrouve, avec la présence d'un système à vis, dans deux documents intéressant le pardessus de viole. Le

premier est un tableau aujourd'hui non localisé, attribué à Jean-Baptiste Perronneau lors de sa dernière apparition en vente publique³⁷. Personnellement, nous pencherions pour donner cette œuvre à Louis Autreau (1692-1760), qui présenta au Salon de peinture du Louvre de 1750 le portrait de *Mlle Desjardins jouant du pardessus de viole* (fig. 11). Sa position de jeu est parfaite. L'archet, très rectiligne, montre une pointe bien nette, une hausse courte, rectangulaire, sans doute à vis car il ne reste aucun espace à l'arrière pour le passage de la mèche de l'ancien système. Le deuxième document est une nature morte de Chardin exécutée en 1767 : *Les attributs de la musique civile*³⁸. Notons que ce modèle de pardessus de viole dispose de trois chevilles placées aux aigus et deux aux graves, détail assez rare existant toutefois sur le pardessus de François Le Jeune 1755 du musée de la Musique à Paris³⁹. Chez Chardin, la tête de l'archet est haute avec une pointe bien marquée. La baguette lisse, nettement rectiligne, est terminée par une hausse courte, aux bordures supérieures bien marquées pour s'emboîter parfaitement sur la baguette. Le bouton est très court et placé tout près. La transition avec les images du violon contemporain ne s'en effectue que plus naturellement.

En effet, chez Nicolas-Henri Jeauret de Bertry (1699-1789), une nouvelle étape est franchie.

32. *Idem*, pp. 193, 174, 167, 150, 171.

33. Noëlle GOUILLART, *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse, Paris, Ecole nationale des Chartres, 1983, t. 2, p. 125 ; t. 3, pp. 220-226. Dans le rôle d'imposition de 1780, on note en plus Henri Didelin, Jean Miquel, Nicolas Thiriot, Mansui Bichet, Joseph Salzard, Claude Cabley, Jacques Bernard, aux côtés de Collin et Duchesne, parmi cent dix-sept collègues.

34. *Instrumentiste et luthiers parisiens, op. cit.*, p. 210, notices 218 et 219.

35. Cette nouvelle spécialisation du métier est confirmée aussi par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en 1785 : « Il y a à Paris des ouvriers qui font des chevalets, d'autres des archets, & semblables petits ouvrages accessoires, que le facteur fait choisir & placer convenablement ». Par ailleurs, elle donne les nouvelles caractéristiques de ces archets à vis : « Petite machine qui sert à faire résonner la plupart des instrumens de musique à corde. Il est composé d'une baguette de bois dur, un peu courbée pour éloigner les crins de la baguette, & d'un faisceau de crins de cheval, composé de quatre-vingt ou cent brins, tous également tendus. Le faisceau de crins qui est lié avec de la soie, est retenu dans la mortaise du bec, par le moyen d'un petit coin de bois qui ne laisse point sortir la ligature. Il est de même attaché au bas de la baguette, après avoir passé sur la pièce de bois qu'on appelle la *hausse*. Cette hausse communique, par le moyen d'un tenon taraudé qui passe dans une mortaise, à la vis, dont une pièce d'ivoire est la tête. Cette vis entre de trois ou quatre ou cinq pouces dans la tige ou fût de l'archet. On s'en sert pour tendre ou détendre les crins de l'archet, en faisant marcher la hausse vers la haut ou le bas » (pp. 23 et 151).

36. Inv. MV 3800, cf. Claire CONSTANS, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, t. 2, p. 672, n° 3788.

37. Paris, vente à la galerie Charpentier, 5 décembre 1955, n° 42, reproduit.

38. *Chardin, op. cit.*, p. 347, notice 126, reproduit. Coll. part.

39. Voir notre notice dans *Instrumentistes et luthiers parisiens, op. cit.*, pp. 134 et 136 et reproduit. p. 138.



11. Attribué à Louis AUTREAU 1692-1760), *Portrait présumé de Mlle Desjardins jouant du pardessus de viole*, huile sur toile, 1750 (?). Localisation actuelle inconnue.

Dans sa *Nature morte à la vielle* (1756) du musée Carnavalet ⁴⁰, l'archet de violon, plus court que ceux d'aujourd'hui, possède une baguette parfaitement rectiligne, avec, pour la première fois, des cannelures bien visibles sur les deux tiers de sa longueur jusqu'à la pointe, qui comporte une tête assez marquée. La hausse très haute, très en arrière, ne peut être qu'à vis. Lorsque *Louis Bouchet*, *marquis de Sourches*, mélomane bien connu grâce à ses *Mémoires* publiées par Norbert Dufourcq ⁴¹, se

fait représenter par François Drouais (1727-1775) faisant de la musique avec sa famille vers 1759 ⁴², il tient un archet de ce type.

Un nouveau profil va être donné à la pointe ; en forme de H, il est également dénommé « à la Cramer ». Les premiers témoignages apparaissent dans les documents professionnels des dernières vingt années du XVIII^e siècle. Dans l'atelier du luthier François Lejeune, en septembre 1784, on trouve non seulement des archets communs à crémaillère ou de bois peint, d'autres communs en bois de ronce, mais aussi « dix huit archets de violon communs à la Cramer » ⁴³. La précision de l'instrument concerné, si rare auparavant, va de paire avec ce nouveau modèle. La même distinction est faite chez Gaffino, en 1787 ⁴⁴. Les archets de violon à la Cramer sont garnis en ivoire.

C'est ce modèle d'archet, pour violon et pour violoncelle, que l'on découvre avec intérêt dans la savante composition du musée de Cambrai intitulée *La table du musicien* (fig. 12) ⁴⁵. Elle est attribuée à Henri Horace Roland Delaporte, dont aucune œuvre n'est connue entre 1771 et 1787. Faut-il situer cette nature morte d'un esprit très moderne dans les dernières années de sa carrière ? Ce serait en tout cas intéressant pour notre démonstration ; car les archets qu'il a représentés, avec leur baguette rectiligne, leur hausse à vis placée très près du petit bouton, répondent à la nouvelle technique de jeu fort différente de celle utilisée jusque là. Il suffit d'observer le portrait si personnel de Paul Alexandre Monsigny, violoniste et compositeur célèbre du *Déserteur*, exécuté en 1778 sans doute par Jean-Martial Frédo (1710-1795) (fig. 13) ⁴⁶, pour mesurer tout ce qui le sépare du nouveau style que permettent ces archets à la Cramer. Marie-Alexandre Guénin, violoniste à la Musique du roi à partir de 1778, professeur

40. *Idem*, notice 131, reprod. en couleur p. 154.

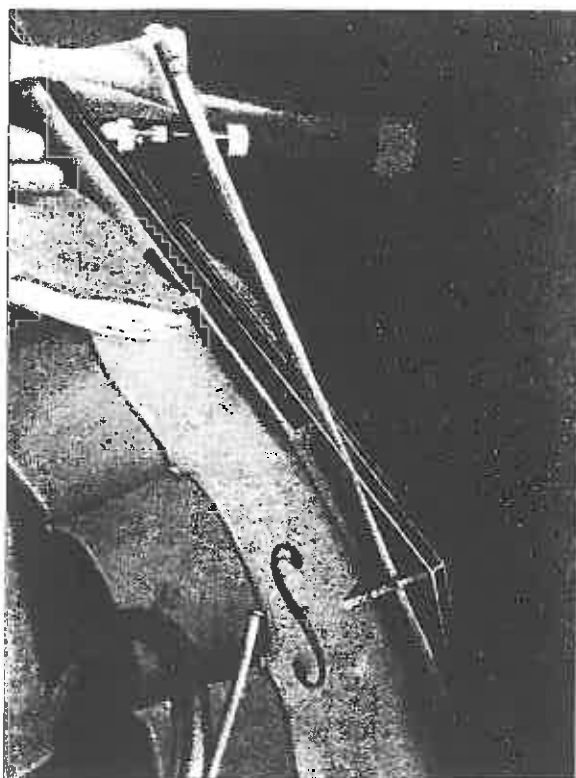
41. *La vie musicale à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes. 1681-1758*, Paris, Picard, 1970.

42. Versailles, musée national du château, inv. MV 8106 ; cf. C. CONSTANS, *op. cit.*, t. 1, 270, n° 1502.

43. S. MILLIOT, *op. cit.*, p. 218. Inventaire après décès de la femme Lejeune, 23 septembre 1784.

44. *Idem*, p. 198.

45. *La musique & la peinture. 1600-1900*, cat. d'exp., Nice, musée des Beaux-Arts, 1990, p. 74, n° 24.



12. Attribué à Henri Horace Roland DELAPORTE, *La table du musicien*, huile sur toile (détail). Cambrai, musée municipal.



13. Attribué à Jean-Martial FREDOU (1710-1795), *Portrait de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817)*, dessin, 1778. Localisation actuelle inconnue.

de violon à l'École royale de chant (futur Conservatoire) en 1784, utilise un tel archet dans le portrait en miniature que Louis Dumont (1751-1831) a dessiné en 1791 (fig. 14)⁴⁷. Et le non moins célèbre Jean-Louis Duport (1749-1819), représenté en 1788 par Rémy-Furcy Descarsin (fig. 15)⁴⁸ porte témoignage que le violoncelle bénéficie, lui aussi, du nouveau type d'archets.

Ces quelques exemples visuels montrent l'évolution qui se dessine. Les rares mentions d'ar-

chives la confirment en un parallélisme assez étroit, pour peu qu'on ne retienne que la production des artistes de premier plan, dont le métier et le sens du détail ont été précisément documentés par le travail critique des historiens de l'art. Les archets conservés dans les musées illustrent dans leur écrasante majorité, la deuxième partie du XVIII^e siècle, conférant à l'iconographie musicale une place de premier plan pour la connaissance des archets baroques.

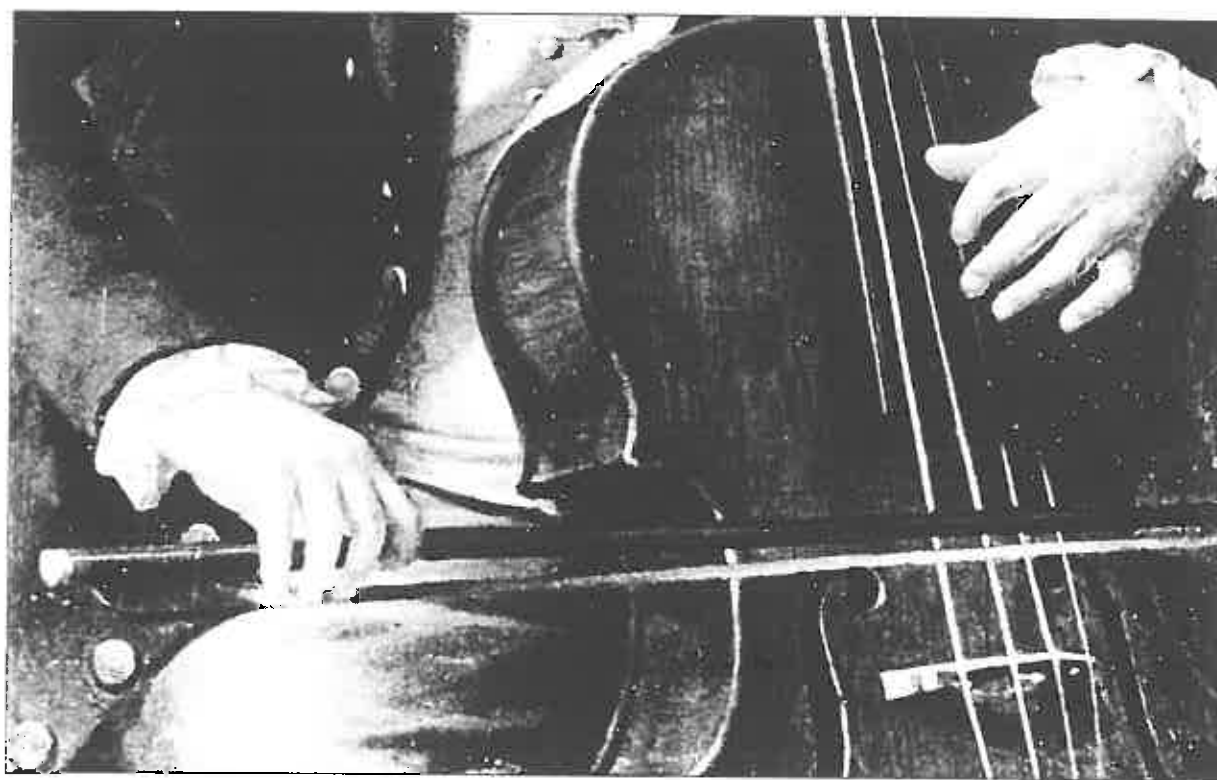
46. Vente anonyme, 23 novembre 1972, Paris, Palais Galliera, n° 6. Renée Luce de Grandidier, Paris. Fredou est également l'auteur du fameux portrait de Jean-Baptiste Forqueray, cf. P. JACQUIER, *op. cit.*, note 28.

47. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. Dit à tort portrait de François Guéné.

48. *Instrumentistes et luthiers parisiens. op. cit.*, p. 108, notice n° 101.



14. François DUMONT (1751-1831), *Portrait de Marie-Alexandre Guénin*, miniature sur ivoire, 1791. Paris, musée du Louvre.



15. Rémy-Furcy DESCARSIN (dates inconnues), *Portrait de Jean-Louis Duport*, huile sur toile, 1788 (détail). Versailles, coll. part.