



HAL
open science

Présence de l'iconographie musicale dans la Revue de musicologie (1917-2000).

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Présence de l'iconographie musicale dans la Revue de musicologie (1917-2000). : Des balbutiements à l'établissement d'une discipline auxiliaire de la musicologie. Revue de musicologie, 2018, Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie., Tome 104. (2018, n° 1-2), pp.661-692. halshs-01941881

HAL Id: halshs-01941881

<https://shs.hal.science/halshs-01941881>

Submitted on 11 Dec 2018

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.

Présence de l'iconographie musicale dans la Revue de Musicologie.
(1917-2000) : des balbutiements à l'établissement d'une discipline auxiliaire de la
musicologie

Florence Gétreau

Lorsque la Revue de musicologie commence à paraître, l'iconographie musicale en tant que pratique érudite existe en France depuis plusieurs décennies. Si les premiers travaux publiés au XIX^e siècle portent souvent sur les représentations figurées d'instruments de musique de l'Antiquité et du Moyen Âge¹, on peut noter qu'en 1864 Adolphe-Napoléon Didron publie un opuscule sur l'*Iconographie de l'Opéra*² et en 1894 Eugène de Bricqueville consacre un chapitre de sa brochure sur les anciens instruments de musique à l'« Iconographie instrumentale au Musée du Louvre »³. Ces objets d'étude seront ultérieurement retravaillés et figureront – quoique parcimonieusement – dans les sujets abordés par la revue. Parallèlement une réflexion disciplinaire est déjà engagée au plan international comme en atteste quelques prises de position fondatrices, comme celles de Hugo Leichtentritt, Daniel François Scheurleer et peu de temps après, William Barclay Squire dans le cadre du *Congrès [international] d'histoire de l'art* de 1921 qui comporta une section « Histoire de la musique »⁴.

Cantonnées tout d'abord dans de courtes notices ayant le plus souvent trait à des portraits, les représentations visuelles de la musique feront ensuite l'objet de quelques articles plus développés sur des œuvres particulières ou sur des corpus intéressant l'histoire de la musique. Plus rarement et plus tardivement, des études à caractère méthodologique et disciplinaire seront publiées. Nous nous proposons de les examiner ici dans leur contexte français et international, mais aussi en tenant compte des connaissances actuelles, l'iconographie

¹ Tilman Seebass, « Une brève histoire de l'iconographie musicale : contribution des chercheurs français », dans *Musique-Images-Instruments* 1, 1995, p. 9-20.

² Adolphe-Napoléon Didron, *Iconographie de l'Opéra*, Paris : Librairie archéologique de Victor Didron, 1864.

³ Florence Gétreau, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France. Une mise en perspective disciplinaire dans le contexte international*, Thèse d'Habilitation à diriger des recherches, Tours, Université François-Rabelais, 2006, Tome 1, Annexe 2, p. 2-4 ; Eugène de Bricqueville, *Les anciens instruments de musique*, Paris : Librairie de l'Art, [1894], p. 53-61.

⁴ Hugo Leichtentritt, « Was lehren uns die Bildwerke des 14-17. Jh. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? », dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7, 1905-1906, p. 315-364 ; Daniel François Scheurleer, *Iconographie des instruments de musique*, La Haye : Martinus Nijhoff, [1914] ; William Barclay Squire, « L'iconographie musicale », *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, Paris : Les presses universitaires de France, 1923-1924, Tome III, p. 731-734. La contribution des musicologues français à cette section du congrès fut la suivante : Paul Brunold (Un livre de clavecin de J.-F. d'Andrieu), André Coeuroy (Gérard de Nerval et la diffusion du sentiment musical en France), Henri Expert (Les imprimés d'Attaignant conservés à la Bibliothèque Mazarine), Amédée Gastoué (L'«Alarme» de Grimache (vers 1380-1390) et les chansons polyphoniques du Moyen âge), Paul-Marie Masson (La vie musicale en France, de 1695 à 1730, d'après les recueils périodiques de Ballard), André Pirro (La musique sur les galères du roi), Henri Prunières (Un opéra inconnu de Paolo Lorenzani), Félix Raugel (Le chant de la Sibylle, d'après un manuscrit du XIIe siècle, conservé aux Archives de l'Hérault), André Tessier (Un document sur la répétition du Triomphe de l'Amour).

musicale ayant acquis ces dernières décennies une identité par les problématiques spécifiques qu'elle a développées, une existence institutionnelle par ses lieux de recherche et de documentation, enfin une communauté structurée où les chercheurs français ont su trouver une place réelle quoique encore trop restreinte⁵.

1. Les notices des sous-rubriques « portraits de musiciens » et « iconographie musicale ».

On cherchera en vain dans la *Revue de musicologie* un « premier article » consacré à ce champ d'étude. En revanche ses fondateurs, dans les premiers temps, ont à cœur de faire connaître des documents visuels qui leur paraissent significatifs. C'est ainsi qu'à l'occasion d'une visite au British Museum Julien Tiersot porte son attention sur un grand tableau de l'école française exposé à la National Gallery auquel il consacre la moitié de sa courte notice sur les richesses musicales de ces deux institutions patrimoniales⁶. Quoique non reproduit, sa description permet de l'identifier avec le portrait de groupe représentant *La Barre et d'autres musiciens* par André Bouys (1656-1740)⁷. A l'époque il est considéré comme probablement de l'École française et le personnage central tenant une flûte passe pour représenter Lully. Tiersot remarque que l'un des livres de musique est ouvert sur la partie de basse continue d'une « Première sonate » appartenant à l'un des *Livres de pièces en trio* de Michel de La Barre et propose donc de reconnaître son effigie dans le tableau. Pour les autres flûtistes (deux frères pense-t-il tant ils se ressemblent) il suggère non pas les Hotteterre (en raison du manque de ressemblance avec le célèbre portrait gravé de Jacques Hotteterre par Bernard Picard) mais les frères Pièche. Pour le violiste, il examine l'hypothèse d'Antoine Forqueray mais penche plutôt pour Marin Marais en se référant à un « médaillon du Conservatoire » (la médaille frappée en 1728 par Simon Curé). Ce portrait de groupe, dont il existe une réplique autographe au musée des Beaux-Arts de Dijon⁸ et une autre qui figura dans l'ancienne collection André Meyer⁹ et fut proposée récemment par la galerie Alexis Bordes à Paris¹⁰, a fait l'objet dès 1924 d'études nombreuses s'intéressant d'une part à l'identification des

⁵ Le Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIDIM), a été constitué en 1971 sous l'égide de la Société Internationale de Musicologie (IMS) et de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales (IAML) [<https://ridim.org/>]. L'IMS comporte aussi depuis 2006 un groupe de travail sur l'iconographie musicale [<https://www.musicology.org/networks/sg/musical-iconography/>].

⁶ Julien Tiersot, « Une visite au British Museum et un tableau de la National Gallery », dans *Revue de musicologie*, 4/6, 1923, p. 73-79.

⁷ Inv. NG2081. 160 x 127 cm. [www.nationalgallery.org.uk/artists/andre-bouys/ consulté le 2 mai 2018].

⁸ Inv. CA 577. 117,5 x 89 cm.

⁹ François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville : Imprimerie Paillart, 1973, p. 100, reprod. Pl. 50.

¹⁰ 116,5 x 90 cm. [<http://www.alexis-bordes.com/fr/oeuvres/nouvelles-acquisitions/peinture/article/le-compositeur-michel-de-la-barre-dirigeant-marin-marais-et/> consulté le 2 mai 2018].

musiciens représentés¹¹ et d'autre part à la paternité du tableau¹². Il faut donc remarquer le sens de l'observation et les justes propositions de Tiersot.

Quelques mois plus tard André Tessier communique, dans la rubrique « Documents » de la revue, sur deux portraits de musiciens qui ne sont là encore pas reproduits¹³. Le premier est selon lui « un portrait inconnu de Lully par Paul (sic) Mignard ». Tessier fait écho à un article d'Henry Prunières tout juste paru dans *La Revue Musicale*¹⁴ où il l'a reproduit après l'avoir découvert au château de Chantilly. Jusque là cette effigie n'était connue que « par la seule estampe de Roulet (sic) »¹⁵. Tessier pense dans ces quelques lignes que ce portrait peint par Pierre Mignard est « beaucoup plus réaliste et se rapproch[e] davantage de l'admirable buste de Coysevox ». Aujourd'hui le tableau du musée Condé est cependant considéré comme une réplique d'un original perdu¹⁶.

L'autre portrait que Tessier signale aux lecteurs de la revue est « Le portrait de Charles Mouton acquis par le Louvre ». On peut comprendre qu'il ait trouvé utile de signaler à la communauté des musicologues cette exceptionnelle acquisition faite en 1924. Même s'il prétend hâtivement que Mouton « joue une de ses pièces dont il publia à Paris, vers 1680, quatre livres » alors qu'aucune feuille de musique n'est visible sur le tableau, il remarque avec perspicacité « le jeu de ses mains fines », et le « petit doigt dressé sur le bois de la table et servant de pivot », technique très justement observée. Il note aussi la précision du peintre dans la restitution des caractéristiques du luth (notamment la chanterelle et sa poulie), et conclue avec grande raison qu'un « spécialiste de l'histoire de la facture instrumentale saurait lire peut-être dans les entrelacs de la rose la marque de fabrication du facteur ». De fait ce détail sera relevé plusieurs décennies plus tard dans cette même revue, tandis que les

¹¹ André Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII^e siècle », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1924, p. 244-254 ; 251-252 ; John Huskinson, « 'Les ordinaires de la musique du roi' Michel de La Barre, Marin Marais et les Hotteterre d'après un tableau du début du XVIII^e siècle », dans *Recherches sur la musique française*, XVII, 1977, 22-23 ; Pierre Jaquier, « Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée », dans *Imago Musicae*, 4, 1987, p. 315-324, ici 324 ; « Portraits peints et gravés de Marin Marais », dans *Marin Marais violiste à l'opéra (1656-1728)*, Dratwicki (dir.), Versailles : Centre de musique baroque, 2006, p. 11-21, ici 16-19 ; *Voir la Musique*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2017, p. 202-203 ; « The portrait of a Violist and a Young Lady: Seeking Their Identity and Paternity », dans *Music Cultures in Sounds, Words and Images. Essays in honor of Zdravko Blazekovic*, Antonio Baldassare et Tatjana Markovic (ed.), Vienne : Hollitzer Verlag, 2018, p. 517-534, ici 521-524.

¹² Humphrey Wine, « *A Group of Musicians by André Bouys (1656-1740) in the National Gallery* », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 138/1592, 2001, p. 72-80.

¹³ André Tessier, « Portraits de musiciens », dans « Nouvelles musicologiques – Documents », *Revue de musicologie*, 6/13, 1925, p. 23-24.

¹⁴ Henry Prunières, « L'Académie royale de musique et de danse », dans *La Revue Musicale*, 1^{er} janvier 1925, p. 3-25.

¹⁵ Jean-Louis Roulet d'après Pierre Mignard. BnF, Musique, F3 001.

¹⁶ Albert Chatelet, *Institut de France. I. Chantilly – Musée Condé. Peintures de l'École française, XVI^e et XVII^e siècle*, Paris : Éditions des musées nationaux, 1970, p. 104, n° 163 ; Florence Gétreau et Nicole Lallement « L'image dans *La Revue musicale* », dans Myriam Chimènes, Florence Gétreau, Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Paris : Société française de musicologie, 2015, p. 405-432. Ici p. 425.

circonstances de la commande du tableau auront entre temps été précisées par un historien de l'art¹⁷.

C'est ensuite à l'occasion de l'*Exposition d'art français du XVIII^e siècle* à Bruxelles¹⁸ que Charles van den Borren découvre un « Un portrait inédit de Gluck par Duplessis »¹⁹ qu'il ne reproduit malheureusement pas. Il s'agit d'un pastel de la collection Maurice Despret. Selon lui, il y a lieu de l'ajouter à la liste des portraits de Gluck par Duplessis, catalogués par Prod'homme quelques années auparavant²⁰. Il précise « qu'il ne peut y avoir identité ni avec la *toile plus petite* qui appartenait à Mme Pauline Viardot, ni avec le pastel *ovale* qui faisait partie autrefois de la collection Doisteau ». Ce serait selon lui une réplique ou une version antérieure à la toile de la collection du Dr Tuffier (au cadrage un peu plus large et au vêtement différent). Alors qu'une version ovale non mentionnée par van der Borren (et qui appartient à la collection Doisteau puis ultérieurement à la collection André Meyer) est toujours considérée aujourd'hui comme représentant bien le compositeur et comme de la main de Duplessis²¹, en revanche l'exemplaire rectangulaire de la collection Despret dont il est question ici (comme d'ailleurs la version peinte rectangulaire Truffier) est considéré aujourd'hui de la main d'Étienne Aubry (1745-1781)²².

Les musicologues de la SFM étaient semble-t-il des visiteurs assidus des expositions d'art. Tessier signale ainsi quelques mois plus tard sans les reproduire²³ deux peintures qu'il a repérées à « la remarquable exposition du Paysage Français au printemps dernier »²⁴. La première (n° 31 du cat.) est de Boucher

et appartient au musée de Picardie à Amiens. Petit tableau [...] représentant un décor de théâtre, un hameau d'opéra-comique. C'est sans doute la maquette de quelque spectacle de la Foire [...]. Le manque de particularités précises rendra malheureusement très difficile l'identification de la pièce pour laquelle elle a servi.

L'hypothèse de Tessier se révélera bien plus tard fort pertinente. Il s'agit en effet d'un projet de décor par François Boucher préparé très probablement à l'occasion de la reprise de l'opéra-comique et ballet en un acte, *L'École des Amours grivois*, œuvre de Charles Simon Favart

¹⁷ Sylvette Milliot, « Le Centre d'iconographie musicale de la Recherche Scientifique à Paris », dans *Revue de musicologie*, 69/1, 1983, p. 89. Voir infra dans l'analyse de cet article, des précisions sur ce détail de l'instrument. Pour la commande du portrait voir Dominique Brême, *François de Troy. 1645-1730*, Paris : Somogy-Toulouse, musée Paul Dupuy, 1997, p. 116.

¹⁸ Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Mars-Avril 1925. Une brochure de 38 p. a été imprimée.

¹⁹ Charles van den Borren, « Un portrait inédit de Gluck par Duplessis », dans *Revue de musicologie*, 6/15, 1925, p. 105-106.

²⁰ Jean-Gabriel Prod'homme, « Les portraits français de Gluck », dans *Rivista musicale italiana*, 25, 1918, p. 29-62.

²¹ Lesure, *Collection musicale André Meyer*, planche 115 ; *De la collection musicale André Meyer*, Vente publique, Paris, Sotheby's, 16 et 17 octobre 2012, p. 140.

²² Neil Jeffares, « Aubry », dans *Pastels & pastellists. Dictionary of pastellists before 1800*, 2006-2018. Online edition [<http://www.pastellists.com>, consulté le 17 avril 2018].

²³ André Tessier, « Iconographie musicale », dans « Nouvelles musicologiques – Documents », *Revue de musicologie*, 7/17, 1926, p. 31.

²⁴ Jeanne Magnin, *Exposition du paysage français de Poussin à Corot*, cat. d'exp., Paris, Petit Palais, mai-juin 1925.

(1710-1792) créée en 1744 au Théâtre de la Foire. Le tableau correspond en effet très bien à la description du livret²⁵.

Tessier signale un autre tableau de la même exposition (n° 164), appartenant à une collection particulière, attribué à Lancret²⁶. Il considère l'attribution discutable et « l'ouvrage pourrait être d'une date postérieure ». Dans un parc, deux groupes de chanteurs et de danseurs en habits d'opéra sont accompagnés par un petit orchestre installé sur la scène même. A gauche, un « buste d'homme orné de roses est dressé sur un piédestal : le célèbre buste de Rameau par Caffieri ». Tessier pense « possible que ce tableau nous garde le souvenir d'une représentation d'un divertissement de Rameau dans une fête de société ; mais peut-être aussi n'est-ce là qu'une composition de fantaisie, à la gloire de l'illustre musicien ». Une fois encore il fait preuve d'une juste intuition. Car grâce aux détails finement décrits et aux dimensions données, il nous permet de l'identifier avec un décor de couvercle de clavecin (remonté en tableau pour masquer la courbe du grand abattant) que nous avons considéré comme lui, non pas de Lancret mais d'un artiste gravitant autour des frères Saint-Aubin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle²⁷. Le style des costumes des personnages dansants ne peut en tout cas se rapporter aux années 1730-40, ce qui amène de ce fait à rejeter l'attribution de Wildenstein à Nicolas Lancret. En 1998, nous notons : « Il s'agit d'une scène d'opéra, où l'on remarque des danseurs accompagnés d'un tambourin de Provence et d'un galoubet, et d'une entrée de deux héros dont l'un est casqué et couvert de peau de léopard. Un buste de Rameau trône sur scène, orné d'une couronne de fleurs. Remarquons aussi la présence du « petit chœur » sur scène, avec le batteur de mesure, la basse continue au basson et au violoncelle, quelques violons et un hautbois ». Cette scène de danse provençale fait évidemment penser à la Première entrée des *Indes galantes*, celle intitulée *Le Turc généreux* où celui-ci rend sa liberté à la belle Emilie : une fête spontanée, animée par les matelots provençaux, marque cet heureux dénouement. A gauche (sur ce qui était le petit abattant du couvercle), il s'agirait du Prologue de l'œuvre : Bellone, déesse des combats, s'avance avec Mars, précédés par des trompettes qui les convient aux combats. Nous avons mis ce détail du couvercle en rapport avec une *Maquette de costume de Bellone (Mlle Jaubert)*

²⁵ François Boucher, 1703-1770, cat. d'exp., New-York, The Metropolitan Museum of Art, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987, p. 216-218, n° 47 ; Matthieu Pinette, *Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Amiens*, Amiens : Musée de Picardie / Somogy éditions d'art, 2006, p. 150-151, ill.

²⁶ Cette attribution vient certainement de la monographie de Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris : Georges Servant, 1924, p. 89, n° 269, fig. 177, sous le titre de « Scène d'opéra ». P. 95-2755. Elle n'est pas remise en cause par Albert Pomme de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois bourbons*, Paris : Picard, 1977, p. 112-113.

²⁷ Florence Gétreau et Denis Herlin, « Portraits de clavecins et de clavecinistes français (II) », dans *Musique-Images-Instruments*, 3, 1998, p. 86-88, reprod. 18 ; Gétreau, « The Portraits of Rameau: A Methodological Approach », dans *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, XXXVI/1-2, 2011, p. 275-300. Ici p. 291.

dessinée par Louis-René Boquet (1717-1814) pour la reprise de 1761²⁸. La gloire de Rameau, lors de cette reprise de juillet 1761 peut avoir donné envie à un claveciniste fervent du compositeur de choisir ce sujet pour son instrument.

Après ces scènes d'opéra, c'est à nouveau un portrait qui est signalé à l'attention des lecteurs de la *Revue de musicologie*, alors qu'il entre, avec son pendant, en avril 1958 dans les collections de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris. Louis-Marie Michon présente et reproduit le magnifique portrait au pastel de Jean-Georges Noverre par Jean-Baptiste Perronneau qui est offert avec celui de son épouse²⁹. Michon, qui s'était fait connaître pour ses publications lors des Congrès archéologiques de France sur diverses abbayes et à partir de 1932, sur les reliures, donne le pedigree détaillé des deux pastels. Ce portrait de Noverre, daté 1764, qui n'avait pas été catalogué dans les deux éditions de la monographie de Léandre Vaillat et Paul Ratouis de Limay sur Perronneau³⁰, reste aujourd'hui l'effigie du danseur et théoricien la plus révélatrice de sa personnalité³¹. La récente monographie de Dominique d'Arnault sur l'artiste³² lui rend parfaitement justice et n'oublie pas de nombreuses références bibliographiques sur les portraits de musiciens de l'artiste³³.

Une Allégorie musicale de la fin du XVI^e siècle présentée cette même année dans la *Revue de musicologie* apparaît sans grand intérêt³⁴. Elle semble être une reprise maladroitement recomposant les éléments d'une estampe allégorique montrant « Musica », gravée par Cornelis Cort d'après Frans Floris de Vriendt³⁵. En revanche François Lesure attire à juste titre l'attention, en 1967, sur « Un nouveau portrait de Monteverdi » qu'il reproduit³⁶. Acquis par André Meyer et jusque là inconnu, il s'agit d'une version de plus petites dimensions, du portrait du compositeur attribué à Bernardo Strozzi conservé au Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum d'Innsbruck. Lesure rappelle la très pauvre iconographie du compositeur. Il cite la gravure présente dans les *Fiori poetici* de Giovanni Battista Marinoni, car elle a permis

²⁸ Date portée sur le dessin conservée à Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, D.216 V, fol 4. Il fait partie d'un album de dessins de costume d'opéra.

²⁹ Louis-Marie Michon, « Un portrait de J.G. Noverre par J.B. Perronneau », dans « Notes et Documents », *Revue de musicologie*, 41/117, 1958, p. 85-87.

³⁰ Léandre Vaillat et Paul Ratouis de Limay, *Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783). Sa vie et son œuvre. Deuxième édition revue et augmentée*, Paris, G. Van Oest, 1923.

³¹ *Louis XIV. Un moment de perfection de l'art français*, cat. d'exp., Paris, Hôtel de la Monnaie, 1974, p. 457, n° 627. Non reproduit. Marie-Françoise Christout y reprint dans sa notice l'exact texte de Michon.

³² Dominique D'Arnault, *Jean-Baptiste Perronneau. Ca. 1815-1783 ? Un portraitiste dans l'Europe des Lumières*, Paris : Arthena, 2014, p. 289-290, n° 244 Pa.

³³ Karolin Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, Vienne 2007, p. 106.

³⁴ [Henri Pajot, Michel Gallet, Jean Maillard, Emmanuel Winternitz], « Une allégorie musicale de la fin du XVI^e siècle », dans *Revue de musicologie*, 42/118, 1958, p. 218-219.

³⁵ Karel Moens, Iris Kockelbergh, *Musiek & Grafiek, Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlanden*, cat. d'exp., Anvers, Hessenhuis, 1994, p. 56, n° 6.

³⁶ François Lesure, « Un nouveau portrait de Monteverdi », dans *Revue de musicologie*, 53/1, 1967, p. 60.

en 1937 d'attribuer et d'identifier le portrait alors anonyme conservé à Innsbruck. Dans la version réduite acquise par A. Meyer, il note l'absence du livre de musique tenu par le compositeur et, du fait du cadrage plus rapproché, estime sa qualité expressive plus intéressante tout en déplorant qu'on n'en connaisse pas l'origine. Il pense ces deux versions du portrait postérieures à la mort du compositeur, comme il l'indiquera en reproduisant la petite version dans son supplément au catalogue de la collection Meyer en 1973³⁷. Le catalogue de la vente de cette collection chez Sotheby's en 2012 la date cependant autour de 1633. Il précise qu'il existe un autre exemplaire (en mains privées) de la version de grande dimensions³⁸. En effet Luisa Mortari, dans sa monographie sur Bernardo Strozzi, avait catalogué deux versions où le compositeur tient un livre de musique³⁹. Celle autrefois dans la collection d'Oscar Strakosch à Vienne (n° 47, sur bois, 96 x 71,5) et celle d'Innsbruck (n° 48, sur toile, 84 x 70). La première porte un épigramme du poète florentin Giulio Strozzi, ami du peintre et de passage à Venise au moment du portrait, l'identifiant ainsi que le modèle. Or cet épigramme est absent de l'exemplaire d'Innsbruck qui est d'ailleurs beaucoup plus faible dans le rendu des mains et du visage. Camillo Manzitti dans sa récente étude sur le peintre⁴⁰, ne retient comme original que l'exemplaire d'Oscar Strakosch, auquel il ajoute celui de la collection Meyer qu'il considère comme une esquisse préparatoire, et il date les deux autour de 1640.

Sortant des gros plans sur les portraits de musiciens, Edward Lockspeiser propose à la revue une courte réflexion sur « Poussin et les modes »⁴¹. On peut s'étonner que ce spécialiste de Debussy ait écrit sur un tel sujet. Peut-être que ses accointances avec les historiens de l'art britanniques, tels Anthony Blunt et Daniel Pickering Walker⁴², comme ses réflexions qui deviendront la matière de *Music and Painting*⁴³, publié l'année de sa disparition, l'ont incité à s'intéresser à « la question d'une influence musicale dans l'œuvre de Poussin ». Il est difficile d'expliquer pourquoi Lockspeiser a voulu ajouter sa note à une bibliographie déjà prolifique des historiens de l'art sur ce sujet qui ne cessera d'être réexaminé aussi par des musicologues jusqu'à aujourd'hui. L'hypothèse la plus vraisemblable se trouve dans la conclusion de sa

³⁷ Lesure, *Collection musicale André Meyer*, planche 175.

³⁸ *De la collection musicale André Meyer*, Vente publique, 16 et 17 octobre 2012, p. 140-141.

³⁹ Luisa Mortari, « Il ritratto di Claudio Monteverdi di Bernardo Strozzi », dans *Arte veneta*, 31 (1978), p. 205-207 ; Nanie Bridgman, « Portraits de musiciens : le dernier avatar de Monteverdi », dans *Imago Musicae*, IV, 1987, p. 166-167 ; Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome : De Luca, 1995, p. 220.

⁴⁰ Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin: Umberto Allemandi, 2013, p. 239-240 ; 267.

⁴¹ Edward Lockspeiser, « Poussin et les modes », dans *Revue de musicologie*, 53/1, 1967, p. 61-64.

⁴² Ce dernier avait écrit une étude intitulée «Musical humanism in the 16th. and early 17th centuries », publiée dans plusieurs livraisons de *Music review* en 1941 et 1942.

⁴³ Edward Lockspeiser, *Music and painting : a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg*, Londres: Cassell, 1973.

note : « Quelle que fût l'importance d'une telle théorie musico-picturale au XVII^e siècle, il est évident qu'elle est maintenant, après Debussy et Paul Klee, d'une actualité surprenante ».

2. Les articles sur un corpus, une œuvre, un artiste

En dehors de ces courtes notices, la *Revue de musicologie* a été choisie tantôt par des musicologues, tantôt par des historiens de l'art pour proposer des études d'iconographie musicale. La première est celle d'Yvonne Rokseth sur les ivoires gravés gothiques, qu'elle ne mentionne d'ailleurs pas dans son titre. Relativement développée, cette contribution inclut six illustrations très utiles pour comprendre les caractéristiques de certains spécimens qu'elle a sélectionnés⁴⁴. Son étude est basée sur l'ouvrage de Raymond Koechlin sur *Les ivoires gothiques français* paru en 1924 et sur le *Catalogue des ivoires du musée du Louvre* publié par Émile Molinier en 1896⁴⁵. La musicologue passe en revue les ivoires qui y sont décrits en sélectionnant ceux qui ont des motifs ou thèmes musicaux. Après avoir constaté que seul celui des *Vieillards de l'Apocalypse* n'y est pas représenté, elle les décrit selon leur thème (De David, au culte de la Vierge en passant par les sujets profanes et en terminant par des instruments en ivoire, oliphants et harpes) en citant les textes qui en explicitent les composantes et en mentionnant des œuvres en rapport. Plus descriptive que vraiment iconographique (les codes de représentation et le vocabulaire symbolique ne sont guère abordés), l'étude a le mérite d'attirer l'attention sur la richesse de ces objets domestiques et de dévotion où les artisans ont souvent réemployé des modèles iconographiques utilisés dans les manuscrits enluminés. Il faut avouer qu'en raison des multiples approximations de date, de lieu de production, d'identification des thématiques et des instruments (souvent donnés sous des appellations anachroniques car trop tardives), et en l'absence des numéros d'inventaires et des dimensions, la mise en rapport avec la bibliographie récente sur ces objets est fastidieuse. Le récent catalogue des ivoires du musée du Louvre de Gabrielle Gaborit-Chopin⁴⁶ permet en tout cas de les retrouver tous dans des notices cette fois exemplaires. On remarquera que dans cet ouvrage la harpe gothique qui conclut l'article d'Yvonne Rokseth et qu'elle datait de la fin du XIV^e siècle est considérée aujourd'hui comme un instrument composite et sans doute du XIX^e siècle⁴⁷.

⁴⁴ Yvonne Rokseth, « Une source peu étudiée d'iconographie musicale », dans *Revue de musicologie*, 14/46, 1933, p. 74-85.

⁴⁵ Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris : A. Picard, 1924 (Gallica) ; Émile Molinier, *Musée du Louvre (Paris). Département des objets d'art. Catalogue des ivoires*, Paris : Librairies-imprimeries réunies, 1896.

⁴⁶ Danielle Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue. Ivoires médiévaux. Ve-XVe siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2003.

⁴⁷ Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre*, p. 587, n° 297.

Le travail de Norbert Dufourcq, une génération plus tard, sur un portrait supposé de Pierre Robert⁴⁸, garde en revanche toute son actualité par la scrupuleuse méthode historique basée sur des sources pertinentes et par l'interdisciplinarité (l'archiviste et historien de l'art Jean Coural (1925-2001), spécialiste de la tapisserie française, a été sollicité). Dans le carton de tapisserie étudié qui montre le *Baptême du Dauphin* (célébré le 24 mars 1668 dans la cour du Château vieux de Saint-Germain), Dufourcq conteste avec des arguments imparables l'identification du batteur de mesure avec Lully. Il s'appuie sur les États de la France, sur l'état du personnel de la Chapelle royale pour la date concernée, sur les Lettres en vers de Robinet qui indiquent le lieu du baptême, et enfin sur la « lettre » d'une estampe de Romeyn de Hooghe « dessinée sur les lieux » (Bibliothèque municipale de Saint-Germain-en-Laye). Cette démarche est exemplaire et les conclusions de Dufourcq toujours actuelles.

Le premier iconographe de la musique à proposer un article analytique sur une oeuvre à sujet musical est ensuite Albert Pomme de Mirimonde. Nous nous arrêterons ultérieurement sur sa personnalité et sur son article méthodologique publié quatre ans auparavant (infra p. xxx). Ici il commente en quelques pages l'estampe d'Édouard Hamman (1819-1888) intitulée *Le Parnasse musical*⁴⁹ dont il mentionne une autre version non localisée. Pour lui « Ce ne sont [...] pas ces allégories floues et conventionnelles qui sont intéressantes, mais le choix et l'ordre de classement des musiciens ». Il compare celles d'Hamman avec la méthode employée par Charles Garnier pour la sélection des bustes qui devaient orner le pourtour du nouvel opéra. Mais dans le domaine de l'estampe et du thème « des grands hommes », il aurait pu avantageusement s'intéresser au *Parnasse* de Titon du Tillet, gravé par Nicolas Henri Tardieu d'après Jean Audran et aux tentatives ultérieures : le *Parnasso dei celebri compositori* gravé par Francesco Rainaldi (ca. 1770-ca. 1816) d'après Antonio Fedi (1771-1843) entre 1801 et 1807⁵⁰, ou les *Compositeurs dramatiques modernes* gravé par Nicolas-Eustache Maurin en 1844 pour la fameuse « Galerie de la Gazette musicale »⁵¹ ou encore le « Panthéon Nadar » de 1854 et 1858⁵², qui tous répondent à des partis pris iconographiques et des choix d'histoire de la musique qui auraient replacé cette estampe dans une perspective et

⁴⁸ Norbert Dufourcq, « Document iconographique. Le portrait supposé de Pierre Robert », dans *Revue de musicologie*, 39/115, 1957, p. 95-100.

⁴⁹ Burin et manière noire, 76,1 x 100,9 cm, Paris, Bulla, 1876. Albert Pomme de Mirimonde, « Le Parnasse musical d'Édouard Hamman », dans *Revue de musicologie*, 52/2, 1966, p. 196-202.

⁵⁰ Un tirage est conservé à Bologne, Museo internazionale e biblioteca della musica, Inv. 22405. <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=2431>, consulté le 20 avril 2018.

⁵¹ *Galerie de la Gazette musicale. N° 3. Compositeurs dramatiques modernes*. Y figurent Halévy, Meyerbeer, Spontini, Rossini, Berton, Berlioz, Donizetti, Onslow, Mendelssohn.

⁵² Judith Meyer-Petit, *Nadar : caricatures et photographies*, cat. d'exp., Paris, Maison de Balzac, 1990.

rendu la présente étude moins anecdotique. Mirimonde a repris quelques années après son article sous une forme plus développée (en incluant les autres sujets musicaux traités par Haman) mais toujours sans porter intérêt à la fortune de cette thématique dans le temps et l'espace⁵³.

Alors que toutes les notices et les articles d'iconographie musicale s'étaient portés jusqu'à présent sur l'art occidental de la fin du Moyen Âge à l'époque moderne, Jean Perrot, auteur d'une thèse publiée en 1965 sur l'orgue de ses origines à la fin du XIII^e siècle⁵⁴, propose en 1973 une analyse de « L'orgue de la mosaïque syrienne de Mariamîn » qui a donc traité à la Rome antique⁵⁵. Quoique Marcelle Duchesne-Guillemain et Abdul R. Zaquq aient consacré une étude parfaitement documentée sur cette mosaïque trois ans auparavant⁵⁶, l'auteur remercie ces deux archéologues mais ne donne pas les références précises de leur étude. Il cherche ici avant-tout à « comprendre l'originalité de l'orgue ». Il insiste en effet sur le fait qu'il s'agit d'un « positif de table » qui n'est pas hydraulique (sans cuve à eau ni pompes latérales) et qu'il se distingue des encombrants instruments d'amphithéâtre. L'étude reste cantonnée à décrire la typologie de l'orgue et ne s'intéresse guère à la valeur sociale, genrée et symbolique de cette scène musicale qui se déroule probablement dans une gynécée. Or selon Christophe Vendries, qui date la mosaïque du IV^e siècle et non du III^e comme Perrot, cet ensemble de musiciennes est exceptionnel :

juchées sur une estrade en bois, une organiste, une aulète, une cithariste et deux percussionnistes (une joueuse de crotales et l'autre de bols musicaux) ont été immortalisées en habit de scène sur le pavement d'une salle à manger et c'est à peine si l'unité du groupe est troublée par la présence de deux garçons déguisés en Amours qui actionnent le soufflet de l'orgue pneumatique⁵⁷.

Le dernier article thématique d'iconographie musicale présent dans le *Revue de musicologie*, le plus développé aussi, est celui que l'historienne de l'art Valérie Bajou a consacré à « Fantin-Latour et ses musiciens » en 1990⁵⁸. Il fait suite à sa thèse de l'école du Louvre⁵⁹. Plusieurs études et une autre thèse ont déjà, à cette date, été publiées sur les sujets musicaux de l'artiste et sur ses affinités musicales⁶⁰, en règle générale par des historiens de l'art, tandis

⁵³ Albert Pomme de Mirimonde, « Edouard Hamman et l'histoire de la musique en peinture », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten (Antwerpen)*, 1973, p. 269-300.

⁵⁴ Jean Perrot, *L'orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Étude historique et archéologique*, Paris : A. et J. Picard et C^{ie}, 1965.

⁵⁵ Jean Perrot, « L'orgue de la mosaïque syrienne de Mariamîn », dans *Revue de musicologie*, 59/1, 1973, p. 99-105.

⁵⁶ Marcelle Duchesne-Guillemain et Abdul R. Zaquq, « La mosaïque de Miriamin conservée au Musée de Hama », dans *Annales archéologiques arabes syriennes*, XX, 1970, p. 93-105.

⁵⁷ Christophe Vendries, « Masculin et féminin dans la Rome antique : De la théorie musicale à la pratique instrumentale », dans *Clio*, 25, 2007, p. 45-63. Ici 59.

⁵⁸ Valérie Bajou, « Fantin-Latour et ses musiciens », dans *Revue de musicologie*, 76/1, 1990, p. 45-76.

⁵⁹ Valérie Bajou, *Les sujets musicaux chez Fantin-Latour*, thèse de l'école du Louvre, Paris, 1988.

⁶⁰ Thérèse Lavauden, « Un peintre amoureux de musique : Fantin-Latour », dans *La Revue musicale*, 14, 1932, p. 7-15 ; Larry Curry, « Henri Fantin-Latour's Tannhäuser on Venusberg », dans *Los Angeles County Museum of Art Bulletin* 16/1, 1964, p. 3-19 ; Wilson Andrea Heesemann, « Henry Fantin-Latours *Rheingold* », dans *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*,

que trois expositions se sont intéressées à l'iconographie wagnérienne et à la place que Fantin-Latour y joua⁶¹. Il ne faut pas oublier aussi que Théodor de Wyzewa avait écrit un premier article sur la « Peinture wagnérienne » à l'occasion du Salon de 1885 dans la *Revue wagnérienne*⁶², qu'il récidiva le 8 mai 1886 dans ces mêmes colonnes⁶³, qu'Adolphe Jullien, dans son ouvrage sur Richard Wagner, avait inclus quatorze lithographies originales de Fantin-Latour et qu'en 1909 il publia une monographie sur Fantin-Latour⁶⁴. Enfin que Raymond Bouyer s'était intéressé au goût musical de Fantin-Latour dans la revue *L'Artiste* en 1895⁶⁵. L'article de V. Bajou, qui ne s'appuie que partiellement sur tous ces précédents, est avant tout consacré à la formation et au goût musical de Fantin-Latour, à ses activités de mélomane passionné, à ses amis peintres et musiciens. Il montre ensuite que l'inspiration de l'artiste est tantôt un manifeste réaliste lorsqu'il peint le portrait de musiciens, tantôt l'expression de son imaginaire, selon son choix d'un « registre unique de rêve ou de réalité ». Il s'arrête ensuite sur *Autour du piano*, en évoque chaque figure ainsi que la genèse de la composition en s'appuyant sur la correspondance de l'artiste, celles de ses amis et les travaux d'Adolphe Jullien. V. Bajou conclut que la musique est chez Fantin-Latour un prétexte narratif, une source d'idées et de sujets propices à son imagination. Plus étude du milieu de l'artiste et de son inspiration qu'analyse iconographique, cet article est resté isolé dans les travaux de Valérie Bajou et sa fortune critique n'est guère à trouver dans les travaux des chercheurs francophones alors qu'elle reste d'actualité dans des études pluridisciplinaire anglophones⁶⁶.

3. Les Comptes rendus d'ouvrage et leur positionnement critique au plan international

Le premier ouvrage d'iconographie musicale recensé dans la *Revue de musicologie* est la *Geschichte der Musik in Bildern* de Georg Kinsky (1881-1951) publiée chez Breitkopf et

25, 1980, p. 103-106 ; Michèle Barbe, *Le peintre Henri Fantin-Latour (1836-1904). Une vie musicale*, Thèse sous la dir. De René Julian, Paris I, 1981 ; Douglas Druick, « Fantin, l'art de la lithographie et l'Avant-garde wagnérienne », dans *Fantin-Latour*, cat. d'exp., Paris-Ottawa, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 271-315.

⁶¹ Martine Kahane et Nicole Wild, *Wagner et la France*, cat. d'exp., Paris, Bibliothèque nationale, 1983-1984, p. 119-148 ; Wolfgang Storch, *Die Nibelungen : Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, cat. d'exp., Munich, Haus der Kunst, 1987-1988.

⁶² 8 juin 1885, p. 154-156.

⁶³ « Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886 », dans *Revue wagnérienne*, 8 mai 1886, p. 100-113.

⁶⁴ Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres. Ouvrage orné de quatorze lithographies originales par M. Fantin-Latour*, Paris : J. Jouan, 1886 ; Adolphe Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris : Laveur, 1909.

⁶⁵ Raymond Bouyer, « Un peintre mélomane : Henri Fantin-Latour », dans *L'Artiste*, février 1895, p. 81-98.

⁶⁶ Michèle Barbe, auteure d'une thèse de doctorat d'État sur *Fantin-Latour et la musique* (Paris, université Paris-Sorbonne, 1992), l'ignore dans « Images du "Ring" : une vision de Fantin-Latour », dans *Richard Wagner. Visions d'artistes*, cat. d'ex., Genève, Musée d'Art, 2005, p. 28-39. Voir en revanche Anne Leonard, « The Musical imagination of Henri Fantin-Latour », dans James H. Rubin, *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*, Farnham: Ashgate, 2014, p. 203-219 ; Teresa Dolan, *Manet, Wagner, ad the musical culture of their time*, Farnham: Ashgate, 2013, p. 175.

Härtel en 1929. Ce volume de 1 560 reproductions s'intéresse aussi bien aux instruments conservés dans les musées et collections privées, aux manuscrits et imprimés musicaux, aux documents d'archives, qu'aux portraits de musiciens et aux scènes musicales. Des légendes succinctes, une table alphabétique des matières, une table géographique et un index des noms cités les accompagnent. Kinsky reste avant tout connu comme organologue et bibliothécaire, grand connaisseur de l'histoire des collections musicales⁶⁷. Il a laissé également des travaux bien connus sur Gluck, sur Beethoven, mais il n'a pas écrit sur des sujets d'iconographie. Son histoire de la musique en images met à contribution ses qualités d'antiquaire érudit (autodidacte, ce fut sa formation initiale), mais aussi de bibliothécaire et conservateur habitué à manipuler de riches collections et à diffuser des sources importantes. La version allemande parue à Leipzig est recensée dans la *Revue de musicologie* par Maurice Cauchie, et quelques mois plus tard la traduction française par Julien Tiersot⁶⁸. Ce dernier insiste sur l'intérêt des documents remontant à l'Antiquité, tandis que Cauchie voit dans ce recueil le complément indispensable aux histoires de la musique non illustrées, souhaitant qu'il exerce une « heureuse influence » sur le grand public. Bien qu'aucun travail analytique ou de synthèse n'accompagne ce corpus, il reste un usuel⁶⁹.

En dehors de deux recensions des biographies illustrées de Liszt et Chopin par Robert Bory, respectivement par Thérèse Marix et Marc Pincherle⁷⁰, il faut attendre trente ans pour qu'un nouveau compte rendu attire l'attention sur une publication dans ce domaine. Il s'agit du catalogue de la collection musicale d'André Meyer établi par François Lesure avec l'aide de Nanie Bridgman⁷¹. André Verchaly souligne que la « partie iconographique surpasse toutes les autres » et qu'aucun collectionneur « n'a sans doute jamais réuni un tel ensemble ». Cependant, en dehors d'une énumération des portraits peints ou dessinés les plus intéressants, il n'examine en rien l'attribution pourtant incertaine et l'identité des « musiciens de Louis XIV par Tournière ou Rigaud » que nous avons évoquées plus haut et dont l'original conservé à la National Gallery de Londres porte la signature d'André Bouys⁷². Le portrait de « Rameau

⁶⁷ Karl Ventzke, « Zur Biographie von Georg Kinsky 1882-1951 », dans *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Friedemann Hellwig (ed.), Tutzing : Hans Schneider, 1987, p. 467-480.

⁶⁸ Maurice Cauchie, CR de « Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1929 » dans *Revue de musicologie*, 11/33, 1930, p. 47-48 ; [Julien Tiersot], CR de « George [sic] Kinsky, *Album musical*, Paris, Delagrave, 1930 », dans *Revue de musicologie*, 11/35, 1930, p. 208.

⁶⁹ Gétéreau, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France*, p. 61-62.

⁷⁰ Thérèse Marix, CR de « Robert Bory, *La vie de Franz Liszt par l'Image*, Genève et Paris : Éditions des Horizons de France, 1936 » dans *Revue de musicologie*, 17/60, 1936, p. 194-195 ; Marc Pincherle, CR de « Robert Bory, *La Vie de Frédéric Chopin par l'image*, Genève : Alexandre Jullien, 1951 », dans *Revue de musicologie*, 33/99-100, 1951, p. 134-135.

⁷¹ André Verchaly, CR de « François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville : François Paillart, 1961 », dans *Revue de musicologie*, 47/ 124, 1961, p. 234-235.

⁷² Voir note 11 et 12.

par Chardin ou Aved » n'est pas plus discuté alors que depuis l'exposition *Rameau* de 1964⁷³, c'est la seconde hypothèse qui prévaut⁷⁴. Pourtant, et à juste titre, Donald W. Krummel, en recensant ce même catalogue pour *Notes*⁷⁵, regrettait la brièveté des notices et l'excusait en raison des nombreuses reproductions d'œuvres visuelles – ce qui montre dans les deux cas que l'expertise touchant à la paternité des œuvres visuelles paraissait secondaire aux musicologues.

On s'arrêtera en revanche sur deux comptes rendus écrits au sujet des volumes de la célèbre *Musikgeschichte in Bildern*, qui avait commencé à paraître sous la direction de Heinrich Bessler, Max Schneider puis Werner Bachmann à Leipzig à partir de 1961 et qui comptait déjà six volumes portant sur les anciennes civilisations et sur l'ethnomusicologie. François Lesure recensa le premier volume consacré à l'Occident, celui sur l'histoire de l'opéra⁷⁶. Après avoir exposé le principe d'organisation du volume autour de 190 documents accompagnés de 70 œuvres en rapport reproduites en plus petit format, et d'une introduction définissant le cadre de recherche et des commentaires qui « indiquent l'essentiel et ne submergent par les images », il regrette le parti-pris nettement en faveur de l'Allemagne et de l'Autriche aux dépens surtout de l'Italie (une dizaine de documents) et l'absence de Boquet pour la France. Il conclut que « le but de ce livre est parfaitement atteint : un cadre, des exemples et une méthode, à partir desquels il sera désormais plus aisé de travailler ».

A. Pomme de Mirimonde fut en charge d'un autre volume de la collection de Leipzig, celui de Walter Salmen sur la musique domestique et de chambre entre 1600 et 1900⁷⁷. Il reproche lui aussi que le choix des œuvres soit trop centré sur l'Allemagne, que certaines d'entre elles soient considérées comme des moments d'exécution alors que leur dimension allégorique ou métaphorique serait oubliée. Mais il est dommage qu'il ignore la qualité documentaire et critique de la série, de même que l'immense pas en avant fait depuis l'*Album musical* de Kinsky. La dimension universelle de cette collection, le nombre impressionnant de sources inédites exhumées, la densité des introductions de chaque volume, l'étude critique très poussée de chaque œuvre accompagnée de sa bibliographie particulière et de documents en

⁷³ Vladimir et Yvette Fédorov, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 1964.

⁷⁴ Gétéreau, « The Portraits of Rameau », p. 276-279 ; *De la collection musicale André Meyer*, p. 176-177, n° 256.

⁷⁵ Donald W. Krummel, CR de « François Lesure, *Collection musicale André Meyer*, Abbeville : François Paillart, 1961 », *Notes*, 20/3, 1963, p. 473-474.

⁷⁶ François Lesure, CR de « Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968 », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 92.

⁷⁷ Albert Pomme de Mirimonde, CR de « Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1969 », dans *Revue de musicologie*, 56/2, 1970, p. 247-248.

rapport, en font l'entreprise encyclopédique et méthodique d'iconographie musicale la plus aboutie de la seconde moitié du XX^e siècle.

A partir de 1973, la *Revue de musicologie* se fait l'écho de la nouvelle collection *Iconographie musicale* lancée par François Lesure chez Minkoff à Genève. Un point commun aux sept volumes parus jusqu'en 1987 sera de puiser, quel que soit leur sujet, dans les ressources des institutions parisiennes, largement sous-estimée nous l'avons vu, dans la série de Leipzig. Cette collection constitue une initiative sans équivalent à ce jour dans le domaine francophone. Le concept des volumes consiste à associer à la sélection d'au moins 150 images un commentaire serré, mais sans caractère d'érudition et une succincte bibliographie générale. André Verchaly remarque ainsi que le volume de François Lesure sur L'Opéra classique français⁷⁸ s'appuie en majorité sur des dessins de salles, machines et décors, costumes, provenant de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale et des Archives nationales. Mais il ne s'attarde pas sur l'apparat critique du volume, très lapidaire. Joseph-Marc Bailbé commente ensuite le volume de Yane Fromrich sur *Musique et caricature en France*⁷⁹. Il conteste les choix thématiques de l'ouvrage (La rue et le populaire ; Connaisseurs et consommateurs – un titre directement emprunté à l'ouvrage de François Lesure *Musica e Società* de 1966⁸⁰ ; La vie d'artiste ; Le « Vedettariat » ; Bruit, vapeur et orgues), pourtant fort stimulants. Il est frappé par l'inégalité des commentaires et le peu de densité de l'étude. Ce manque d'apparat critique est de fait ce qui caractérise l'ensemble des volumes de la collection. Le troisième volume de la série est celui de François Lesure sur Debussy⁸¹. Marcel Dietschy reconnaît dans la sélection de « nombreux et appréciables inédits ». Il remarque la brièveté de l'introduction, liste tous les personnages qui lui semblent manquer mais apprécie l'usage de commentaires contemporains des documents sélectionnés et qualifie finalement l'ouvrage de « séduisant ». Richard Langham Smith, dans *Notes*, sera lui plus franchement admiratif et Peter Cahn, dans *Die Musikforschung*, saluera la « souveraine connaissance » de F. Lesure pour établir un ouvrage ayant un caractère « intime ». Puis la *Sainte-Cécile* de Mirimonde est confiée à Denise Launay⁸² qui ne retient de l'ouvrage que le caractère gracieux des figures, le charme du texte d'introduction, la

⁷⁸ André Verchaly, CR de « François Lesure, *L'Opéra classique français (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Genève : Minkoff, 1972 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 59/2, 1973, p. 294-295.

⁷⁹ CR de « Yane Fromrich, *Musique et caricature en France au XIX^e siècle*, Genève : Minkoff, 1973 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 140-142.

⁸⁰ Voir infra, note 90.

⁸¹ Marcel Dietschy, CR de « François Lesure, *Debussy*, Genève : Minkoff, 1975 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 62/2, 1976, p. 333-335.

⁸² Denise Launay, CR de « Albert Pomme de Mirimonde, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève : Minkoff, 1974 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 66/2, 1980, 229.

dimension organologique de la démonstration. Sans doute n'était-elle pas préparée à évaluer l'évolution iconographique de la sainte selon un point de vue hagiographique et iconographique, pour souligner les différents archétypes qui ont inspiré les artistes depuis le Moyen Âge, très absent de l'ouvrage d'ailleurs. Richard Lockett, dans le *Musical Times*, critique la brièveté de l'introduction et des commentaires, l'absence de précisions sur les œuvres et sur les instruments, comme la rapidité avec laquelle est présentée l'iconographie de la sainte associée à la musique. Il conclut même en déniait toute audience au livre et en le trouvant « studieusement terne », plein de lacunes, si rapide et peu précis dans son appareil critique qu'il ne peut que décevoir les attentes des historiens de l'art, des historiens de la société, des organologues comme des iconologues. Kinnon parle d'un « curieux livre », qualifie sa méthode historique de mystico-poétique. Mais il apprécie cependant que Mirimonde suggère que Saint Cécile a usurpé le rôle traditionnel qui était celui de *Musica* tout en qualifiant son travail de mythopoétique tout en souhaitant que ses suiveurs reprennent tous ces aspects avec une méthode historique plus rigoureuse. On voit donc la distance critique qui sépare les auteurs de comptes rendus de la *Revue de musicologie* avec leurs homologues étrangers.

En 1976, lorsque la thèse de Tilman Seebass sur les représentations de la musique dans le manuscrit BN fonds latin 1118 est publiée, Michel Huglo n'écrit pas moins de trois comptes rendus⁸³. Dans celui de la *Revue de musicologie*, il souligne la grande utilité de ce travail pour l'organologie médiévale en raison de son exploration systématique de sources comparables dans les bibliothèques européennes. Christian Meyer portera de son côté un jugement plutôt critique sur l'ouvrage d'Edmund A. Bowles consacré à la pratique musicale au Moyen Âge paru dans la série de Lesure chez Minkoff⁸⁴. Il relativise le « réalisme » de beaucoup des images sélectionnées, trouve le titre du livre inapproprié car il ne traite quasi que du XV^e siècle, critique les datations trop approximatives des documents et estime que les textes donnés en annexe n'ont qu'un rapport assez lointain avec eux. Sylvette Milliot commentera, bien qu'elle ne soit pas spécialiste des instruments à bourdons pastoraux, le petit ouvrage de Richard Leppert, *Arcadia in Versailles*⁸⁵ qui reste un modèle d'analyse iconographique dans le domaine des transferts sociaux de pratiques musicales. A partir de 1983 Jean-Michel

⁸³ Michel Huglo, CR de « Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque nationale fonds latin 1118*, Berne : Francke Verlag, 1873 », dans *Revue de musicologie*, 62/1, 1976, p. 149-151.

⁸⁴ Christian Meyer, CR de « Edmund A. Bowles, *La pratique musicale au Moyen Âge*, Genève : Minkoff, 1983 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 71/1-2, 1985, p. 199-200.

⁸⁵ Sylvette Milliot, CR de « Richard Leppert, *Arcadia at Versailles. Noble Amateurs Musicians and Their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660-1789). A Visual Study*, Amsterdam & Lisse: Swets & Zeitlinger B. V., 1978 », dans *Revue de musicologie*, 66/2, 1980, p. 235-236.

Nectoux sera chargé de recenser plusieurs ouvrages concernant le XIX^e siècle, tantôt monographique⁸⁶, tantôt consacré aux sources de l'opéra et de ses spectacles⁸⁷. En recensant l'ouvrage généraliste de l'historien de l'art Philippe Junod⁸⁸ consacré à la *Musique vue par les peintres*, il déplore le petit nombre d'œuvres sélectionnées (60), apprécie leur originalité ainsi que l'introduction de l'ouvrage mais regrette l'absence de bibliographie ce qui restreint son utilité. On s'étonnera qu'aucune mention ne soit faite dans ce compte rendu de l'ouvrage en partie comparable de Jean-Yves Bosseur (*Musique. Passion d'artiste*) paru un an auparavant, ouvrage auquel Tilman Seebass consacra au demeurant des remarques très sévères en raison de son ignorance des travaux fondamentaux d'iconographie musicale⁸⁹.

Parmi les grands absents de ces recensions, on signalera l'ouvrage de François Lesure *Musica e Società*, traduit en allemand et en anglais mais pour une raison inconnue (probablement le manque d'intérêt des éditeurs français ?) jamais publié en français⁹⁰. Il eut l'honneur de neuf recensions (dont aucune dans la *Revue de musicologie*). Toutes furent enthousiastes et soulignèrent son éclairage sociologique de la musique bien documenté même si la brièveté des commentaires fut toujours regrettée. Préfacé par Pierre Francastel, cet ouvrage s'attachait aux différents modes de représentation de la musique et à la condition sociale des musiciens selon un découpage d'une stimulante modernité : les connaisseurs, les consommateurs, les utilisateurs (le mécène et les artistes), les musiciens de Dieu.

De même les deux volumes de Mirimonde sur *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons* publié chez Picard dans la collection de Norbert Dufourcq sur « La vie musicale en France sous les rois Bourbons », ont reçu six comptes rendus pour le tome 1, dont un dans XVII^e siècle par Jean Mongrédien, mais aucun dans la *Revue de musicologie*. Presque tous furent très critiques à l'étranger. Franck Dobbins (*The Musical Times*) souligne que ces deux volumes dénotent d'une recherche et d'une documentation systématique dans la lignée des travaux de Peter Fischer et Emanuel Winternitz dans un « domaine jusqu'ici négligé de l'histoire de la musique et de l'organologie », ce qui est bien restrictif du point de vue disciplinaire puisque la dimension symbolique et iconologique de l'iconographie est passée sous silence. Edith Borroff (*JAMS*) déplore le manque de compétences musicales de

⁸⁶ Jean-Michel Nectoux, CR de « Roger Delage, *Chabrier*, Genève : Minkoff, 1982 (Iconographie musicale) », dans *Revue de musicologie*, 69/2, 1983, p. 238-240.

⁸⁷ Jean-Michel Nectoux, CR de « Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle. T. I. Opéra de Paris*, Paris : Bibliothèque nationale, 1987 », dans *Revue de musicologie*, 74/2, 1988, p. 241-242.

⁸⁸ Jean-Michel Nectoux, CR de « Philippe Junod, *La musique vue par les peintres*, Lausanne : Edita (diffusion Vilo), 1988 », dans *Revue de musicologie*, 78/1, 1992, p. 161-162.

⁸⁹ Tilman Seebass, CR de « Jean-Yves Bosseur, *Music: Passion for an Art*, Genève : Skira, 1991 », dans *Notes*, 49/2, 1992, p. 596-598.

⁹⁰ François Lesure, *Musik und Gesellschaft im Bild*, Cassel : Bärenreiter, 1966, traduction par Anna Martina Gottschick ; *Music and Art in Society*, University Park et Londres : Pennsylvania University Press, 1968, traduction par Denis et Sheila Stevans.

Mirimonde, Margaret Murata (*Notes*) que les analyses précises d'œuvres sont rares et que l'index comme la bibliographie sont très insuffisants. Du côté des historiens de l'art le jugement est encore plus tranché. Pour Nathalie Henderson dans l'*Art Bulletin*, Mirimonde n'a pas réussi à apporter de résultats significatifs comme E. Winternitz l'avait fait pour l'iconographie des instruments de musique ; il a sélectionné des œuvres mineures ou obscures mal documentées et où la musique joue souvent un rôle accessoire et enfin il ignore de façon cavalière les récents travaux d'histoire de l'art notamment internationaux.

Il apparaît donc que les volumes concernant la musique occidentale dans la série dirigée par Heinrich Bessler et Max Schneider à la Deutscher Verlag für Musik de Leipzig n'a eu qu'un écho mesuré dans la Revue de musicologie (les trois volumes de Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert* et *Tanz im 19. Jahrhundert*, n'ont pas été recensés), alors que la série de François Lesure bénéficia d'une attention continue.

4. Les articles portant sur la discipline, son historiographie, sa méthodologie

C'est sans conteste André Tessier (1886-1931) qui reste la figure la plus importante de l'entre-deux-guerres pour les études d'iconographie musicale. Sa formation pluridisciplinaire fait penser à celle de Julius von Schlosser à Vienne, de Curt Sachs à Berlin, qui tous deux allient des études musicales et d'histoire de l'art. Tessier étudie le droit, se forme à l'École des Langues orientales, à la Sorbonne où il est disciple de Romain Rolland. Spécialiste de la peinture et de la musique des XVII^e et XVIII^e siècle en France et en Italie, il présente une thèse à l'École du Louvre en 1921 sur les Bérain. Ses travaux d'iconographie, souvent sur l'opéra, sont publiés dans des tribunes d'histoire de l'art et de musicologie⁹¹. Tessier fut neuf ans archiviste adjoint aux Archives photographiques du Ministère des Beaux-Arts, rue de Valois. Il entreprit là un travail documentaire largement oublié aujourd'hui, qui fut publié dans la *Revue de musicologie* cinq ans après sa mort par Paul Ratouis de Limay⁹² et qui préfigure les outils documentaires organisés par Geneviève de Chambure dans le cadre du CNRS trente ans plus tard. Un premier fichier avec reproductions et notice succincte, concernait les manuscrits ornementés de thèmes musicaux conservés dans des bibliothèques françaises de Paris et de province⁹³. Un second

⁹¹ André Schaeffner, « Bibliographie des travaux d'André Tessier », dans *Revue de musicologie*, 35/107-108, 1953, p. 150-166 ; Florence Gétreau, « 1936-2006 : Cataloguing Musical Iconography in France – A disciplinary perspective », *Lettre d'information du RIdIM*, *RIdIm Newsletter*, 2, 2007, p. 13-17.

⁹² André Tessier, « Contribution à un fichier musical des Archives photographiques des Beaux-Arts », dans *Revue de musicologie* 60 (1936), 161-178 (publié par M. Paul Ratouis de Limay).

⁹³ Soixante dix ans plus tard, la base de données en ligne *Miniature* de l'Institut d'Histoire des Textes, un laboratoire supporté par le CNRS, présente 4 000 manuscrits dépouillés dans 51 bibliothèques françaises. On y recense 422 entrées sur la musique, soit quatre fois plus.

fichier concernait les tableaux à sujets musicaux conservés au musée du Louvre. Si l'on compare ces fichiers à l'inventaire réalisé ces dernières années par Brigitte Devaux, Nicoletta Guidobaldi, et surtout Nicole Lallement dans le cadre de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, inventaire publié en six livraisons dans *Musique-Images-Instruments*⁹⁴, plus du double et même plus du triple pour l'École française, y a été catalogué selon des normes établies avec Tilman Seebass lors de deux séminaires internationaux⁹⁵.

Après cette initiative fondatrice de Tessier, le deuxième article méthodique publié dans la *Revue de musicologie* est celui d'Albert Pomme de Mirimonde en 1965 modestement titré « Remarques sur l'iconographie musicale »⁹⁶. Avec lui, l'iconographie musicale en tant que pratique érudite fait son entrée dans les institutions patrimoniales (musées et bibliothèques), même si elle a continué d'être ignorée très largement à l'université où l'on traite surtout des relations entre arts et musique. Haut magistrat, Mirimonde fit carrière à la Cour des comptes. Sa thèse de droit avait porté sur les traités internationaux et leurs imperfections.

Collectionneur entre 1930 et 1951, passionné d'histoire de l'art, il légua ses tableaux à deux musées provinciaux⁹⁷, sa bibliothèque et sa documentation d'histoire de l'art au musée du Louvre et à la Bibliothèque de Besançon. Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France est dépositaire de sa documentation d'iconographie musicale (quelque 8 000 photographies, inv. 85-00435) dorénavant disponible (sans mise à jour des identifications et sans localisation des œuvres) sous Gallica (Fonds Albert Pomme de Mirimonde. Collection de documents iconographiques. 1945-1985). Il commence à publier en 1948 principalement sur des œuvres hollandaises⁹⁸. A partir de 1960, et pour une vingtaine d'années, il est l'auteur prolixe d'une œuvre qui s'intéresse à la peinture des écoles française, italienne et nordiques. Plus de la moitié concerne l'iconographie musicale et n'a pas encore été évaluée. On remarquera avec étonnement que l'ouvrage qui fut publié en 1987 pour faire connaître son

⁹⁴ Nicole Lallement et Brigitte Devaux, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre. I. L'école italienne des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Musique-Images-Instruments*, 2, 1997, p. 235-262 ; Nicole Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (II). La peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles (1. Tableaux conservés au musée) », dans *Musique-Images-Instruments*, 3, 1998, p. 186-220 ; « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (III) : la peinture française des XVI^e et XVIII^e siècles (dépôts) », dans *Musique-Images-Instruments*, 4, 1999, p. 160-190 ; Nicoletta Guidobaldi, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (IV) : la peinture de la Renaissance », dans *Musique-Images-Instruments*, 5, 2003, p. 199-232 ; Nicole Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (V) : peintures hollandaises et flamandes des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Musique-Images-Instruments*, 6, 2004, p. 211-244 ; « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (VI) : suite et fin », dans *Musique-Images-Instruments*, 8, 2006, p. 189-211.

⁹⁵ Florence Gétreau, « Journées d'étude pour la documentation en iconographie musicale », dans *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 192-193.

⁹⁶ Albert Pomme de Mirimonde, « Remarques sur l'iconographie musicale », dans *Revue de musicologie*, 51/1, 1965, p. 3-18.

⁹⁷ Elisabeth Foucart-Walter (dir.), *Musée du Louvre. La collection A.P. de Mirimonde (legs aux musées de Gray et de Tours)*, Paris, Ministère de la Culture-Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

⁹⁸ Voir sa bibliographie en ligne sur le site Internet de l'Institut national d'histoire de l'Art. [www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-aporha/iconographie-musicale-repertoire-des-uvres-publiees-par-albert-pomme-de-mirimonde-1897-1985.html?search-keywords=Mirimonde].

legs s'attache à la « morale de [sa] collection »⁹⁹, mais pas du tout à son œuvre intellectuelle. Les rares articles parus après sa disparition n'en font pas plus état¹⁰⁰, le *Burlington Magazine* ne s'intéressant qu'à sa collection¹⁰¹. Seul Tilman Seebass, dix ans plus tard, montrera l'aspect multiforme de ses centres d'intérêt : la variété des supports qu'il prend en compte (peinture, sculpture, tapisserie, estampes etc.), des périodes (de la Renaissance au XIX^e siècle), des pays (les écoles du Nord sont prédominantes, la France et l'Italie venant derrière), et surtout des thématiques liées à la musique¹⁰². Avec cinq ouvrages publiés dans les collections dirigées respectivement par Norbert Dufourcq et François Lesure, six préfaces à des catalogues d'expositions, on remarque que ses quelque quatre vingt articles d'iconographie musicale (soit la moitié de sa production) sont quasi toujours publiés dans des revues d'art. Ses principaux axes de recherche, dans la lignée des travaux d'Emile Mâle, sont la musique chez les peintres (une dizaine de cas), la musique dans les collections publiques, les portraits de musiciens, les scènes de genre, les allégories et le symbolisme. S'il est bien difficile d'évaluer l'influence des travaux de Mirimonde, il est cependant indéniable que nous travaillons volontairement ou non dans son héritage. Aussi l'absence totale de référence à son œuvre dans le manuel publié récemment par Thomas F. Heck aux Etats-Unis¹⁰³ est plus qu'inexplicable, ce qui a été souligné par la revue *Music in Art*¹⁰⁴.

Le petit article de Mirimonde pose d'abord le constat que l'iconographie musicale « est un territoire sous-développé ». Après avoir mentionné les travaux de Tessier et d'Emanuel Winternitz, l'Album musical de Kinsky, les histoires de la musique illustrées et les ouvrages généraux sur les instruments de musique incluant des scènes musicales (car « ils rassemblent parfois une documentation importante »), Mirimonde espère qu'un travail de prospection des instruments conservés dans les réserves des musées sera entrepris¹⁰⁵. Il aborde ensuite des cas d'étude pour montrer les chausse-trappes à éviter (œuvres modifiées au cours de leur histoire,

⁹⁹ Raoul Ergmann, « Albert P. de Mirimonde (1897-1985) : une morale de la collection », dans *La collection A.P. de Mirimonde*, p. 7-13.

¹⁰⁰ S.n., « M. Albert P. de Mirimonde » ; Daniel Wildenstein, « En souvenir du président de Mirimonde, collectionneur, donateur des musées, membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts », *Chronique des Arts, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 30, 1985, p. 29-30 ; Jean-Pierre Babelon, « Discours du vice-président de la Société », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1987, p. 344.

¹⁰¹ Duncan Bull, « New Acquisitions at the Louvre and the Mirimonde Collection », *The Burlington Magazine*, 130, 1988, p. 158-160.

¹⁰² Tilman Seebass, « Une brève histoire de l'iconographie musicale : contribution des chercheurs français », *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 8-20.

¹⁰³ Thomas Heck (dir.), *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester: University of Rochester Press, 1999.

¹⁰⁴ Zdravko Blazekovic, « Reviews », dans *Music in Art*, XXIV, 1999, p. 113-116.

¹⁰⁵ Cet inventaire a été réalisé à partir de 1988 par Frédéric de La Grandville dans le cadre d'une mission auprès de l'Inspection générale des Musées classés et contrôlés à la Direction des musées de France. Ce travail a ensuite été valorisé par l'équipe du musée de la Musique sous forme d'une base de données en ligne intitulée « Base nationale des instruments de musique » [http://basenationale.philharmoniedeparis.fr/?_ga=2.22953970.857405756.1524996411-292273343.1476227740. Consultée le 3 mai 2018].

lecture fautives des textes musicaux présents dans certains tableaux, portraits utilisant des stéréotypes dans les costumes et les instruments). Mais malheureusement chacun des cas pris comme exemple a été remis en cause par des travaux ultérieurs, enlevant toute consistance à ses mises en garde. Alors qu'il affirme que dans les notations musicales représentées « le texte en est toujours reproduit avec une exactitude scrupuleuse », les travaux de Colin Slim¹⁰⁶ ont montré combien la question est infiniment plus complexe et qu'on ne peut absolument pas généraliser ce constat. Discutant un portrait de violiste conservé au musée de Blois déjà considéré par Mary Cyr comme un portrait de jeunesse de Marin Marais car elle a identifié la musique visible sous l'archet du violiste, il conteste cette identification au prétexte que son instrument a six cordes, déduction tout à fait contestable¹⁰⁷. Pour conforter le fait que « le symbolisme constituait un moyen de penser et un mode d'expression », il prend pour exemple *Les Noces de Cana* de Véronèse et conclue que « les musiciens ne sont autres que les grands peintres vénitiens de l'époque ». Or cette tradition qui remonte au milieu du XVII^e siècle, a été remise en cause dans les études récentes, l'une d'elle ayant même proposé avec des arguments très sérieux l'identification des musiciens avec les grands compositeurs vénitiens du temps¹⁰⁸. Mirimonde s'attarde ensuite sur le « sens allégorique particulier à certains instruments », notamment la lyre et le luth, attributs habituels d'Apollon et d'Orphée [...] utilisés « pour désigner les qualités du pouvoir royal »¹⁰⁹, le luth exprimant selon lui la Tempérance. Il cite le cas d'un « plateau peint par Martin Schaffner au Musée de Cassel ». Or cette table peinte présente sous les traits de Vénus l'Allégorie de la Musique qui a disposé à ses pieds à la fois une harpe et un luth qui soulignent respectivement la dimension biblique et contemporaine de la musique¹¹⁰. Par ailleurs le luth peut parfois être tout autant symbolique de l'Intempérance¹¹¹, notamment chez les caravesques hollandais que Mirimonde convoque pourtant longuement. Il aborde ensuite les allégories des cinq sens en indiquant que chez Brueghel de Velours, l'Ouïe « devient parfois un 'Cabinet de musique' précieux pour

¹⁰⁶ Colin, H. Slim, *Painting Music in the Sixteenth Century, Essays in Iconography*, Aldershot: Brookfield (US), Singapour, Sydney, Ashgate, 2002.

¹⁰⁷ Gétéreau, « Portraits peints et gravés de Marin Marais », p. 12-13 ; Jonathan Dunford, « A portrait of the musician Marin Marais by Jean Dieu dit Saint-Jean in the Museum in the Château of Blois », dans *Viola da Gamba Society*, 44, 2007-2008, p. 6-11.

¹⁰⁸ Florence Gétéreau, « La musique », dans Nathalie Volle et Jean Habert (dir.), *Les Noces de Cana de Véronèse : une œuvre et sa restauration*, cat. d'exp., Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 239-255. Ici p. 140-141 ; Luigi Beschi, « L'immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle *Nozze di Cana* », dans *Imago Musicae*, XVI-XVII, 1999/2000, p. 171-191.

¹⁰⁹ Alain Mérot, « La lyre et la harpe : deux visages du roi musicien », dans Jean Duron (éd.), *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 211-230.

¹¹⁰ Pour une analyse de cette table de Martin Schaffner représentant *Les Planètes et les Arts libéraux*, 1533, voir Justus Lange, *Die Erfindung der Welt. Martin Schaffners bemalte Tischplatte von 1533*, cat. d'exp., Cassel, Staatliche Museen Kassel, 2002 ; Gétéreau, *Voir la Musique*, p. 67-70.

¹¹¹ Philippe Morel, « Vin, musique et intempérance dans la peinture caravesque hollandaise », dans Florence Gétéreau (dir.), *Le Vin et la Musique*, Paris : Gallimard, 2018, p. 88-94.

l'organologie ». Or les instruments ne sont pas les seuls à figurer dans ces chambres d'étude et de délectation propices au collectionnisme des partitions¹¹².

Cet article consacre ensuite une page au XIX^e siècle en des termes qui ne peuvent aujourd'hui que nous étonner :

la décadence s'accroît rapidement. La peinture historique, qu'elle traite de l'Antiquité ou de Moyen Age, est de médiocre intérêt, car il ne s'agit que de reconstitutions à l'aide d'informations plus ou moins sûres. L'orientalisme est souvent plus attachant parce que les artistes ont fait de bonnes études d'instruments exotiques. La peinture de genre sombre dans l'anecdote, parfois niaise. Les natures mortes à instruments de musique deviennent rares et ne sont parfois que des imitations de celles du XVIII^e siècle. Seul, le portrait échappe à ce déclin [...]. Lorsque Manet et les Impressionnistes décident de supprimer le sujet, la fin de l'iconographie musicale est proche.

Pour lui Fantin-Latour « transcrit plutôt les livrets que les partitions » et chez Whistler « ce ne sont plus que des utilisations, par analogie, des techniques musicales ». De tels partis pris sont contredits par l'ampleur des travaux qui ont porté sur cette période¹¹³. Concluant sa présentation plutôt étroite de la discipline, Mirimonde suggère que « des fichiers iconographiques soient établis d'une manière systématique ». C'est ce qu'entreprendra Geneviève Thibault à partir de 1967 avec le soutien du CNRS dans le cadre d'une « Recherche coopérative sur programme » qui deviendra une « Unité de recherche associée » puis l'un des programmes au sein d'unités mixtes de recherches successives¹¹⁴. Il forme ensuite des vœux pour que des expositions permettent de traiter des grands thèmes iconographiques. De fait une floraison d'expositions qui ont porté sur tout le spectre chronologique de la discipline a vu le jour dès 1969 en France et dans le monde¹¹⁵. Mirimonde suggère aussi que « les encyclopédies et les histoires de la musique [consacrent] un chapitre à l'évolution de l'iconographie musicale ». Howard Mayer Brown sera le premier à donner sa place à la discipline dans le *New Grove Dictionary of Music* dans son édition de 1980¹¹⁶, suivi par Tilman Seebass dans sa nouvelle édition en ligne à Oxford University Press

¹¹² A la suite de Richard Leppert (« Music, Representation, and Social order in Early Moderne Europe », dans *Cultural critique*, 12, 1989, p. 25-55), voir Camilla Cavicchi et Philippe Vendrix, « L'érudit et l'amateur : collectionner la musique à la Renaissance », dans *Collectionner la musique, volume 1.*, p. 25-54. Ici p. 52.

¹¹³ Hans Christophe Worbs, *Das Dampfkoncert : Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts in der Karikatur*, Wilhelmshave, Locarno, Amsterdam : Heinrichshofen, 1982 ; Walter Salmen, *Das Konzert : eine Kulturgeschichte*, Munich : C.H. Beck, 1988 ; Walter Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1989 (Musikgeschichte in Bildern) ; Marsha L. Morton et Peter L. Schmunk (éd.), *Music and Painting in the Nineteenth Century*, New York, Londres: Routledge, 2000/2011 ; Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris: Klincksieck (Coll. 50 questions), 2013 ; Rubin et Mattis, *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism*. Concernant le XX^e siècle, voir François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Paris : Fayard, 1995 ; Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques. Ineractions au XX^e siècle*, Paris : Minerve, 1998 ; George C. Schuetze, *Convergences in Music & Art. A Bibliographic Study*, Warren, Michigan : Harmonie Park Press, 2005 (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 86) et Philippe Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève : Éditions Contrechamps, 2006. Sans oublier l'entrée « Musik und Bildende Kunst » signée par Rolf Ketteler, Jörg Jewanski et Ludwig Finscher dans *MGG*, Ludwig Finscher (ed.), Cassel, Bärenreiter, Stuttgart, Metzler, Sachtel, 6, col. 745-783.

¹¹⁴ Gétreau, « « 1936-2006 : Cataloguing Musical Iconography in France ».

¹¹⁵ Gétreau, *Voir la Musique*, p. 404-405.

¹¹⁶ Howard Mayer Brown, « Iconography of Music », dans *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie, éd, Londres : Macmillan, 1980, vol. 9, p. 11-18.

puis dans *MGG* en 1997¹¹⁷. Pour le domaine français, ce ne sera fait en France qu'une décennie plus tard grâce à un encadré d'une page et demie dans le *Dictionnaire de la musique en France. XVII^e-XVIII^e siècles* de Marcelle Benoît en 1992¹¹⁸ et dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* de Joël-Marie Fauquet¹¹⁹.

Parmi ce qu'il appelait, pour conclure, ses « revendications », il en manquait une : celle d'un enseignement supérieur de la discipline tant dans les Conservatoires supérieurs qu'à l'université. Le parcours non académique de Mirimonde était probablement la raison de cet oubli qui trouvera d'ailleurs une issue tant au CNSM que dans les universités à partir de la fin des années 80¹²⁰.

En 1976, H. Robert Cohen propose à la *Revue de musicologie* un article de méthodologie bien différent¹²¹ car il est cette fois limité à l'état d'avancement d'un programme collectif de recherche qu'il a initié en 1974 à l'Université Laval sur l'étude et l'inventaire de la presse musicale en France au dix-neuvième siècle. Cohen présente tout d'abord la nécessité d'indexer la richesse d'information contenue dans la presse musicale (on voit déjà se profiler le grand chantier du RIPM) et d'autre part montre l'intérêt et la méthode qui préside à la préparation des trois volumes qui seront publiés en 1982-1983 sur *Les gravures musicales dans l'Illustration*¹²² et dont l'organisation est ici présentée : catalogue chronologique annoté (en utilisant quelque 15 000 descripteurs ; reproduction de l'ensemble des illustrations sous forme de vignettes ; index analytique par catégorie, sujet, auteur, œuvre). Il s'agit d'un corpus d'environ 2700 gravures sur bois « qui forment une véritable histoire visuelle des activités musicales [...] dans la société française du dix-neuvième siècle ».

La grande nouveauté de cette entreprise collective est l'utilisation d'une indexation hiérarchisée (présentée sous forme de schéma) dans un système informatique qui organise ces informations « selon un classement multiple et à plusieurs niveaux ». Les index des volumes doivent démontrer la parfaite mise en œuvre de cette nouvelle méthodologie. On remarquera

¹¹⁷ Tilman Seebass, « Musikikonographie », dans *MGG*, Ludwig Finscher (ed.), Cassel, Bärenreiter, Stuttgart, Metzler, Sachtel 6, 1997, col. 1319-1343.

¹¹⁸ Paule Guiomar, « La musique et ses représentations », in Marcelle Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992, p. 736-737. Dans cet article l'iconographie est considérée comme une « source » et non comme une discipline.

¹¹⁹ Florence Gétreau, « Iconographie musicale », dans Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 607-608.

¹²⁰ Michèle Barbe enseigne les rapports entre « Musique et Arts » à l'Université Paris Sorbonne, François Sabatier est professeur d'« Art et civilisation » au Conservatoire supérieur de Lyon et Florence Gétreau professeur associé d'« Iconographie musicale et organologie » à celui de Paris.

¹²¹ Robert Cohen, « Les gravures musicales dans l'Illustration de 1843 à 1899 », dans *Revue de musicologie*, 62/1, 1976, p. 125-131.

¹²² H. Robert Cohen, *Les gravures musicales dans l'Illustration : 1843-1899*, Préface de Barry S. Brook, Québec, Université Laval, 1982-1983, 3 volumes.

que le but reste l'édition imprimée alors que le projet aurait pu constituer une base de données, support dont Robert Cohen deviendra l'éminente incarnation comme fondateur et directeur du RIPM. En conclusion de son court article faisant l'état du projet, Cohen indique que la publication se fera sous les auspices du *Répertoire International d'Iconographie musicale (RIdIM)*, dont il faut rappeler qu'il est fondé aux côtés du RISM et du RILM, à l'initiative de Barry Brook à Saint Gall (Suisse) lors d'une première rencontre du 26 au 29 août 1971¹²³. Remarquons aussi que R. Cohen publie son article quelques mois après la parution de la première *RIdIM Newsletter* diffusée en août 1975 par le Research Center for Musical Iconography (The City University of New York).

En 1984, alors que les trois volumes sont parus, et qu'ils offrent non pas 2 700 notices mais 3 360, H. Robert Cohen publie un nouvel article beaucoup plus poussé, sur les questions méthodologiques relatives à cette entreprise¹²⁴ dont il souligne l'apport considérable sur le plan de la sociologie de la musique et d'une moindre façon de l'organologie, le caractère téméraire, éminemment expérimental et non définitif, l'étude de chaque nouveau corpus faisant évoluer selon lui les méthodes d'indexation en iconographie. Il précise qu'il a utilisé, tout en le simplifiant, le manuel de catalogage mis au point et publié en 1972 par Howard Mayer Brown pour le RIdIM¹²⁵. Remarquons enfin que les comptes rendus sur ces trois volumes sont à la fois très élogieux sur la nouveauté et l'utilité d'un tel outil, sur sa richesse documentaire mais parfois aussi critiques sur certains partis pris éditoriaux, comme l'exprime Jean-Michel Nectoux dans la *Revue de musicologie* : choix des vignettes reproduites et de leur taux d'agrandissement, absence d'effort d'identification de certains instruments, lieux, œuvres visuelles ayant servi aux vignettes alors que les identifications de personnages ont été très nombreuses. L'entreprise reste cependant considérée comme un modèle du genre¹²⁶. J.-M. Nectoux a d'ailleurs été à l'origine, quelque vingt ans plus tard, de l'indexation de l'iconographie musicale dans la revue *Musica* (1902-1914), première revue illustrée consacrée à la musique en France¹²⁷. On mesure ainsi la dimension fondatrice, par sa méthodologie et ses résultats, de l'initiative de R. Cohen.

¹²³ [Barry S. Brook, Chairman, Mary Rasmussen, Secretary], « RIdIM. Inaugural report », dans *Fontes Artis Musicae*, 19/3, 1972, p. 196 ; Barry S. Brook, « RIdIM/ A New International Venture in Musical Iconography », dans *Notes*, 28/4, 1972, p. 652-653.

¹²⁴ H. Robert Cohen et Sylvia L'Écuyer Lacroix, « Indexation de l'iconographie musicale dans la presse illustrée du dix-neuvième siècle : Présentation d'une méthode », dans *Fontes Artis Musicae*, 31/2, 1984, p. 96-107.

¹²⁵ Howard Mayer Brown et Joan Lascelle, *Musical Iconography : A Methode for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*, Boston, Mass, Harvard University Press, 1972.

¹²⁶ Jean-Michel Nectoux, CR de « H. Robert Cohen, Sylvie L'Écuyer et Jacques Léveillé, *Les gravures musicales dans l'illustration, 1843-1899*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1983 », dans *Revue de musicologie*, 70/2, 1984, p. 294-296.

¹²⁷ Les résultats de cette entreprise collective qui a débuté en 2002 sont accessibles dans une base de données dédiée disponible depuis 2008 parmi les ressources de l'INHA [<https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-atorha/revue-musica-1902-1914.html>]

Un troisième article relatif aux résultats des travaux d'iconographie musicale est consacré en 1983 par Sylvette Milliot au Centre d'iconographie du CNRS¹²⁸. Violoncelliste, spécialiste de cet instrument et de l'histoire de la lutherie parisienne, chercheuse au CNRS dans l'équipe fondée par G. Thibault de Chambure, elle présente les réalisations et l'utilité de sa documentation iconographique. Cet article veut cependant mettre en lumière « l'apparition d'une branche annexe de [l'histoire de l'art], l'iconographie musicale [en tentant] d'en donner ici la définition, d'en préciser l'objet, le champ d'applications et les méthodes, avant de voir comment on la pratique à Paris, dans le cadre du CNRS ».

Dans son paragraphe intitulé « Qu'est ce que l'iconographie musicale », S. Milliot indique qu'elle « consiste à rechercher, identifier et décrire les représentations des instruments de musique contenus dans tous les documents visuels ». Elle laisse sous silence l'historiographie de la discipline. Elle cantonne délibérément son champ à l'étude des instruments de musique, ajoutant « c'est à l'organologie que l'iconographie musicale va se rattacher en premier lieu ». Tout aussi surprenante est la bibliographie citée pour démontrer « l'essor de cette recherche » : si l'ouvrage de Georg Kinsky¹²⁹ reste l'un des points de départ du domaine, il n'a fait mention ni de l'article de synthèse d'Howard Mayer Brown¹³⁰, ni du manuel d'Howard Mayer Brown et Joan Lascelle¹³¹, ni de la bibliographie spécialisée de Fredrick Crane¹³². Pour S. Milliot, l'histoire de l'art n'est utile que « pour sa partie technique ». Dix lignes sont consacrées à la dimension intellectuelle et allégorique des images de la musique et l'iconologie est citée comme une affaire de spécialistes étrangers au domaine. Edwin Panowsky pas plus qu'Emmanuel Winternitz ne sont convoqués. Le centre d'iconographie fondé par Geneviève Thibault de Chambure en 1967 est ensuite évoqué. Mais sa bi-polarité (l'étude interne et externe des instruments de musique et l'iconographie musicale) liée à son rattachement au Musée Instrumental du Conservatoire de Paris, n'est pas rappelée, alors que les méthodes et travaux ensuite mentionnés concernent de ce fait étroitement ce que Tilman Seebass regroupe sous la « Realienforschung: Abbildung von Musiknoten, Instrumenten, Aufführung »¹³³. L'action de G. Thibault a consisté, selon S.

¹²⁸ Sylvette Milliot, « Le Centre d'iconographie musicale de la Recherche Scientifique à Paris », dans *Revue de musicologie*, 69/1, 1983, p. 85-98.

¹²⁹ Georg Kinsky, *Album musical. Avec la collaboration de Robert Haas, Hans Schnoor, Henry Prunières et de plusieurs musicologues français et étrangers. Iconographie contenant 1560 reproductions de portraits, autographes, instruments, scènes, exemples musicaux, etc. se rapportant aux grands musiciens, et à la musique de tous les temps et de tous les pays*, Leipzig, Breitkopf et Harel, Paris : Librairie Delagrave, 1929.

¹³⁰ Voir note 55.

¹⁰³ Mayer Brown et Lascelle, *Musical Iconography*.

¹³² Frederick Crane, *A Bibliography of the Iconography of Music*, The Research Center for Musical Iconography, New York : Graduate center of the City University of New York, 1971.

¹³³ Seebass, « Musikikonographie », *MGG*, col. 1340-1341.

Milliot, à « constituer une collection de reproductions photographiques d'œuvres d'art à sujets musicaux, et participer activement à la fondation du RIDIM ». Les quelque milliers de reproductions photographiques rassemblées, leurs fiches analytiques sommaires multigraphiées par artistes, instruments, localisation, ont servi à des actions de diffusion au travers d'expositions didactiques. L'époque n'était pas encore aux inventaires raisonnés de grandes collections préparés au contact des œuvres et avec les ressources documentaires des institutions propriétaires. Sous la direction de Jacques Thuillier (de 1975 à 1992), élu en 1976 au Collège de France à la chaire d'Histoire de la création artistique en France, et directeur de cette unité de recherche de 1975 à 1992, l'évidence que « l'informatique pourrait rendre de précieux services » commençait à être partagée. Mais les résultats proprement scientifiques de ces décennies ne sont pas palpables aujourd'hui au travers de publications de stature internationale ou de réalisations documentaires menées par cette équipe.

Le dossier ici présenté se termine par trois études de cas qui se veulent démonstratives mais qui paraissent bien approximatives aujourd'hui. Dans le portrait [prétendu on ne sait pourquoi « présumé »] de Charles Mouton par François de Troy (musée du Louvre), S. Milliot isole la rosace du luth représenté et la compare à celle d'un luth anonyme « italien » conservé au Musée Instrumental du Conservatoire (dont elle ne donne d'ailleurs pas les références¹³⁴). La ressemblance est réelle. Mais d'une part cet instrument est considéré, depuis le catalogue raisonné de Joël Dugot¹³⁵, comme « d'une origine germanique quasi certaine » et d'autre part une étude récente brouille encore plus la démonstration¹³⁶. L'article s'achève sur « Les limites de l'iconographie » avec de nombreuses considérations qui méritent d'être discutées. Que signifie un document « infaillible » ? La technique et le support d'une œuvre peuvent-ils réellement être un frein à son réalisme ? Certes les vicissitudes connues par une œuvre peuvent altérer la compréhension que nous pouvons en avoir. Mais l'exemple pris ici, le *Portrait d'un musicien* de Paolo (et non T.) Zacchia (musée du Louvre, MI610) reprend malheureusement une hypothèse sans fondement échafaudée par A. Pomme de Mirimonde dans l'article que nous avons examiné plus haut : la viole désignée par le musicien porte six cordes, et si on ne voit que quatre chevilles à son cheviller, comme l'a proposé Tilden A. Russell¹³⁷, c'est en raison d'un effet de perspective et non à la suite « d'un nettoyage brutal au

¹³⁴ Parmi les 39 luths de cette collection, il faut l'identifier avec celui qui est transformé en mandore et porte le n° d'inv. E. 1184. Sa provenance est inconnue.

¹³⁵ Joël Dugot, *Les luths (Occident). Catalogue des collections du Musée de la Musique (vol. 1)*, Les Cahiers du musée de la Musique 7, Paris : Cité de la Musique, 2006, p. 90-91.

¹³⁶ Julien Stryjak, « The lute(s) in Mouton's portrait », dans *Lute Society of America quarterly*, 47/3, 2012, p. 16-18.

¹³⁷ Tilden A. Russell, « An interpretation of Paolo Zacchia's 'Portrait of a Musician' », dans *Imago Musicae*, 16-17, 1999-2000, p. 194. Rectification discutée aussi par Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographie et théorique*, Turnhout : Brepols, 2011, p. 18.

XIX^e siècle » que l'examen des radiographies du tableau ne confirme nullement. Tout aussi expéditive est la remarque sur le degré de fidélité dans la reproduction d'un instrument et d'une notation musicale selon qu'un œuvre est l'originale ou une copie. S. Milliot prend le cas de la *Saint Cécile et les anges musiciens* de Michel Coxcie peinte en 1569 et conservée au musée du Prado. Or cette œuvre offre la démonstration inverse à ce qui est suggéré ici : les multiples versions exécutées dans l'atelier de Coxcie montrent des variantes notables dans la restitution des motets représentés. Mais elle est tout à fait bien maîtrisée ce qui indique au contraire que soit l'artiste et les membres son atelier avaient une très bonne connaissance de la musique et pouvait modifier le texte musical d'une version à l'autre, soit qu'ils ont utilisé des sources différentes¹³⁸. Ces études de cas, retravaillées au cours des récentes décennies, témoignent donc que l'analyse iconographique nécessite une bien plus grande exigence dans ses méthodes d'observation, de documentation (histoire de l'art comprise) et d'interprétation.

Conclusion

Dans le dossier collectif que nous avons préparé pour la *Revue de musicologie* en 1993 à la demande de François Lesure sur « La recherche en organologie », nous avons consacré une demi page à l'iconographie musicale, accompagnée, dans la bibliographie générale, d'une demi page de références sur « L'iconographie musicale centrée sur les instruments »¹³⁹. Nous avons mentionné comme essentiels au plan méthodologique les ouvrages de Winternitz, Salmen, Leppert, ainsi que la série dirigée par Bachmann à Leipzig, et comme importantes pour leur richesse documentaire les publications de Mirimonde. Deux ans plus tard, en 1995, dans le cadre du Laboratoire d'organologie et d'iconographie musicale que nous dirigeons, avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Francophonie (direction de la Musique et de la Danse) et celui du Centre national de la Recherche scientifique, nous avons initié *Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* publiée aux éditions Klincksieck. Nous avons alors demandé à François Lesure de porter cette revue sur les fonds baptismaux. Dans son *Envoi*¹⁴⁰, celui-ci rappelle que « cette publication périodique ouvre un domaine qui est celui d'un groupe de recherche créé à l'initiative de Geneviève Thibault de Chambure en 1967, dans le cadre du CNRS. Il s'agissait alors de

¹³⁸ Matteo Giuggioli, « L'exercice spirituel de la musique. Sainte Cécile selon Michel Coxcie et Pierre Paul Rubens », dans *Rubens et la musique*, Céline Drèze, Fabien guilloux (éd.), Turnhout : Brépols, à paraître.

¹³⁹ Florence Gétreau, « La recherche en organologie. Les instruments de musique occidentaux. 1960-1992 », dans *Revue de musicologie*, 79/2, 1993, p. 319-335.

¹⁴⁰ François Lesure, « Envoi », dans *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 5-6.

répondre à l'appel du Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIIdIM), et en même temps de développer en France des disciplines qui n'avaient pas encore trouvé leurs assises. Le mariage de ces deux branches était au reste logique et correspondait à un besoin qui s'est vérifié ensuite [...] ». Il souligne à juste titre que l'organologie « paraît souffrir à la fois d'un manque de prises de conscience théorique et d'une incertitude terminologique » et qu'elle embrasse aussi bien l'étude technique et scientifique des instruments que la recherche historique et biographie, l'histoire des collections et la pratique du jeu des instruments. Il considère que davantage de musicologues ont abordé l'iconographie, la poussant tantôt vers l'organologie, tantôt vers la sociologie de la musique. Mettant en garde contre le dilettantisme – comme nous l'avons trop souvent observé précédemment – il rappelle opportunément la nécessité pour la pratiquer de connaissances en histoire de l'art et une familiarité avec le monde des signes, de l'imaginaire et du symbolisme. Après ces constats d'ordre général, l'article historiographique de Tilman Seebass qui suit¹⁴¹ débute en mentionnant « la grande conférence sur l'iconographie musicale qui s'est tenue à Paris en 1985 » et qui a été presque intégralement publiée dans le volume IV d'*Imago Musicae*¹⁴². Il montre que les travaux de Guillaume-André Villoteau, Auguste Bottée de Toulmon, Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, Paul Lacroix, Victor Didron constituent une « *Realienforschung* pour l'organologie », il remarque que depuis la seconde guerre mondiale Mirimonde, « sorti pratiquement de nulle part », pratique presque exclusivement dans des revues d'art une iconographie thématique centrée sur la période moderne et les collections du Louvre, « forçant les musicologues iconographes à reconnaître l'importance de l'histoire de l'art », tandis que pour lui Tessier constitue un exemple unique jusque là. Il note aussi que sans l'appui de Norbert Dufourcq et de François Lesure qui l'accueillirent dans leurs collections éditoriales respectives chez Picard et Minkoff, Mirimonde serait resté quasi ignoré de la musicologie française. Il insiste sur l'orientation donnée par Lesure pour lier les arts visuels et la musique à l'histoire sociale¹⁴³ et salue comme un événement la série qu'il initia justement chez Minkoff tout en la cantonnant « ni plus ni moins » à la « recherche de matériaux figurés à sujet musical », laissant entendre que la partie interprétative n'était pas l'objectif de cette série. Constatant ensuite que l'iconographie musicale était fort peu pratiquée en France

¹⁴¹ Seebass, « Une brève histoire de l'iconographie musicale », p. 9-20.

¹⁴² *De l'Image à l'Objet. La méthode critique en iconographie musicale, Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography* IV, 1987.

¹⁴³ Remarquons que I. Supicic, dans « L'histoire sociale de la musique en France : Quelques aspects de base (I) et (II) », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 19/2, 1988, p. 236, et 20/1, 1989, p. 70-73, sélectionne parmi les travaux d'iconographie musicale ayant contribué à l'histoire sociale, deux ouvrages de François Lesure (*Musica e Società*, 1966 et *L'Opéra classique français*, 1972). Il y ajoute les deux volumes de Mirimonde sur *L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons*, 1975, 1977. Il revient ensuite en détail sur ces ouvrages.

« autour de la musique traditionnelle et de la musique extra-européenne », il considère que des outils sont en place et augurent d'une recherche inter-institutionnelle et interdisciplinaire incitant « aux plus grands espoirs pour l'avenir de l'iconographie musicale française ». Après deux décennies, le temps est venu de l'évaluer. Observons en tout cas que depuis ce texte à la fois historiographique et prospectif, l'iconographie musicale a cessé d'être présente dans la *Revue de musicologie* car les travaux de chercheurs français se sont inscrits régulièrement dans ce nouveau périodique¹⁴⁴. Leur présence dans *Imago Musicae* (fondée en 1984 par Tilman Seebass) et dans *Music in Art* (qui est depuis 1998 la continuation de la Newsletter du RIDIM publiée à partir de 1982 par le Research Center for Music Iconography de New York) fut en revanche extrêmement réduite¹⁴⁵. Comme dans le domaine de l'orgue (35 contributions à la *Revue de musicologie* de 1917 à 1971), dans celui des instruments occidentaux (20 contribution de 1919 à 2000) et celui des instruments non européens (une dizaine de contributions de 1919 à 1993), l'apparition de périodiques spécialisés a contribué à attirer ce type d'études et à réorienter les domaines de recherche traités par la *Revue de musicologie*.

¹⁴⁴ F. Gétreau, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France*, op. cit., p. 50-63.

¹⁴⁵ Une exception notoire, le volume thématique d'*Imago Musicae*, IV, 1987, consacrée aux actes du colloque en hommage à Geneviève Thibault organisé à Paris en 1985 et qui comprenait sous le titre de *De l'Image à l'Objet. La méthode critique en iconographie musicale*, 14 contributions françaises sur 24.