

DEUX COUVERCLES DE CLAVECINS DES ATELIRS RUCKERS PEINTS AU SIECLE DE RUBENS

Florence Gétreau

Les décors peints sur l'intérieur des couvercles d'instruments à clavier ont depuis longtemps attiré l'attention des commentateurs. Récemment, deux maîtres livres ont particulièrement approfondi l'étude des instruments anversoïis. Celui de Grant O'Brien, en 1990¹, a concerné les facteurs de cette dynastie, les caractéristiques techniques de leurs modèles d'instruments, leur technique de décor de caisse utilisant des papiers imprimés et d'autre part les tables d'harmonie peintes *a tempera*. O'Brien a recensé de manière systématique les différents blocs d'impression de ces papiers peints et chaque *motto* religieux, moral ou philosophique utilisé dans ces décors par les ateliers Ruckers-Couchet². De son côté, l'ouvrage de Sheridan Germann, en 2002, consacré principalement aux décors de table d'harmonie de clavecins, a montré qu'un même peintre travaillait en général exclusivement, pour la durée d'une génération, avec un même membre de la famille Ruckers³.

Pour autant, aucun des deux auteurs n'a vraiment considéré la complexe question des décors réalisés par des maîtres peintres sur l'intérieur des couvercles dans le cas de commandes plus luxueuses. Voici le seul paragraphe que consacre Grant O'Brien à la question, pour la génération d'instruments qui nous concerne, celle de la première moitié du XVII^e siècle :

A number of later Ruckers instruments have painted lid decorations; some of these are also genre paintings. Most of them, however, belong to the sphere of fine art and are by well-known Flemish painters: Pieter Codde II (1608 AR), Jan Brueghel I, Hendrik van Balen and Paul Bril (1612 IR) and Artus Wolfort (1640b IR and 1646b AR). Many instruments have extremely fine lid and lidflap paintings by anonymous artists⁴.

Un certain nombre d'instruments Ruckers tardifs ont des couvercles ornés de peintures ; certaines sont des peintures de genre. La plupart, cependant, appartiennent à la sphère des Beaux-Arts et sont l'œuvre de peintres flamands bien connus : Pieter Codde II (1608 AR), Jan Brueghel I, Hendrik van Balen et Paul Bril (1612 IR) ainsi que Artus Wolfort (1640b IR et 1646b AR). Beaucoup d'instruments ont des couvercles et des abattants d'une extrême qualité par des artistes anonymes.

Cette contribution est consacrée au décor peint sur la face interne des couvercles des clavecins Ioannes Ruckers 1617 et Andreas Ruckers 1646 du musée de la Musique. Elle s'attachera à préciser leur paternité, leur thématique et leur place dans la tradition des instruments anversoïis du temps de Rubens.

Ce travail a bénéficié de l'aide et des avis éclairés de : Cristina Bordas, Alec Cobbe, Ursula Härting, Christine Laloue, John Koster, Nicole Lallement, Darryl Martin, Christopher Nobbs, Sabine van Sprang, Pascale Vandervellen, Susanne Wittmayer. Tobias Muthesius a réalisé pour nous la plupart des photographies de ces deux décors.

¹ O'BRIEN 1990.

² O'BRIEN 1990 : chap. 7, « The decoration of Ruckers instruments », p. 128-169.

³ GERMANN 2002 : p. 31.

⁴ O'BRIEN 1990 : p. 165.

Rubens décorateur de clavecins

Malgré ce laconisme et les quatre identifications prêtant à discussions, nous allons le voir, contenues dans ce court paragraphe, O'Brien nous apporte, dans l'Annexe 16 de son livre, la précieuse correspondance échangée par Balthazar Gerbier (représentant des Habsbourg à la cour de Bruxelles) et Sir Francis Windebank (Secrétaire d'État de Charles I^{er}), publiée en 1859 par W. Noël Sainsbury⁵. Par cette correspondance, qui s'étend de janvier 1638 à juillet 1639, et que Paula Woods a publié ultérieurement avec de nombreux commentaires critiques, dans son article du *Galpin Society Journal*⁶, nous apprenons que Windebank avait souhaité acheter un clavecin « de Flandres ». Gerbier lui propose alors un instrument à deux claviers de Ioannes Ruckers, déjà construit et ayant appartenu à la cour des Habsbourg à Bruxelles.

La dynastie des facteurs de clavecins anversois Ruckers commence à se développer lorsque Hans Ruckers (dont la famille est d'origine allemande) rejoint en 1576 la Guilde de Saint Luc, corporation commune aux peintres et aux facteurs d'instruments. Six membres de cette famille vont exercer ce métier pendant un siècle à Anvers et dominer cette branche de la facture instrumentale jusqu'à la fin du XVIII^e siècle tant leurs instruments vont être recherchés. Rappelons que Ioannes Ruckers, premier fils d'Hans Ruckers, le fondateur de la dynastie, était depuis 1614 facteur des orgues et des clavecins de la cour archiducal à Bruxelles, qu'en 1623, parce qu'il était au service de cette cour, il fut dispensé, de même que Peter Paul Rubens, Jan Brueghel, Robrecht de Nole et Rombout Rasiers, d'assurer la garde des murs de la ville d'Anvers. De même en 1642, il fut exempté de contribution pour le maintien de ce corps de garde. Il est aussi fort intéressant de noter que Ioannes Ruckers avait son atelier à la Jodenstraat (rue des juifs), à deux cents mètres de la maison et de l'atelier de Rubens⁷.

Voici donc cette lettre du 30 janvier 1638 mentionnant la proposition de Gerbier en réponse à la demande de Windebank :

The Virginal I do pitch upon is an excellent peece, made by Johannes Rickarts att Antwerp, its a dobbel staert stick as called, hath foure registers, the place to play on att the inde, the Virginal was made for the latte Infante, hath a faire picture on the inne-side of the Covering, representing the Infantas parke. And on the opening att the part were played, a picture of Rubens, representing Cupid and Psiche, the partie askes 30' star-lings.

Le clavecin que j'ai en vue est un excellent modèle, fait par Johannes Ruckers d'Anvers, c'est un double clavier comme on dit, il a quatre registres, la place pour le jouer est à l'extrémité, le clavecin a été construit pour feu l'Infante et a une peinture sur la face interne du Couvercle, représentant le parc de l'Infante. Et sur le petit abattant que l'on ouvre lorsqu'on joue, une peinture de Rubens, représentant Cupidon et Psyché, le vendeur demande 30 Livres.

⁵ SAINSBURY 1859 : p. 208-210.

⁶ WOODS 2001.

⁷ O' BRIEN 1990 : p. 8-9. Voir le plan de la ville d'Anvers, p. 7.

Windebank, malgré le prestige de la provenance du clavecin (il avait été construit pour feu l'Infante d'Espagne Isabelle, archiduchesse d'Autriche 1566-1633), indique le 12 février 1638 :

If the Instrument for sounde & goodnesse be right, I do not much respect the accessories of ornament or paintings, & therefore if you can meete with a very good one plaine and without these curiosities, I sho[u]ld rather make choice of such a one⁸.

La sonorité et la qualité étant ce que je cherche, je n'attache pas beaucoup d'importance aux accessoires ou aux peintures, et par conséquent si vous trouvez un très bon spécimen ordinaire sans de telles curiosités, je ferai plutôt le choix d'un instrument de cette sorte.

En juillet 1638, Windebank reçoit cependant le fameux clavecin, vendu pour la somme de 30 star-lings. Mais il écrit son mécontentement en raison de son étendue insuffisante et le renvoie à Bruxelles. Un nouvel instrument lui sera fourni par l'entremise de Gerbier en avril 1639.

On peut se faire une idée de ce grand abattant du couvercle représentant le parc de l'Infante en observant la peinture de Jan Brueghel le Vieux (1568-1625) et Joos de Momper (1564-1634-5)⁹ représentant *L'infante Isabelle dans son parc aux cerfs de Mariemont* (Ill. 03.03.01), ou celles de Brueghel le Vieux, représentant *Les archiducs devant Mariemont*, 1611 (Ill. 03.03.02) toutes deux conservées au musée du Prado.

Rubens était donc l'auteur de la peinture, sur le petit abattant du clavecin refusé, qui avait pour sujet *Cupidon et Psyché*. Une esquisse de Rubens pour un tableau de même sujet est conservée au musée Bonnat de Bayonne¹⁰ (Ill. 03.03.03). Sa composition en hauteur pourrait parfaitement convenir au petit abattant d'un couvercle de clavecin. Une composition assez proche, mais qui présente Cupidon allongé en sens inverse, a été présentée en vente publique à Londres¹¹. Ces deux œuvres de Rubens nous permettent d'imaginer ce que pouvait être le décor du petit abattant sur le clavecin de Windebank.

Par ailleurs, et à notre grand regret, le *Corpus Rubenianum* ne catalogue jusqu'à présent aucun projet de décor de la main de l'artiste pour des instruments à clavier anversoïis et aucun décor réalisé ou conservé¹².

Nous en sommes donc réduits à noter la notoriété posthume de l'artiste en observant les mentions d'instruments anversoïis présents à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et pour lesquels le décor était considéré de Rubens ou de l'un de ses élèves, voire de d'un de ses proches collègues (Téniers le jeune). Voici les six occurrences que nous avons pu trouver dans les *Affiches, annonces et avis divers* :

⁸ WOODS 2001 : p. 81.

⁹ *GÄRTEN UND HÖFE DER RUBENSZEIT* 2000 : p. 223, n° 28, notice par Krista de Jonge.

¹⁰ Pierre Paul Rubens, *Psyché et l'Amour*, Bayonne, Musée Bonnat, Don Derrecageix (Inv. CM2) : huile sur bois (23 x 25 cm), non daté.

¹¹ Londres, Sotheby's, vente du 6 juillet 1983 (lot 101) : huile sur toile (117,5 x 92,5 cm), ca. 1609.

¹² VLIEGHE 1972 ; ADLER 1982.

- 3 mai 1756 : Clavecin de Jean Ruckers, **peint par Rubens**. On s'adressera au Portier de M. d'Argenville, Maître des Comptes, rue du Temple ;
4 octobre 1756 : Excellent clavecin de Jean Ruckers, **peint en dedans par un élève de Rubens**. Au Sabot d'or, rue des Boucheries S. Germain ;
30 décembre 1780 : Beau clavecin **peint par Téniers** ;
8 mai 1787 : Clavecin de Ruckers à clavier de Blanchet, **avec des peintures de Rubens** ;
4 juin 1787 : Un clavecin de Ruckers, **peint par Rubens**. Rue Charlot ;
4 juin 1787 : Grand clavecin d'André Ruckers renfermant une Epinette pour jouer à 2 sur le même instrument, la caisse et les pieds dorés, le couvercle représentant *l'histoire de Samson, peinte par Rubens*. Rue Poupée n° 15.¹³

Rubens est justement l'auteur d'une importante composition ayant pour sujet *Samson et Dalila*, datée vers 1609-1610, exécutée pour son célèbre ami et commanditaire, Nicolas Rockox. Elle a été achetée en 1983 par la National Gallery de Londres¹⁴. Elle a pour sujet *Samson et Dalila*. (Ill. 03.03.04). Comme précédemment, la composition est propice au format d'un couvercle de clavecin même si le sujet, comme précédemment *Cupidon et Psyché*, n'a pas de connotation musicale. Mais on aurait garde d'oublier combien le thème de l'Amour est souvent associé à celui de la musique, comme nous le rappelle l'*Iconologie* de Cesare Ripa¹⁵. Cette œuvre nous permet, là encore, d'imaginer ce couvercle représentant l'histoire de Samson, peinte par Rubens.

Notre déception de n'avoir retrouvé aucun de ces décors est encore amplifiée par le fait que les deux seuls clavecins anversois portant comme décor une composition inspirée de Rubens ne l'ont pas reçu au moment de leur construction mais plus tard. Le premier est celui qui est conservé dans la Russell collection de l'université d'Edimbourg (Ill. 03.03.05). L'instrument est signé par Ioannes Ruckers en 1637, et l'abattant de son couvercle porte une composition inspirée de la célèbre *Sainte Cécile* de Rubens conservée à la Gemäldegalerie de Berlin¹⁶. Ni le catalogue de la Russell collection rédigé en 1968 par Newman et Williams¹⁷, ni la notice de Grant O'Brien dans sa monographie de 1990, ne mentionnent la date présumée de cette médiocre peinture et moins encore la paternité de la composition originale. C'est Thomas Aurelius Belz, dans sa thèse présentée à Bamberg, consacrée à trois siècles de décors d'instruments à clavier, qui le premier a reconnu une filiation entre cette composition et le modèle de Rubens¹⁸. D'après le dossier documentaire de l'instrument conservé au musée, dont le contenu m'a été généreusement communiqué par Darryl Martin, il apparaît que le petit abattant avait des dimensions plus réduite qu'aujourd'hui, ce qui indique qu'il est antérieur au ravalement de l'instrument opéré vers 1760 et même probablement d'origine. Ni le rapport de restauration de l'instrument signé par John Barnes (non daté) ni celui de Ann et Peter Mactaggart

¹³ *Annonces, affiches et avis divers*, 13 mai 1751-31 décembre 1782. Devient *Affiches, annonces et avis divers*, ou *Journal général de France*, 1^{er} janvier 1783-septembre 1811, Paris, Imprimerie de la veuve Delormel & fils, jusqu'en 1760, puis Paris, Bureau d'adresse, 1761-1784.

¹⁴ Pierre Paul Rubens, *Samson et Dalila*, Londres, National Gallery (Inv. 6461) : huile sur bois (185 x 205 cm), ca. 1609-1610 ; acquis en 1980. Voir BROWN 1983 ; PLESTERS 1983.

¹⁵ RIPA 1644 : Première partie, « Plaisir, ou volupté », p. 152-153 ; Seconde partie, « Charms d'amour », n.p.. Voir aussi la contribution de Nicoletta Guidobaldi dans le présent volume.

¹⁶ Voir la contribution d'Anne-Emmanuelle Ceulemans dans le présent volume.

¹⁷ *THE RUSSELL COLLECTION* 1968 : p. 11, n° 5. Reprod.

¹⁸ BELZ 1998 : p. 146 et 354.

concernant la décoration peinte (1979) ne discutent la datation et l'identification du motif comme celle de son auteur. Si la position de Sainte Cécile et celle de l'ange souffleur rappellent indéniablement le schéma rubénien – l'artisan décorateur, bien maladroit, ayant peut-être utilisé l'estampe de Scheltius à Bolswert (1581-1659) d'après Rubens – l'orgue positif et la table portant une flûte et un livre de musique n'ont pas de lien direct avec cet archétype. Le deuxième exemple d'un décor inspiré par la *Sainte Cécile* de Rubens est celui du clavecin aujourd'hui conservé au Musée Plantin Moretus d'Anvers¹⁹. Il fut modifié en 1735 à Anvers par Johannes Josephus Coennen, organiste de la cathédrale, mais c'était à l'origine un instrument caractéristique de l'école anversoise, à deux claviers intégrant dans l'éclisse courbe une virginale à l'octave (Ill. 03.03.06). C'est sans doute au moment de sa modification structurelle qu'il reçut ce décor qui interprète avec une très grande liberté la composition originale.

L'enquête autour des décors de clavecin associés au nom de Rubens étant particulièrement décevante, j'aimerais m'intéresser maintenant à deux couvercles exécutés à Anvers au siècle de Rubens et appartenant à des clavecins conservés au musée de la Musique. Le premier est parfaitement contemporain de Rubens. Il porte le modèle de rosace de Ioannes Ruckers et la date 1617 (Ill. 03.03.07)²⁰. Il provient de la collection de Louis Clapisson (1808-1866) et constitue la première œuvre à être portée sur l'inventaire du jeune Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en 1864. Je vais développer ici l'état des travaux que j'ai pu mener sur son couvercle.

Le second a été construit par Andreas Ruckers en 1646 (Ill. 03.03.08). Autre fleuron du musée de la Musique, mais entré tardivement en 1979 à l'occasion de la première dation en paiement de droits de succession composée d'instruments de musique, il provient de la prestigieuse collection de Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975)²¹. Son décor est signé, ce qui est fort rare et qui justifie de revenir sur son identification, passée inaperçue en 1985 lorsque je l'ai publiée pour la première fois dans un catalogue d'exposition²².

Le décor de couvercle du clavecin Ioannes Ruckers 1617

Cet instrument, malgré sa construction à Anvers en 1617, présente aujourd'hui un meuble de style Régence à la française, avec un piètement cabriole et une jupe ornée de coquilles. Ses éclisses (Ill. 03.03.09) portent des *Jeux d'enfants* empruntés à des estampes de Louis Elle dit Louis Ferdinand (1612-1689) exécutées d'après des dessins respectivement de Charles Errard (*ca.* 1601-1689) [*Le*

¹⁹ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus (Inv. MPM, V.II.8.1). DE NAVE-VOET : p. 80 ; BOALCH 1995 : p. 270.

²⁰ GETREAU 1996 : p. 182, 452, 456, 459, 469, 492, 642. Longtemps daté 1612, cet instrument a vraisemblablement été construit en 1617, comme Grant O'Brien a été le premier à le proposer. C'est ce que confirme un examen attentif de la date peinte sur la table d'harmonie de l'instrument.

²¹ GETREAU 1996 : p. 359-60, 726.

²² GETREAU 1985 : p. 95-98.

Frappe-main]²³ et de Louis Testelin (1615 (?)-1655) [*Le Pet-en-Gueule et La Balançoire*], comme David Simonneau a pu le proposer en 2002²⁴. Piètement et peinture des éclisses par dessus le décor original de ferrures en trompe-l'œil attestent du premier ravalement – élargissement dans les graves – de l'instrument, sans doute dans les premières années du XVIII^e siècle.

De même la pointe du clavecin et son portillon (panneau devant les claviers fermant l'instrument lorsqu'on ne le joue pas), montrent tous deux que des compositions empruntées à Téniers le jeune (1610-1690) recouvrent les motifs en trompe-l'œil de ferrures qui ornaient la caisse de l'instrument à l'origine. La pointe (Ill. 03.03.10) porte ainsi une copie du tableau de Téniers, *Le joueur de musette* (conservé au musée du Louvre, Inv. 1890) (Ill. 03.03.11) et le portillon (Ill. 03.03.12), dans la partie d'origine dont la largeur n'a pas été modifiée par le petit ravalement, porte une version allongée de la *Scène de taverne* (aujourd'hui à Turin, Galleria Sabauda, Inv. 288) (Ill. 03.03.13). Ces deux œuvres de Téniers le Jeune, se sont peut-être trouvées ensemble à Paris vers 1700 lorsqu'elles ont servi d'inspiration au peintre décorateur qui modifia l'instrument au moment de son premier ravalement. L'on sait en effet que la *Scène de taverne* provient de la vente de la collection de la comtesse de Verrue en 1736²⁵. Quant au *Joueur de musette*, c'est une saisie pour le Museum en 1794 provenant du comte d'Angiviller²⁶, mais on ignore de qui il tenait ce tableau. L'hypothèse d'un achat par lui à la vente de Madame de Verrue n'est pas à écarter. De toute façon l'œuvre de David Téniers le Jeune est fort prisée en France au XVIII^e siècle ²⁷ et Jacques-Philippe Lebas (1707-1783) a gravé plus de cent pièces d'après son oeuvre²⁸.

En dehors de l'échine de l'instrument (éclisse des graves), qui, à la suite d'une restauration effectuée en 1967²⁹, a révélé son décor original de ferrures en trompe-l'oeil, seul l'intérieur du couvercle date également de la période de construction du clavecin. Un premier regard permet d'appréhender la qualité du paysage animé de figures dans la partie principale et, dans une moindre mesure, celle du petit abattant (Ill. 03.03.14). Sur la partie principale, un paysage vallonné et boisé, présente, dans une ambiance dramatisée, une scène mythologique dont le sujet est *Le duel d'Apollon et Pan* ou *Le jugement de Midas*. Le petit abattant présente quant à lui une forêt au centre de laquelle *Orphée charme des animaux*. Avant de proposer une analyse thématique et stylistique de ces scènes, il convient de rappeler leur fortune critique jusqu'à aujourd'hui.

L'importance de cette double composition n'avait en effet pas échappé, au moment où

²³ FONFAIT 2013 : p.320, S 341, pour le dessin de Charles Errard conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes et p. 137 et 337, G. 27 pour l'estampe de Louis Ferdinand Elle d'après ce dessin conservé à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

²⁴ Voir le courrier de cet historien de l'art dans le dossier du clavecin au Musée de la Musique, ainsi que son article sur l'identification des trois dessins conservés au musée de Rennes : SIMONNEAU 2003 : p. 169-183.

²⁵ *LE RACCOLTE DEL PRINCIPE EUGENIO* 2012 : p. 65, n° 94 ; p. 295, n° 55 ou 64, 89 ou 99.

²⁶ Charles Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller (1730-1810).

²⁷ MÜLLER 2004.

²⁸ LE BAS 1742.

²⁹ GETREAU 1996 : p. 436 et 469.

l'instrument entrant dans les collections nationales en 1864, au commentateur le plus prolixe dont ait profité cette nouvelle institution. Adolphe Le Doulcet (1794-1882), comte de Pontécoulant, organographe, chroniqueur des premières années du Musée Instrumental (il a publié une dizaine d'articles dans *L'Art musical* avant d'en faire un recueil qui souhaitait servir de guide aux visiteurs³⁰), est l'inventeur d'invraisemblables anecdotes dont les contrevérités ont continué à être utilisées sans vérification jusqu'à la fin du XX^e siècle. Voici ce qu'il prétend quant à l'attribution du décor et la provenance de cet instrument³¹.

Le clavecin de Han Ruckers (n° 58).

Le couvercle de ce clavecin présente trois parties distinctes : [...] Sur ce panneau [le petit abattant] le peintre a reproduit un intérieur flamand [...]. Sur le premier plan on aperçoit divers instruments et des cahiers de musique dont l'un porte les lettres BA 16, qui ont aussi été repeints sur les fausses ferrures. Ce tableau est assez finement peint pour qu'on l'attribue à l'un des Téniers jusqu'à ce qu'on ait découvert la signature de Balen³².

On doit à **Jehan Breughel** le panneau carré qui recouvre le sommier des cordes. Ce tableau indique la puissance de la musique et représente Orphée jouant de la viole et rassemblant tous les êtres de la création. [...]. Ce qui nous fait attribuer à Breughel cette composition c'est qu'elle est dans son esprit, dans son sentiment, surtout dans sa couleur. Et si l'on compare ce tableau avec le Paradis terrestre du même maître qui existe au Musée du Louvre sous le n° 58 de l'École flamande, on y remarquera le même faire, la même palette, la même touche et le même fini.

Quant au panneau qui recouvre les cordes, il offre un grand paysage dû au concours de **Balen et de Breughel**. Le premier a dessiné les personnages, et le second a peint le paysage. Le clavecin aurait soit-disant servi pour jouer des motets de Du Cauroy à Elisabeth de France lors de son accouchement de Marie-Thérèse promise à Louis XIV. Le clavecin fut transporté à Versailles. A la mort de la reine le clavecin fut transféré dans les appartements de Mme de Maintenon à Versailles quand elle fut nommée surintendante de la maison royale de Saint-Cyr, le clavecin de Han Ruckers l'accompagna dans ce joli pavillon. Mais avant que d'être introduit dans ce saint lieu [...] le clavecin de Han Ruckers eut à subir une toilette jugée indispensable. Les Amours qui décoraient la caisse parurent trop dénudés, trop nature ; on les confia à un artiste maladroit, qui surchargea lourdement chacun de ces petits Amours d'une large, ample et épaisse écharpe.³³

On voit combien Pontécoulant accumule de lectures fautives et d'anachronismes pour imposer un pedigree prestigieux, de non moins flatteuses attributions et d'hypothétiques retouches sur les Amours dont il ne voit pas qu'ils ont été peints ultérieurement.

Vingt ans plus tard, le troisième conservateur du Musée Instrumental, Gustave Chouquet, dans son catalogue des collections qui ne sera pas remplacé pendant un siècle, ajoute quelques nouvelles hypothèses d'attribution mais supprime la légende de l'origine royale :

Le beau panneau qui décore le devant [c'est-à-dire le portillon] de l'instrument a été peint par **Brauer, ou par Téniers, le jeune** ; une des peintures qui ornent le dessous du couvercle est attribuée à **Paul Bril**, et l'autre nous paraît digne de **J. Breughel**³⁴.

Les mêmes attributions sont reprises en 1907 par Paul Eudel qui tenta pourtant de démythifier

³⁰ Louis Adolphe Le Doulcet, comte de Pontécoulant, « Musée instrumental du Conservatoire Impérial de Musique », *L'Art Musical*, 19 novembre, 10, 17 et 24 décembre 1863 ; 28 janvier 1864, 11 et 25 février, 10 et 31 mars, 14 et 28 avril, 19 et 26 mai, 2 et 30 juin, 7 et 28 juillet 1864.

³¹ PONTECOULANT 1864 : p. 99-128.

³² PONTECOULANT 1864 : p. 105. Il lit à tort « BA[LEN] », alors que l'inscription lisible sur le livre de musique est « BA[SSUS] ».

³³ PONTECOULANT 1864 : p. 107.

³⁴ CHOUQUET 1884 : p. 85, n° 327.

beaucoup des légendes créées par Pontécoulant et Chouquet autour de certains instruments phares du Musée Instrumental :

Ouvrez quelques inventaires du XVIII^e siècle. Vous serez surpris de la richesse d'ornementation prodiguée sur les clavecins. Ce ne sont que peintures d'Oudry, de Coypel, de Watteau, d'Audran, de Claude Gillot. [...] Sans aller si loin, notre musée du Conservatoire ne possède-t-il pas un admirable clavecin peint par **Brauer, Paul Bril et J. Breughel** ?³⁵

Quant à Paul Brunold, claveciniste et conservateur du Musée Instrumental de 1946 à 1948, il reprend et mêle, sans le moindre sens critique, les propos de Pontécoulant et de Chouquet, tant pour l'attribution que pour la légendaire provenance :

Le plus remarquable [clavecin] est celui construit par Ruckers et qui porte sur la table d'harmonie la date de 1612. Cette table est décorée d'une guirlande de fleurs peinte par Franck le Vieux. Sur le panneau qui ferme perpendiculairement le clavier est peint un intérieur flamand ; les initiales BA16...³⁶ sont celles du peintre **Van Balen**, le maître de Van Dyck. Sur le premier compartiment du couvercle, à l'intérieur, **Paul Bril** a représenté Apollon charmant les animaux ; le reste est dû à la **collaboration de Balen** pour les personnages de la lutte d'Apollon et de Marsyas, tandis que le paysage d'une réelle beauté est attribué à **Breughel de Velours**. Ce magnifique instrument fut commandé à Ruckers par Marie de Médicis pour le mariage de la future infante d'Espagne : Elisabeth de France, fille aînée de Henri IV, qui devait épouser le fils de Philippe III. Plus tard, le clavecin devint la propriété de Marie Thérèse qui l'amena en France lors de son mariage avec Louis XIV. Clapisson s'est rendu acquéreur au moment où un antiquaire se disposait à découper les panneaux pour l'envoyer à l'hôtel des Commissaires-priseurs !³⁷

Un demi siècle plus tard, Grant O' Brien s'en tient à cette double tradition :

The main lid shows the contest between Apollo and Marsyas and was painted by Jan Brueghel the Elder (The Velvet Brueghel) and Hendrick van Balen. The front flap shows Orpheus taming the wild animals and is by Paul Bril.

Former owners: It is supposed to have been given by Maria de Medici to Elizabeth of France (wife of Philip IV of Spain), and to have been placed in the Escorial, where it later became the property of Maria Theresa. It is supposed then to have been given to Madame de Maintenon. In 1861 it belonged to L. Clapisson, Paris³⁸.

Le couvercle principal montre le Duel d'Apollon et Marsyas et a été peint par Jan Brueghel le Vieux (Brueghel de Velours) et Hendrick van Balen. Le petit abattant montre Orphée charmant les animaux sauvages par Paul Bril. Précédents propriétaires : Il est supposé avoir été donné par Marie de Médicis à Elisabeth de France (épouse de Philippe IV d'Espagne), et avoir pris place à l'Escorial, où il fut plus tard la propriété de Marie Thérèse. Il est ensuite supposé avoir été donné à Madame de Maintenon. En 1861 il appartenait à L. Clapisson, Paris.

Finalement, en 1998, Thomas Aurelius Belz renouvelle pour la première fois la réflexion sur l'attribution de ce double décor dans sa thèse : il a formulé l'hypothèse d'une attribution du petit abattant, ayant pour sujet *Orphée charmant les animaux*, à Jan Wildens. Ce peintre, né à Anvers en 1586, se forma auprès de Pieter Verhulst et accéda à la Guilde de Saint Luc en 1604. Il séjourna en Italie de 1613 à 1616, comme en témoignent des paysages encore conservés aujourd'hui à Gênes respectivement au Palazzo Bianco (*Avril*) et au Palazzo Rosso (*Allée dans un parc avec une élégante*

³⁵ EUDEL 1907 : p. 290.

³⁶ Comme nous l'avons vu précédemment, il faut lire en réalité : BASSUS.

³⁷ BRUNOLD 1946 : p. 532-535.

³⁸ O' BRIEN 1990 : p. 245.

compagnie)³⁹. A son retour, entre 1616 et 1620, il commença à collaborer avec Rubens, exécutant les paysages d'au moins quatre œuvres majeures du maître⁴⁰ et la célèbre *Dévotion de Rodolphe I de Habsbourg*, conservée au musée du Prado (1645)⁴¹. Son point de départ est un dessin signé et daté 1617 de Jan Wildens (qui, plus tard, a été vendu avec plus de prudence par Christie's Amsterdam en 2002⁴²), représentant *Orphée charmant les animaux*, et qu'il met en rapport étroit (Ill. 03.03.15) avec le petit abattant du clavecin de 1617 :

Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen fällt eine von Jan Wildens signierte und mit dem Datum 1617 versehene Zeichnung auf, die Orpheus fiedeln unter den wilden Tieren darstellt. Da die Möglichkeit besteht, dass es sich hierbei um die Vorzeichnung zum Gemälde des Vorderdeckels handelt, soll sie im Folgenden beschrieben werden. [...] ⁴³: Nun kann sich eine Zuschreibung an **Jan Wildens** allerdings nicht allein auf den Vergleich der Zeichnung mit dem Cembalogemälde stützen, und vor allem müssen wir die Frage der Urheberschaft vorerst zurückstellen, da wir den Hinterdeckel mit der Darstellung des Midasurteils noch nicht in unsere Betrachtung einbezogen haben. [...] Andererseits ist damit auch schon die Schwierigkeit angesprochen, dass wir in seinem übrigen Œuvre keine adäquaten Gemälde mit Tierdarstellungen finden. Wir werden uns auf einen Vergleich der Landschaft zu beschränken haben⁴⁴.

Alors que nous cherchions des œuvres en rapport, nous sommes tombés sur un dessin signé par Jan Wildens et portant la date 1617, représentant Orphée jouant parmi les bêtes sauvages. Il se peut que ce dessin soit l'esquisse pour le petit abattant du couvercle, comme je le décris ci-après. [...]. Cependant l'attribution à Jan Wildens ne peut s'appuyer uniquement sur la comparaison du dessin avec la peinture du couvercle, et avant tout nous devons poser la question la paternité de la partie principale du couvercle représentant le Jugement de Midas que nous n'avons pas encore considérée [...]. Par ailleurs il reste la difficulté que dans le reste de son œuvre, on ne trouve aucune peinture représentant des animaux. Nous allons donc procéder à une comparaison avec ses peintures de paysage.

Tout en reconnaissant qu'un dessin attribué ne peut suffire et qu'on ne connaît aucune peinture de Wildens représentant des animaux, il confirme cependant son hypothèse d'attribution dans l'une des tables de synthèse de sa thèse⁴⁵.

Pour étayer sa démonstration, Belz souligne, dans le paysage de l'abattant du clavecin de Ruckers, l'usage dramatisé de l'éclairage, les couleurs vives, le traitement des arbres et des feuillages :

Einzelne Motive, wie z.B. eine knorrige Eiche in der Mitte des Hinterdeckels, sind sehr gekonnt ausgearbeitet, die knolligen Volumina hier am passenden Objekt eingesetzt. Die parallel geführten dichten Blattlagen innerhalb einzelner Astgruppen und die Gegenbewegungen kontrastreich kahl gehaltener dünner Zweige mit ihren dornenartig anmutenden Seitentrieben und zuweilen dicken, fleischigen, rostroten Blättern, zeigen durchaus die Handschrift von **Jan Wildens**. [...] Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die Landschaftsgestalt, die wir auf dem Hinterdeckel des Cembalos sehen, vollkommen dem Fach entspricht, in dem Jan Wildens arbeitete [...]. Es ist sowohl die Landschaftsauffassung als Ganzes mit einer Neigung zur Dramatik, als auch die Detailausführung –

³⁹ *GÄRTEN UND HÖFE DER RUBENSZEIT* 2000 : notices d'Ursula Härtling, p. 386, n° 176 et p. 387, n° 177.

⁴⁰ ADLER 1980 : notamment les paysages du *Rapt des filles de Leucippus*, 1618 (München, Alte Pinakotek) ; *Samson et le lion*, ca. 1618 (coll. part.) ; *Cimon et Iphigénie*, ca. 1617-18 (Wien, Kunsthistorisches Museum Wien) ; *Diane et ses suivantes partant à la chasse*, ca. 1616 (Cleveland Museum of Art) ; *Rodolphe I de Habsbourg*, 1645 (Madrid, Museo del Prado).

⁴¹ Pierre-Paul Rubens et Jan Wildens pour le paysage, Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. P. 01645) : huile sur toile (199 x 286 cm), avant 1630.

⁴² The Hans van Leeuwen Collection. Utrecht, Christies' Amsterdam, vente du 24 novembre 1992 (lot 237). Attribué à Jan Wildens, *Orphée charmant les animaux* : dessin (17,3 x 28,4 cm), 1617. Reproduit in ADLER 1980 : n°Z 17, pl. 187.

⁴³ BELZ 1998 : p. 116.

⁴⁴ BELZ 1998 : p. 118.

⁴⁵ BELZ 1998 : p. 353.

die knolligen Volumina, die Beleuchtung mit bevorzugt langen Schatten – welche immer wieder an **Wildens** denken lassen⁴⁶.

Certains motifs individuels, comme par exemple la souche de chêne au milieu du grand abattant, et les volumes bulbeux de certains motifs, sont très habilement travaillés. Le traitement des feuillages avec des aplats parallèles et serrés, parmi des groupes de branches isolés et le mouvement contraire des fins rameaux nus aux extrémités épineuses avec parfois des feuillages roux épais et charnus, indiquent l'écriture de Jan Wildens [...]. Au total, il faut noter que le type de paysage, que l'on peut découvrir sur la face interne du clavecin, correspond complètement au savoir-faire avec lequel Jan Wildens travaillait [...]. C'est à la fois la conception du paysage dans son ensemble avec une inclination pour la mise en scène, comme aussi l'exécution des détails – les formes bulbeuses, l'éclairage avec une préférence pour les longues ombres – qui une fois encore font penser à Wildens.

Au moment où il préparait son travail universitaire, Belz avait sollicité l'avis d'Ursula Alice Härting, auteur d'une étude qui a fait date sur les cabinets peints de Frans Francken II⁴⁷. Cet artiste oeuvra en effet aussi pour des décors de clavecins de la même génération, et il est parfois confondu avec des peintres comme Cornelis de Baellieur, Hendrik van Balen, Jan Bruegel le vieux, Hans Jordaens III. Ursula Härting a récemment attribué à Jan Wildens le décor d'un clavecin d'Andreas Ruckers, daté 1636, appartenant à la collection Alan Cobbe en Angleterre. Comme on peut le découvrir, cette peinture présente un très beau paysage, mais les personnages en sont quasi absents (Ill. 03.03.16) et les rapports stylistiques avec le décor du clavecin Ioannes Ruckers 1617 inexistant.

Pour toutes ces raisons, et parce que Ursula Härting, qui a dirigé l'important catalogue d'exposition déjà cité, consacré aux *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, montre la proximité d'artistes travaillant en collaboration, nous l'avons consultée sur l'attribution des décors du clavecin Ioannes Ruckers 1617, car l'attribution à Jan Wildens ne nous paraissait guère convaincante. Ursula Härting a noté, comme nous, la différence de main entre la partie principale du couvercle et celle du petit abattant, dont la facture est beaucoup plus maladroite. Elle suggéra qu'un même artiste pourrait avoir exécuté autant les figures que le paysage de la partie principale du couvercle représentant *Le Jugement de Midas*. Et elle suggéra aussi le nom de Hans Jordaens III ou de son atelier, tandis que l'abattant pourrait, selon elle, être d'une autre main anonyme. Nous avons donc travaillé ces hypothèses et en voici les résultats provisoires.

Prenons déjà la mesure du savoir faire du peintre du clavecin pour traiter ce thème placé au cœur d'une sombre forêt où un éclairage dramatique focalise l'attention sur la clairière où se passe le duel d'Apollon et Pan, mal jugé par Midas et arbitré par le roi Tmolus (Ill. 03.03.17).

Voici, tout d'abord, le texte des *Métamorphoses* d'Ovide qui inspira ce décor :

Midas, dégoûté de la richesse, préférerait à tout les forêts et les champs et le dieu Pan qui a pour séjour ordinaire les antres des montagnes ; mais son intelligence était demeurée épaisse et sa sottise allait lui être fatale encore une fois. Dominant une vaste étendue de mer, le Tmolus dresse à une grande hauteur sa cime escarpée [...]. Là Pan vantait aux jeunes nymphes son talent musical et modulait des airs légers sur ses roseaux enduits de cire. Il eut alors l'audace de dire avec mépris que les accords d'Apollon ne valaient pas les siens ; soumettant le débat au

⁴⁶ BELZ 1998 : p. 127-128.

⁴⁷ HÄRTING 1983.

Tmolus, il engagea une lutte inégale. Le vieillard pris pour juge s'assied sur sa montagne et il écarte de ses oreilles les arbres de la forêt ; seulement des feuilles de chêne couronnent sa chevelure foncée ; des glands pendent autour des méplats de ses tempes. Regardant le dieu des troupeaux : « Le juge est prêt », dit-il. Pan fait résonner sa flûte rustique, dont la sauvage harmonie charme Midas, alors présent à côté du musicien. Lorsque Pan a terminé, le dieu du Tmolus se tourne vers Phébus ; la forêt qui l'entoure suit le mouvement de son visage. Phébus, dont la tête blonde est couronnée d'un laurier cueilli sur le Parnasse, balaie la terre de sa robe, [...] sa lyre [...] est posée sur sa main gauche ; son attitude même révèle un maître de l'art. Alors son pouce habile fait vibrer les cordes, et, ravi de la douceur de ses accords, Tmolus invite Pan à reconnaître que la cithare a vaincu ses roseaux. La sentence rendue par le dieu de la montagne est approuvée de tous ; il n'est pour l'attaquer et la déclarer injuste que le seul Midas. Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles si grossières conservent la forme humaine ; il les allonge, les remplit de poils gris ; il en rend la racine flexible et leur donne la faculté de se mouvoir en tous sens ; Midas a tout le reste d'un homme ; il n'est puni que dans cette partie de son corps ; il est coiffé des oreilles de l'âne aux pas lents (XI, 147-179)⁴⁸.

Le peintre de notre clavecin a suivi à la lettre le texte des *Métamorphoses*. A gauche, quatre satyres cornus invitent, par des gestes expressifs, à se concentrer autour de l'écoute de Pan entrain de souffler sa flûte polycalame. Midas est couronné et tient un bâton d'autorité qui le désigne ostensiblement, mais il porte déjà ses oreilles d'âne, son mauvais choix étant déjà sanctionné par Tmolus. Au centre de la composition, à l'aplomb du point focal du couvercle, ce dernier, couronné comme il se doit de feuilles de chêne, considère Apollon jouant son violon. Il est blond et auréolé pour souligner qu'il est le héros vainqueur de la scène. Son costume à l'antique le consacre comme le véritable acteur de l'intrigue, même si l'issue de ce duel musical se fait dans l'indifférence des animaux. A droite, les belles nymphes sont au moins aussi concentrées dans l'écoute que les satyres qui leur font face. L'une d'elle désigne d'un geste théâtral le vainqueur et guide ainsi clairement notre regard. Les attitudes des nymphes sont d'ailleurs aussi gracieuses qu'éloquentes. Enfin les vives couleurs et l'éclairage dramatisé de cette clairière, contribuent fortement à la scénographie de la scène où l'humour n'est pas absent.

Ce duel musical – qui se termine plaisamment – constitue l'une des deux légendes antiques mettant en scène Apollon. L'autre, bien plus cruelle en raison de son issue tragique, est celle où Marsyas affronte Apollon avec son aulos et finit écorché par le vainqueur. Ces deux duels ont été fréquemment représentés depuis la Renaissance – parfois en partie confondus – si bien que certains artistes ont pu mêler des détails appartenant à chacun des deux récits. Parmi les commentateurs modernes, Emanuel Winternitz est le premier à s'être intéressé à ce thème légendaire du point de vue de l'iconographie musicale⁴⁹, tandis qu'Albert Pomme de Mirimonde s'est focalisé sur les œuvres de Rubens l'ayant pris pour sujet⁵⁰. L'érudit français souligne d'une part le caractère le plus souvent burlesque de ces scènes ainsi que différents cas de confusion entre les deux duels. Comme l'indique notre annexe en fin d'article, les deux sujets ont été utilisés régulièrement pour des décors de clavecins.

⁴⁸ OVIDE 1992 : p. 355-357.

⁴⁹ Emanuel Winternitz, « The Curse of Pallas Athena », in WINTERNITZ 1979 : p. 150-165.

⁵⁰ POMME DE MIRIMONDE 1971.

Tentons maintenant d'explorer l'attribution suggérée par Ursula Härting et considérons les œuvres certifiées de Hans Jordaens III (ca. 1595-1643). Cet artiste, dont le lieu de naissance n'est pas certain, a pu apprendre son métier soit de son père Hans Jordaens II (1581-1643) à Delft soit auprès de Jacob Jordaens le Vieux à Anvers⁵¹. Sa carrière s'étend de 1617 à 1643, mais un panneau, très maladroit, représentant *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert* signé et daté 1613, a été proposé dans le commerce d'art⁵². Hans Jordaens III épouse en 1617 Maria van Dyck, fille de Siger van Dyck, et il est reçu membre de la Guilde de Saint-Luc en 1619-20⁵³. Il réalise de nombreuses commandes à Anvers à partir de 1620. Il a collaboré, ainsi que son atelier, avec Abraham Govaert (1589-1626)⁵⁴, Joos de Momper et Jan Wildens dans le domaine des figures et ses œuvres ont été longtemps confondues avec celles de Frans Francken le Jeune⁵⁵.

Alors qu'aucun catalogue, même partiel, de son œuvre n'existe pour le moment, le Service de documentation du département des Peintures du musée du Louvre permet d'appréhender les thèmes qu'il a traités et de mesurer son sens de la composition lorsqu'il anime des paysages soit naturels, soit marins, soit urbains, avec de nombreuses figures. Cet artiste a d'autre part une très bonne connaissance de la mythologie, de l'histoire ancienne, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ses œuvres sont conservées dans les musées d'Anvers et La Haye (*Le passage de la mer rouge*), Budapest (*La traversée du Jourdain*), Saint-Petersbourg (*Les Israélites après le passage de la mer rouge*), mais aussi à Berlin (*Le passage de la mer rouge*), Magdeburg, Francfort, Brème, Hampton Court et Stockholm. Depuis 1983, de nombreuses œuvres, souvent signées, ont également été proposées dans les ventes publiques⁵⁶.

Hans Jordaens III utilise presque toujours un personnage central autour duquel toute la scène s'organise : couronnement, jugement, prédication, scène biblique ou parabole. Dans ses paysages, il associe montagnes aux formes escarpées, arbres de haute futaie, ciels tourmentés, mais aussi calmes cours d'eau et pâturages animés d'oiseaux et d'animaux d'élevage, où de très petits personnages au naturel déambulent pour en animer les lointains.

C'est en observant en détail certaines figures, certaines physionomies et certains motifs que l'on constate beaucoup de traits communs entre le décor central du clavecin IR 1617 et la main de

⁵¹ [http://www.rkd.nl/rkddb/\(S\(132g2zzwp5bvk5muv4b401oa\)\)/detail.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(S(132g2zzwp5bvk5muv4b401oa))/detail.aspx)

⁵² Londres, Christie's, vente du 21 juillet 1989 (lot 146).

⁵³ THIEME-BECKER-VOLLMER 1992 : t. 19, p. 150-151.

⁵⁴ HÄRTING-BORMS 2003 : p. 61. Voir les deux œuvres faites en collaboration : p. 124, n° 104, *Die Beegegnung von Joseph und Jacob*, Signée « FFranck. In. et F. ». Cette œuvre est due à une collaboration entre F. Francken II et Hans Jordaens III, collection privée, Essen ; p. 166, n° 183 (reprod. coul. 143), *Waldlandschaft mit dem Urteil des Midas*, cuivre, 28 x 54,5. Sotheby's Londres, 10 avril 2003, Lot 3. Comme l'indiquent les auteurs de la monographie : « Auch dieses Format spricht für eine Nutzung als Instrumentendeckel, vgl. Kat 182 (Das Urteil des Midas, Dorotheum 30.3.2000 n° 112, F. Francken II et Govaert) ».

⁵⁵ HÄRTING 1983 : n° B. 25, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, Holz, 48 x 63, Versteig. Lepke, Berlin, 13.11.1917, n° 94, Abb. T. 18. Unter der Zuschreibung an F. Francken angeboten. ; B 248, *Der Raub der Helena*, Holz, 104 x 72,5, Sibiu, Museum Brukenthal, Inv. Nr. Kat. 1901, Nr. 383 ».

⁵⁶ <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/benezit/B00095763?print=true>

Hans Jordaens III.

Ainsi, en considérant la partie centrale représentant *Le duel d'Apollon et Pan* ou *Le jugement de Midas* (Ill. 03.03.18), il est possible de rapprocher la figure assise de Tmolus avec celle d'un roi ayant des proportions et une physionomie très semblables dans un rébus peint sur panneau de bois (Ill. 03.03.19), sans doute commandé par la Société de Rhétorique d'Anvers et se rapportant à la Corporation des ménestriers d'Anvers vers 1618-1620⁵⁷.

La figure de Midas, quant à elle, n'est pas sans rapport, tant dans ses proportions, sa gestuelle théâtrale où les mains sont particulièrement expressives, son costume à l'antique très coloré, avec celle de Moïse, patriarche enturbanné placé au centre d'un petit panneau exécuté vers 1624 par Hans Jordaens III représentant *Le passage de la Mer Rouge*, conservé à la Gemäldegalerie de Berlin⁵⁸ (Ill. 03.03.20). On peut observer les mêmes caractéristiques dans son *Passage du Jourdain* conservé au Szepmueveszeti Muzeum de Budapest⁵⁹ (Ill. 03.03.21) où Josué et Elisée semblent commenter l'action, avec les mêmes gestes et des physionomies fort proches. Le musée de l'Ermitage conserve deux œuvres de ce même artiste, et une troisième qui ne fait pas l'unanimité en raison sans doute du caractère inachevé de certaines figures, mais qui pourrait être restée à l'état d'esquisse ou être une œuvre de son atelier (Ill. 03.03.22). Parmi les différents personnages orientaux de ce *Sermon de Jean-Baptiste*, au centre de la composition, on peut observer un roi couronné présentant de fortes parentés à la fois avec Midas (visage allongé et barbu, baguette et détail des mains), et avec Apollon (tunique, cape courte, traitement des jambes et de ses cothurnes). Si l'on prend maintenant en compte le groupe placé aux pieds de ce roi, la vieille femme voilée présente un visage aux traits fortement soulignés comme ceux que l'on observe dans la partie supérieure du groupe des muses du couvercle de clavecin (Ill. 03.03.23). Des deux muses en conversation, celle qui est assise au sol peut être rapprochée de celle qui est au centre du *Sermon de Jean-Baptiste*, et celle qui est habillée de rose et désigne Apollon, avec la femme cadrant à droite *Les Israélites passant la mer rouge* conservé au Mauritshuis de La Haye (Ill. 03.03.24), tout autant que celle qui a la même fonction dans le tableau de Berlin (fig. 20).

On peut d'ailleurs multiplier de tels rapprochements en observant *La continence de Scipion*, panneau signé par l'artiste passé à plusieurs reprises dans le commerce d'art⁶⁰ (Ill. 03.03.25). Quatre figures au moins ont des parentés avec celles de l'abattant principal de notre clavecin : Scipion, sa corpulence et son costume qui est traité comme Apollon ; la belle jeune femme blonde habillée de bleue, la vieille femme voilée, enfin, au premier plan, le petit singe. Même si ce motif est

⁵⁷ Ce panneau a été vendu à Londres chez Christie's, à Londres, le 11 juillet 1980 (lot 122). Sur ces rébus peints, voir KEERSMAEKERS 1957.

⁵⁸ Hans Jordaens III, *Le passage de la Mer Rouge*, Berlin, Gemäldegalerie (inv. Nr. 679) : huile sur chêne (37,3 x 53 cm), 1624. GEMÄLDEGALERIE BERLIN 1986 : p. 41, 234, Nr 510 : *Der Zug der Israeliten durch das Rote Meer. Kat. Nr. 881B*.

⁵⁹ Budapest, Szepmueveszeti Muzeum (Inv. 592) : Panneau de chêne (73,5 x 104,5 cm), première moitié du XVII^e siècle.

⁶⁰ Senlis, Hôtel des ventes de Senlis, vente du 27 novembre 2005 (n°27) : panneau de chêne (37 x 53 cm) ; Vienne, Dorotheum, vente du 7 avril 2006 (n°134). Voir HÄRTING 1989 : n°328.

particulièrement fréquent chez les peintres du Nord, il ne peut que faire écho, dans une attitude et un pelage différent, avec celui qui est représenté sur le clavecin.

Une œuvre résume fort bien tous ces rapports thématiques et formels et permet de mesurer combien Hans Jordaens III restera fidèle, sa carrière durant, à de tels motifs : *L'arche de Noé* conservée au musée des Beaux-Arts de Valenciennes⁶¹ (Ill. 03.03.26). Noé a ici la corpulence et le costume très proches de ceux d'Apollon sur le clavecin, la barbe et les gestes de Midas ; la vieille femme de droite le même visage stylisé que les muses du second plan sur le clavecin, les jeunes femmes de gauche la sensualité et les jolis drapés des muses placées au centre du clavecin. Quant aux animaux, nous y reviendrons ultérieurement.

Mais la partie principale du couvercle du clavecin Ioannes Ruckers 1617 ne se caractérise pas seulement par sa scène mythologique mais aussi par le paysage dans laquelle est elle insérée et qui couvre la plus grande partie de sa surface triangulaire et incurvée. Le savoir-faire de Hans Jordaens III se manifeste ici dans son habileté à rendre la nature à la fois grâce à un traitement très reconnaissable des arbres et des troncs morts et d'autre part dans sa manière de peindre des prairies animées d'étangs qu'il émaille d'animaux et de paysans en mouvement. Sa grande aisance à faire vibrer les feuillages par des touches rapidement brossées et aux coloris rehaussés de teintes chaudes, lui permet aussi de disposer de vieux troncs aux formes très pittoresques (Ill. 03.03.27). On retrouve des ombrages très proches et jusqu'aux motifs des de souches creuses dans deux grands pendants peints sur toile passés successivement dans le commerce d'art et représentant *Le Christ guérissant l'aveugle* et *Jacob luttant contre l'ange*⁶² (Ill. 03.03.28). Quant au joli paysage vallonné, animé par les berges d'une rivière, par des hameaux aux maisons de chaume, que brochent des oiseaux d'eau, des pêcheurs, des paysans ramenant leurs troupeaux, des chiens courants et des portefaix (Ill. 03.03.29), on peut le rapprocher directement d'une paire de toiles monogrammées « JH », *La rencontre sur le chemin* et *Paysage aux cavaliers et paysans* – l'une des deux étant datée 1626 – vendues en 2008 à Bruxelles⁶³ (Ill. 03.03.30).

Deux compositions de Hans Jordaens III que nous n'avons malheureusement pu localiser, nous semblent enfin avoir une proximité thématique et picturale avec la vigoureuse composition du clavecin 1617 : tout d'abord le petit panneau *Le goût couronnant Vénus, Bacchus et Cères, applaudit par Apollon, Vénus et les quatre saisons*⁶⁴ (Ill. 03.03.31a-b) dont un cartouche explicite le sujet (*GUSTUM. CORONANT. / BACCHUS. VENUS. ET. CERES. / APPLAUDUNT. / ANNI. QUATUOR. TEMPOR.*). Les figures sont beaucoup plus finies, délicates, voire porcelainées que celles de notre clavecin, mais

⁶¹ Valenciennes, Musée de Beaux-arts (Inv. P41-1-110) : huile sur bois (49,5 x 64,6 cm), première moitié du XVII^e siècle.

⁶² Londres, Sotheby's, vente du 15 février 1989 (lot 56) ; Londres, Christie's Londres, vente du 8 décembre 1994 (lot 207) : huile sur toile (respectivement 113,5 x 155 et 117 x 156 cm).

⁶³ Bruxelles, Pierre Bergé & Associés, vente du 20 mai 2008 (partie 1, n° 14) : huile sur toile (72 x 112 cm).

⁶⁴ Londres, Christie's Londres, vente du 23 avril 1993 (lot 103) : huile sur bois (70,1 x 91,1 cm).

Apollon comme les deux satyres cornus méritent d'être mis en regard (fig. 17). Enfin, la monumentale et très complexe composition d'*Apollon régnant sur le monde*⁶⁵ (Ill. 03.03.32), qu'Ursula Härting proposait en novembre 1989 de dater au début des années 1630, et dont elle rapprochait les figures de *La continence de Scipion* (fig. 25), montre comment l'artiste, avec une maîtrise évidente et un sens consommé des détails précieux, poursuit sa propre tradition : ses personnages sont tantôt trapus (Apollon) et quelque peu emphatiques, tantôt caractérisés par des gestes délicats et des costumes d'une grande préciosité (un Roi des Indes à droite).

Comment, après avoir pris la mesure de cet artiste, ne pas être étonné du contraste qui existe entre le grand et le petit abattant du clavecin Ioannes Ruckers 1617 ? Ce dernier est consacré à un moment de la vie d'Orphée (Ill. 03.03.33) dont les *Métamorphoses* nous rappellent les circonstances :

Il y avait une colline sur laquelle s'étendait un plateau très découvert, tapissé d'un gazon verdoyant. Le site manquait d'ombre ; lorsque le poète issu des dieux se fut assis en cet endroit, lorsqu'il y eut touché ses cordes sonores, il vint des ombrages [...]. Telle était la forêt qu'avait attirée le chantre divin, assis au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et une multitude d'oiseaux (X, 79)⁶⁶.

Mais cette scène consacrée à *Orphée charmant les animaux* accuse des maladresses. Est-ce bien le même peintre qui en est l'auteur ? Autant l'arbre central est traité indéniablement comme celui qui est au centre de la partie courbe du couvercle (fig. 27) et semble de la même main, autant les animaux (Ill. 03.03.34), le paysage de second plan et l'arbre aux oiseaux (Ill. 03.03.35) montrent de nombreuses faiblesses. S'agit-il du travail hâtif d'un collaborateur ? L'usure – où une restauration trop poussée – a-t-elle contribué à enlever tout relief à ces figures, rendant si maladroite cette seconde partie du couvercle ?

Ce hiatus est particulièrement sensible lorsqu'on confronte, terme à terme, les mêmes motifs d'animaux et d'oiseaux présents sur le clavecin et dans différentes œuvres de Hans Jordaens III ayant pour sujet *L'arche de Noé*. Le tableau du musée de Valenciennes, que nous avons analysé plus haut, ainsi que celui du château de Weissenstein à Pommersfelden⁶⁷ (Ill. 03.03.36), comme le cabinet d'ébène du musée de Dunkerque⁶⁸ (Ill. 03.03.37) entièrement consacré à l'Histoire de Noé et dont les deux panneaux intérieurs latéraux représentent le cortège des animaux, sont caractéristiques à cet égard. L'arbre placé derrière Orphée, sur le petit abattant, aurait-il été ajouté par l'auteur de la partie principale du couvercle afin d'harmoniser l'ensemble du décor et faire oublier le manque de fini et de vigueur des animaux exécutés (et non achevés ?) par un collaborateur peu expérimenté ?

La comparaison entre l'Orphée du petit abattant et l'Apollon de la partie courbe met bien en évidence les parentés mais aussi l'amplification de ces maladresses, ne permettent pas de trancher la

⁶⁵ Londres, Christie's Londres, vente du 17 décembre 1999 (lot 125) ; Lyon, Anaf Arts Auctions, vente de février 2008 : huile sur toile (119,1 x 200 cm).

⁶⁶ OVIDE 1992 : p. 323 et 325.

⁶⁷ Pommersfelden, Schloss Weissenstein (Inv. Nr. 275) : huile sur panneau de chêne (75 x 126 cm).

⁶⁸ Dunkerque, Musée des Beaux-Arts (Inv.BA.P.181) : huile sur ébène (45,5 x 75 cm).

question de la paternité de ce petit abattant qui de toute façon est beaucoup moins visible par le claveciniste et son auditoire, que la partie courbe, en raison de son sens d'ouverture face aux claviers.

Ces parentés, comme ces faiblesses, laissent donc ouverte l'attribution du couvercle à Hans Jordaens III, un artiste habitué des supports en bois puisqu'il fut l'un des peintres anversois spécialisé dans le décor de cabinets d'ébène.

J'aimerais maintenant m'intéresser à un deuxième couvercle de clavecin anversois, celui du célèbre instrument construit par Andreas Ruckers en 1646.

Le décor de couvercle du clavecin Andreas Ruckers 1646 (Ill. 03.03.38)

L'Histoire de l'instrument que nous avons reconstitué ne permet de remonter qu'aux années 1880 :

Comme nous l'indiquions : « Avant d'appartenir à Paul Eudel, cet instrument était entre les mains de Léon Hermann, puis du marchand Basset, enfin du baron Jérôme Pichon : il orna pendant plus de 15 ans son salon de l'ancien hôtel de Lauzun au quai d'Anjou. A la vente Paul Eudel en 1898, il fut acquis par Mme Adrien Allez. Ce sont les héritiers de sa fille qui le cèdent en 1962 à Madame de Chambure. Nous avons pu identifier cet instrument sur une gravure reproduite le 27 avril 1889 dans *L'Illustration*, p. 334. Nous pensons que c'est Louis Diémer qui joue l'instrument. C'est d'autre part le baron Pichon qui avait fait remettre en état l'instrument en 1882 par Luigi Tomasini et qui organisa « une audition devant un public d'élite » avec Gabriel Pierné la même année.

L'instrument appartient ensuite à Madame Adrien Allez. C'est aux héritiers de sa fille que Geneviève Thibault de Chambure l'acheta en 1962, tandis qu'il est entré par dation en paiement de ses droits de succession en 1979 au Musée du Conservatoire de Paris⁶⁹.

En 1985, dans un catalogue d'exposition où nous avons commenté l'Allégorie décorant l'extérieur de la caisse de l'instrument et les thèmes de la face interne de son couvercle, nous avons souligné la présence d'une double signature sur chacune de ses parties :

Autre fait inédit depuis l'étude de A. P. Mirimonde⁷⁰, c'est l'identification possible du peintre de ce couvercle : nous proposons de déchiffrer les initiales visibles comme étant celles de Hendrik Castels, artiste appartenant à une dynastie anversoise, peut-être identifiable avec celui qui est répertorié comme calligraphe dessinateur et illustrateur et dont on ignore encore tout de la carrière⁷¹.

Sur le grand abattant, dans la rivière, au pied de la muse jouant du luth, sur une grosse pierre, on peut lire en effet « H.* CASTE[ELS] » (Ill. 03.03.39). De même sur le petit abattant, on peut également déchiffrer sous les pieds de l'avant-dernière suivante de Diane, à droite, sur une pierre : « H. CA » (Ill. 03.03.40).

Bien qu'il ait pu avoir connaissance de cette découverte, puisqu'il est l'auteur d'un article dans le même catalogue, Grant O'Brien l'ignora ultérieurement dans sa monographie et suggéra une attribution à Artus Wolfort (1581-1641) tout en rapprochant le style des figures de celles d'un

⁶⁹ GETREAU 1996 : p. 359-360. E. 979.1.1.

⁷⁰ Voir la note 74.

⁷¹ GETREAU 1985 : p. 95-98 pour le clavecin Andreas Ruckers 1646.

clavecin de Ioannes Ruckers, antérieur de six ans :

The inside of the main lid and lid flap show mythological scenes, which seem to be by the same artist who painted the lid of the 1640b IR (Artus Wolfort (1581-1641). If so, the lid must have been painted some years before it was incorporated into this instrument, as Wolfort was already dead when this harpsichord was built⁷².

The inside of the lid is painted with a scene depicting the contest between Apollo and Pan, the front flap depicts Apollo and the Muses and both are probably by Artus Wolfort (1581-1641), Antwerp, an almost exact contemporary of Ioannes Ruckers⁷³

La face interne du grand et du petit abattant montre des scènes mythologiques, qui semblent du même artiste qui peignit le couvercle du clavecin Ioannes Ruckers 1640 (Artus Wolfort (1581-1641). Si ceci est confirmé, le couvercle doit avoir été peint quelques années avant d'être associé à l'instrument, car Wolfort était déjà décédé lorsque le clavecin a été construit.

L'intérieur du couvercle est peint avec une scène montrant le duel d'Apollon et Pan, le petit abattant dépeint Apollon et les muses et tous deux sont probablement d'Artus Wolfort (1581-1641), Anvers, un contemporain presque exact de Ioannes Ruckers.

Dans sa thèse, Thomas Belz rectifia le prénom du membre de la famille Casteels que nous avons mentionné (il s'agirait à juste titre de Jan II Casteels, qui est admis dans la Guilde de Saint Luc en 1636-37 et qui accueille un apprenti en 1653-54⁷⁴) et il rejeta comme nous l'attribution à Artus Wolfort proposée par Grant O' Brien :

Der Vorderdeckel ist mit den Buchstaben « H.*CA » signiert, und auf dem Hinterdeckel ist, fast nur mit Auflichtmikroskop, die Signatur « H *Caste... » zu erkennen. Der Vorschlag Florence Gétreau [1985] Hendrick Casteels anzunehmen, erscheint mir [...] nicht genügend begründet. Jan II hingegen 1636/7, in die Gilde eingetragen und meldet 1653/4 einen Lehrlingen an. Das im Jahre 1646 hergestellte Instrument kann dennach von ihm bemalt worden sein.

[...] Grant O'Brien hat auf die Ähnlichkeit der beiden Musenberge – auf dem Pariser Cembalo und dem Kieflügel in Schloss Velen – hingewiesen und aufgrund einer Radierung nach Artus Wolfort die Autorschaft dieses Malers angenommen. Leider konnte diese Radierung trotz einer Rückfrage bei O'Brien nicht aufgefunden werden. Aber der Vergleich mit anderen Werken Wolforts, sowie der stilistische Vergleich beider Cembalobemalungen lassen an einer Beziehung beider Werke zueinander eher zweifeln⁷⁵.

Le petit abattant est signé avec les lettres « H.*CA », et sur le grand abattant on peut déchiffrer, presque uniquement sous microscope, la signature « H *Caste... ». L'identification de Florence Gétreau [1985] avec Hendrick Casteels ne me semble pas assez étayée. En revanche Jan II intègre la Guilde en 1636/7 et reçoit un apprenti en 1653/4. Si bien que l'instrument a pu être peint par lui en 1646.

[...] Grant O'Brien, en raison de la ressemblance entre les deux monts des muses [l'Hélicon] – sur le clavecin parisien et sur le pianoforte du château Velen – a proposé, sur la base d'un dessin d'après Artus Wolfort, une attribution à cet artiste. Malheureusement, ce dessin n'a pu être retrouvé et ce malgré notre demande auprès de O'Brien. Mais la comparaison avec d'autres œuvres de Wolfort, de même que la comparaison stylistique entre les deux décors de clavecins, amènent à douter de la relation entre les deux œuvres.

Le grand abattant du couvercle représente de manière appliquée, mais quelque peu maladroite, *La visite d'Athéna aux muses sur l'Hélicon* : la source Hypocrène, qui jaillit sous le coup de sabot de Pégase (Ill. 03.03.41), est explicitement représentée. Selon *Les Métamorphoses*,

⁷² O'BRIEN 1990 : p. 269.

⁷³ O'BRIEN 1990 : p. 254 [1640b IR].

⁷⁴ THIEME-BECKER-VOLLMER 1992 : t. 6, p. 138 : Casteels, Jan II, fläm. Maler, wird 1636/7 als Lehrling in der Antwerpener Lukas gilde eingetragen, und meldet 1653/54 bereits einem Lehrlingen, Dominicus Janssens an.

⁷⁵ BELZ 1998 : p. 134-136 et Note 293 : Die Vornamen « Hans », « Joannes » und « Jan » wurden von den Zeitgenossen zuweilen synonym gebraucht. Les prénoms « Hans », « Joannes » et « Jan » sont à cette époque employés comme synonymes.

Elle s'arrête sur cette montagne, y prend pied et tient ce langage aux doctes sœurs : La renommée a porté jusqu'à mes oreilles le bruit qu'une source nouvelle venait de jaillir sous les durs sabots du cheval aux ailes rapides, issu de Méduse. Cette source est l'objet de mon voyage ; j'ai voulu voir cette merveille ; j'ai vu le cheval lui-même naître du sang de sa mère⁷⁶.

L'artiste décorateur a amalgamé ici deux mythes : celui d'Apollon au Parnasse entouré des neuf muses et d'autre part celui de la visite de Minerve aux muses sur l'Hélicon où Pégase fait jaillir la source de l'inspiration, Hypocrène. Albert Pomme de Mirimonde s'est intéressé à deux reprises aux concerts des Muses et il a d'ailleurs commenté, sans chercher son auteur, le décor que nous étudions ici⁷⁷.

Le paysage reprend motifs et composition traditionnels, avec des lointains mêlant étendues d'eau, oiseaux, tronc d'arbre mort et pie qui évoquent la renaissance du bois mort dans l'instrument chantant. Si l'attribution de Grant O' Brien de cette scène à Artus Wolfort est insoutenable (cet artiste n'a peint que des sujets religieux, son style pictural est sans comparaison possible et il a disparu six ans avant la construction de notre clavecin), le rapprochement avec le décor du petit abattant du clavecin AR 1640, conservé au château Ahaus à Velen, est en revanche plus complexe à trancher (Ill. 03.03.42-44).

Le petit abattant du clavecin 1646 représente par ailleurs *Les suivantes de Diane* (Ill. 03.03.45) et permet d'apercevoir en arrière plan la métamorphose de Daphné en laurier, et les chiens de Diane. Daphné pratiquait la chasse et était dévouée à Diane. Apollon en fut amoureux et la poursuivit. Zeus pour lui venir en aide, la transforma en laurier. Cette scène complète très naturellement le parti pris d'un paysage animé de figures dansantes qui se rapportent toutes aux mythes apolliniens.

Si le premier clavecin associe le mythe d'Apollon et celui d'Orphée pour, dans les deux cas, souligner la force civilisatrice de la poésie, la supériorité de la musique spirituelle et son opposition à la sensualité des instruments à vent, le deuxième clavecin oppose Minerve, déesse de l'intelligence et protectrice des arts, à Diane, sœur jumelle d'Apollon, qui, avec ses nymphes, éclaire le monde lorsque son frère Apollon disparaît à l'horizon. Ces deux décors amplifient ainsi la valeur sonore et symbolique de ces deux instruments d'une importance exceptionnelle tant au point de vue de leur facture, de leur qualité mobilière que de leur notoriété depuis le siècle de Rubens.

⁷⁶ OVIDE 1992 : p. 173.

⁷⁷ POMME DE MIRIMONDE 1961 : p. 1-11 ; POMME DE MIRIMONDE 1964 : voir p. 146 et 147 pour les fig. 23 et 24, p. 148 pour le commentaire.

ANNEXE

Clavecins Ruckers et Couchet portant un décor signé, attribué ou d'après un modèle connu contemporain

Ioannes Ruckers

- 1617 Ioannes Ruckers, Paris, musée de la Musique, attribué à Hans Jordaens III
- 1619 Ioannes Ruckers, Bruxelles, Musée des instruments de musique, d'après Marten de Vos
- 1637 Ioannes Ruckers, Edimbourg, University, Russel Collection, d'après P. P. Rubens
- 1640 Ioannes Ruckers, Velen, Château du Comte von Landsberg Velen, d'après Hendrik Goltzius

Andreas Ruckers

- 1608 Andreas Ruckers, Edimbourg, University, Russell Collection, Peter Codde IV
- 1636 Andreas Ruckers, UK, Collection Alec Cobbe, attribué à Jan Wildens
- 1646 Andreas Ruckers, Paris, musée de la Musique, Jan II Casteels

Thèmes des décors de couvercles de clavecins anversois conservés, peints dans la première moitié du XVII^e siècle

Ioannes Ruckers

- 1612 Ioannes Ruckers, Amiens, musée de Berny
 - Couple citadin*
 - Le Parnasse*
- 1617 Ioannes Ruckers, Paris, musée de la Musique
 - Le jugement de Midas*
 - Orphée charmant les animaux*
- 1619 Ioannes Ruckers, Bruxelles, Musée des instruments de musique
 - Apollon et les muses*
- S.d. Ioannes Ruckers, Berlin, Musikinstrumentemuseum
 - La conversion de Saint Paul*
- 1624 Ioannes Ruckers, Colmar, Musée d'Unterlinden
 - Le jugement de Midas*
- 1627 Ioannes Ruckers, Berlin, Musikinstrumentemuseum
 - Paysage côtier*
- 1637 Ioannes Ruckers, Edimbourg, University, Russel Collection
 - Sainte Cécile à l'orgue*
- 1640 Ioannes Ruckers, Velen, Château du Comte von Landsberg Velen,
 - Le jugement de Midas*
 - Le Parnasse*

Andreas Ruckers

- 1608 Andreas Ruckers, Edimbourg, University, Russell Collection
 - Mariage en Arcadie*
- 1636 Andreas Ruckers, UK, Collection Alec Cobbe.
 - Paysage avec des paysans*
- 1646 Andreas Ruckers, Paris, musée de la Musique
 - Le Parnasse*
 - Les nymphes de Diane et Daphné*

Simon Hagaerths

- 1632 Simon Hagaerths, Paris, musée de la Musique
 - Le jugement de Midas*
 - Orphée errant*