

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE

Au-delà de la figure de style qui résume avec élégance le thème du colloque international du 21 septembre 2013 à Nancy, les textes réunis à cette occasion contribuent à l'écriture d'une histoire de la tradition de la musique, et plus largement de l'œuvre. La Renaissance elle-même ne se caractérise-t-elle pas par un retour aux sources de la pensée, de la connaissance, de la représentation du monde et de l'homme, nourri et dynamisé par l'apparition de nouvelles techniques ? Les études de cas proposées permettent de repenser la place et les fonctions de la musique dans la société de la Renaissance ; par l'usage de sa représentation figurative ou rythmique, elle est convoquée au service de la pensée, de la foi, du combat des idées. Elles soulèvent par ailleurs la question du statut de l'œuvre originale, posée à partir de la renaissance de la musique ancienne : l'original est-il simplement un modèle à adapter, en restant en cela fidèle à la conception de l'époque moderne ? Ou bien une source à sanctuariser, en quelque sorte, et à ne restituer que dans sa parfaite intégrité ? Le débat ne reste-t-il pas, peu ou prou, encore ouvert ?

Hélène SAY
Directeur des Archives départementales
de Meurthe-et-Moselle

Yves Ferraton est professeur de musicologie à l'Université de Lorraine

ISBN : 978-2-9545388-1-5



24 €



La Région
Lorraine



ville de
Nancy



MUSIQUE DE LA RENAISSANCE,
RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE

Yves FERRATON

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE



Actes du colloque de Nancy, 21 septembre 2013
Publiés sous la direction d'Yves Ferraton

Collection *Le Parnasse français*

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE

EN LORRAINE

Colloque organisé dans le cadre de l'année :
Renaissance Nancy 2013

avec les concours suivants :

Université de Lorraine
(Centre de recherche universitaire lorrain en histoire,
Unité de formation et de recherche des sciences historiques)

Conseil régional de Lorraine

Conseil général de Meurthe-et-Moselle

Communauté urbaine du Grand Nancy

Association *Le Parnasse français*

Illustration de couverture :
Livre d'heures des Fours :
L'Annonce aux bergers, fol. 27 v°
Bibliothèque-médiathèque de Nancy, ms. 1874.

Actes du colloque de Nancy, 21 septembre 2013
Publiés sous la direction d'Yves Ferraton

Préface d'Hélène Say

Collection *Le Parnasse français*



HÉLÈNE SAY

Directeur des archives départementales de Meurthe-et-Moselle

Préface

Au-delà de la figure de style qui résume avec élégance le thème du colloque international du 21 septembre 2013 à Nancy, les études proposées n'invitent pas à juxtaposer voire confronter des concepts ou des époques, ni même à s'intéresser à l'interprétation musicale. Il s'agit bien plutôt d'appréhender la partition sous l'angle de sa transmission, à contribuer à l'écriture d'une histoire de la tradition musicale. La Renaissance elle-même ne se caractérise-t-elle pas par un retour aux sources de la pensée, de la connaissance, de la représentation du monde et de l'homme, nourri et dynamisé par l'apparition de nouvelles techniques ? Deux d'entre elles sont riches de conséquences pour la transmission et la représentation de la musique : l'imprimerie, bien sûr, dont Samuel Auclair montre bien l'impact sur la diffusion de la musique et l'importance qu'elle prend dans la pédagogie et l'enseignement universitaire ; et la marqueterie, par les nouvelles libertés qu'elle donne à la représentation.

L'art décoratif se déploie en musique tout comme le spectacle vivant qui prend notamment la forme de défilés de chars et autres entrées princières. Dans les chœurs d'églises et de façon particulièrement éloquente, comme l'étude d'Alexandra Ballet sur les stalles marquetées italiennes de la seconde moitié du XV^e siècle en fait la démonstration convaincante, le développement de la marqueterie sert à merveille un renouvellement du répertoire ornemental qui ne se cantonne pas au décoratif mais se veut vecteur des idées. La musique tient une place de choix dans cette ornementation qui joue des oppositions, selon le principe du combat cher à la pensée et à l'iconographie du temps. La théâtralisation des fêtes met bien en scène cet « usage spéculatif » de la musique évoqué par Rosa de Marco. Lors des fêtes en

ISABELLE CHARTIER*
Université de Pittsburgh (États-Unis)

Un Lorrain en Pennsylvanie : la collection Jacques Callot à l'Université de Pittsburgh

Les États-Unis d'Amérique possèdent deux collections majeures de gravures de l'artiste lorrain Jacques Callot (1592-1635), au Metropolitan Museum of Art de New York et à la National Gallery of Art de Washington D.C., lesquelles comprennent respectivement environ 2300 et 1600 œuvres¹, incluant dessins, estampes originales et copies. Ces collections approchent, de ce fait, celles de la Bibliothèque nationale de France (environ 900 estampes originales) et des musées de Nancy, le Musée historique lorrain et le Musée des beaux-arts.

Moins connue est la collection Jacques Callot à l'Université de Pittsburgh. Parmi les quelque 3000 objets de la collection d'œuvres d'art de la galerie universitaire (en abrégé : UAG), se trouvent 669 estampes des XVII^e et XVIII^e siècles, la moitié environ étant de Callot. Cette collection a récemment fait l'objet d'un intérêt renouvelé au sein du département d'histoire de l'art et d'architecture de l'Université, à la suite d'un important projet d'inventaire² accompli en 2010 et d'une

*. Conservatrice de la University Art Gallery (UAG) et assistante d'enseignement au Department of History of Art and Architecture.

1. Ces statistiques proviennent d'une recherche dans le catalogue en ligne de ces institutions. Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'en examiner le contenu en personne.
2. À la demande du professeur Kirk Savage, alors directeur du Département d'histoire de l'art et d'architecture de l'Université de Pittsburgh et directeur de la galerie universitaire (UAG), ce projet d'inventaire s'est déroulé à l'été 2010 sous ma responsabilité, avec la participation d'une candidate au doctorat, Mlle Rachel Miller, et d'une étudiante de premier cycle, Mlle Shana Cooperstein. Les gravures ont été examinées et photographiées une à une. Une fois l'information compilée,

exposition en 2011 à l'UAG³. Depuis, l'enquête sur la provenance de ce groupe d'estampes se poursuit et la galerie continue son travail de recherche et de documentation au sujet de ces œuvres.

Le but du présent article est de faire connaître dans la ville natale de Callot ce fonds d'estampes qui représente pour l'UAG un corpus important pour l'étude « de première main » de l'histoire de la gravure à l'époque baroque, ainsi qu'un outil pédagogique de grande valeur pour les étudiants en histoire de l'art et pour la communauté universitaire en général.

Cette collection étant trop considérable pour être décrite ici dans sa totalité, nous nous limiterons, pour l'illustrer, aux représentations à thèmes musicaux. Signalons toutefois que l'une de ses caractéristiques principales est la présence de nombreuses copies et variations qui, dans les inventaires précédents, ont fait l'objet d'analyses fragmentaires. Ces copies contribuent néanmoins de manière significative à l'interprétation de la gravure aux XVII^e et XVIII^e siècles et permettent de mieux comprendre, comme on le verra, le marché de l'estampe et les habitudes des collectionneurs à cette époque.

Les inventaires de la collection

Les 669 estampes de la collection Callot de l'Université de Pittsburgh ne représentent qu'une partie de la production conservée du célèbre graveur, qui compte près de 1428 numéros, selon le catalogue de Jules Lieure⁴. Elles témoignent cependant de la variété des thèmes choisis et permettent de parcourir les grandes étapes de la carrière de l'artiste, depuis ses essais de jeunesse à Rome (1608-1611), en passant par les eaux-fortes de sa période florentine (1611-1621) jusqu'aux œuvres majeures réalisées à Nancy entre 1621 et 1635. Outre les estampes originales, on trouve dans le lot, sans distinction, des

chaque estampe a été enregistrée dans la base de données informatisée de la galerie, à l'automne 2010 et au printemps 2011. Nous avons l'intention, au cours des prochaines années, de rendre publics les résultats de cet inventaire par l'entremise d'une page Web.

3. Cette exposition, *The Imprint of War: Responses in Print*, a eu lieu du 31 octobre au 5 décembre 2011 et a été réalisée dans le cadre du cours de muséologie offert par le département d'histoire de l'art et d'architecture et donné par Mme Janet McCall.
4. Voir Bibliographie.

copies et des imitations de disciples et de graveurs qui se sont inspirés du maître en empruntant à ses séries les plus célèbres.

Bien que les circonstances entourant l'acquisition de ce lot d'estampes demeurent encore méconnues, il semble qu'il ait été acquis et inventorié pour la première fois en 1947. Un mémoire de maîtrise de John Donald Clarkson, étudiant au département des beaux-arts de l'Université de Pittsburgh, en 1950, décrit son contenu en détail et mentionne brièvement que la bibliothèque des beaux-arts de l'Université a acquis, trois ans auparavant, d'un militaire américain à son retour d'Allemagne⁵, cette collection de gravures. L'année d'acquisition, 1947, est confirmée par l'inscription d'un numéro d'inventaire à l'arrière de chaque estampe : 47.x, où le nombre 47 désigne l'année d'acquisition. Il est vraisemblable que l'achat par la bibliothèque universitaire du catalogue raisonné de Lieure ait suivi cette importante acquisition et permit à l'étudiant de compléter son mémoire. Dans l'inventaire complet qu'il établit, Clarkson dénombre 634 estampes parmi lesquelles 363 sont représentées dans le catalogue de Lieure ; il compte 261 copies. Il avance que ce corpus est particulièrement intéressant du point de vue pédagogique puisqu'il permet, à travers les nombreuses copies et reproductions, l'analyse des caractéristiques des différents états d'une même œuvre et l'examen de la technique de Callot par comparaison avec celle de ses imitateurs⁶.

Outre les versions anonymes, Clarkson a identifié les auteurs des copies de Callot selon leur origine ou nationalité. Allemands : Melchior Küsel (1626-c.1683) et sa fille Johanna Sibylla Küsel (1650-1717), Georg Christoph Kilian (1709-1781). Hollandais : Salomon Savery (1594-1678), Cornelis Danckerts (1603-1656, ou 1637-1684)⁷. Flamands : Cornelis van Tienen (avant 1616-1660). Français : François Collignon⁸ (ca.1609-1657), Édouard Ecqman (actif en 1639), Jean Gagnière ou Ganière (mort en 1666), Nicholas Cochin (1610-1686).

5. CLARKSON (John Donald), *Jacques Callot*, mémoire de maîtrise de l'Université de Pittsburgh, 1950, p. 47.

6. CLARKSON, « Introduction », *op.cit.*, p.2.

7. Le dictionnaire Bénézit cite deux graveurs hollandais du XVII^e siècle du nom de Cornelis Danckerts (Cornelis I et Cornelis II). Les deux vivaient à Amsterdam, le premier étant éditeur et le second marchand d'estampes.

8. Apprenti chez Callot en 1626 et pour quatre ans, il établira plus tard son commerce d'estampes à Rome. Paulette Choné, dans la biographie et chronologie raisonnée de Callot, rapporte les détails du contrat qui stipule que le jeune Collignon devra entre autre « copier les pièces dudit sieur Callot après luy » (cité dans *Jacques Callot*, catalogue de l'exposition de 1992, p. 73).

L'UAG possède aussi une copie agrandie, en quatre sections, de la *Tentation de saint Antoine* (version de Florence de 1617) par Anton Meitingh⁹. Cette copie est datée de 1637.

En 1972, le département des beaux-arts de l'Université procéda à un inventaire général de sa collection d'œuvres d'art, peu de temps après son déménagement dans le nouvel édifice offert en 1965 par Miss Helen Frick et dédié à la mémoire de son père, le magnat de l'industrie du charbon, Henry Clay Frick¹⁰, créateur du célèbre musée de la 5^e Avenue à New York. Nous ne savons pas pourquoi, lors de ce recensement, on décida d'attribuer de nouveaux numéros aux estampes de Callot. On ignore aussi si le département connaissait l'existence de l'inventaire de 1947 et le mémoire de maîtrise de Clarkson. Quoi qu'il en soit, ce nouvel inventaire distingua les estampes originales des copies. Seules les estampes jugées « de la main de Callot » furent cataloguées en adoptant l'ordre chronologique proposé par Lieure. La moitié du corpus fut laissée sans documentation ni numéros puisque cette partie était tenue pour n'être constituée que de copies.

La collection retomba quelque peu dans l'oubli jusqu'en 1992, lorsque professeurs et étudiants du département organisèrent une exposition intitulée *The Theater of Jacques Callot*¹¹. Vers 1999, une docte Anne Bertrand, créa sur la Toile un site pour présenter la vie et l'œuvre de Callot à travers les estampes de la collection¹². Plus que ses prédécesseurs de 1972, elle insista sur l'importance des copies pour l'étude des gravures.

Ces copies furent davantage documentées lors d'un troisième inventaire réalisé en 2010. Ce nouvel inventaire, plus approfondi, confirma au total 357 estampes originales, 229 copies et 22 variations. Il permit en outre d'identifier quinze estampes des séries *Les Apôtres* et *La grande Passion* de Nicolas Cochin (1610-1686) ; quatorze estampes par Stefano della Bella (1610-1664) des séries *Les Caprices* et *Nains grotesques*, ainsi que trois copies. Provenant de la série *La Pompe funèbre*

9. Clarkson orthographie le nom : *Mei Tinghi* (p. 48). Maxime Préaud a étudié cette reproduction dans son article « Originaux, copies et variations », *Le Pays lorrain*, vol. 83, n° 1 (2002), pp. 7-20.

10. Le *Henry Clay Frick Fine Arts Building* abrite la galerie universitaire (qui relève du département d'histoire de l'art et d'architecture) et les réserves de sa collection permanente, le département des arts (Studio Arts) et la bibliothèque des beaux-arts (Frick Fine Arts Library).

11. *The Theater of Jacques Callot*, du 11 décembre 1992 au 17 janvier 1993.

12. La page web est toujours disponible : <http://www.haa.pitt.edu/callot/home.htm>.

de la Reine d'Espagne, six pièces sont d'Antonio Tempesta et cinq de Schiainozzi, collaborateurs de Callot entre 1611 et 1612. On y retrouve aussi deux portraits de notre graveur par Balthasar Montcornet (1600-1668) et par Rafaël Custodis (fin XVI^e-XVII^e siècle), et le cénotaphe d'Abraham Bosse (1604-1676) ; finalement, six portraits gravés et huit petits paysages, ou *vedute*, complètent la collection. Ces estampes ne sont pas reliées directement à l'œuvre de Callot, mais la marque du numéro d'inventaire de 1947 suggère qu'elles ont été acquises en même temps que le reste de la collection, bien que Clarkson, dans son mémoire de maîtrise de 1950, n'en fasse pas mention.

Afin de regrouper l'ensemble des pièces, nous prîmes la décision d'attribuer à chacune des estampes un nouveau numéro d'inventaire tel : 2010.1.x. Ce choix s'explique du fait que les estampes ne furent jamais publiées sous leur numéro précédent : le catalogue de l'exposition de 1992 n'en fait pas mention, elles ne furent que partiellement informatisées dans la base de données (créée en 2008 et mise à jour en 2010), et, finalement, afin de relier les estampes jugées « copies » au reste du lot de 1947.

Au total, 669 gravures constituent le fonds dans son ensemble, dont une est tenue pour perdue¹³. Certaines estampes sont considérées comme rares, voire très rares par Lieure : le frontispice des *Tableaux de Rome*, « Le petit port » des *Quatre paysages*, « Entrée de MM. De Couvonge et de Calabre », pièce surnuméraire du *Combat à la Barrière*, ou encore *La Petite Treille*. Nous avons noté des divergences entre l'inventaire de 2010 et celui de Clarkson en 1950, autant dans la quantification du lot que dans les attributions et les titres présents dans la collection, et nous travaillons encore à comprendre et expliquer ces désaccords.

Originaux, copies et variations¹⁴

La présence dans notre collection d'exemplaires doubles, de copies, d'interprétations et de gravures d'artistes ayant travaillé à la manière de Callot soulève des questions intéressantes pour l'étude et la compréhension de ce corpus. Bien qu'il n'existe pratiquement aucune documentation sur la provenance du lot, certaines caractéristiques

13. Elle est mentionnée dans le catalogue d'exposition de l'UAG de 1992, toutefois sans illustration.

14. Clin d'œil au titre de l'article de Maxime Préaud, cité ci-dessus.

physiques nous laissent croire que les estampes aient pu provenir d'un album qui, au fil du temps, fut désassemblé. Chaque estampe, en effet, est découpée autour de la cuvette puis collée sur un papier plus rigide, lui-même découpé à son tour, plutôt maladroitement. Il nous est impossible pour l'instant de déterminer l'époque de cette manipulation « sacrilège », mais nous sommes tentés de croire que l'album fut constitué avant le XIX^e siècle. Ce mélange de gravures originales et de reproductions était courant et délibéré dans les albums de collectionneurs européens des XVII^e et XVIII^e siècles, tout comme il était fréquent de coller sur une même page plusieurs tirages de la même gravure. Il importait moins, pour ces amateurs d'art, de posséder une estampe de la main d'un maître que de regrouper l'ensemble de ses illustrations, fût-ce une copie. Antony Griffiths¹⁵ mentionne, entre autres, l'exemple de la collection d'albums du roi portugais Jean V, assemblés par Mariette à Paris et par d'autres marchands d'estampes européens, qui témoignent de cette pratique, à l'époque, de mélanger reproductions, copies et originaux à travers les différents volumes.

Les séries de Callot ne sont pas toujours complètes ; on y retrouve souvent deux ou trois tirages d'une même estampe ainsi que différents états. Certaines séries comprennent à la fois des versions originales et des copies, celles-ci venant parfois compléter celles-là. Parmi les copies signées, la plupart des graveurs sont inventoriés dans le *Dictionnaire des artistes* de Bénézit, même s'ils demeurent très peu connus.

À l'encontre des idées reçues et du préjugé défavorable qui tend à les déprécier, les copies du fonds de Pittsburgh revêtent, pour les historiens actuels, une grande importance puisque ces imitations et variations témoignent à l'envi de la notoriété d'un artiste. Aussi convient-il de replacer cette coutume dans sa perspective historique.

Callot est l'un des premiers graveurs professionnels à avoir atteint un succès digne d'un peintre, à une époque où la gravure n'était pas valorisée au même titre que la peinture, la sculpture ou même le dessin. Longtemps la gravure a été tenue pour un « art mineur », voire « inférieur », essentiellement en raison de son caractère reproductible en d'innombrables exemplaires. On sait que les peintures et les dessins d'artistes étaient reproduits par l'entremise de la gravure, laquelle assu-

15. GRIFFITHS (Antony), « Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century », *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 2, n° 3, *Print Collecting* (Spring 1994), pp. 37-58. Cet article mentionne quelques caractéristiques d'albums de collectionneurs.

rait à l'auteur de la composition une diffusion plus étendue. Aussi faut-il voir dans les copies des témoins précieux du marché de l'estampe à ces époques : tout comme un tableau méritait d'être reproduit au burin ou à l'eau-forte, une estampe originale convoitée par des collectionneurs pouvait être fréquemment copiée.

Maxime Préaud établit que sur les 1428 estampes de Callot, 846 ont fait l'objet de copies¹⁶. Ses séries les plus populaires et les plus appréciées sont en effet celles qui ont été les plus copiées, comme en témoignent abondamment, dans la collection de Pittsburgh¹⁷, les *Caprices*, les *Gobbi*, les *Balli de Sfessania*, les *Bobémiens* (dont l'inscription a été traduite en allemand), les *Trois pantalons*, les *Petites* et les *Grandes Misères de la guerre*, ainsi que des estampes individuelles, telles la *Vue du Louvre* et la *Vue du Pont-Neuf*, *La foire à l'Impruneta*, *Le Brelan*.

De son vivant, Callot contrôlait de près la diffusion de ses estampes. Son ami et éditeur Israël Henriet, nancéien d'origine mais établi à Paris, était son seul éditeur. Cette collaboration, toutefois, ne pouvait restreindre toutes les contrefaçons, surtout celles produites hors de France. Après la mort de Callot, Israël hérita d'une partie de ses planches et les légua à son neveu Israël Silvestre, qui reprit le commerce et continua la distribution des estampes. Plusieurs de celles de la collection de l'UAG portent d'ailleurs son *exculdit*. Le reste des planches, laissées à la veuve de l'artiste, finit par être vendu et distribué, notamment à François Langlois de Chartres, dit Ciartres (il signe F.D.L.), ou encore à Jacques Fagnani. Ce dernier réassembla les planches qu'il avait acquises au début du XVIII^e siècle et y ajouta des numéros pour créer de nouvelles séquences, notamment dans la série des *Caprices*. Notre collection comprend plusieurs de ces tirages.

Ces publications posthumes, ainsi que les copies, ont permis la diffusion de l'œuvre de l'artiste-graveur, de son style et de ses thèmes caractéristiques. Artistes, collectionneurs et éditeurs de l'époque en étaient conscients. Vasari, d'ailleurs, souligne l'importance de la gravure pour promouvoir les styles artistiques (*Vite*, 1550)¹⁸. Dans la pratique généralisée de la copie, la notion de plagiat, sinon de fraude, apparaît comme une notion plutôt moderne et, bien que les copies

16. PRÉAUD, *op.cit.*, p. 7.

17. Notons que certaines copies de notre collection ne figurent pas dans le catalogue de Lieure.

18. Rapporté par ZORACH (Rebecca) et RODINI (Elizabeth), *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005, p. 3.

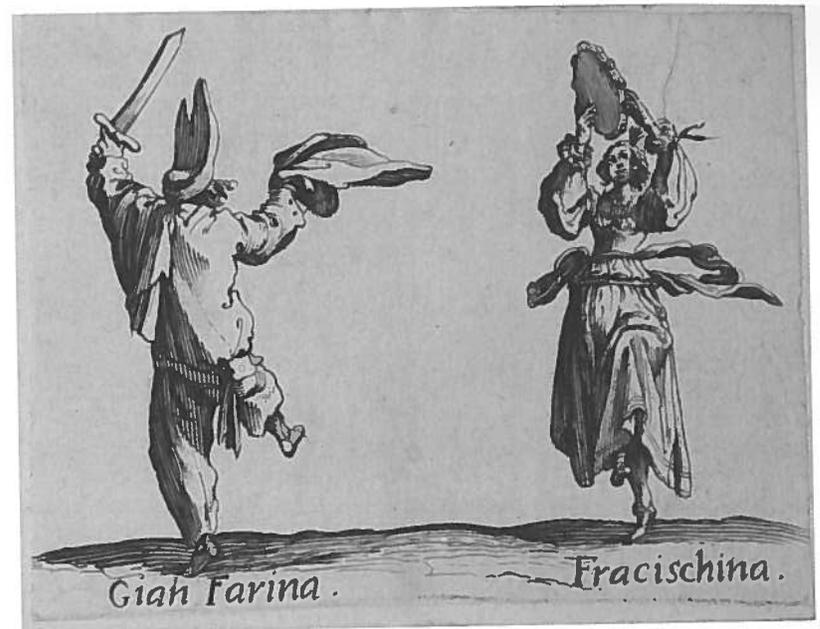
frauduleuses existassent, bien des graveurs professionnels apposaient leurs initiales, ou même leur nom, ou travaillaient à l'inverse (en contre-partie), ce qui ne laissait aucun doute sur la nature de l'estampe. Les copies en contre-partie signées par l'Allemand Melchior Küsel ou par sa fille Sybilla, bien présentes dans la collection de l'Université, témoignent de la grande faveur, à l'époque, des estampes du maître lorrain.

Les danseurs de Callot

Parmi les copies de notre collection, une série a particulièrement attiré notre attention. L'UAG possède deux versions de la suite des *Balli di Sfessania* réalisées en contre-partie, l'une signée par C.G. Kilian et publiée au XVIII^e siècle, l'autre anonyme et non datée. Dans les deux cas, nous notons des différences significatives par rapport aux originaux de Callot, même si nous ne sommes pas encore en mesure de les expliquer. Pour ce qui est de la copie anonyme, le graveur a supprimé les arrière-plans qui, chez Callot, représentent des foules de spectateurs ou de danseurs, semblables aux personnages du premier plan (III. 1). Il est intéressant de noter que, si l'on étudie ses dessins préparatoires conservés au British Museum, Callot semble avoir prévu ces fonds neutres ; les détails ajoutés aux arrière-plans proviendraient peut-être d'une improvisation de sa part au moment de la gravure¹⁹. Que le copiste ait eu connaissance ou non de l'intention première de Callot, il nous est impossible de l'affirmer. Le frontispice pour cette suite désigne la série sous son titre original, *Balli di Sfessania di Giacomo Callot* (III. 2), contrairement au frontispice de Kilian, celui-ci donnant pour titre : *Caprices de Iacobo Callot* (III. 3). Mise à part cette différence majeure dans le titre et malgré l'absence des inscriptions, le frontispice reste fidèle à la composition de Callot. En outre, Kilian représente les arrière-plans de l'artiste, mais il omet d'inscrire les noms des danseurs, présents dans les originaux (III. 4). Pourquoi, un siècle après la première publication des *Balli*, Kilian a-t-il supprimé ces références et voulu plutôt évoquer la série des *Caprices*²⁰ ?

19. TERNOIS (Daniel), « Balli di sfessania », in *Jacques Callot : 1692-1635*, catalogue de l'exposition au Musée historique lorrain à Nancy en 1992 (cat. 137-170), p. 216.

20. Voir la note de Albert Feldman, « On Callot Copies », dans *Print Quarterly*, vol. 16, n° 1 (1999), p. 69, qui mentionne une série d'après les *Balli* accompagnée



III. 1 : Copie anonyme d'après les *Balli* de Jacques Callot, en contre-partie (collection de l'UAG, 2010.1.609)

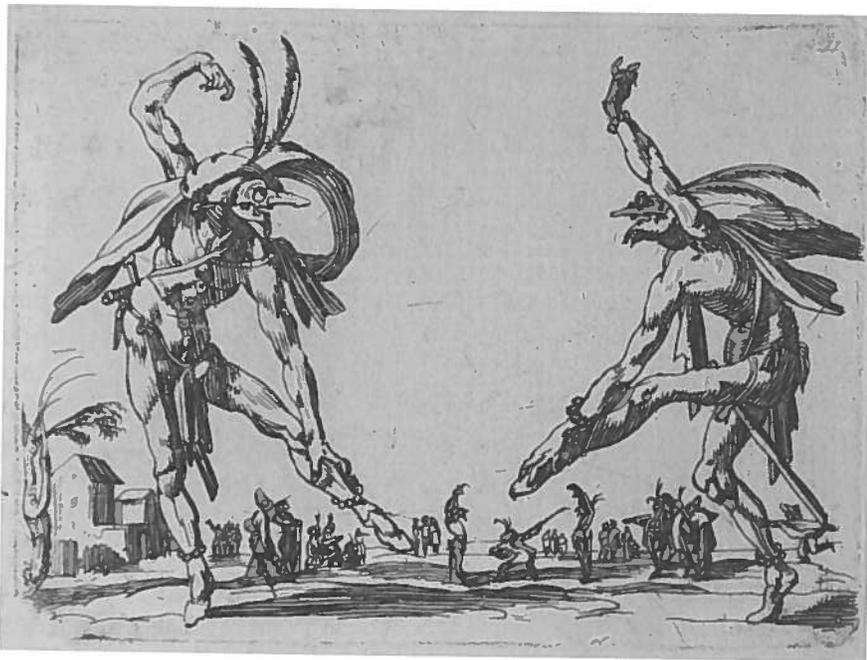


III. 2 : Frontispice pour les *Balli di Sfessania*, d'après Callot, copie anonyme en contre-partie (collection de l'UAG, 2010.1.584)

d'une variation du frontispice des *Capricci di vare* [sic] *Figure*. L'allusion de Kilian aux *Caprices* dans la copie des danseurs de sfessania n'est pas unique.



Ill. 3 : Frontispice d'une série publiée par Georg Christoph Kilian, d'après les Balli di Sfessania de Callot, en contre-partie (collection de l'UAG, 2010.1.174)



Ill. 4 : Copie de Kilian d'après les Balli de Jacques Callot, copie anonyme en contre-partie (collection de l'UAG, 2010.1.604)

Ces désaccords dans l'interprétation des *Balli* témoignent de la mauvaise compréhension dont la série a fait l'objet. En effet, les danseurs de Callot ont pendant longtemps été mal interprétés par les spécialistes qui les ont attribués à des personnages du théâtre d'improvisation, sans doute en raison des masques et des costumes dont ils sont affublés. En dépit de leurs noms, la plupart n'ont rien à voir avec la Commedia dell'arte ; Donald Posner²¹ a démontré que Callot a plutôt voulu représenter des danseurs de *moresca*, danse de la fin du Moyen Âge ou du début de la Renaissance qui se répandit rapidement dans toute l'Europe. Cette danse, souvent improvisée, avait une structure très libre et était sujette à des variantes régionales ; ainsi, à Malte, une forme de *moresca* était-elle désignée par le terme *sfessania*, aussi dansée à Naples. Les noms des danseurs de Callot sont pour la plupart d'origine napolitaine, par exemple Couiello, Bello Sguardo, ou encore Cicho Sgarra ou Razullo. Typiquement, les danseurs de *moresca* portaient des masques et des grelots aux chevilles, ornements que Callot représente soigneusement dans ses sujets. D'autre part, leurs postures contorsionnées et leur allure grotesque rappellent les représentations de la Moriskentanz sur des bas-reliefs allemands, tels ceux d'Erasmus Grasser à Munich (1480) ou de Nikolaus Tübing à Innsbruck (1500)²².

Par l'entremise de la danse et de la musique, la *moresca* évoquait à l'époque les affrontements entre Maures et Chrétiens : aussi Callot représente-t-il, dans ses scènes de duels, les bretteurs avec l'épée (ou l'instrument) à la main. Ce pittoresque mélange, dans les *Balli*, de danseurs, de musiciens et de duellistes se retrouve aussi dans les *Caprices* et dans les *Gobbi* publiés à Nancy à la même époque (autour des années 1621-1622).

Daniel Ternois a démontré que les dessins pour ces trois séries furent produits en Italie. En s'installant à Florence en 1612, le jeune artiste se trouve plongé au milieu de festivités, de banquets, de spectacles théâtraux et musicaux hauts en couleurs : les temps sont prospères dans la cité florentine, et l'esprit est à la fête. Au cours des années 1616-1618, entre les commandes qu'il réalise pour les Médicis, Callot s'adonne à quelques projets personnels qui lui permettent d'expérimenter avec la technique de l'eau-forte, mais aussi de développer un style très personnel. Les sujets qui l'inspirent le plus provien-

21. POSNER (Donald), « Jacques Callot and the Dances Called *Sfessania* », *The Art Bulletin*, vol. 59, n° 2 (juin 1977), pp. 203-216.

22. *Ibid.*, p. 205.

nent des innombrables fêtes florentines, publiques ou privées, animées sans retenue par des comédiens ambulants et des amuseurs de foire.

C'est dans ses *Caprices*, publiés avec succès une première fois à Florence en 1617 (avec une dédicace à Laurent de Médicis), que Callot fait état de sa prédilection pour les sujets légers. La série marque un tournant dans l'histoire de la gravure, tant par ses sujets que par ses méthodes de production. Il s'agit, en effet, de la première série entièrement gravée au vernis dur, dont le graveur emprunta la recette aux menuisiers de Florence (et non aux luthiers, comme l'ont cru longtemps ses biographes²³). Comme le titre l'évoque, ces estampes miniatures offrent un joyeux mélange de vues, de paysages, de fêtes urbaines, de paysans, de personnages burlesques dans des postures contorsionnées, et aussi de bourgeois, ceux-ci dans des poses plus élégantes (III. 5).



Ill. 5 : Jacques Callot, « La ronde », de la série *Les caprices*. Version de Nancy, 2^e état, publié par Fagnani (collection de l'UAG, 2010.1.127)

Sans narration ni thème bien définis, les *Caprices* rendent admirablement la gaité naturelle de l'artiste et son tempérament jovial. Au temps où Callot compose cette série, le terme *caprice*, non moins que le

23. TERNOIS (Daniel), *L'Art de Jacques Callot*, Paris, F. de Nobele, 1962, p. 100.

genre, est relativement récent, comme l'atteste la définition qu'en donne Furetière dans son célèbre *Dictionnaire* :

« CAPRICE, *f. m.* Bizarrierie ; Dereglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse enporter à sa fantaisie, & à l'humeur dominante où on se trouve. [...] Le mot de caprice étoit nouveau du temps d'Henri Etienne*, & il luy sembloit fort étrange.

*[mort en 1598] ».

Après cette définition générale, Furetière enchaîne en appariant *caprice* avec le genre musical du même nom, et fait mention explicite de notre graveur comme témoin du genre :

« CAPRICE, *Fantaisie*, Se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain. St. Amant²⁴ a intitulé quelques pieces, Caprices. Les caprices, ou postures de Calot Graveur. Caprices de Musique²⁵ ».

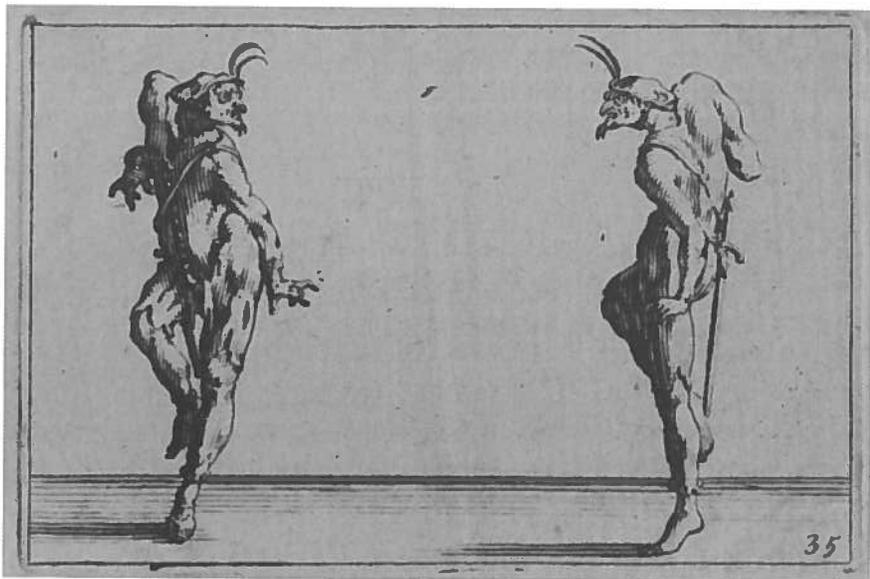
Libre du choix de ses thèmes et de ses compositions, le graveur, grâce à la technique nouvelle du vernis dur, jouit aussi d'une grande liberté de mouvement qui lui offre la possibilité de créer, dans un espace restreint, une variété de paysages et de personnages détaillés. Les personnages doubles, tracés d'un côté au trait unique puis, de l'autre côté, ombrés par hachures, semblent être une démonstration de sa nouvelle manière, peu de temps après adoptée par la majorité des aquafortistes (III. 6).

24. Marc Antoine Girard, Sieur de Saint-Amant (1594-1661), écrivain burlesque et libertin fort prisé en son temps. Mais la postérité a plutôt retenu Scarron (*Le Roman comique*) et, surtout, le fameux Cyrano de Bergerac, immortalisé au théâtre par Edmond Rostand ; rappelons d'ailleurs les mots que le dramaturge met dans la bouche de Ragueneau : « Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot / Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques » (Acte I, scène 2).

25. FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, 1690. Voir Bibliographie.



Ill. 6 : Jacques Callot, « Le joueur de violon », de la série *Les Caprices*. Version de Nancy, 2^e état, publié par Fagnani (collection de l'UAG, 2010.1.130)



Ill. 7 : Jacques Callot, « Les deux pantalons se regardant », de la série *Les Caprices*, version de Nancy, 2^e état, publié par Fagnani (collection de l'UAG, 2010.1.154)

Les *Caprices* nous offrent des représentations empreintes de fantaisie et d'imagination, dignes de l'humeur de Callot à cette époque. Ne suivant aucune règle convenue, l'artiste passe arbitrairement d'un

thème à l'autre. Parmi ses personnages préférés, rappelons les danseurs de *moresca*, masqués au visage et grelots aux pieds, s'essayant tant bien que mal à des pas de danse (III. 7). Kilian, conscient de ces analogies entre les deux séries, aurait-il eu ceci à l'esprit en donnant à sa suite des *Balli* le titre de *Caprices* ?

Les *Caprices* ne sont pas les seuls à témoigner de l'attrait de l'artiste pour la danse et la musique. On trouve aussi, dans la série des *Gobbi*, des danseurs et des musiciens qui prennent l'apparence de figures grotesques, masqués et s'adonnant à une joyeuse danse, soit seuls, soit en couple (III. 8), et déjà représentés dans *Les Caprices* (III. 9). En outre, le « Guitariste masqué » des *Gobbi*, par son costume et sa pose, n'est pas sans rappeler le guitariste du frontispice des *Balli*. (III. 10).



Ill. 8 : Jacques Callot, « Le guitariste », de la série *Les Caprices*. Version de Nancy, publié par Fagnani, 2^e état (collection de l'UAG, 2010.1.261)



Ill. 9 : Jacques Callot, « Les danseurs à la flûte et au tambourin », de la série *Les Caprices*. Version de Nancy, publié par Fagnani, 2^e état (collection de l'UAG, 2010.1.150)



Ill. 10 : Jacques Callot, « Le guitariste masqué », de la série *Les Gobbis*, 2^e état (collection de l'UAG, 2010.1.266)

Tous ces personnages, s'égayant à des jeux de danse et de musique, dispersés dans les séries de la période florentine, sont révélateurs des années prospères et heureuses de la vie du jeune artiste. Peut-être par nostalgie, Callot reprend ces illustrations dès son retour à Nancy, essayant de retrouver sa place à la cour du duc de Lorraine, Henri II, qui reconnaîtra son talent à partir de 1623. Malgré son succès auprès des nobles et des bourgeois de Lorraine, le ton, toutefois, changera, surtout dans les dernières années de sa vie, partagé qu'il était entre des commandes pour le duc de Lorraine et pour le roi Louis XIII, et par ailleurs profondément bouleversé par les malheurs qui accablent sa terre natale pendant la guerre de Trente Ans. Ces sujets plus graves ont eux aussi une portée considérable sur les artistes au début du XIX^e siècle : on pense évidemment à la célèbre série de Francisco Goya, *Los desastres de la guerra* (1810-1815), en référence aux *Misères de la guerre* (1633-1635) du graveur nancéien.

Jacques Callot est toujours à l'honneur de ce côté de l'Atlantique comme en témoignent les collections, publiques et privées²⁶, et les expositions qui ont eu lieu ces dernières années. Le Frick Art and Historical Center²⁷ de Pittsburgh a accueilli du 16 juin au 2 septembre 2012 une exposition itinérante de 35 estampes de Callot provenant de la collection du Reading Public Museum, en Pennsylvanie.

À l'automne 2011, les étudiants de premier cycle du département d'histoire de l'art et d'architecture, dans l'exposition *The Imprint of War: Responses in Print*, ont su démontrer le cercle continu d'influences dans la tradition artistique et la portée de l'œuvre de Callot sur les artistes contemporains²⁸. Aux côtés des *Misères de la guerre*, l'exposition présentait une sélection d'œuvres de l'artiste américain Sandow Birk. *The Depravities of War*, créées en 2007, « revisitent » la série en modifiant le médium (gravure sur bois chez Birk contre eau-forte chez Callot), les dimensions (8,5 x 18,5 cm contre 121 x 243 cm), les décors et les personnages, les transposant ainsi dans les conflits

26. Des estampes de Callot ont été vendues aux enchères en 2012 chez Concept Art Gallery à Pittsburgh.

27. Construit par Mlle Frick en 1970 sur le site de la résidence familiale de Pittsburgh, et abritant sa collection personnelle. La collection du musée ne possède pas d'œuvres de Callot.

28. Cf. note 3. L'exposition comprenait d'autres œuvres d'artistes locaux contemporains sur le thème de la guerre. Nous sommes très reconnaissants envers Mme Janet McCall de nous avoir fait connaître les œuvres de Nicholas Naughton et de Sandow Birk. Ce dernier a publié un catalogue en 2007, *The Depravities of War*. Voir Bibliographie.

socio-politiques de notre époque, ceux d'Irak et d'Afghanistan en particulier. Cette même exposition incluait les eaux-fortes de Nicholas Naughton de sa série *Reason's Monsters (after Goya)*, créée en 2009.

Ces exemples témoignent de la fascination évidente de l'œuvre de Callot sur les artistes postérieurs, ainsi que du caractère intemporel et universel de ses thèmes et de ses sujets. Du XVII^e au XXI^e siècle, en Europe comme en Amérique, le maître lorrain ne cesse de nous éblouir.

Bibliographie

- BÉNÉZIT (Emmanuel), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol. [Nouvelle édition entièrement refondue, sous la direction des héritiers de Jacques Busse].
- BENHAMOU (Françoise) et GINSBURGH (Victor), *Copies of Artworks. The Case of Paintings and Prints*, février 2005, 34 p. [publication électronique, accessible en ligne : <http://www.ecares.org/ecare/personal/ginsburgh/papers/141.copies.pdf>].
- BIRK (Sandow), *The Depravities of War*, Makawao, Maui, Hawaii, HuiPress, et Santa Ana, Californie, Grand Central Press, 2007, 95 p.
- BRUWAERT (Edmond), *Vie de Jacques Callot, graveur Lorrain, 1592-1635*, Paris, 1912.
- ID., *Jacques Callot. Biographie critique illustrée de vingt-quatre planches hors texte*, Paris, Henri Laurens, 1913.
- CHONÉ (Paulette) (dir.), *Jacques Callot, 1592-1635 : Musée historique lorrain, Nancy, 13 Juin – 14 Septembre 1992*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 [Catalogue d'exposition].
- CLARKSON (John Donald), *Jacques Callot*, Pittsburgh, Université de Pittsburgh, 1950 [mémoire de maîtrise].
- COSTA (Patrizia), *The Theater of Jacques Callot*, University of Pittsburgh, University Art Gallery, 1992 [Catalogue d'exposition].
- DANIEL (Howard) (dir.), *Callot's Etchings : 338 Prints*, New York, Dover Publications, 1974.
- FELDMAN (Albert A.), « On Callot Copies », *Print Quarterly*, vol. 16, n° 1 (1999), pp. 68-69.
- FÉLIBIEN (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Trévoux, 1666-1688, 5 vol. [consultation en ligne de l'édition de Londres, chez David Mortier, 1705, en 4 vol. in-12°, numérisée par la British Library].
- FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, La Haye et Rotterdam, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690, 3 vol. in-fol. [Publication posthume. Plusieurs rééditions modernes en réimpression. Accessible aussi sur la Toile dans Google Books et dans Gallica].
- GRIFFITHS (Antony), « Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century », *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 2, n° 3 (1994), pp. 37-58.

- ID., « Jacques Callot and Copies », *Print Quarterly*, vol. 19, n° 3 (sept. 2002), pp. 282-283.
- HAMILL (Kyna), « Schiaminossi, Callot and Fencing », *Print Quarterly*, vol. 26, n° 4 (2009), pp. 354-363.
- LIEURE (Jules), *Jacques Callot*, Paris, Éditions de la Gazette des beaux-arts, 1924-1929, 5 vol.
- MAGUIN (Frédéric) (dir.), *Nancy au temps de Jacques Callot*, Nancy-Paris-Sarreguemines, 2004.
- MAROT (Pierre), *Catalogue des estampes de Jacques Callot exposées au Musée historique lorrain à l'occasion du 3e centenaire de sa mort*, Nancy, Éditions du Pays lorrain, 1935.
- MEAUME (Édouard), *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, V. J. Renouard, 1860.
- POSNER (Donald), « Jacques Callot and the Dances Called *Sfessania* », *Art Bulletin*, vol. 59, n° 2 (juin 1977), pp. 203-216.
- PRÉAUD (Maxime), « Jacques Callot multiplié : *La Tentation de saint Antoine*, Originaux, copies et variations », *Le pays Lorrain*, vol. 83, n° 1 (2002), pp. 7-20.
- SÉNÉCHAL (Philippe), « La pratique de la copie chez les graveurs : à propos du *Repos de la Sainte Famille* de Jacques Callot », *Gazette des Beaux-Arts*, 1994, pp. 73-86.
- TERNOIS (Daniel), *L'art de Jacques Callot*, Paris, F. de Nobele, 1962.
- ID., « Callot et son temps : dix ans de recherches (1962-1972) », *Le pays lorrain*, vol. 4 (1973), pp. 211-248.
- ID. (dir.), *Jacques Callot (1592-1635). Actes du Colloque organisé par le Service culturel du Musée du Louvre et de la ville de Nancy, à Paris et à Nancy, les 25, 26 et 27 juin 1992*, Paris, Musée du Louvre-Éditions Klincksieck, 1993.
- VALERY-RADOT, (J.), « Les Cochin du XVII^e siècle », *Revue d'art ancien & moderne*, vol. 49-50 (1926), pp. 3-16.
- WOLFTHAL (Diana), « Jacques Callot's *Miseries of War* », *The Art Bulletin*, vol. 59, n° 2 (juin 1977), pp. 222-233.
- ZORACH (Rebecca) et RODINI (Elizabeth), *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005.

Renaissance de la musique en Lorraine

TABLE DES MATIÈRES

Préface

Hélène SAY 7

Musique de la Renaissance en Lorraine

Jacques BARBIER

Aléas et faux-pas éditoriaux d'un traité de danse :
L'Orchésographie de Thoinot Arbeau 13

Samuel AUCLAIR

Pourquoi et comment rédiger et éditer
un traité de musique à la Renaissance ?
L'Enchiridion musices (1509) de Nicolas Wolquier
alias Volcyr de Sérouville (c. 1480-1541) Sieur Volcyr 49

Alexandra BALLET

Rythme et rythmique dans les chœurs en bois marquetés
en Italie au XV^e siècle. Ordre et désordre ornemental 65

Rosa DE MARCO

Résonances iconographiques et concept sonore de deux
processions jésuites en Lorraine au début du XVII^e siècle 95

Isabelle CHARTIER

Un Lorrain en Pennsylvanie : la collection
Jacques Callot à l'Université de Pittsburgh 119

Renaissance de la musique en Lorraine

Yves CHARTIER

Le renouveau grégorien au XIX^e siècle :
Dom Pothier et ses prédécesseurs 141

Yves FERRATON

La renaissance de la maîtrise de la cathédrale de Toul 169

TABLE DES MATIÈRES

Joachim FONTAINE	
La musique ancienne comme pratique nouvelle	
Esprit du temps et contexte de la Société de Musique	
vocale religieuse et classique du Prince de la Moskowa	195
Biancamaria BRUMANA	
<i>La zingara</i> de Rinaldo da Capua :	
les éditions de Nancy (1754) et de Pesaro (1755)	223
Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY	
Charles-Valentin Alkan (1813-1888),	
un bicentenaire musical enraciné en Lorraine	243
Table des matières	257

Mise en page : Régis Moinaux