

L'imaginaire de l'Opéra et l'art pictural

Florence Gétreau

▶ **To cite this version:**

Florence Gétreau. L'imaginaire de l'Opéra et l'art pictural. Hervé Lacombe. Histoire de l'opéra français du Roi-Soleil à la Révolution, Fayard, pp.1041-1052, 2021, 978-2-213-70900-1. halshs-03193634

HAL Id: halshs-03193634
https://shs.hal.science/halshs-03193634

Submitted on 9 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Florence Gétreau

Les arts visuels (ici essentiellement la peinture et la tapisserie) partagent-ils sous l'Ancien Régime des sources d'inspiration et donc une culture littéraire commune avec l'opéra ? La royauté a-t-elle contribué à cette convergence par l'orientation de ses commandes et de ses programmes ? Jean-Pierre Néraudau a amplement montré combien *L'Olympe du Roi-Soleil*[1] a touché toutes les formes artistiques, arts du spectacle compris. Ici nous offrons un choix d'œuvres exemplaires et tentons d'ouvrir quelques pistes de réflexion en montrant que les échanges et interpénétrations furent fréquents et qu'un même public appréciait et comprenait ces « mises en tableau » d'un imaginaire qui circulait d'un medium à l'autre.

Mythologie, Fable, Allégorie : les sujets des « représentations » en peinture et en musique

Le peintre comme le poète auteur de livrets partagent en effet des connaissances livresques, une culture des belles-lettres, une familiarité avec les textes antiques ayant trait moins à l'Histoire qu'à la Mythologie et à la Fable. L'historiographe André Félibien, dans ses *Entretiens* (1660), considère que « le Peintre doit avoir connaissance de l'Histoire et de la Fable », Roger de Piles, dans *L'Idée du Peintre Parfait* (1699) estime que « Pour donner de la chaleur à son imagination », le peintre doit s'instruire « ou par les Livres, ou par le moyen des Sçavans », quant à Antoine Coypel, dans son *Discours sur la peinture* (1721) il montre les rapports réciproques que peinture et arts du spectacle doivent pouvoir entretenir :

> « Le grand peintre doit-il ignorer l'histoire sacrée, profane et fabuleuse ? […] Les règles générales de la composition de la musique ne doivent pas être inconnues au peintre. […] Les règles de la déclamation sont nécessaires à la peinture pour accorder les gestes avec l'expression du visage […]. Les peintres doivent avoir quelques connaissances de l'art des ballets, non seulement par le choix noble et gracieux des attitudes, mais aussi pour imiter ces pantomimes si célèbres parmi les Grecs […][2]. Tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre ; les idées, les visages et les passions exprimées par la poésie et par les gestes des grands acteurs ; les postures, les attitudes, la noblesse et la grâce du ballet et des danseurs ».

Il exhorte en retour les acteurs, les danseurs et les pantomimes à « s'instruire sur les grands peintres et sur la beauté de la peinture »[3]. Par ailleurs, dès la fondation de l'Académie de France à Rome, ses statuts prévoient la lecture d'ouvrages historiques à voix haute par les pensionnaires pendant les repas et son Directeur écrit à Mansart en décembre 1699 pour demander les *Métamorphoses* d'Ovide, *L'Iliade* d'Homère, et l'*Iconologie* de Cesare Ripa. Cette culture partagée entre les peintres et bien d'autres artistes est d'ailleurs explicitement rappelée sur la page de titre de la seconde édition française de ce traité des « pensées » en images : *ICONOLOGIE ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres*

[1] J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle,* Paris : Les Belles Lettres, 2013. Voir notamment le chapitre IV. Des dieux incarnés aux dieux regardés.

[2] A. Coypel, « Discours sur la peinture », in *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, édition établie par A. Mérot, Paris : ENSBA, 1996, p. 395-519, ici p. 437.

[3] A. Coypel, « Discours sur la peinture », p. 496.

figures Hyéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines […] nécessaire à toutes sortes d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à être, ou qui sont en effet, Orateurs, Poëtes, Sculpteurs, Peintres, Ingénieurs, Autheurs de Médailles, de Devises, de Ballets, et de Poëmes dramatiques ».

Le père Ménestrier a raison de souligner (*Des représentations en musique,* 1681) que le choix du sujet peut être commun entre représentation en musique et représentation figurée, mais il souligne les limites de la peinture face aux possibilités expressives de l'opéra :

> « Le sujet de ces actions est ordinairement tiré de la fable, ou de l'histoire, ou il est allegorique. […] Comme les pièces de Theatre composées en Musique, sont plus faites pour le plaisir & le divertissement que pour l'instruction, on y cherche plus le merveilleux que le vrai semblable. C'est pour cela que les Machines & les Decorations extraordinaires y sont plus propres qu'aux autres actions de Theatre. […] Les Allégories qui sont heureuses pour les Prologues de ces actions, ne sont pas si propres pour la peinture, & c'est un grand défaut d'en charger les tableaux d'Histoire […]. Non seulement le Prologue des actions en Musique peut être une Allégorie, mais toute la pièce entière, parce que ces représentations sont des peintures parlantes qui peuvent s'expliquer, & faire entendre aux Spectateurs ce qu'elles sont, au lieu que la Peinture est une Poësie muette qui ne peut parler qu'aux yeux, & qui devient énigmatique quand elle est chargée de figures extraordinaires & d'une application trop scrupuleuse des moindres choses que l'on peint dans un Tableau »[4].

Cette communauté de culture antique entre les peintres, les auteurs dramatiques et les auteurs de ballet reste encore longtemps explicite au XVIII[e] siècle : dans une lettre de Louis Petit de Bachaumont à François Boucher, alors que le peintre reçoit commande pour la Manufacture de Beauvais, d'une série de cartons pour la suite de *Psyché,* celui-ci prend conseil auprès du célèbre critique qui répond :

> « Avant tout je vous exhorte à lire *Psiché,* opéra de Quinault et *Psiché,* comédie de Molière. Cela donne toujours des idées, et ne peut que servir et profiter ; l'esprit remué échauffe la tête et anime la main, et cela ne peut que bien faire […]. Ce qu'il y a de mieux à faire c'est de lire et relire la *Psiché* de La Fontaine et surtout bien regarder Madame Boucher […].[5]

Les Métamorphoses *des Représentations en musique et leur impact sur les peintures du Trianon de Marbre (1688-1714)*

Après son installation à Versailles en 1682, en dehors du manège de la Grande Écurie et de l'étroit théâtre de la cour des Princes, Louis XIV assista entre 1688 et 1703 à des opéras dans la petite salle construite pour la comédie à Trianon. Or les cycles de peintures spécialement commandés en 1788 à une vingtaine de peintres par le Roi pour ce nouveau Trianon s'inspirent largement des livrets d'opéras, comme l'a montré avec perspicacité Hélène

[4] C.-F. Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes,* Paris : René Guignard, 1681, p. 168-170 ; 219.

[5] Correspondance entre L. Petit de Bachaumont et F. Boucher, fin des années 1730. Transcription dans A. Ananoff et D. Wildenstein, *François Boucher,* Lausanne et Paris : La Bibliothèque des Arts, 1976, vol. I, p. 18. Cité par C. B. Bailey, p. 153.

Himelfarb. Sur les 149 tableaux, 75 sont des « mythologies » relevant de l'Histoire, 21 des vues des jardins de Versailles comportant un épisode mythologique[6]. Les peintres mis à contribution ont fréquemment représenté des personnages de la fable grâce aux vers de Quinault. René-Antoine Houasse (1645 ?-1710), dans *Cyané changée en fontaine* et *Alphée et Aréthuse,* et Jean Cotelle (1646-1708) traduit en peinture le rôle qui leur est précisément assigné dans *Proserpine*. Le même Houasse décrit aussi pour sa *Minerve donnant son bouclier à Persée* un épisode symbolique qui ne se trouve que dans le *Persée* de Quinault (1682) et Noël Coypel (1628-1707), dans *L'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus,* a suivi de près le texte de Campistron pour l'*Alcide* de Louis de Lully et Marin Marais (1693) puisque la tunique de Nessus (actes IV, sc. IX, et V) devient un « voile » en forme d'étoffe au lieu d'être une tunique comme dans le texte canonique. Plus que des citations à proprement parler, voire des allusions à des situations d'actualité (les amours et mariages du roi), on voit opérer ici l'imprégnation d'une culture commune qui circule d'un art à l'autre, l'opéra étant devenu un véritable référent pour les peintres, même après la disparition de Quinault et de Lully. Les neuf tableaux commandés en 1688 à François Verdier (1651-1730) pour Trianon représentent d'ailleurs les divers épisodes de l'Histoire d'Io tels qu'ils sont relatés dans *Isis*, et *Io adorée sous le nom d'Isis par les Phrygiens* reprends dans le livret « l'adoration d'Io par les Égyptiens sous le nom d'Isis » (acte V, sc. III, divertissement final). Puis un groupe de cinq tableaux confiés à des peintres différents fait référence au *Zéphire et Flore* de Favier du Boullay et des fils de Lully (1688) : le premier, par Cotelle, représente une *Vue des parterres du Trianon de marbre avec Zéphyr et Flore endormie* (cf. cahier d'ill.) et « condense » le prologue de l'opéra ; les autres sont de Jean Jouvenet (1644-1717), Antoine Coypel (1661-1722) et Michel Corneille l'aîné (1642-1708) qui lui profite du sujet pour proposer des portraits mythologiques des filles du Roi. Noël Coypel enfin s'appuie sur le prologue de *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse pour son *Apollon couronné par la Victoire après la défaite du serpent Python*, donnant au dieu les traits de Monseigneur pour lequel l'œuvre fut créée précisément à Trianon en janvier 1689. Mais dans toutes ces œuvres la distance avec le théâtre est patente : les costumes ne sont pas ceux du spectacle puisqu'on fait ici un large usage de nudités, la disposition des figures n'est pas frontale et scénique, les accessoires ont plus de réalité que ceux d'un magasin d'opéra et surtout les scènes infernales et les cataclysmes sont absents de ce cycle de peintures conçu pour remémorer au roi, dans ce palais très « privé », le temps heureux de sa jeunesse.

Le merveilleux des opéras mythologiques et les Amours des Dieux *de Charles de La Fosse*

Plusieurs peintures de Charles de La Fosse (1636-1716) s'appuient aussi sur les passions amoureuses omniprésentes dans les *Métamorphoses* et en exploitent « le caractère décoratif et érotique des épisodes »[7]. Elles suivent d'ailleurs de peu les grands succès opératiques de Quinault et Lully et intègrent de toute évidence certains détails de leurs livrets. Avec *Phaéton demandant à Apollon la conduite de son char, entouré des Saisons* (Manchester City Galleries), peint entre 1689 et 1691 pour le manoir de Lord Ralph premier duc de Montagu,

[6] H. Himelfarb, « Un domaine méconnu de l'empire lullyste : Le Trianon de Louis XIV – Ses tableaux et les livrets d'opéras (1687-1714), in J. de La Gorce et Herbert Schneider (ed.), *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque de 1987*, Laaber : Laaber-Verlag, 1990, p. 287-306. Voir aussi A. Schnapper, N. Milovanovic, *Tableaux pour le Trianon de marbre : 1688-1714*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2010.

[7] A. Collange-Perugi, « Charles de La Fosse. Les amours des dieux », in *Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur*, cat. d'exp., Paris : Somogy, 2015, p. 54-63, et cat. n° 28 et 37.

La Fosse répond probablement aux goûts musicaux affirmés du commanditaire, alors que la tragédie éponyme de Quinault et Lully vient de triompher. Ce décor plafonnant évoque l'accueil de Phaéton dans le palais du Soleil à l'acte IV. Mais l'imprégnation du livret est encore plus patente dans une autre commande de Lord Montagu, celle de *Renaud et Armide* (Basildon Park, Collection The National Trust. cf. cahier d'ill.), car la magicienne y est accompagnée de deux suivantes introduites par Quinault sans son texte.

« Entrer dans la pensée du peintre » : Antoine Watteau, Jean-François de Troy

Il n'y a pas que le texte des livrets qui peuvent inspirer les peintres, certaines maquettes de décor présentent d'étranges corrélations avec des œuvres peintes de pure imagination. Jérôme de La Gorce a mis en regard des dessins exécutés dans l'atelier de Jean Bérain (1640-1711) avec des tableaux d'Antoine Watteau (1684-1721)[8]. Un projet dessiné pour *Le Triomphe de Vénus* (Stockholm, Konstakademie), l'une des entrées des *Fragments de M. de Lully* (1702), montre en effet des colonnes annelées (rappelant celles du palais du Luxembourg), un ordre rustique mais aussi un motif de buste dans une coquille que l'on retrouve dans *Les Plaisirs du Bal* (Dulwich Picture Gallery) et *Les Charmes de la vie* (Londres, Wallace coll.) de Watteau peints quinze années plus tard. Un autre dessin de l'atelier de Bérain (Paris, Archives nationales), peut-être pour *Les Bohémiens*, dans ces mêmes *Fragments*, renverrait cette fois à *La Fête d'Amour* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) de Watteau. On constate cependant que l'art du peintre de fêtes galantes est autrement inventif car non seulement les sujets sont détachés de toute intrigue mythologique, mais tous décentrent ou multiplient la perspective du dessin théâtral et focalisent le regard sur des scènes non démonstratives qui se rapportent au monde du rêve et de la fête.

La liberté des peintres par rapport aux livrets prend d'autres formes encore et peut consister à dépasser l'unité de lieu et de temps du théâtre, déjà largement assouplie d'ailleurs dans la tragédie en musique :

> « La tragédie en musique n'observe pas toutes les règles de la tragédie classique, notamment parce que les évènements relatés sont tous représentés sur scène […] L'unité de lieu était donc impossible à réaliser, et il en était de même de l'unité de temps, en raison de la quantité d'exploits que le héros se devait d'accomplir. Quant à l'unité d'action, elle fut quelquefois respectée, mais pas dans les trois premiers livrets de Quinault »[9].

Un cas explicite est offert par Jean-François de Troy dans son *Armide sur le point de poignarder Renaud* de 1725 (Lille, palais des Beaux-Arts. cf. cahier d'ill.). Catherine Kintzler montre que le tableau se réfère à l'acte II, scène V de l'*Armide* de Quinault et Lully, avec le « récitatif d'Armide » où le librettiste a introduit le poignard. Mais de Troy ajoute une nymphe et une figure de dieu Fleuve qui placent ainsi la scène dans l'acte entier. « Le peintre

[8] J. de La Gorce, « Watteau à l'Opéra (1702)? », in F. Moureau et M. Morgan Grasselli (ed.), *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende,* Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1987, p. 11-15 ; « Quelques rapports entre les dessins d'opéra français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture », in *Iconographie et arts du spectacle, Études réunies par Jérôme de La Gorce,* Paris : Klincksieck, 1996, p. 135-154.

[9] B. Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces,* Wavre : Mardaga, 2009, p. 27.

a élargi le temps réel vers un temps causal dramatique, de même qu'il a élargi l'espace en l'étendant jusqu'à la traversée du fleuve »[10].

S'il peut donc y avoir dilatation de l'intrigue pour la traduire en une œuvre visuelle, à l'inverse, il peut y avoir concentration de divers moments de la tragédie en musique pour offrir une image synthétique. C'est ce que des peintres ayant travaillé pour les Gobelins permettent aussi d'entrevoir.

L'opéra en tapisserie ou quand tableau et art dramatique semblent vouloir se confondre : Charles Le Brun, Charles-Antoine Coypel et François Boucher

La Manufacture des Gobelins est en effet créée par Louis XIV en 1662 pour produire des tentures destinées à l'ameublement des demeures royales et aux présents diplomatiques. Elle fait travailler des peintres de premier rang pour concevoir les cartons de ces suites conçues pour glorifier le roi (*Les Éléments, Les Saisons, L'Histoire du Roi, L'Histoire d'Alexandre* etc.). Les spectacles organisés à la Cour (les ballets puis les opéras) ont inspiré dès l'origine ces peintres cartonniers. En 1664 Charles Le Brun (1619-1690) conçoit ainsi pour la *Tenture des Quatre saisons* un carton représentant *L'Hiver* (Paris, Présidence du Sénat). André Félibien en décrit, à l'usage des ambassadeurs, les figures et les emblèmes :

> « Le Louvre est la Maison représentée dans le Tableau de l'Hyver […] Saturne & Hébé sont assis sur des nuages. L'on a choisi le premier pour présider à l'Hyver, à cause de sa froideur naturelle ; & on lui a donné Hébé, Déesse de la jeunesse, pour présider aux divertissemens qui doivent corriger & adoucir la mélancolie de cette Saison. Saturne est peint comme un vieillard [..]. D'une main il tient une horloge de sable, & de l'autre un Tableau en ovale […] dans lequel est peint un de ces grands Balets à machines qui ont esté dansez par Sa Majesté »[11].

Nous pensons pouvoir identifier dans ce médaillon la troisième scène du premier acte des *Noces de Pelée et de Thétis*. Louis XIV y dansa successivement les rôles d'Apollon, une Dryade, un Academiste, un Courtisan et au final La Guerre, l'un des [Arts] « Méchaniques ». Or on devine la figure d'une Furie, dont le costume est très proche de celui qui avait été dessiné par Henri Gissey et qui fut effectivement porté par le roi parmi le « chœur muët des Furies de la Jalousie » après que « Jupiter environné de pompe & de majesté, descend au milieu de l'Air dans une grande Nüe »[12].

Charles Lebrun conçut aussi les cartons préparés par toute une équipe de peintres pour la *Tenture des Mois ou Maisons royales* à laquelle appartient *L'opéra dans le Louvre-Janvier* (Paris, Mobilier national. cf. cahier d'ill.). Le titre « opéra » utilisé dans les archives des Gobelins et dans toutes les sources du temps se rapporte en fait à la tragédie-ballet *Psyché* de 1671, refondue en 1678. Nous pensons que la tapisserie représente le dernier intermède : on distingue clairement le ciel avec le Grand Palais de Jupiter, les petits Amours, Jupiter et Vénus qui se rangent près de l'Amour et de Psyché, enfin les Divinités des Cieux qui

---

[10] C. Kintzler, « 'Entrer dans la pensée du peintre' : Études sur Coypel, de Troy et David », in *Peinture et musique : Penser la vision, penser l'audition,* Villeneuve d'Ascq : Université du Septentrion, 2002, p. 46-62. Ici p. 55-57.

[11] A. Félibien, *Tapisseries du Roy, ou sont representez Les quatre Éléments,* Amsterdam : Pieter van den Berge, 1700.

[12] M.-F. Christout. *Le Ballet de Cour au XVII^e^ siècle,* Genève, Minkoff, 1987, p. 177, pl. 163.

remplissent tout le théâtre. Bacchus est particulièrement identifiable ainsi que Silène tandis que Mars s'avance pour chanter « Laissons en paix toute la terre ». En arrière-plan on remarque la colonnade du Louvre[13]. Mais Lebrun a aussi réuni sur la scène formant tableau dans le tableau, des éléments de décor appartenant à plusieurs moments du spectacle : les Vases d'Orangers qui bordent le théâtre appartiennent au « Jardin superbe » du IV^{ème} acte, et derrière eux les rangées de cyprès sont celles de la « Grande Allée de Cyprès » du premier acte, proposant ainsi une synthèse des moments les plus spectaculaires de la tragédie.

Parmi les peintres cartonniers, on peut citer aussi Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Il se consacra aux *Chasses royales* de Louis XV pour les Gobelins à partir de 1728. Mais il fut aussi co-directeur de la manufacture de Beauvais à partir de 1734. Il commença alors des dessins et des esquisses pour une tenture consacrée aux *Métamorphoses* d'Ovide. Rare vestige de cette activité, deux dessins et une peinture représentant *Le Palais de Circé* (Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Musée du Louvre et coll. priv.)[14] font bien sûr penser à l'opéra d'Henry Desmarest et Louise-Geneviève Gillot de Saintonge. Seule une tapisserie d'Aubusson passée dans le marché de l'art témoigne de cet aspect de sa production. Par ailleurs un autre de ses dessins représente, comme l'indique un cartouche, « Le Temple d'Astrée » (musée du Louvre). Faut-il y voir un projet de tapisserie inspiré par l'*Astrée* de Pascal Collasse sur un livret de Jean de La Fontaine (Oudry fut l'illustrateur célèbre de ses *Fables*) ?

S'il est difficile de retracer l'apport d'Oudry dans ce domaine de la tapisserie, en revanche celui de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) est abondamment documenté. L'artiste est passé à la postérité bien moins comme dramaturge que comme peintre[15]. Sans doute influencé par l'exemple paternel et son *Discours sur la peinture* (voir *supra*), il est l'inventeur des planches pour la *Suite d'Estampes des principaux sujets des Comédies de* Molière gravées par Surugue en 1726 et l'illustrateur de l'*Histoire du théâtre italien* de son ami Luigi Riccoboni (1728). Auteur de petites comédies restées souvent inédites, sa pièce héroï-comique *Les Folies de Cardenio* mise en musique par de Lalande est jouée aux Tuileries en 1720. Pour le château de Compiègne, il peint entre 1733 et 1741 les cartons de la *Tenture des Fragments d'Opéra* pour la manufacture des Gobelins. Elle comporte un premier sujet *Roland apprenant la perfidie d'Angélique* (1733, Nantes, musée des Beaux-Arts) inspiré de l'opéra de Lully (scène IV, acte IV) « qui se démarque de celles qui vont suivre, tant du point de vue du sujet que du style, qui se ressent encore de l'influence d'Antoine Watteau », et trois autres, *L'Évanouissement d'Armide* (1735, musée du Louvre), *La Destruction du palais d'Armide* (1737, Nancy, musée des Beaux-Arts. cf. cahier d'ill.) et *Le Sommeil de Renaud* (1738, Neuchâtel, musée d'Art et d'Histoire) « dont les caractéristiques ne sont pas sans faire penser

[13] T. Sarmant (dir.), *Créer pour Louis XIV. Les manufactures de la Couronne sous Colbert et Le Brun,* Paris : Mobilier national-Silvana Editoriale, 2019, p. 39. Alors que Maurice Fenaille (*État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris : Imprimerie nationale, 1903, p. 129-133) et Tony Sauvel (« La tenture des gobelins dite des 'Saisons' », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français,* 1963-64, p. 67) avait identifié « l'opéra », aucune des récentes publications sur cette tapisserie ne l'a mentionné ni commenté.

[14] H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry,* cat. d'exp., Paris : Réunion des musées nationaux, 1982, p. 152-153, n° 72-73.

[15] F. Marchal-Ninosque, « Coypel, Charles-Antoine », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791),* S. Bouissou, P. Denécheau et F. Marchal-Ninosque, Paris : Classiques Garnier, 2019, t. 1, p. 921-922 (l'artiste n'est envisagé ici que comme dramaturge) ; A. Schnapper, « 'Le chef-d'œuvre d'un muet' ou la tentative de Charles Coypel », *Revue du Louvre* 18 (1968), p. 253-264 ; T. Lefrançois, *Charles-Antoine Coypel. 1694-1752*, Paris : Arthena, 1994. Voir « Charles Coypel et le théâtre », p. 71-76 et les n° de cat. P. 152, P. 166, P. 187, P. 191.

à l'art de François Boucher »[16]. Thierry Lefrançois remarque que « Ces morceaux sont surtout l'œuvre d'un décorateur qui se plaît à multiplier les personnages secondaires, les putti, les guirlandes de fleurs au naturel et autre ornements susceptibles d'animer et d'égayer les tapisseries » et que les deux dernières « sont davantage les visions romanesques d'une imagination encore toute pénétrée des décors de Jules Romain et de Pierre de Cortone »[17]. Entre 1748 et 1750 C.A. Coypel prépare aussi quatre modèles et cartons pour la *Tenture de Dresde* tissée aux Gobelins, destinée au cabinet de Marie-Josèphe d'Autriche. Deux concernent l'opéra : *Hercule ramène Alceste des Enfers à son époux Admète* (modèle à Nevers, carton à Grenoble) et *Psyché abandonnée par l'Amour* (Lille, musée des Beaux-Arts) pour laquelle Catherine Kintzler a montré que Coypel utilise le décor de l'intermède qui précède l'acte III dans la tragédie-ballet de Corneille et Le Bovier de Fontenelle (1671), tout en choisissant, pour l'instant traité par le tableau, non la scène III de l'acte IV, mais le conte *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine (1669) si l'on considère l'expression de l'Amour (furieux il décide de punir Psyché).

> « Le tableau, non seulement rassemble par un décor complexe, deux moments de la pièce dont il est tiré, mais il semble avoir recomposé une scène inexistante, une véritable scène littéraire, une scène produite par un lecteur de La Fontaine qui aurait vu ou lu la tragédie ballet de 1671. Condensation et collage entre deux œuvres : c'est à proprement parler une scène rêvée » [18].

François Boucher (1703-1770) est un cas encore différent puisqu'il est le peintre décorateur le plus renommé de l'ARM tout en étant un artiste de premier plan ayant développé une carrière aussi bien académique, qu'officielle puisqu'il est reçu à l'Académie royale de peinture en 1734 avec un sujet opératique, *Renaud et Armide* (musée du Louvre) qu'il expose au Salon. Professeur de l'Académie royale de peinture en 1737, recteur puis directeur en 1765 et premier peintre du roi, il fournit des modèles pour les manufactures de Tapisseries de Beauvais et celle des Gobelins où il est inspecteur à partir de1755. Alastair Laing et Nicole Lallement ont retracé ses travaux pour l'ARM de 1737 à 1748, puis de 1761 à 1766[19]. Boucher a peint d'ailleurs des modèles pour des décors d'opéras : le *Hameau flamand* (Amiens, musée de Picardie) destiné à l'opéra-comique-ballet en un acte *L'École des Amours grivois* de Favart en 1744 ; le *Hameau* du 1er acte d'*Issé*, pastorale héroïque de Houdar de La Motte et André-Cardinal Destouches lors de sa reprise en 1741 (Munich, Alte Pinakothek) et un paysage avec une nymphe et un dieu fluvial (Saint-Pétersbourg, Ermitage).

Édith A. Standen a par ailleurs détaillé le travail de Boucher aux Gobelins et à Beauvais notamment pour la poursuite de la tenture des *Fragments d'opéra* entre 1752 et 1764. *Renaud Endormi* (Washington, National Gallery. cf. cahier d'ill.), est lié à la reprise d'*Armide* en 1746. Avec sa profusion de personnages, la sensualité et la liberté de leurs attitudes et de leur nudité, cette tapisserie montre combien Boucher a emprunté à ses propres œuvres picturales.

---

[16] J. Vittet, « Charles-Antoine Coypel et la tenture des « Fragments d'opéra » (1733-1742) », in Pascal-François Bertrand et Audray Nassieu Maupas, *Arachné,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 187-201.

[17] T. Lefrançois, p. 73-74.

[18] C. Kintzler, « 'Entrer dans la pensée du peintre' », p. 53-55 ; T. Lefrançois, P. 255.

[19] A. Laing, J. P. Marandel, P. Rosenberg, Notices 47 et 53, in *François Boucher. 1703-1770,* cat. exp., Paris : RMN, 1986, p. 216 et p. 234 ; N. Lallement, « Boucher, François », in *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime,* p. 525-526.

Il proposa dans la même série *Vénus et les Amours* difficile à associer à un opéra précis, le *Sommeil d'Issé* (l'opéra de Destouches est repris en 1750), et *Vertumne et Pomone* (*Les Éléments* sont donnés à Versailles en janvier 1749 et Madame de pompadour joue Pomone)[20].

La pastorale, le sentimental et le vertueux : peinture et opéra-comique

Durant ces mêmes décennies, les tableaux de Boucher doivent aussi beaucoup aux innovations théâtrales de Favart qui bénéficie d'ailleurs des illustrations de l'artiste pour la publication de ses pièces. Boucher est en effet le créateur de la pastorale en peinture dont il tira l'inspiration avant tout du Théâtre de la Foire[21]. Alastair Laing souligne que *La Musique Pastorale* et *Les Amusements de la Campagne* ont des analogies évidentes avec la leçon de flûte, l'une des scènes les plus populaires de la *Vallée de Montmorency* de Favart et il ajoute « Favart et Boucher étant amis, cette inspiration pouvait avoir été en partie réciproque […] après le succès considérable des *Vendanges de Tempé* en 1745, c'est clairement Boucher qui était débiteur. Non seulement il tira les sujets d'un certain nombre de tableaux, y compris *Pensent-ils au raisin ?* (1747, Chicago, The Art Institute of Chicago), de cette pantomime, mais il semble qu'il fut poussé par ces représentations du Théâtre la Foire à un plus grand naturalisme dans les vêtements de ses bergers et de ses bergères ». Boucher permit d'autre part la pénétration de l'esthétique de l'opéra-comique dans les arts du décor[22].

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) étant son élève, il aurait pu succéder à Boucher comme peintre-cartonnier. D'ailleurs, *Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* (musée du Louvre)[23] qu'il présenta aux membres de l'Académie de peinture en 1765, fut agréé par acclamation et aussitôt acheté par le roi afin d'être reproduit en tapisserie aux Gobelins, ce qui ne se produisit pourtant jamais. Son caractère théâtral et mélodramatique, rappelait bien sûr le drame d'amour de la tragédie de Roy et Destouches redonnée en 1743 (que Fragonard trop jeune n'avait pu voir) mais celle-ci donne un dénouement optimiste et non tragique. Le tableau fut admiré par Diderot au Salon. Dans son texte critique, si célèbre et fréquemment commenté, il ne mentionne pas la tragédie en un prologue et cinq actes, mais il lui a donné la forme d'un dialogue avec Grimm qui en suit exactement le découpage[24]. Ce tableau d'histoire aux réminiscences opératiques reste cependant une exception dans l'œuvre du peintre qui traite dans ces mêmes années de sujets pastoraux en vogue en littérature et sur le théâtre. Son *Annette à l'âge de vingt-ans* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica)[25] qui faisait pendant à *Annette à l'âge de quinze ans* (connue aujourd'hui seulement grâce à l'estampe de Jean Godefroy) restitue avec une liberté d'une grande modernité le naturel bucolique du Conte moral de Marmontel (1761) alors que

[20] E. A. Standen, "Boucher et l'art de la tapisserie, in A. Laing, J. P. Marandel, P. Rosenberg, *François Boucher. 1703-1770*, cat. exp., Paris : RMN, 1986, p. 328-336 ; « The *Fragments d'Opéra* : A Series of Beauvais Tapestries After Boucher, *Metropolitan Museum Journal*, 21 (1986), p. 123-137.

[21] A. Laing, « Boucher ou l'invention d'un langage », dans *François Boucher. 1703-1770*, p. 62-77. Ici, p. 73 ; D. Heartz, « Opéra-comique and the Théâtre Italien from Watteau to Fragonard », in A. W. Atlas (ed.), *Music in the Classic period: Essays in honor of Barry S. Brook*, New York : Pendragon Press, 1985, p. 69-84.

[22] M. Ledbury, « L'opéra-comique et la culture visuelle en France à la fin du XVIII^{e} siècle », in F. Dassas et B. Jobert, *De la rhétorique des passions à l'expression des sentiments,* Paris : Musée de la Musique, 2003, p. 70-71.

[23] P. Rosenberg, Notice 104, in *Fragonard*, cat. exp., Paris : RMN, 1987, p. 208-216.

[24] M.-C. Sahut et N. Volle, Notice 55, in *Diderot & l'Art de Boucher à David*, cat. exp., Paris : RMN, 1984, p. 205-212.

[25] P. Rosenberg, Notice 87 in *Fragonard*, p. 188-189 ; M.-A. Dupuy-Vachey, Notice 42 in *Fragonard. Les plaisirs d'un siècle,* Paris, musée Jacquemart-André, Schnoeck, 2007, p. 92-93.

les deux versions mises en musique (la comédie en vers libres, mêlée d'Ariettes et de vaudevilles de Mme Favart et Adolphe Blaise (1762) et la pastorale mise en musique par La Borde) présentent des détails anecdotiques que l'on retrouvera dans les peintures de même sujet de Carle Vanloo et Baudoin (Salon de 1765).

Dans ces mêmes années le grand opéra inspire aussi un dessinateur virtuose comme Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780). Il assista semble-t-il aux répétitions d'*Ernelinde, Princesse de Norvège* (1767, San Francisco, Fine Arts Museums) et son dessin montre la scène VIII de l'Acte II, tous les personnages étant identifiables et fort expressifs[26]. Saint-Aubin donne en quelque sorte un résumé des moment forts de l'opéra puisque le monument pyramidal évoque « l'autel consacré au Dieu Oden » du premier acte, tandis que à droite derrière les arbres on devine « des chalouppes, que l'on charge des ballots qu'elles doivent transporter aux vaisseaux » qui forment le décor de l'Acte II. Saint-Aubin procède de la même manière dans son dessin gardant la mémoire de « Bathilde et Chloé », premier acte du ballet héroïque *L'Union de l'Amour et des Arts* (1773, Paris, BmO). Le temple d'Apollon du premier acte est bien visible au second plan. On assiste au trio final de l'acte lorsqu' « Hermotine unit Bathilde & Chloé », mais alors que le livret indique qu'on emporte pendant ce trio l'autel et le tableau représentant Chloé, il est toujours visible sur scène ainsi que la lyre qui avait été offerte à Bathilde à l'acte III. L'artiste est bien plus qu'un chroniqueur de génie, il offre l'essence dramatique et visuelle qui restera dans la mémoire du spectateur.

Dans le même temps la « peinture morale » (Diderot, Salon de 1763), rapprochera pour plusieurs décennies l'esthétique de Greuze, Sedaine et Monsigny (1729-1817)[27]. *Rose et Colas* est caractéristique de ces « scènes de genre » « avec leurs décors rustiques, leurs indications d'ameublement, l'attention portée au détail des objets […] : l'action s'y situe dans un espace intérieur, domestique »[28]. Mais elle s'exprimera avant tout dans des séries lucratives conçues par les graveurs qui se font l'écho des succès de l'opéra-comique (Marie-Thérèse Martinet d'après Queverdo), tandis que *L'Accordée de village* de Greuze (1761, Paris, musée du Louvre) « possède cette forme de mixité sociale et esthétique qui caractérise l'opéra-comique et que *La Malédiction paternelle* répond à l'esthétique sentimentale et morale de l'opéra-comique »[29].

Sans doute qu'à force de convoquer Greuze, les musicologues ont oublié que le peintre Louis-Léopold Boilly (1761-1845) a cultivé ces liens entre peinture et opéra-comique de manière bien plus avérée encore. « Dès ses débuts, il puise son inspiration dans les pièces de théâtre, où les jeux de l'amour infusent nombre de scènes de genre qu'il met en peinture. Les acteurs, compositeurs et librettistes qu'il fréquente posent devant son chevalet »[30]. *La Rose perdue* fait écho au succès de Clémentine dans *Le Magnifique* de Grétry en 1773 et figure parmi une multitude d'autres œuvres de Grétry aux titres ou au sujets voisins comme *L'Amant jaloux* peint par Boilly vers 1791 (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin) qui renvoie aux

[26] K. de Baumont, Notice 59, in *Gabriel de Saint-Aubin. 1724-1780,* cat. exp., Paris : Musée du Louvre Éditions, Somogy éditions d'art, 2007, p. 240-241.
[27] M. Ledbury, *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre,* Oxford, The Voltaire foundation (*Studies in Voltaire and the Eighteenth Century* 380), 2000.
[28] M. Ledbury, « L'opéra-comique et la culture visuelle », p. 74.
[29] S. Castelvecchi, *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama,* Cambridge : University Press, 2013**,** p. 82, 119-120, 204.

[30] É. Bréton et P. Zuber, *Boilly. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe,* Paris : Arthena, 2019, voir spécialement « Boilly et le spectacle : du théâtre au boulevard », p. 261-293.

Fausses apparences de T. d'Hèle et Grétry représentée dès 1778. *Prélude de Nina* (Moscou, musée Pouchkine. cf. cahier d'ill.), popularisé par l'estampe de Chaponnier sous le titre de *Prélude à Nina* en mars 1790, profite bien sûr du formidable succès du drame lyrique de Marsollier et Nicolas Dalayrac créé en 1786 à l'Opéra-Comique[31].

Pendant un siècle et demi l'art pictural –tapisserie comprise – apparaît donc avoir souvent commémoré les grands spectacles royaux, du ballet à la tragédie en musique, même si les peintres ne les ont jamais restitués à la lettre. Si les théoriciens des arts du spectacle ont souvent donné l'avantage aux arts de la scène en raison de leur poly-sensorialité, de la multiplicité de leurs actions comme de leurs effets et de l'émerveillement constamment renouvelé qu'ils offraient (« la Peinture est une Poësie muette qui ne peut parler qu'aux yeux », Ménestrier), les peintres quant à eux ont rivalisé d'imagination pour dilater ou concentrer les moments de l'action, pour conserver les multiples sensations du spectacle en agissant sur l'imaginaire des regardeurs qui peuvent retrouver à l'infini, grâce à eux, la magie du spectacle. Les Amours des Dieux et leurs drames ont été concurrencés à partir du milieu du XVIII^{e} siècle par les amours bourgeois et paysans. Aux peintures et tentures des palais destinées au Roi et à sa cour, ont succédé peu à peu et majoritairement les formats de cabinets pour un public d'amateurs et le public de l'opéra-comique profitera des estampes qui en assoie la popularité.

[31] É. Bréton et P. Zuber, *Boilly*, t. I, p. 266 ; t. II, p. 471, n° 83 P.