



HAL
open science

Les portraits d'artistes

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Les portraits d'artistes. Histoire de l'Opéra Français. XVII-XVIIIe siècles : Du Roi-Soleil à la Révolution, Fayard, pp.1034-1041 ; 1051-1055, 2021, 978-2-213-700990. halshs-03193641

HAL Id: halshs-03193641

<https://shs.hal.science/halshs-03193641>

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.

Quelles traces picturales avons-nous conservé de tous les artistes (poètes, musiciens, acteurs chantants et dansants) qui conçurent et créèrent les œuvres opératiques durant trois règnes ? Seuls les très grands eurent les moyens de commander leur effigie à des peintres en vue. Parmi elles beaucoup ne sont connues aujourd'hui que par la gravure, les originaux ayant disparu. Nous nous limiterons ici aux peintures et à quelques pastels, cette technique ayant été particulièrement en faveur au XVIII^e siècle. Le genre du portrait, bien étudié dans de récentes expositions¹, a montré, au cours de ces deux siècles, une grande diversité de codes de représentation, amplement commentée par la critique des Salons de peinture comme par les théoriciens du temps.

Les librettistes et compositeurs fondateurs de la tragédie en musique ont été portraiturés avec sobriété. Pierre Mignard représentant Lully se contente, dans la seule réplique peinte qui nous reste (Chantilly, musée Condé) et dans les estampes qui en découlent, de le montrer en buste, de trois-quarts, tenant un « papier roulé dont il bat la mesure » (Tillon du Tillet), un jabot et un gilet animant discrètement le manteau. Quant à Quinault, son portrait dont l'auteur est tombé dans l'oubli (Versailles, château) est d'un réalisme austère. C'est celui d'un académicien et il ne diffère guère des habituels portraits de magistrats.

François de Troy (1645-1730) tranche avec cette tradition par son art de la pose et sa maîtrise affirmée des discrets attributs, qu'il peint avec un magnifique rendu (par exemple les étoffes) et des « audaces coloristes ». Il excelle dans le contraste de technique entre le visage (lisse, au modelé fondant) et les accessoires peints en pâte épaisse et coups de pinceau visibles². Il nous laisse ainsi le magistral portrait de Madame Élisabeth Jacquet de La Guerre (cf. cahier d'ill.) première compositrice et pas seulement claveciniste adulée enfant par le roi. Elle est dans l'intimité de son appartement, accoudée avec une gracieuse assurance à son clavecin flamand à deux claviers, joliment orné sur l'éclisse d'un décor de *putti* dans le goût de François Duquesnoy (l'instrument figure dans son inventaire après décès). A l'apogée de sa vie de femme et d'artiste, elle tient les attributs du compositeur – la feuille réglée volontairement illisible et la plume – et s'impose par sa beauté et son élégante souveraineté. Pièce d'argenterie et robe brodée d'or, perles dans les cheveux, tout souligne son statut de « première musicienne du monde » qui s'apprête à représenter son opéra *Céphale et Procris*³.

Pendant les années de succès de Quinault et Lully, leurs plus grands interprètes n'ont laissé d'eux que quelques rares visages dessinés sans valeur artistique et des gravures « en mode » stéréotypées insistant donc sur leurs luxueux costumes. François de Troy offre en revanche une autre importante figure féminine à la postérité : le portrait de Marie Le Rochois (Paris, coll. Christophe Rousset). Sa renommée dans le rôle-titre d'*Armide* est immortalisée ici sobrement mais de manière parfaitement explicite : le clavecin fermé ne laisse voir aucun décor. Il supporte un livre de musique ouvert où l'on peut déchiffrer très clairement sur deux pages la célèbre Passacaille de l'acte V d'*Armide*. D'autre part la chanteuse tient d'une main et désigne de l'autre un feuillet qui porte l'air qui l'immortalisa, « Les Plaisirs ont choisi pour asile Ce séjour agréable & tranquille ».

¹ E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard, Nrf, 1998 ; *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, E. Coquery, cat. exp., Paris : Somogy, 1997 ; *Portraits publics. Portraits privés. 1770-1830*, Sébastien Allard et Guilhem Scherf, cat. exp., Paris : RMN, 2007.

² E. Coquery, *Visages*, p. 68.

³ Épitre de Monsieur de Lully à Mademoiselle de La Guerre, *Mercur galant*, décembre 1691, p. 233-242.

Ces mêmes codes de représentation (gestuelle et musique lisible) sont utilisés par Robert Tournières (1668-1752) lorsqu'il expose au Salon de peinture de 1704 le portrait du chorégraphe Louis Pécour (1653-1729), Pensionnaire du roi, Compositeur des Ballets de l'Académie Royale de Musique et Maître à Danser de Mademoiselle la Duchesse de Bourgogne. Le tableau est perdu, mais la belle eau-forte de François Chéreau l'Ancien (1680-1729) qui en assura la diffusion après la disparition du danseur en donne une très bonne idée. Il est vêtu avec recherche d'un manteau à brandebourgs et d'une toque à aigrette. Sur un entablement de pierre il désigne l'un de ses Recueils de danses ouvert présentant l'habituelle mise en page de ceux qu'il édita à partir de 1700. On peut lire en haut de page la notation musicale de *Dieux des Enfers* (air d'Orphée dans le *Ballet de la naissance de Vénus* de Lully) et en dessous la notation chorégraphique de Feuillet. Robert Tournières fait usage de la même éloquence un peu affectée dans un portrait de Michel Richard Delalande de 1718 (localisation actuelle inconnue⁴) qui pose de manière théâtrale derrière une balustrade ornée d'un bas-relief à sujet antique. Il pointe un livre ouvert de sa composition. L'imposant pilastre évoque-t-il la Chapelle royale ou un autre espace du palais de Versailles où il œuvra tant pour la musique religieuse que pour les grands divertissements profanes ? Rouleau, feuille ou livre de musique, les peintres ont donc cherché à varier les emblèmes et l'expression des mains qui explicitent ainsi la « condition » de ces artistes.

Dans les *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait* que Louis Tocqué lut devant ses pairs de l'Académie royale de peinture le 7 mars 1750⁵, il résume clairement cette tradition qui est alors encore enseignée et largement appliquée :

« Un tableau harmonieux fait sur moy l'effet du soleil repandant sa lumière plus ou moins sur tout ce qui l'environne. Chaque tableau a son soleil qui est le groupe ou la figure principale, ce qui est autour de l'objet dominant n'est plus qu'accessoire et semble n'être plus éclairé que par lui. Il faut donc prendre garde que rien ne détruise cet objet. C'est pour lui qu'il faut conserver toute sa verve et tout son feu. [...] Si cet objet ne sçait pas l'attirer, les détails sont en pure perte. L'inimitable Molière n'a jamais noyé ses sujets dans des épisodes. Le grand Lully a sçu réserver le pathétique, la force et la majesté de son recitatif pour les principaux rôles, tels que ceux d'Atis, de Médée, d'Armide, de Rolland et de tant d'autres. Voilà ce qui distingue les grands hommes. Chez eux c'est le jugement et l'esprit qui dirigent le talent. [...] Le peintre est dans le cas du grand acteur, il est obligé de se pénétrer des sentimens du héros qu'il veut représenter [...]. Lorsqu'on peint un artiste, il nous échauffe en mettant au dehors le feu qu'il veut avoir dans son portrait ».

Prenons quelques exemples où ces principes sont appliqués. En 1704, André Bouys (1656-1740) expose *M. Marais ordinaire de la musique du Roy*. La réplique autographe du musée de la Musique montre le compositeur dans l'acte d'écriture, sa viole prenant autant d'importance que sa plume si bien qu'elle semble donner prééminence à sa musique instrumentale alors que ses œuvres dramatiques marquent entre 1693-1709 l'apogée de sa carrière. Bouys a aussi peint, beaucoup plus sobrement, le portrait en buste d'André Campra en manteau d'intérieur, sans accessoire. Il n'en reste que l'estampe de Nicolas-Etienne Edelinck. Celui de Jean-Féry Rebel par Antoine Watteau, qui est contemporain, innove car il choisit de montrer le compositeur au travail à son clavecin : il n'en reste qu'un dessin (Dijon, musée Magnin) et une eau-forte de Louis Moreau. Louis-Simon Lempereur montre Nicolas Clerambault dans cette même pose mais elle est ici convenue et bien rigide. On s'interroge alors sur le fait que Rameau n'ait fait l'objet d'aucune effigie par un peintre de premier plan. Son caractère

⁴ Il est reproduit sans précision et sert pourtant de jaquette à l'ouvrage de Lionel Sawkins, *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford : Oxford University press, 2005.

⁵ A. Doria, « Le discours de Tocqué à l'Académie », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1929, p. 255-291.

difficile les découragea-t-il ? Le portrait où l'on a cru le reconnaître et qu'on place au début de sa carrière de compositeur d'œuvres lyriques (Dijon, musée des Beaux-Arts) reste d'une attribution incertaine (Joseph Aved ?), d'un choix d'accessoires peu évocateur (un violon et une feuille de musique illisible) et d'une qualité picturale peu convaincante⁶.

Les actrices dansantes vont inspirer bien autrement les peintres. Elles apparaissent sur scène à partir de 1681, mais leurs rares portraits ne sont jusqu'à la Régence – comme d'ailleurs pour leurs partenaires masculins – qu'en gravure de mode si bien que le costume l'emporte sur la caractérisation de la physionomie. Le portrait de Françoise Prévost (Tours, musée des Beaux-Arts), peint en 1723 par Jean Raoux (1677-1734), est une révélation : il est exceptionnel car à taille réelle et il montre l'artiste dans l'acte de danser, ce qui aurait été probablement inconvenant au siècle du Louis XIV (cf. cahier d'ill.). Elle est représentée en Bacchante, rôle qu'elle interpréta en soliste cette même année dans le divertissement de l'acte IV de *Philomène*. Mais le parti pris du portrait n'est pas une véritable mise en tableau d'un moment de scène, même si l'on reconnaît le Temple de Thérée, ainsi que Silène et son cortège. Son costume fort court et très léger agrémenté de sandales en fait un portrait historié⁷ à l'antique (auquel ne manque ni le sein découvert, ni le thyrsos, ni la grappe de raisins, ni l'allégorique tambourin sur cadre à sonnaillles pour celle qui incarne Melpomène) qu'une transcription des modèles alors dessinés par Jean II Bérain⁸. La physionomie de la danseuse qui a déjà 43 ans et achèvera sa carrière en 1730, est individualisée, mais plus gracieuse qu'expressive car le peintre « fusionne idéal, réalité et mythologie »⁹.

Nicolas Lancret (1690-1745) s'est intéressé dès cette même année 1723 à Marie-Anne Cupis de Camargo, son élève. Un petit portrait (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek) la montre toute enfantine encore, dansant dans une somptueuse robe à paniers rose et volants blancs devant une fontaine surmontée d'une naïade sculptée. Dix ans plus tard sa célébrité se mesure aux quatre versions que Lancret a donné d'elle aux alentours de 1730 (Nantes, Wallace coll., Ermitage et National Gallery de Washington). Le pas de danse est chaque fois le même, la robe à paniers blanche et guirlande de fleurs dégageant les chevilles aussi dans trois versions (seule celle de l'Ermitage est mordorée et la doublure du voile orange). La danseuse semble bien sur le théâtre, avec auprès d'elle un jeune joueur de tambourin de Provence et galoubet¹⁰. Il évoque Jean Noël III Marchand qui intégra l'ARM vers 1725 comme flûtiste et joueur de tambourin. La première version du tableau est peut-être celle de Nantes : on y observe en effet à droite en léger contrebas du théâtre, un violoniste, un bassoniste et une actrice. Dans les versions de Londres (cf. cahier d'ill.) et de Saint-Pétersbourg on comprend qu'il s'agit du *Petit-Chœur* (J.-J. Rousseau, p. 96) composé cette fois de deux violonistes, un joueur de flûte à bec (l'estampe de Laurent Cars publiée en 1731 montre un hautboïste) auquel se joint un deuxième acteur masculin. Sans doute en raison du succès de cette composition Lancret en donna une quatrième version (Washington) de grandes dimensions qui appartient à Frédéric II de Prusse, où l'on oublie complètement le théâtre : Camargo exécute la même figure mais dans *un pas de deux* avec un élégant

⁶ On l'attribue aujourd'hui à Joseph Aved (1702-1766). F. Gétreau, « The Portraits of Rameau: A Methodological Approach », *Music in Art. International Journal for Music Iconography* XXXVI/1-2 (2011), p. 275-300 ; F. Gétreau, « Satirical portraits and visual lampoons of Rameau and his works », *Early Music* 44/4 (2016), p. 523-537.

⁷ Selon Dézallier d'Argenville (1762), un portrait « historié » est un portrait « déguisé ».

⁸ F. Windt, « Portraits de danseuses », in M. Auclair et C. Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra*, Paris : Albin Michel, 2013, p. 49 ; M. Nordera, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse* 3 (2015), p. 6-11.

⁹ C. Alegret, O. Zeder, *Jean Raoux (1677-1734). Un peintre sous la Régence*, cat. exp., Paris : Somogy, 2009, p. 160-162.

¹⁰ F. Gétreau, « Tambours-bourbons en France au XVIII^e siècle », *Musique-Images-Instruments* 7 (2005), P. 66-85.

partenaire (sans doute reconnaissable pour les amateurs du temps), au milieu d'une véritable fête galante à la Watteau, parmi laquelle le peintre a glissé son autoportrait regardant le spectateur. Deux ans plus tard le peintre n'eut de cesse de proposer le portrait de sa rivale, Marie Sallé (1709-1756) en Diane (Château de Rheinsberg) dansant devant un temple dédié à cette déesse accompagnée d'enfants musiciens et d'un *Pas de trois* féminin. La scène paraît artificielle voire maladroite même si elle suggère le tempérament plus retenu – et même vertueux et modeste – de la danseuse tel qu'il apparaît dans les commentaires du temps (Voltaire, Bernard)¹¹. En revanche le portrait peint par Louis Michel Van Loo (1707-1771) en 1737 montre la danseuse assise dans un fauteuil, accoudée à un meuble dont la console est sculptée d'une Tête de Flore (Tours, musée des Beaux-Arts)¹². Son manteau doublé d'hermine est d'une rare élégance. Elle tient une guirlande de fleurs évoquant sans doute le *Ballet des fleurs* dans *Les Indes Galantes* créés deux ans plus tôt et l'aigrette comme le voile font peut-être une discrète allusion au rôle de sultane tenu par elle dans *L'Europe galante*.

Trente ans plus tard, d'autres célébrités dansantes diffusent leur image grâce au dessin (et la gravure), le couple Dauberval et Allard dans leur fameux *Pas de deux* de *Silvie*, est immortalisé par Carmontelle mais aussi par Marie-Françoise de Saint-Aubin. D'un autre côté Marie-Madeleine Guimard, dont l'iconographie médiatisée par les arts graphiques est souvent incertaine, est surtout connue aujourd'hui pour la « figure de fantaisie » peinte par Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) vers 1769 (musée du Louvre) (cf. cahier d'ill.). Pierre Rosenberg regroupe sous cette appellation une quinzaine d'œuvres de l'artiste, de mêmes dimensions, « montrant des hommes ou des femmes, richement costumés, à mi-corps derrière des entablements de pierre [...]. L'échelle des figures dans l'espace est toujours identique »¹³. La Guimard est vue jusqu'à la taille, appuyée gracieusement à un entablement où des feuilles (projets de costumes ?) froissées et en désordre sont posées. Son long cou et son port de tête si particulier rappellent, comme ses traits, son buste en marbre par Gaetano Merchi. Le visage est peint avec grande finesse tandis que le costume (la robe de velours et la fraise blanche à godrons comme les plumes de sa coiffure et le ruban bleu de son toquet) sont traités avec une grande liberté.

Si les portraits d'acteurs dansants montrent souvent le modèle en pied, ceux des chanteurs permettent d'intéressantes variantes dans les formats en buste. Pierre Jélyotte (1713-1797) est celui qui en offre le plus large éventail dans le genre historié, évoquant nombre des rôles qui firent sa renommée. En 1741 (l'année de la reprise d'Issé), Louis Vigée (1715-1767) le dessine au pastel tenant une houlette de berger (commerce de l'art)¹⁴ ; en 1745 le peintre et dramaturge Charles-Antoine Coypel (1694-1752) choisit le rôle de la Nymphé Platée (musée du Louvre), figure presque grotesque d'un travesti fardé et pomponné (cf. cahier d'ill.) mais la main posée sur la poitrine cependant ne trompe pas ; en 1755 Louis Tocqué (1696-1772) le montre en Apollon (Ermitage) et l'affuble d'une lyre de théâtre qui peut se référer à ce rôle qu'il incarna au moins six fois entre 1739 et 1749¹⁵. Une certaine afféterie caractérise tous ces portraits exposant sa notoriété d'interprète mais Tocqué l'a peint aussi une fois en manteau

¹¹ S. McCleave, « Marie Sallé, a Wise Professional Woman », in L. Matluck Brooks (ed.), *Women's Work. Making Dance in Europe before 1800*, The University of Wisconsin Press, 2007, p. 163-166.

¹² S. Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIII^e siècle : catalogue raisonné, Musée des Beaux-Arts de Tours*, Milano : Silvana Editoriale, 2008, p. 358-360.

¹³ P. Rosenberg, *Fragonard*, cat. d'exp., Paris : RMN, 1987, p. 255 « Les figures de fantaisie », et notice 125, p. 259-260.

¹⁴ Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800* : <http://www.pastellists.com/Articles/Vigee.pdf>

¹⁵ Le Ballet de la paix (1739), Issé (1741), Les Fêtes de Polymnie (1745), Le Temple de la Gloire (1746), Les Amours des Dieux (1746), Le Carnaval du Parnasse (1749).

d'intérieur, jouant avec beaucoup de naturel de la guitare (il devient Maître de guitare de la Musique du roi en 1745)¹⁶.

Virtuose du pastel, Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), préfère la simplicité qui laisse place à une véritable profondeur psychologique. Il s'est fréquemment intéressé à ses amis de l'opéra, comme en attestent les portraits en buste de Jean-Jacques Rousseau et de Jean Monnet. S'il sait saisir ses modèles dans leur intimité (Mlle Fel dessinant Cupidon près de la cantatille *Les Yeux de l'Amour* écrite par son frère, c.1753)¹⁷, ses têtes d'expression (toutes au musée de Saint-Quentin) centrées sur le visage, sans costume ni artifice, sont d'une sensibilité sans pareil (Mlle Camargo, Madame Favart), son chef d'œuvre étant celle de Mlle Fel portant une ravissante et vaporeuse petite toque orientale (1747)(cf. cahier d'ill.).

Justine Favart a été portraiturée à de nombreuses reprises, en paysanne portant sabots dans le rôle tant applaudi de Bastienne par Carle van Loo (1754), en jeune sultane dans *Solimán*, tandis que François-Hubert Drouais la montre chez elle au clavecin (1757, The Metropolitan Museum). Anne Vallayer-Coster (1744-1818) est la première femme admise à l'Académie de peinture en 1775. Elle aussi s'intéresse au monde du spectacle. Dix ans plus tard elle expose au Salon *Madame de Saint-Huberty dans le rôle de Didon* (Coll. Wallace et Wilhelmina Holladay)¹⁸, véritable moment scénique où elle porte une tunique (et des sandales) dessinée par Moreau le Jeune et qui caractérise le retour à l'antique sur scène comme en peinture, tandis que sa gestuelle est moins dramatique que sentimentale. Madame Labille-Guiard (1749-1803) peint dans le registre pastoral Madame Dugazon dans le rôle de Babet en 1786 (Galerie nationale de Finlande) tandis qu'Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) la représente magistralement dans le rôle de Nina, son plus grand triomphe, l'année suivante (Coll. Priv.). Dans ses *Souvenirs*, la peintre avoue « avoir vu Nina vingt fois au moins, et chaque fois mon attendrissement a été le même. J'étais trop enthousiaste de Mme Dugazon ». Elle en fit en tout cas un chef-d'œuvre, saisissant l'instant où Nina, à la scène VI, s'apprête à se lever du banc, les bras écartés, alors qu'elle entend la voix de Germeuil¹⁹.

Après tant de portraits féminins évoquant la scène, un nouvel archétype fait son apparition alors que le pianoforte remplace peu à peu le clavecin dans les salons, dans les intérieurs de chanteurs comme dans le cabinet de travail des compositeurs²⁰. Joué sporadiquement au Concert Spirituel à partir de 1768, et au moins une fois par an dès 1778, il est choisi en 1775 par Joseph Siffred Duplessis (1725-1802) pour montrer Gluck composant sous l'effet de l'inspiration (Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon). Pose, piano carré (les musiciens professionnels ont ces modèles pour travailler à leur domicile jusque vers 1820), expression « sublime » sont repris presque textuellement par Élisabeth Vigée-Lebrun en 1790 lorsqu'elle peint Giovanni Paisiello à Naples en 1790 (Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon) (cf. cahier d'ill.). Dans ses *Mémoires* elle indique « Tout en me donnant séance, il composait un morceau de musique qu'on devait exécuter pour le retour de la reine, et j'étais charmé de cette circonstance qui me faisait saisir les traits du grand compositeur au moment

¹⁶ T. Lefrançois, *Charles-Antoine Coppel*, Paris : Arthena, 1994, p. 334-336, P.233 ; N. Lallement, « Iconographie d'un chanteur au XVIII^e siècle : Pierre Jélyotte (1713-1797) », *Musique-Images-Instruments* 10 (2008), p. 108-119.

¹⁷ D. Hartz, *Artists and musicians. Portrait studies from the rococo to the Revolution*, An Arbor : Steglein Publishing, 2014, «Maurice-Quentin de La Tour, Portraitist», p. 134-167, ici 'A Romance. Marie Fel', p. 156-167.

¹⁸ E. Kahng, M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette*, cat. exp. Marseille, Paris : Somogy éditions d'art, 2003, p. 215, cat. 72, Pl. 26.

¹⁹ J. Baillio, Notice 62, *Élisabeth Louis Vigée Le Brun*, cat. exp., Paris, New York, Ottawa, Paris : RMN, 2015, p. 181.

²⁰ F. Gétreau, « Les images de pianistes en France, 1780-1820 », *Le pianoforte en France. 1780-1820. Musique-Images-Instruments* 11 (2009), p. 136-149.

de l'inspiration »²¹. Le compositeur bouche ouverte, yeux au ciel, expose la feuille où l'on déchiffre ce *Te Deum* qu'il prépare pour Ferdinand IV, et posé sur les volumes reliés de ses œuvres, on peut découvrir le Rondo de Nina « Il moi ben quando verrà ». Tout en transcrivant ces signes lisibles de la célébrité, les peintres cherchent donc aussi à exprimer la concentration créatrice saisie au plus profond de leurs modèles.

Antoine Vestier (1740-1824) utilise également un pianoforte carré pour peindre Grétry (1741-1813) qui contrôle au clavier une de ses compositions, visible sur le pupitre tandis que Louis Boilly (1761-1845) innove en élargissant le cadrage lorsqu'il expose en 1800 le portrait de Boieldieu en pied (Rouen, musée des Beaux-Arts), touchant superficiellement le clavier de son pianoforte de Jean-Kilien Mercken (la planche du nom est lisible). Bien que de petites dimensions, le tableau est une sorte d'allégorie explicitant la généalogie spirituelle et esthétique du jeune compositeur : le buste de Gluck apparaît en arrière-plan et la partition *Lodoïska* de Cherubini, son ami, est posée bien visible sur le fauteuil si caractéristique de l'ébéniste Jean-Baptiste-Claude Séné.

Les belles cantatrices travaillent aussi au pianoforte dans l'intimité et les peintres ont su en tirer parti. En 1791, Antoine Vestier peint Rose Renaud (1767- c. 1840) accoudée sur le petit abattant de son piano carré tenant la partition de l'air d'Isabelle, au second acte de *Sargines*, qu'elle avait chanté pour la première fois le 14 mai 1788 (Phoenix Art Museum). François-André Vincent (1746-1816), en peignant quant à lui la cantatrice Rosalie Duplant (1745-après 1800), donne plus d'ampleur au cadrage en la montrant jusqu'aux genoux assise sur une jolie chaise au dossier « à l'étrusque »²². Elle effleure distraitemment le clavier de son piano carré visiblement aussi de Jean-Kilien Mercken (sa marque et la date 1785 sont lisibles et les palmettes sont caractéristiques), le premier facteur (natif de Übach) ayant construit ce type d'instrument à clavier à Paris à partir de 1770. La partition ouverte sur le pupitre est tout aussi finement représentée : on déchiffre « Air d'Atys, Del Sig[no]re Nicolo Piscini », qu'elle avait chanté en tenant le rôle de Cybèle en 1780 et 1783. Sous le piano carré, posé sur une tablette, un livre relié en vert, a pour titre *Nephté*, tragédie lyrique créée à l'ARM le 15 décembre 1789. Dans son effigie de Boieldieu, Boilly semble en tout cas s'être souvenu du raffinement de son aîné, de sa vivacité dans les détails, de la même élégance comme de la recherche de coloris²³.

Dans ce choix très partisan où nous nous sommes limités aux portraits les plus exceptionnels artistiquement mais aussi les plus caractéristiques de tous ces « acteurs ». De Lully à Boieldieu, de Marie Le Rochois à Rosalie Duplant dans leur intimité, de Jélyotte à Mme Dugazon sur le théâtre ou de Françoise Prévost en portrait historié à Madeleine Guimard en figure de fantaisie, on voit que peintres, compositeurs et artistes du spectacle ont cherché à transmettre à la postérité, grâce à des signes extérieurs et selon des codes partagés, à la fois leur condition sociale, leur singularité, et en tout cas ce qui fit leur célébrité.

²¹ J. A. Rice, « Elisabeth Vigée-Lebrun's Portrait of Giovanni Paisiello », in D. Hertz, *Artists and musicians*, p. 312-337, ici 332-334 ; G. Firmin, Notice 99, *Élisabeth Louis Vigée Le Brun*, cat. exp., Paris, New York, Ottawa, Paris : RMN, 2015, p. 232-233.

²² J.-P. Cuzin, *Vincent. Entre Fragonard et David*, Paris : Arthena, 2013, P. 186-187 ; Notice 513 P, p. 472.

²³ F. Gétreau, « Les images de pianistes en France, 1780-1820 », p. 140-141 ; D. Hertz, « Mlle Duplant and her Portrait by Vincent », in *Artists and musicians*, p. 336-371.