



**HAL**  
open science

## Retour sur les portraits de la dynastie Couperin

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Retour sur les portraits de la dynastie Couperin. *Revue de musicologie*, 2022, *Revue de musicologie*, 108 (2), pp.353-394. <halshs-03911384>

**HAL Id: halshs-03911384**

**<https://shs.hal.science/halshs-03911384v1>**

Submitted on 13 Jan 2023

**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.



HAL Authorization

Tome 108  
2022, n° 2

R

Revue de  
musicologie

M

*sfm*  
société  
française  
de musicologie



## Notes et documents

### Retour sur les portraits de la dynastie Couperin\*

Florence Gétreau

À « L'Artiste » du XIX<sup>e</sup> Ordre de François Couperin

Lorsque Hélène-Narcisse Frey (1775-1862), veuve de Gervais-François Couperin (1759-1826), tente de vendre en 1848 au musée d'Histoire de France, fondé dix ans plus tôt par Louis-Philippe, les portraits peints sur toile de deux de ses ancêtres, elle prend soin de préciser que « Cette famille des Couperin est la seule en France qui compte deux siècles de célébrité<sup>1</sup> ». Non sans intuition, elle pressent à juste raison que la fortune critique des Couperin pourrait s'en trouver confortée malgré la disparition récente de son époux, le dernier organiste de la dynastie à porter ce patronyme. Cent soixante-dix ans plus tard, l'état des recherches permet de recenser dix effigies reliées à cette famille d'organistes et de compositeurs.

Quatre de ses membres ont été représentés entre 1669 et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Charles II Couperin (1638-1679), frère de Louis Couperin et successeur de celui-ci à l'orgue de Saint-Gervais ; son fils François II Couperin

- \* Ce travail a été présenté sous une première forme en 2018 au Royal Birmingham Conservatoire dans la cadre du colloque *François Couperin : a 350th anniversary symposium*, sur l'invitation de Graham Sadler. J'aimerais exprimer ma gratitude à ce dernier ainsi qu'à Denis Herlin, Nicole Lallement, Béatrice Sarrazin, Élodie Vaysse, Robin Bourcier, Laurent Guillo, Frédéric Michel, Davitt Moroney, Danièle Kriser, Catherine Massip et l'Étude Chayette & Cheval.
1. Lettre de Hélène-Narcisse Frey à M. de Cailleux, directeur des Musées royaux, 30 nov. 1848 : Archives des musées nationaux (AMN), Z 5. André Tessier donne le détail du dossier et souligne l'erreur de l'inscription dans le premier Inventaire du musée en 1848 (« Acquis de M. Victor Couperin » au lieu de « Mme Vve Couperin »). Voir André Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1924, p. 244-254, ici p. 245.

le Grand (1668-1733), qui fit à lui seul l'objet de cinq représentations au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Armand-Louis Couperin (1727-1789), fils de Nicolas Couperin, représenté trois fois ; et l'épouse de ce dernier, Élisabeth-Antoinette Couperin née Blanchet (1729-1815). Ces quatre personnalités sont représentées à travers des œuvres très diverses, tantôt peintes à l'huile sur toile, tantôt gravées ou dessinées. L'analyse de ces œuvres permettra entre autres de considérer à nouveaux frais une huile sur toile de Claude Lefebvre représentant la seconde fille du peintre en compagnie de Charles II Couperin (1669) ; une huile sur toile représentant François Couperin le Grand, que nous attribuerons à Alexis-Simon Belle et qui porte la date 1711 ; une eau-forte de Jean-Charles Flipart (1735) d'après André Bouys et trois dessins anonymes représentant également François Couperin II le Grand ; deux dessins au pastel de Charles-Nicolas Noël (1766) représentant Armand-Louis Couperin et son épouse Élisabeth-Antoinette Blanchet, un portrait présumé d'Armand-Louis Couperin par un peintre inconnu et enfin une estampe de Gilles-Louis Chrétien et Edme Quenedey représentant Armand-Louis Couperin.

La présente étude tentera de confirmer ou d'établir l'identité de ces portraits, ainsi que de reconsidérer leur paternité en examinant les signatures ou les attributions avancées par tradition et dans les travaux des musicologues et historiens de l'art, tout en proposant à ce sujet de nouvelles hypothèses. Elle s'attachera également à montrer ce qui motiva leur commande et donc à préciser leur fonction – que celle-ci soit mémorielle et familiale, ou bien honorifique et promotionnelle en vue d'une diffusion. Il s'agira enfin d'analyser ce qui répond aux codes de représentation des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ce qui singularise ces effigies du point de vue iconographique (posture, emblèmes, support, format, etc.) en les replaçant dans la galerie des portraits de compositeurs réalisés de 1669 à 1789 en France et qui leur sont contemporains.

### **Le portrait de musicien comme symptôme de sa célébrité**

Il va sans dire que le développement du portrait de musicien au Grand Siècle a été favorisé par la partition spectaculaire du statut des musiciens sous le règne de Louis XIV. D'un côté l'Ancienne Ménestrandise qui perd progressivement à partir du milieu du siècle son monopole tant pour l'accès au métier (l'obligation de la maîtrise) que pour sa pratique. De l'autre les « Compositeurs de Musique, organistes & Professeurs de Clavessin » en faveur desquels, en mai 1695, un « Arrêt définitif de la Cour » est pris « contre les Jurés de la Communauté ». Qualifié dans cette bataille juridique d'« harmoniste », ce « Sçavant musicien qui compose des airs, des parties de musique, soit pour chanter, soit pour jouer sur les instruments » (Furetière), qui est d'ailleurs souvent « Officier de la Maison du

roi », en revendiquant l'exercice d'un « Art libre », a besoin de s'affranchir des jurandes<sup>2</sup>. Durant les mêmes décennies, les peintres affirment aussi leur statut d'artiste libéré des contraintes corporatistes. Ils créent des académies et l'Académie royale est réorganisée en 1663, son admission définitive étant soumise à un « morceau de réception ». Un « Salon de Peinture » dans la Grande Galerie du Louvre est par ailleurs organisé en 1699, 1704, puis annuellement à partir de 1737, permettant aux artistes d'exposer leurs œuvres et de se faire connaître auprès de futurs commanditaires et mécènes. La multiplication des portraits d'artistes durant ces décennies est le symptôme de cette nouvelle affirmation statutaire<sup>3</sup>, couronnée par l'anoblissement de certains artistes qui est concomitant des lettres de concessions de 1696 permettant aux musiciens Officiers du roi de porter des armoiries<sup>4</sup>.

Quant au désir des créateurs de se faire portraiturer, il est souvent l'indice d'une carrière déjà affirmée, d'un niveau de vie solidement établi et d'une conscience artistique arrivant à maturité. Le créateur peut alors être qualifié de *célèbre*, *illustre*, *fameux*, *renommé*, et comme l'indique le *Dictionnaire universel de Trévoux* (1704), « tous nos Dictionnaires nous les donnent comme synonymes. Cependant [...] ils ont tous leur idée propre qui les caractérise » :

*Célèbre* ne se dit que de celui qui a acquis de la réputation fondée sur un mérite de talent ou de science, qui sans le placer dans le grand, & sans emporter l'idée de dignité, fait néanmoins honneur au sujet [...]

*Illustre* marque une réputation fondée sur un mérite accompagné de dignité & d'éclat, qui fait non-seulement connoître, mais encore estimer le sujet, & le place dans le grand. Les Princes brillent pendant leur vie, mais ils ne sont *illustres* dans la postérité que par les monumens de grandeur, de sagesse & de bonté qu'ils laissent après eux. Les hommes *illustres* : on comprend sous cette dénomination les Ministres, les Capitaines, les Magistrats distingués, même les Gens de lettres qui joignent des dignités au mérite littéraire.

*Fameux* ne désigne que l'étendue de la réputation, fondée sur une simple distinction du commun qui fait parler du sujet dans une vaste étendue de contrées & de siècles, soit que cette distinction se prenne en bonne et mauvaise part<sup>5</sup>.

2. Florence Gétreau, « Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestransidise parisienne », in *Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, dir. Antonio Baldassarre, Berne : Peter Lang, 2011, p. 163-182.
3. Thierry Bajou, « Le portrait d'artiste dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle », in *Visages du Grand siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, dir. Emmanuel Coquery, Paris : Somogy, 1997, p. 107-118.
4. Voir Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi. 1661-1733*, Paris : Picard, 1971, p. 386.
5. *Dictionnaire universel français et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue avec leurs différens usages que des termes propres de chaque état et de chaque profession, [...]*

Comment caractériser alors les compositeurs de la dynastie Couperin? Fameux ou célèbres? Ont-ils d'ailleurs figuré dans les ouvrages consacrés aux hommes célèbres<sup>6</sup>? Dans *Les vrais portraits des hommes illustres* de Théodore de Bèze (1581), aucun musicien n'est mentionné. Sous le règne de Louis XIV, Charles Perrault, dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*<sup>7</sup>, fait une place importante aux hommes de lettres et aux artistes, mais ne consacre qu'une seule notice à un compositeur, Jean-Baptiste Lully, dont il fait un éloge appuyé et pour lequel il reproduit en vis-à-vis de son texte son portrait gravé par Gérard Edelinck (1640-1707). Perrault avait déjà montré un intérêt certain pour le compositeur en écrivant en 1674 un opuscule sur son opéra *Alceste*<sup>8</sup>.

Paraît ensuite *Le Parnasse françois*<sup>9</sup> d'Évrard Titon Du Tillet: en dehors de la description du projet de monument, où seul Lully figure parmi les poètes, l'ouvrage comporte quatre planches hors texte montrant chacune deux médaillons recto-verso de compositeurs, gravés par Louis Crépy d'après des médailles en bronze de Simon Curé<sup>10</sup>. Lully est favorisé une nouvelle fois: non seulement par un tel médaillon gravé conçu en pendant de celui de Boileau, mais aussi par une estampe pleine page gravée par Étienne Jahandier Desrochers (1668-1741)<sup>11</sup>. Ce

*l'explication de tout ce que renferment les sciences et les arts, soit libéraux, soit mécaniques, avec des marques d'érudition et de critique [...]*, Trévoux: E. Ganeau, 1704, t. II, p. 345.

6. Sur la diffusion européenne des portraits de musiciens dans les histoires de la musique et dans les biographies de musiciens, voir Zdravko Blažeković, « *Praeludium vitae aeternae*, Early concept of pictorial music history », *Musica e Storia*, 16, 2008, p. 141-159, et Zdravko Blažeković, « Portrait as a biographical highlight », in *(Auto)biography as a musicological discourse*, dir. Tatjana Markovic et Vesna Mikic, Belgrade: University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, 2010, p. 41-53.
7. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle: Avec leurs Portraits au naturel*, Paris: Antoine Dezallier, 1697, p. 84-85.
8. Charles Perrault, *Critique de l'opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, Paris: Claude Barbin, 1674.
9. Evrard Titon Du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris: Coignard, 1732. Judith Colton, *The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, New Haven: Yale University Press, 1979. Julie Anne Sadie, « Parnassus revisited. The musical vantage point of Titon du Tillet », in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, dir. John Hajdu Heyer, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 131-157. Marcelle Benoit, « Parnasse françois », in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dir. Marcelle Benoit, Paris: Fayard, 1992, p. 530.
10. Colton, *The Parnasse François*, p. 28, note 40. Liste des médaillons: Marin Marais, Michel Richard Delalande, André Campra, Élisabeth Jacquet de La Guerre, André Destouches et bien sûr Lully.
11. Marcel Roux, *Bibliothèque nationale, Département des estampes et de la photographie. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Bibliothèque nationale, vol. 7, 1951, p. 13-266, ici p. 274. Dans l'ouvrage de Titon du Tillet, l'estampe est placée entre les p. 392 et 393. Elle indique: « Jean-Baptiste de Lully / Secrétaire du Roy et Surintendant / de la Musique de sa Majesté ». L'encadrement est identique à celui utilisé pour tous les autres portraits hors texte pleine page. Le médaillon est présent dans l'édition de 1760 en fin de volume.

portrait en buste dans un ovale fusionné, avec quelques variantes, deux estampes bien connues, celle de Gérard Edelinck déjà présente chez Perrault (ovale, le compositeur tourné vers la droite, sans attribut) et celle de Jean-Louis Roullet (ovale, tourné vers la gauche, avec un rouleau de musique) qui sont clairement inspirées du portrait peint de Lully par Paul Mignard (seule une réplique en est connue, conservée à Chantilly). Alors que « les Couperins » font l'objet de diverses notices dans l'ouvrage de Titon, notamment dans le chapitre CXL consacré aux « fameux Organistes & Joueurs de Clavecin »<sup>12</sup>, aucun d'entre eux n'a bénéficié d'un portrait gravé, ni en médaillon, ni in-folio. Pour ces Galeries fictives ou Parnasses recomposés, il fallait donc être illustre et pas seulement célèbre pour en être digne.

La fortune critique de la dynastie Couperin pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle doit peu aux effigies que nous allons étudier ici, car seul le portrait gravé par Flipart en 1735 a été régulièrement réutilisé dans les histoires de la musique et les publications des œuvres musicales de ces compositeurs (voir plus bas). À partir de 1907 l'iconographie des Couperin suscite enfin l'intérêt conjoint des historiens de l'art et surtout des musicologues<sup>13</sup>. Retenons dans un premier temps les seuls auteurs qui ont consacré de véritables chapitres à la question. André Tessier, s'il n'est pas le précurseur, est autant connaisseur de l'histoire musicale que de l'histoire de l'art et se fonde sur les sources archivistiques<sup>14</sup>. Charles Bouvet reste incontournable car très exhaustif<sup>15</sup>, Philippe Beaussant se révèle un fin et sensible analyste<sup>16</sup>, enfin Alberto Ausoni, historien de l'art, est interdisciplinaire tant dans sa documentation que dans son approche<sup>17</sup>.

Nous allons maintenant examiner les rares portraits connus de Charles Couperin, de François II Couperin ainsi que d'Armand-Louis Couperin et son épouse. Un dépouillement systématique de la bibliographie les concernant individuellement montre que les travaux sur ces œuvres visuelles ont connu deux périodes principales d'intérêt : les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, durant lesquelles les auteurs sont avant tout musicographes, puis les deux dernières du

12. Titon Du Tillet, *Le Parnasse français*, p. 401-403 (Louis, François I et Charles), p. 664-666 (François II).
13. Jules Écorcheville, « Deux portraits de Couperin », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1907, p. 76-79.
14. André Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle ». André Tessier, *Couperin. Biographie critique*, Paris : Laurens, 1926, p. 40, 50, 54, 78 et planches 2, 4, 5 8.
15. Charles Bouvet, *Une dynastie de musiciens français. Les Couperin. Organistes de l'Église Saint-Gervais*, Paris : Delagrave, 1919, p. 90-91, et p. 213-225 (« Iconographie des Couperin »).
16. Philippe Beaussant, *François Couperin*, Paris : Fayard, 1980, p. 501-538 (« Portrait de l'artiste »).
17. Alberto Ausoni, *L'iconographie des musiciens sous Louis XIV (1638-1715). Une analyse sur les rapports entre la musique savante, le pouvoir et la haute société d'Ancien Régime*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001, p. 322-323 et 327-330.

xx<sup>e</sup> siècle (1980-2000) lorsque la bibliographie devient plus équitablement partagée entre historiens de l'art et musicologues. Le présent travail tentera de montrer comment les portraits des Couperin s'insèrent dans une production parisienne développée, où parmi quelque vingt-cinq portraits de compositeurs réalisés entre 1669 (date du portrait de Charles Couperin) et 1789 (disparition d'Armand-Louis Couperin), André Bouys semble avoir été le portraitiste de musiciens le plus prolifique. Les codes de représentation seront aussi soulignés car ils répondent à des schémas dont les variantes témoignent de la créativité des artistes.

### Le portrait de Charles II par Claude Lefebvre (1699)

Le premier portrait d'un membre de la dynastie est celui qui représente l'organiste Charles Couperin (Fig. 1a). Il a été vendu au château de Versailles en 1848 par Hélène-Narcisse Frey veuve de Gervais-François Couperin. On l'inscrit alors à tort à l'inventaire des collections comme « M. N. 8. Attribué à Ph[ilippe] de Champagne, Portrait en grand buste de François Couperin, compositeur et organiste. 1,32 x 0,98. Toile<sup>18</sup> ». En 1892, Theodore Lhuillier identifie lui aussi fautivement le personnage représenté comme « François Couperin jouant de l'orgue » vraisemblablement sur la base de l'inventaire du musée<sup>19</sup>.

L'identité de ce musicien nous est pourtant donnée par les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publiés en 1854 à partir de sources manuscrites contemporaines des artistes. On y trouve en effet dans le chapitre consacré à Claude Lefebvre une liste des portraits « les plus beaux et les plus remarquables qu'il ait faits » :

[L]e portrait de Lecamus, fameux musicien qu'il a peint en pied, jouant du théorbe ; Couperin, le père de celui-ci, qu'il a peint jouant de l'orgue ; (une fille du sieur Lefebvre group[é] dans le même tableau, parce qu'il étoit son maître) ; un autre tableau de lui, fort rare, représentant sa fille aînée, qu'il avoit mariée au sieur la Valette<sup>20</sup>.

Cette identification (« le père de celui-ci ») a été mal interprétée par Charles Bouvet qui, dans sa monographie de 1919, a cru à tort reconnaître ici le por-

18. Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du xvii<sup>e</sup> siècle », p. 245. Le document se trouve aux Archives des musées nationaux, Z 5.
19. Théophile Lhuillier, « Le peintre Claude Lefebvre de Fontainebleau », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 7 juin 1892, p. 499, 501 et 507.
20. Louis Dussieux, Eudore Soulié, Philippe de Chennevières, Paul Mantz et Anatole de Montaignon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris : Dumoulin, 1854, vol. 1, p. 403.



FIGURE 1a • Claude Lefebvre (1632-1675), *Charles II Couperin (1688-1733) et la seconde fille de Claude Lefebvre*, 1665-1670, huile sur toile, 127 x 96 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, MV 4280. Photo©RMN-Grand-Palais (château de Versailles / Gérard Blot)

trait de « François II Couperin, sieur de Crouilly », et il veut de ce fait nous persuader (détails physionomiques à l'appui) que la jeune fille tenant le livre de musique est Marguerite-Louise Couperin, fille de François II Couperin<sup>21</sup>. Or il s'agit – comme les manuscrits de l'Académie royale de peinture publiés en 1854 et mentionnés ci-dessus l'indiquent – de la fille cadette du peintre qui prenait des leçons avec l'organiste Charles Couperin, faisant de ce double portrait, rare dans les œuvres françaises de ces décennies, un témoignage d'amitié entre le peintre et le musicien.

En 1924, André Tessier rectifie avec sa sûreté historique habituelle les conditions d'acquisition de ce tableau<sup>22</sup>. Il transcrit scrupuleusement la correspondance conservée dans les Archives des musées nationaux concernant la négociation entre Hélène-Narcisse Frey veuve Couperin (alors âgée de 73 ans) et le peintre Auguste Jeanron, nommé directeur des Musées nationaux par le gouvernement provisoire<sup>23</sup>. C'est cette lettre de la Veuve Couperin qui induira en erreur plusieurs générations de conservateurs en proposant au mois de juillet 1847 :

[D]eux Portraits représentant deux Couperin, organistes du Roi, l'un (françois Couperin) touche l'orgue pour accompagner sa fille qui est posée en face de lui, un cahier de musique à la main. Ce tableau est attribué à Philippe Champagne. L'autre portrait est celui de Charles Couperin, organiste du Roi, il est assis auprès d'une table. Ce tableau est attribué à Rigaud. Le dernier gouvernement ayant eu la pensée de réunir à Versailles les Portraits des Artistes célèbres, j'eus l'idée d'envoyer ces deux Portraits de famille au Muséum. Nous eussions été, ma fille et moi, heureuses d'en faire hommage, mais, comme beaucoup de personnes, et particulièrement les artistes, nous sommes tout à fait ruinées. J'étais au moment de conclure pour l'achat de ces deux tableaux, lors de la dernière Révolution. [...] leur achat seroit un grand soulagement dans notre position actuelle. Ma fille qui est professeur de chant, de piano, n'a plus un élève... On m'a tant dit du bien de vous Monsieur, et de la nouvelle administration, que j'espère un peu, les Arts sont frères. La peinture ne peut-elle pas tendre une main secourable à la musique ? Cette famille des Couperin est la seule en France qui compte deux siècles de célébrité<sup>24</sup>.

21. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 213-215. Julien Tiersot répètera ces mêmes contre-vérités dans sa propre monographie : Julien Tiersot, *Les Couperin*, Paris : Alcan, 1926, p. 774.
22. Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle », p. 244.
23. Sur Auguste Jeanron et son prédécesseur M. Cailleux, avec lesquels la Veuve Couperin correspondit, voir Philippe de Chennevières, « Le Musée du Louvre en 1848 », in *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts. Le Baron Taylor*, éd. Philippe de Chennevières, Paris : Hiver, 1979, p. 52-84, ici p. 58-61.
24. Lettre du 30 nov. 1848 citée d'après Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle », p. 246. Le 12 décembre 1848, Jeanron propose la somme de 500 francs pour les deux portraits. Comme il est habituel, le paiement se fit attendre jusqu'en mars 1849.

On remarquera que la Veuve Couperin est parfaitement au courant du projet de création du musée de l'Histoire de France et de sa galerie de portraits des gloires de la France, initiée en 1837 par Louis-Philippe<sup>25</sup>, même si ses repères familiaux et historiques sont fort approximatifs, elle qui n'appartient pas en ligne directe à la descendance de Charles et François Couperin. C'est ce qui explique sans doute sa confusion quant à l'identification des portraits qu'elle tente de vendre. Et c'est en tout cas grâce au travail d'archive de Tessier que furent enfin précisées la paternité de ce premier portrait (Claude Lefebvre) et l'identité du modèle (Charles Couperin). Sa rectification a été depuis toujours admise<sup>26</sup>.

Claude Lefebvre, après avoir achevé sa formation dans l'atelier de Charles Le Brun, fut reçu à l'Académie de peinture et sculpture le 30 octobre 1663, où il présenta pour sa « réception » à l'automne 1666 un portrait de Colbert (Versailles). Comme nous l'avons montré ailleurs, il collabora certainement avec Le Brun en 1666 pour réaliser le portrait d'un célèbre théorbiste amateur<sup>27</sup>. Pour apprécier l'acuité avec laquelle il a représenté l'orgue de chambre de Charles Couperin avec ses tuyaux de façade et son clavier plaqué d'ébène à feintes d'ivoire (Fig. 1b), il n'est pas inutile de rappeler que dans la maison que Lefebvre loua à Le Brun le 6 octobre 1668, les biens qui y furent inventoriés le 17 novembre 1674 après le décès de son épouse comportent un clavecin avec ses cordes et son étui, et plusieurs livres



FIG. 1b • *Idem*, détail de l'orgue

25. Thomas W. Gaechtgens, *Versailles, de la résidence royale au musée historique*, Paris : Albin Michel, 1984. *Le Musée révélé. L'histoire de France au château de Versailles*, dir. Claire Constans et Louis Gervereau, Paris : Robert Laffont, 2005. *Louis-Philippe et Versailles*, dir. Valérie Bajou, Paris : Somogy, 2018.
26. Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1929. Cet ouvrage fut traduit en français sous le titre *Album musical*, éd. et trad. Robert Haas, Hans Schnoor et Henry Prunières, Paris : Delagrave, 1930, p. 103, n° 1 : « Charles Couperin (1838-1679), organiste de St. Gervais à Paris. Portrait de l'artiste à l'orgue avec une fille du peintre Lefebvre. Portrait à l'huile de Claude Lefebvre au Musée de Versailles ».
27. Florence Gétéreau, « Un portrait d'homme au théorbe à l'Ermitage : Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685) par Charles Le Brun ? », in *Helicon resonans. Studi in onore di Alberto Basso per il suo 90° compleanno*, dir. Cristina Santarell, Lucques : Libreria musicale italiana, 2021, vol. 2, p. 809-831.

de musique. Ceci conforte l'idée que chez les Lefebvre l'on faisait bien de la musique<sup>28</sup>.

Parmi les quarante et un portraits de la main de l'artiste inventoriés à cette même occasion, on remarque d'ailleurs « Celui de Mr Le Camus jouant de la violle sur pied en grand portraict / Un autre portraict dud. Sieur Le Camus, avecq des mains<sup>29</sup> ». Le peintre décède quelques mois plus tard et dans son propre inventaire commencé le 7 mai 1675, on retrouve le « grand portraict » de Le Camus<sup>30</sup>. Or lorsque le compositeur meurt à son tour au printemps 1677, on note dans ses scellés une quatrième effigie de l'artiste « le portraict dud. Defunt le Camus assis et composant et tenant un livre de musique et une plume de l'autre [...] fait par led. Deffunt Le Fevre<sup>31</sup> ». Lefebvre apparaît ainsi avoir été le peintre favori de Le Camus<sup>32</sup> laissant donc à son actif au moins cinq portraits de musiciens avec celui qui nous occupe, ouvrant la voie à François de Troy son élève (qui peignit au moins quatre portraits de musiciens) et plus tard à André Bouys (deux retrouvés et six gravés).



FIG. 1c • *Idem*, détail des mains du compositeur

Albert Pomme de Mirimonde, s'est arrêté deux fois au moins sur ce portrait de Charles Couperin. Il reprend les informations données par Tessier et ajoute : « La composition est habile, l'instrument est présent, mais toute l'attention se porte sur le musicien et la jeune fille. Les mains sont belles et bien étudiées<sup>33</sup> ». Ces mains (Fig. 1c) frappent d'ailleurs aussi Philippe Beausant :

28. Robert Le Blant, « Documents inédits sur Claude Lefebure alias Lefebvre », in *La Bourgogne. Études archéologiques. Actes du 109<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés savantes*, 1984, p. 343-360, ici p. 352 et 354. Ces inventaires sont repris de manière plus précise dans l'article d'Emmanuel Coquery, « Les derniers jours de Claude Lefebvre », in *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, dir. Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell et Philippe Sénéchal, Paris : Flammarion, 1998, p. 83-90.
29. Archives nationales (AN), Minutier central, XVIII-81, 17 nov. 1674.
30. AN, Minutier central, XVIII-82, 7 mai 1675.
31. AN, Baillage de l'Arsenal, Z<sup>1M</sup> 34<sup>B</sup>: Scellés de Sébastien Le Camus, 30 mars 1677, p. 111.
32. Florence Gétreau et Frédéric Michel, « Sébastien Le Camus et Marthe Haincque de Saint-Jean : un portrait historié à l'identité retrouvée, un cercle parisien esquissé », *Imago Musicae*, 30, 2018, p. 105-159, ici p. 107-111.
33. Albert Pomme de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Picard, 1975, vol. 1, p. 156.

C'est l'un des plus séduisants portraits de musiciens qui soit. Il y apparaît fort fringant, la dentelle ample et légère, la perruque soignée, le geste aisé, les mains fines, belles et baguées sur le clavier d'un petit orgue positif. Il a le coup d'œil vif, intelligent, quelque chose de malicieux dans le regard, auquel répond sur les lèvres comme la préparation d'un sourire, ou plutôt un sourire intérieur dont on ne sait trop s'il va s'épanouir ou rester en dedans. La petite fille qui est auprès de lui – c'est la fille du peintre – et qui tient une partition de chant dans la main, a l'air heureuse elle aussi, heureuse de chanter et, tout simplement, d'être là<sup>34</sup>.

Entre 1994 et 1998 quatre contributions d'historiens de l'art renouvèlent profondément la connaissance de l'œuvre de Lefebvre. Jacques Wilhelm indique tout d'abord le haut niveau de la clientèle de Claude Le Febvre, laquelle explique, « avec son talent, le renom dont il jouissait encore cent ans après sa mort<sup>35</sup> ». Parmi ces commanditaires on trouve la famille royale, les courtisans, des archevêques, évêques et abbés, la noblesse d'épée, les ministres et hauts magistrats, mais aussi des hommes de lettres, de science et enfin plusieurs artistes :

Charles Couperin, Le Camus, joueur de viole, Jean Warin, médailleur et peintre, Samuel Bernard, peintre en miniature, les graveurs François Chauveau et Alexandre Boudan, Ballard, imprimeur de musique, sans doute les intimes de Claude Le Febvre qui, comme beaucoup de peintres dût être également féru de musique ; des comédiens enfin, les sieurs Poisson et La Fleur.

Supposant que l'artiste ait été l'auteur de trois cents portraits au moins, Wilhelm souligne l'amitié entre peintre et musicien et l'union des deux arts au travers de ce double portrait « presque unique dans la peinture française de ce temps » qui favorisa – à l'exception des tableaux de corps constitués – exclusivement le portrait individuel :

Charles Couperin, assis devant l'orgue, drapé dans sa robe noire, pose pour le peintre, vers qui son regard se tourne. Ses doigts restent posés sur le clavier. L'élève, âgée peut-être d'une dizaine d'années, se tient sagement debout, à mi-corps, dans l'angle de la toile, au premier plan, dans une mise en page audacieuse et singulièrement moderne. Pour ce grand jour, l'enfant a mis ses plus beaux atours, et son corsage noir, porte une élégante jupe de soie crème à rayures roses. Autour de son cou, un collier de perles est le signe de la réussite familiale. Ses joues pleines et encore enfantines, la fraîcheur de son teint sont rendues avec une extrême douceur en un « sfumato » peu commun dans la peinture de ce temps. Les yeux bien ouverts, dirigés vers son père, elle garde

34. Beaussant, *François Couperin*, p. 32.

35. Jacques Wilhelm, « Quelques portraits peints par Claude Le Febvre (1632-1674) », *Revue du Louvre et des musées de France*, 2, 1994, p. 18-35.

sagement la pose. Le temps semble suspendu. Scène d'une intimité charmante, surprise un instant. Savant coloriste, Claude Le Febvre a su choisir, pour le grand rideau chiffonné relevé devant l'orgue, un pourpre foncé qui s'éclaire aux crêtes des plis et réchauffe toute la toile<sup>36</sup>.



FIG. 1d • *Idem*, détail de la fille de Claude Lefebvre

Thierry Bajou, dans sa notice sur ce portrait, considère non sans sévérité les maladresses du peintre (Fig. 1d) :

Lefèvre n'a pas su rendre les traits de l'enfance : il a représenté une grande personne en miniature, non sans de grossières erreurs de proportions entre le visage, le corps et le bras. Même si l'œil est attiré vers la partition et la jupe de la fillette très éclairées au premier plan, le peintre a surtout mis en valeur les carnations. Visages, bras et mains, [...] ressortent par un éclairage arbitraire sans réalisme. La présence de l'orgue [...] sert à caractériser le modèle dont les mains sont posées sur les touches ; il permet surtout au peintre d'éviter la monotonie d'un banal double portrait au profit d'une scène de genre plus anecdotique [...] Composition dominée par de fortes verticales des personnages debout, à commencer par le musicien feignant de jouer [...] mise en page presque plane, sans véritable profondeur, avec des figures proches du plan de la toile, dont l'aspect frontal et rapproché est amplifié par les deux regards qui dévisagent fixement le spectateur sans exprimer une réelle vie intérieure<sup>37</sup>.

Alberto Ausoni, dans sa thèse d'histoire de l'art sur l'*Iconographie des musiciens sous Louis XIV*, note « Le petit doigt bagué est un signe d'aisance », le « Buffet à trois tourelles avec les tuyaux du milieu ciselés [...] partiellement couvert par une draperie épaisse en velours rouge foncé, [est un] détail de grande habileté de couleur. À l'extrême droite, la fille du peintre [...] tient un cahier de musique oblong, à

36. Wilhelm, « Quelques portraits peints par Claude Le Febvre », p. 33-34. Toutes ces qualités sont également reconnues par Jean-Claude Boyer, « Quatre portraits rendus à Claude Lefebvre », *Bulletin des musées de Dijon*, 2, 1996, p. 45-49, ici p. 45.

37. Thierry Bajou, *La peinture à Versailles*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1998, p. 126.

la lecture malaisée » (Fig. 1e). Ce cahier représente une musique vocale sans basse à l'état de manuscrit. Ausoni voit dans ce double portrait « les liens de l'amitié, un nouveau sentiment à l'égard des enfants et l'union de la musique et de la peinture », mais aussi, loin des éléments anecdotiques des portraits multiples des pays du Nord, « les valeurs d'instruction, politesse et discrétion qui étaient l'essence même de la civilisation classique ». Enfin, la draperie de velours empêche selon lui de reconnaître dans la toile une leçon de musique interrompue<sup>38</sup>.



FIG. 1e • *Idem*, détail du livre de musique

La draperie pourpre disposée sur la console de l'orgue de chambre contribue en effet à la mise en page audacieuse du tableau, faite pour souligner l'assurance de cette toute jeune et ravissante chanteuse. Les rubans de sa coiffure et les subtiles rayures roses de sa robe de soie, la vérité des regards et celle des mains musiciennes en font un portrait à la fois intime, mais très composé et d'un grand raffinement. Emmanuel Coquery, dans son catalogue *Visages du Grand siècle*, lui fit une place d'honneur en le reproduisant en pleine page, avec en plus un impressionnant détail grandeur nature du visage de la fillette<sup>39</sup>. Il caractérisa surtout éloquemment ce qu'il faut retenir de l'artiste et de son art :

Avec lui le portrait verse dans une animation qu'on eût cru réservée à la peinture d'histoire. [...] L'intensité des regards qu'il saisit est inégalée. [...] À la fin des années 1660, sa palette semble se réchauffer et s'enrichir. Comme [Louis Elle] Ferdinand, il aime à éclaircir le regard de ses modèles en éclairant fortement leurs yeux. Son chef-d'œuvre, le portrait tardif de sa fille Catherine et de son fils, affirme avec autorité une composition d'une originalité inouïe.

C'est dorénavant les iconographes de la musique qui poursuivent la diffusion de cet important portrait<sup>40</sup>.

38. Ausoni, *L'iconographie des musiciens sous Louis XIV*, p. 324-325.

39. Emmanuel Coquery, « Le portrait français de 1660 à 1715 », in *Visages du Grand siècle*, p. 48, 73 et 222 (notice 49).

40. Brigitte Devaux et Nicole Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle au musée du château de Versailles », *Musique-Images-Instruments*, 9, 2007, p. 229-262, ici p. 249, Fig. 14. Sont mentionnés le catalogue d'exposition de 1969, l'ouvrage de Mirimonde, la notice de Thierry Bajou et le catalogue sommaire du musée par Claire Constans, *Musée national du château de Versailles. Catalogue. Les peintures*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1995, vol. 2, p. 575, n° 3256. Karoline Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis*

## Le portrait de François II attribué à Alexis-Simon Belle (1711)

Le deuxième portrait conservé au château de Versailles permet d'évoquer la génération suivante des Couperin avec cette effigie sensible qui montre un musicien saisi dans l'intimité, ses cheveux au naturel, vêtu d'un délicat manteau d'intérieur jaune mordoré au revers bleu céruleen, assis près d'un guéridon où sont posés un encrier d'argent et sa plume (Fig. 2a). Il tient ostensiblement une feuille de musique où l'on devine quelques notes et des paroles. Les habituels attributs du compositeur sont ainsi réunis. Cependant, l'identité du compositeur représenté ainsi que celle du peintre ont longtemps fait débat parmi les spécialistes, et les arguments échangés sur l'identification du modèle et de l'artiste méritent d'être rappelés avant de proposer de nouvelles hypothèses sur ces deux points.

Ce tableau fut acheté avec celui de Claude Lefebvre à la veuve de Gervais-François Couperin en 1848 pour 500 francs, d'après les dossiers d'archives des Musées nationaux vérifiés par André Tessier. À la suite de la confusion de la donatrice qui intervertit, on s'en souvient, l'identité des deux portraits qu'elle céda, il fut inscrit à l'inventaire comme « M.N. 7. Attribué à Rigaud. Portrait en grand buste de Ch. Couperin, compositeur et organiste, 0,92 x 0,73. Toile<sup>41</sup> ».

Ce portrait a donc lui aussi une provenance bien documentée. Cependant il ne figure pas dans l'inventaire après décès de François Couperin dressé le 16 septembre 1733<sup>42</sup> ni dans celui de Gervais-François Couperin dressé le 1<sup>er</sup> avril 1826<sup>43</sup>. Mais l'absence des portraits de famille est fréquente dans les inventaires car ils sont souvent exclus des prisées et considérés comme transmissibles au même titre que les correspondances et objets personnels.

Jules Écorcheville, en 1907, remarque que le portrait de François Couperin gravé par Jean-Charles Flipart d'après André Bouys en 1735 est, sur le plan de la

*zum Klassizismus*, Vienne : Akademie der Wissenschaften, 2007, vol. 1, p. 74 et vol. 2, p. 140, Fig. 212. Seul Tessier (1924) est mentionné.

41. Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle », p. 245. Voir AMN, Z 5.
42. AN, Minutier central, XC-343, 16 septembre 1733. Voir Michel Antoine, « Autour de François Couperin », *Revue de musicologie*, 34, 1952, p. 109-127. Le titre de cet article n'attire en rien l'attention sur son importance, ce qui contribua à son invisibilité dans les répertoires de sources sur le musicien, ce que note à juste raison Lucinde Braun lorsqu'elle constate « qu'il manque un outil précieux pour la recherche, qui présenterait l'ensemble des sources biographiques sur François Couperin ». Lucinde Braun, « À la recherche de François Couperin », *Revue de musicologie*, 95/1, 2009, p. 37-63, ici p. 40.
43. AN, Minutier central, 1015. Voir Pierre Hardouin, « Quelques documents relatifs aux Couperin », *Revue de musicologie*, 37, 1955, p. 111-121. Le titre n'indique pas que l'article contient cet inventaire. Hardouin écrit en conclusion, p. 121 : « Il est cependant à remarquer que dans aucun de ces textes, mention n'est faite des deux fameux portraits de famille vendus par les vieilles dames aux abois, au musée de Versailles : il faut supposer qu'au lieu de les noter "pour mémoire" comme l'on faisait souvent, les notaires les ont, malheureusement pour nous, passés sous silence. »



FIGURE 2a • Alexis-Simon Belle (1674-1734)?, *François II Couperin le Grand* (1668-1733), huile sur toile, 1711, 90 x 73 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, MV4340. Photo©Florence Gétreau

physionomie, « un démenti fort embarrassant » (mais il oublie que le compositeur a ici vingt ans de moins). Il propose alors, de manière très surprenante, de rapprocher cette effigie du portrait de Michel Richard de Lalande – l'estampe bien connue de Simon Thomassin d'après Jean-Baptiste Santerre où le compositeur, sous le coup de l'inspiration, écrit à sa table de travail<sup>44</sup>. Charles Bouvet, de son côté<sup>45</sup>, reconnaît ici le portrait de Charles Couperin (voyant dans la physionomie des traits communs avec le portrait de Charles Couperin qu'il identifiait à tort, rappelons-le, avec François I<sup>er</sup> Couperin!). Il date l'œuvre de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle et la considère de l'école de Rigaud. Tessier ajoute avec justesse que si « quelques parties sont difficilement conciliables, d'autres se ressemblent cependant assez » avec l'estampe de Flipart, sans doute, selon lui, parce que les deux portraits ont été faits à des moments très différents de la carrière du musicien (il date le portrait sur toile entre 1690 et 1695). Il conclut « je ne crois nullement impossible de reconnaître là notre Couperin jeune. La sagesse est de désigner ce tableau comme *Portrait présumé de François Couperin dans sa jeunesse*<sup>46</sup> ». Deux ans plus tard, dans sa monographie sur Couperin, il confirme son hypothèse<sup>47</sup>.

Alberto Ausoni soutient aussi ce point de vue et souligne que le peintre (comme le compositeur?) cherche presque à cacher tout signe de reconnaissance en s'ingéniant à laisser la feuille de musique quasi illisible :

[D]ans ce portrait c'est surtout la façon très intime et presque silencieuse de représenter la finesse d'esprit d'un compositeur du roi. Dépourvu de tout décor encombrant [...] ce portrait présumé de Couperin utilise un vocabulaire qui se concentre sur le sentiment de la psychologie individuelle. L'écriture fluide de l'harmonie lumière couleur, typique d'un genre qui s'était libéré vers la fin du siècle des rigueurs du classicisme, traduisent la présence immédiate mais discrète du personnage qui paraît voiler les références à sa personne. La souplesse et la discrétion l'emportent sur l'exhibition du « moi » et la musique même, bien que signe de distinction, se replie vers l'intérieur jusqu'à cacher son identité d'écriture<sup>48</sup>.

Karoline Czerwenka-Papadopoulos reconnaît aussi François II Couperin et reprend la datation vers 1695 aux écrits de Tessier et l'attribution à Hyacinthe Rigaud à Bouvet<sup>49</sup>. Nicole Lallement ne suggère pas d'auteur ou de date et ne

44. Écorcheville, « Deux portraits de Couperin », p. 76-78.

45. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 219.

46. Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du xviii<sup>e</sup> siècle », p. 250.

47. Tessier, *Couperin. Biographie critique*, p. 55.

48. Ausoni, *L'iconographie des musiciens sous Louis XIV*, p. 324-325.

49. Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts*, vol. 1, p. 72 et vol. 2, p. 133, Fig. 204.

mentionne que le catalogue sommaire du musée de Versailles établi par Claire Constans en 1995<sup>50</sup>.

En ce qui concerne la recherche d'identité, la provenance (les derniers descendants en ligne indirecte des Couperin) est un argument favorable pour persister à chercher dans ce portrait l'un des Couperin. Grâce à l'obligeance de Béatrice Sarrazin et Élodie Vaysse nous avons pu l'examiner en octobre 2019.

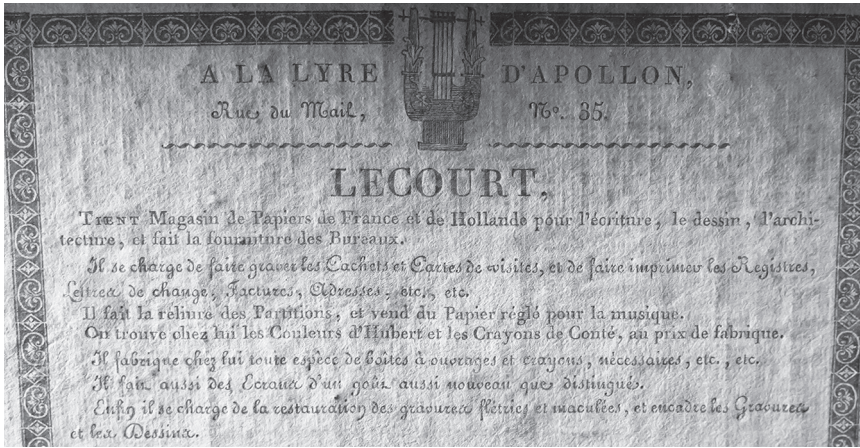


FIG. 2b • *Idem*, détail de l'étiquette collée au revers du tableau

Une étiquette imprimée (Fig. 2b) collée au revers de la toile après un rentoilage dont nous ignorons la date, est ainsi libellée :

A la lyre d'Apollon, / Rue du Mail, N° 35 / LECOURT, / Tient Magasin de Papiers de France et de Hollande pour l'écriture, le dessin, l'architecture, et fait la fourniture des Bureaux. / [...] Il fait la reliure des Partitions, et vend du Papier réglé pour la musique<sup>51</sup>.

Le papetier Lecourt est référencé dans l'*Almanach du commerce* pour 1809 (p. 245), 1811 (p. 289) et 1815 alors que Gervais-François Couperin habite tout près de sa boutique au moment de son décès en 1826 au 7 rue Montmorency, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs. La présence de son étiquette indiquerait-elle que ce compositeur se fournissait en papier réglé chez ce papetier et que ce dernier

50. Devaux et Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux », p. 258, n° 95. Constans, *Musée national du château de Versailles*, vol. 2, p. 1042, n° 5853. La datation de 1695 est également reprise de Tessier par Olivier Baumont, *Couperin. Le musicien des rois*, Paris : Gallimard, 1998, p. 49.

51. Sur le châssis, au revers de la toile, porté au crayon à une époque difficile à préciser, on lit : « Couperin ».

aurait peut-être pratiqué une intervention sur cette peinture alors en possession du musicien et de son épouse ?

Par ailleurs, le vêtement d'intérieur et la coiffure naturelle du personnage (sans perruque), tout comme la pose et le traitement pictural, incitent à dater l'œuvre peu après la fin de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle. La présence du bel encrier en argent placé bien en évidence au premier plan pourrait-elle

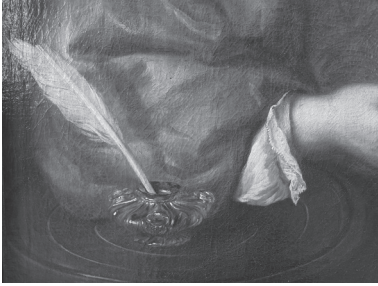


FIG. 2c • *Idem*, détail de l'encrier

alors apporter quelque indice ? Dans l'inventaire après décès de François Couperin, parmi la « vesselle d'argent », on remarque « Une petite écritoire d'argent, couverte de chagrin noire, garnie d'un porte-crayon, plumes, compas, aussy d'argent »<sup>52</sup>. Bouvet voit cependant dans le tableau « un encrier en verre », Davitt Moroney suggère du cristal mais le détail du tableau ne permet pas de trancher définitivement le matériau représenté (Fig. 2c). En observant de très près ce détail, on devine par ailleurs sur le deuxième cercle du plateau supportant l'encrier la date « 1711 ». La signature du peintre n'est sans doute pas bien loin.



FIG. 2d • *Idem*, détail de la feuille de musique

La plupart des commentateurs ont noté le mystère de la feuille de musique manuscrite. Mirimonde renonce sans réel examen, considérant que « le feuillet oblong sur lequel la musique est notée n'est pas visible pour le spectateur<sup>53</sup> ». En vérité on peut tout de même observer qu'il peut s'agir d'un air vocal sans basse où les guidons sont assez exacts, le dernier système étant prolongé pour inclure la conclusion (Fig. 2d). Bouvet remarquait déjà : « La main gauche tient une feuille de papier à musique sur laquelle sont tracés des caractères assez difficiles à définir ; peut-être pourrait-on y relever : "in, n", et en dessous : "17..", mais rien n'est moins sûr que cela<sup>54</sup> ». En partant

du deuxième système, nous proposons de déchiffrer successivement « [p]laire », « ie[s?] m », « 17?? » et tout en bas « May » ou « Nay ». Nous avons alors

52. Antoine, « Autour de François Couperin », p. 122 et 120.

53. Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons*, p. 160.

54. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 219.

reconsidéré l'état des travaux sur la musique vocale profane de François Couperin<sup>55</sup>, fait un relevé chronologique des airs publiés par Christophe Ballard dans les *Recueil d'Airs sérieux et à boire*, pour la plus grande majorité sans nom d'auteur mais identifiés comme de François Couperin ultérieurement (Annexe I). À partir de là, il apparaît que les airs à une seule voix sans basse y sont très rares. On en recense trois en septembre 1711. Les bribes de mots, tracés avec un certain délié par le peintre, sans intention apparente de les rendre lisibles, permettent difficilement de faire des recoupements. Il reste donc impossible d'identifier l'air représenté par le peintre. Mais ses notations, si parcellaires soient-elles, à défaut d'être vraiment lisibles et identifiables, pourraient symboliser l'air sérieux comme genre musical, alors que durant ces années 1710-1712, François Couperin n'a toujours pas publié ses œuvres pour clavecin qui circulent sous forme manuscrite (et anonymement dans les *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*, 1707)?

Remarquons aussi que cette période correspond à celle où François Couperin loue au violoniste Pierre Huguenet une maison à Saint-Germain-en-Laye, rue des Ursulines, le 27 mars 1710 pour une durée de six ans<sup>56</sup>. Comme l'a montré Edward Corp et comme en témoignent deux de ses pièces de clavecin parues en 1713 dans le Premier livre de ses *Pièces de clavecin* (« La Milordine » et « Les plaisirs de Saint-Germain »), François Couperin travaille alors pour la cour des Stuart<sup>57</sup>. Sans aller jusqu'aux conclusions parfois radicales d'Edward Corp<sup>58</sup> qui voit en James III le mécène unique de François Couperin dans les années précédant la publication de ses *Pièces de clavecin*, le compositeur a pu durant ces mêmes années fréquenter les peintres les plus étroitement associés à la cour des Stuart. Compte tenu de la datation probable, pour des raisons stylistiques, du portrait qui nous retient, ce pourrait être vraisemblablement Alexis-Simon Belle (1674-

55. François Couperin, *Œuvres complètes*, vol. 9, éd. Paul Brunold et André Tessier, Paris : Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1933, Introduction, p. 3-5. Denis Herlin, « Couperin, François », in *MGG online*. Davitt Moroney, « The Parodies of François Couperin's Harpsichord Pieces », in « *L'esprit français* » und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. *Festschrift für Herbert Schneider*, dir. Michèle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim : Olms, 2007, p. 608-633, ici p. 625.
56. Marcelle Benoit, « Quelques nouveaux documents sur François Couperin, ses ancêtres, sa carrière, son foyer », in *Mélanges François Couperin*, Paris : Picard, 1968, p. 15. Benoit, *Versailles et les musiciens du roi. 1661-1733*, p. 317. Braun, « À la recherche de François Couperin », p. 62.
57. Denis Herlin, « Préface », in *François Couperin, Pièces de clavecin. Premier livre (1713)*, éd. Denis Herlin, Kassel : Bärenreiter, 2016, p. v-vi (Couperin dans les années 1710) et p. xi (Réception).
58. Edward T. Corp, « The Exiled Court of James II and James III. A Centre of Italian Music in France, 1689-1712 », *Journal of the Royal Musical Association*, 120/1, 1995, p. 216-231. Edward T. Corp, « The Musical Manuscripts of "Copiste Z" ». David Nairne, François Couperin, and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye », *Revue de musicologie*, 84/1, 1998, p. 37-62. Edward T. Corp, « François Couperin and the Stuart court at Saint-Germain-en-Laye, 1691-1712. A new interpretation », *Early Music*, 28, 2000, p. 445-453.

1734). Spécialisé dans le portrait de cour, sa carrière et son œuvre ont été retracées en détail à plusieurs reprises par Fabienne Camus<sup>59</sup>. Elle indique que le peintre fut sans doute introduit par François de Troy à la cour des Stuart exilés où « il ne s'affirme vraiment qu'après la mort de Jacques II, le 16 septembre 1701 ». Agréé à l'Académie royale le 24 septembre, il se marie alors avec Anne Chéron (la fille d'Anne-Sophie Chéron, la célèbre peintre, musicienne et poète), et son contrat le mentionne comme « Peintre du Roy et Peintre ordinaire du Roy d'Angleterre ». Camus caractérise ainsi son art du portrait : « Il s'attache à restituer aux étoffes leur qualité tactile ; les dentelles des chemises et les broderies des habits requièrent toute son attention, parfois un peu aux dépens des expressions [...] Le visage et les mains sont modelés avec vigueur et les physionomies souvent animées ». Elle mentionne le fait que « Belle ne semble pas nouer de relations tangibles avec la cour de France avant 1714. À cette date, la dédicace du *Portrait gravé du cardinal Melchior de Polignac* se comprend peut-être par la protection particulière du maître de chapelle de Louis XIV, diplomate actif lors du Traité d'Utrecht<sup>60</sup> ». Grand maître de la Chapelle royale de 1713 à 1716, ce cardinal a donc connu François Couperin organiste de cette même Chapelle, durant les années où Belle fut peut-être chargé de faire son portrait<sup>61</sup>. Ce pourrait être un indice supplémentaire à verser au dossier du réseau qui a certainement réuni François Couperin et Alexis-Simon Belle.

Jusqu'ici une seule œuvre signée à sujet musical de Belle était connue. C'est un double portrait de 1724 représentant Madame de la Sablonnière et sa fille, conservé au musée des Beaux-Arts à Pau. Sur la partition ouverte tenue par la petite fille, on peut lire « Dornel L'Apollonie de la Voix 1723 », pièce malheureusement introuvable<sup>62</sup>. Mais cette œuvre peinte à la fin de la carrière de l'artiste est d'un style bien différent de celui qu'on observe dans l'effigie de François Couperin tenant l'esquisse d'un air sérieux. Celle-ci présente en revanche de

59. Fabienne Camus, « Alexis-Simon Belle portraitiste de cour (1674-1734) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1990 [1991], p. 27-70. Fabienne Camus, « Alexis-Simon Belle (1674-1734), peintre de Jacques III et des Jacobites », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 46, 1992, p. 50-57.

60. Camus, « Alexis-Simon Belle », p. 36.

61. On lit en effet dans les *États de la France* pour l'année 1722 : « Le Maître de la Chapelle-Musique, M. Charles le Tonnelier de Breteüil, Docteur de Sorbonne, qui a prêté serment le 8 septembre 1716 sur la démission volontaire de M. le Cardinal de Polignac, successeur de Charles Maurice le Tellier, Archevêque de Reims ». Voir *États de la France (1644-1789). La Musique*, éd. Erik Kocevar, Paris : Picard, 2003, p. 311. Marcelle Benoît, *Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie. Recueil de documents. 1661-1733*, Paris : Picard, 1971, p. 253, 260, 275.

62. Musée du Louvre, MNR 87. Dépôt au musée de Pau : D 52-2-1. Voir *Le siècle de Louis XIV. Peinture française de 1710 à 1774*, dir. Pierre Rosenberg, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1976, p. 30, Fig. 30.

fortes parentés avec le Portrait de James III réalisé par Belle en 1712<sup>63</sup>. L'élégance un peu affectée des mains rapproche indéniablement ces deux effigies où l'on retrouve ce qui caractérise le style de Belle fort bien exposé dans les *Mémoires de l'Académie* recueillis auprès de la famille de l'artiste :

Il excella dans le portrait et par la délicatesse de son pinceau : à la douceur des traits il joignoit une parfaite ressemblance. [...] il n'avoit des yeux que pour découvrir les beautés répandues dans les ouvrages de Rigaud, Lemoine, de Largillière et autres, ses contemporains. En un mot, habile sans prévention, il s'attiroit l'estime et l'amitié de tout le monde ; bon époux et bon père, il réunissoit tout ce qui fait un bon citoyen. Les singularités de sa vie. – Il fut peintre à la fois de trois cours, savoir de celle de France, de celle du roi Stanislas de Pologne et de celle du Roi Jacques III d'Angleterre, et, ayant mérité les faveurs de toutes, il en fut comblé d'honneurs et de bienfaits<sup>64</sup>.

Alexis-Simon Belle pourrait donc être l'auteur de ce portrait de jeunesse daté 1711, symbolique d'un compositeur n'ayant encore publié que des œuvres vocales. Formons le souhait que des examens de laboratoire et un nettoyage de la toile permettent un jour de mieux révéler ses inscriptions et de confirmer nos hypothèses.

## Le portrait gravé de François II par Jean-Charles Flipart (1735)

Examinons maintenant le seul portrait de François Couperin que Bouvet considérait comme « authentique<sup>65</sup> » (Fig. 3a). Henry Jouin, dans un petit opuscule paru en 1888, avait mentionné, à l'entrée « Couperin », une « Peinture, par A. Bouys, collection de Sarcus<sup>66</sup> ». Il faisait très probablement allusion aux collections du château de Bussy-Rabutin, propriété du comte de Sarcus où se trouvait un portrait de flûtiste alors identifié à tort comme « L'organiste François Couperin, par André Bouys<sup>67</sup> ». Dans son article de 1907, Jules Écorcheville montra

63. Edward T. Corp, *A Court in Exil. The Stuarts in France, 1681-1718*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 194, Fig. 24.

64. Dussieux, Soulié, Chennevières, Mantz et Montaignon, *Mémoires inédits*, vol. 2, p. 233-235.

65. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 215.

66. Henry Jouin, *Musée des portraits d'artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc. nés en France*, Paris : H. Laurens, 1888, p. 37.

67. Gustave Eyriès, *Les châteaux historiques de la France*, Paris : Oudin, 1879, vol. 2, p. 87-88 : « Pour entrer dans la tour Dorée, on traverse un cabinet où se rencontrent les portraits des personnages les plus célèbres de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : Soufflot, Buffon le duc du Maine, etc. [...] et l'organiste Couperin peint par Bouys, dont nous donnons une reproduction ». Voir aussi Félix de Sarcus, *Notice historique et descriptive sur le château de Bussy-Rabutin*, Dijon : Tricault, 1854, p. 86-87, n° 9.



FIGURE 3a • Jean-Charles Flourens (1683/84-1751) d'après André Bouys (1656-1740), *François II Couperin le Grand (1668-1733)*, eau-forte, 1735, 30 x 21 cm, premier état. F-Pn, département des Estampes et de la Photographie, N2. Photo©Florence Gétreau

l'incohérence de cette identification<sup>68</sup> et suggéra d'y voir le portrait de Michel de La Barre – que Bouys avait de fait exposé au Salon de 1699<sup>69</sup>.

Le portrait gravé de François Couperin indique dans sa lettre : « Bouys. Pinxit. / flipart Sculp. 1735 ». La peinture de Bouys n'a jamais été retrouvée – pas même par Michel Faré qui, dans son article sur l'artiste, cite ses nombreux portraits peints et gravés de musiciens<sup>70</sup>. Sa première mention est celle du *Mercur de France* lorsqu'elle paraît chez son auteur, Jean-Charles Flipart. Charles Bouvet transcrit les deux annonces<sup>71</sup>, celle d'août 1735 :

Il paroît en Estampe un Portrait bien intéressant pour les Amateurs de la Musique, qui sont aujourd'hui en grand nombre. C'est celui du celebre François Couperin, Compositeur Organiste de la Chapelle du Roy, d'une ressemblance heureuse et frappante, gravé par le sieur Flipart d'après le tableau original de M. Bouys, peintre de l'Académie<sup>72</sup>.

Puis celle de janvier 1736 :

Le Portrait de l'illustre François Couperin, Compositeur Organiste de la Chapelle du Roy, peint par M. Bruis [Bouys], de l'Académie Royale de Peinture et gravé par le sieur Flipart, continué de se vendre avec beaucoup de succès chés l'Auteur, vis-à-vis le Colleege du Plessis, chés *Siroy*, sur le Quay Neuf, *Limousin*, ruë de Gesvre, *Gautrot*, Quay de la Féraille, *Mortain*, Pont Notre-Dame, et chés la veuve *Chereau*, rue S. Jacques<sup>73</sup>.

Bouvet présente alors la dynastie Flipart et précise – avec raison, comme nous le verrons ci-dessous : « Il nous semble que la gravure du portrait de François Couperin, doit être attribuée à Jean-Charles Flipart ».

François Couperin se présente ici en manteau et portant perruque, en « Grand buste » et dans une attitude assez solennelle. Sur la feuille de musique placée sous la main du compositeur, on peut lire « Les Idées heureuses » et les premières mesures de cette pièce de clavecin présente dans le Deuxième Ordre de

68. Écorcheville, « Deux portraits », p. 78.

69. Ce portrait (huile sur toile, 880 x 64 cm) avait quitté le château avant qu'il ne soit acquis par l'État en 1929. Voir la vente anonyme, Paris, Galerie Georges Petit, 30 mai 1924, par Mes Lair-Dubreuil et Baudoin, n° 56, comme attribué à Louis Tocqué. Il est réapparu et a été vendu à Paris en mai 2022 par René Millet comme « École française vers 1730, *Portrait d'un flûtiste dans son cabinet de travail*. »

70. Michel Faré, « André Bouys (1656-1740), portraitiste et peintre de genre », *La Revue des Arts*, 1960, p. 201-212. Faré cite presque tous les portraits de musiciens connus, notamment ceux exposés au Salon de 1704.

71. Bouvet, *Une dynastie de musiciens*, p. 216-217.

72. *Mercur de France*, août 1735, p. 1821-1822.

73. *Mercur de France*, janvier 1736, p. 136.



FIG. 3b • Jean-Charles Flipart (1683/84-1751) d'après André Bouys (1656-1740), *Portrait de François Couperin*, eau-forte, 1735, 30 x 21 cm, deuxième état. F-Pn, département des Estampes et de la Photographie, N2. Photo©Florence Gétreau

son Premier livre des *Pièces de clavecins* (1713). Comme le rappelle Philippe Beausant « Les musiciens de ce temps aimaient à se faire portraiturer avec leur pièce préférée. Delalande est gravé avec l'un de ses motets. Jean Marie Leclair, avec une sonate à violon seul. Clérambault avec sa cantate *Orphée*, Michel de la Barre, avec un trio pour flûtes<sup>74</sup> ». On remarque aussi, posée sur la table, la médaille de Chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Latran et sa chaîne, titre que le compositeur a utilisé dès 1705 dans la seconde édition de ses motets tout comme dans l'acte de baptême de sa fille Marguerite-Antoinette Couperin. Dans l'inventaire du Fonds français du département des Estampes de la Bibliothèque nationale, Edmond Pognon et Yves Bruand confirment la paternité de ce portrait et retracent la carrière de Jean-Charles Flipart<sup>75</sup>.

Dans leur inventaire Pognon et Bruand décrivent trois états du tirage de l'estampe : le premier état donne les titres de F. Couperin, précise le peintre, le graveur et l'année 1735 ainsi que l'adresse du graveur<sup>76</sup>. Un deuxième état (Fig. 3b) comporte une lettre très différente : une dédicace du graveur à Monsieur de La Boissière, Trésorier Général des États de Bretagne, ornée par un cartouche contenant ses armes. Mécène de Jean-Charles Flipart, cet amateur réunit une bibliothèque musicale où parmi plus d'une centaine d'ouvrages figuraient « 2 vol. in-fol » des quatre Livres de pièces de clavecin de François Couperin<sup>77</sup>.

Charles Bouvet, dans ses six pages de commentaires sur ce portrait, mentionne deux tirages différents seulement, la présence du cordon avec l'ordre (qu'il prend à tort pour un titre de noblesse). Tout en soulignant « les beaux yeux calmes », « la pensée intime de l'être » il note « Le corps gros et gras, [qui] se meut à l'aise dans

74. Beausant, *François Couperin*, p. 503-504.

75. Edmond Pognon et Yves Bruand, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes, Inventaire du Fonds français*, vol. 9 : Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris : Bibliothèque nationale, 1962, p. 205 : « Peintre et graveur au burin, né à Abbeville en 1683 ou 1684, mort à Paris le 23 mai 1751. Il eut quatre fils, dont trois, Jean-Jacques, Joseph et François furent graveurs comme lui, le quatrième, Jacques-Nicolas se consacrant à la peinture. Son style, qui se rapproche de celui de Nicolas de Larmessin ne dépassa cependant pas une honnête médiocrité ».

76. Pognon et Bruand, *Inventaire*, p. 208, n° 12 : « François Couperin Compositeur Organiste // de la Chapelle du Roy », 27,3 x 21 cm. « Bouys pinxit – Flipart sculp. 1735 ». Au bas, à droite : « à paris chez l'auteur, rüe St jacques au nom de jésus vis avis le Colege du playsis ». F-Pn, département des Estampes et de la Photographie, N2.

77. Pognon et Bruand, *Inventaire*, p. 208, n° 12 : « F. Couperin, Organiste – de la Chapelle du Roy. // Dedié a Monsieur de – la Boissiere Tresorier // Général des Etats de – Bretagne... // Par Flipart ». F-Pn, département des Estampes et de la Photographie, Ef. 12, in-fol. et N2. Un troisième état avec en plus l'inscription : « Né en 1668 – Mort en 1733 », sans adresse. Tirage de la Chalcographie, F-Pn, département des Estampes et de la Photographie, Ef. 12, in-folio, et Chalcographie du Louvre (n° 6377). Sur les goûts musicaux de Boyer de La Boissière, voir Laurence Decobert, « La bibliothèque musicale de Jean-Baptiste-Simon Boyer de La Boissière (ca 1690-1763) », in *Collectionner la musique. Érudits collectionneurs*, dir. Denis Herlin, Catherie Massip, Dinko Fabris et Jean Duron, Turnhout : Brepols, 2015, p. 260-308, ici p. 265 et 304 pour le n° 678 du Catalogue des livres de feu M. de La Boissière, Paris, Davidts, 1763.

une chemise à jabots et à poignets de dentelle, souples, délicieux et dans un magnifique vêtement brodé, qui paraît en soie »<sup>78</sup>. Tessier trouve que ce portrait suggère « cette intégrité didactique, cette solidité des assises doctrinales [qui] font partie de la complexion artistique de Couperin<sup>79</sup> ». Pour lui, les premières mesures des *Idées heureuses* « expriment dans leurs entrelacs monotones et systématiques, et un admirable rendu, la rêverie d'un cœur juvénile, incessamment ressassant les pensées du bonheur<sup>80</sup> ». Mirimonde indique bien la date de l'estampe mais pas l'identité précise du graveur et on ne peut savoir quel tirage il commente<sup>81</sup>.

Philippe Beussant s'est lui aussi attardé sur la dimension symbolique de ce blason musical placé sous la main du compositeur qu'il trouve « délicate, presque molle », tout en notant le mouvement et « l'appui du bras, qui ne manque pas d'assurance ni de puissance, une sorte de force sans contrainte, d'aisance ». Selon lui cet incipit des *Idées heureuses* est « l'autre face de son portrait ». Il insiste sur son style luthé, mais aussi sur « la profession de foi de tendresse » qui commence la pièce<sup>82</sup>. Martha Cook est la seule à être vraiment analytique et musicologique. Pour elle ce portrait gravé « est l'un des seuls documents personnels que nous conservons [...] L'ébauche manuscrite placée sous la main du compositeur, privilégiée d'évidence par ce fait, l'œuvre avait donc une valeur exceptionnelle pour lui<sup>83</sup>. » Elle s'interroge sur « ces idées heureuses ». Dans quelle tradition les a-t-il puisées ? En quoi sont-elles représentatives de son art ? Forment-elles un autoportrait ? Elle s'intéresse à l'héritage familial dont elles portent la marque, au genre de la pièce formée de fragments que l'on peut agencer avec une certaine invention, au message intime d'une telle pièce, au style français avec ses formes répétitives, à l'alternance entre repos et mouvement, à l'interdépendance des trois fondements de l'expression musicale : l'harmonie, la mélodie et le rythme, avec leurs digressions et improvisations qui déclament un thème, et la liberté dans l'emploi des dissonances. L'ordre de Saint Jean de Latran est bien là mais relégué sur le côté de la table, pas arboré.

Ce sont toutes ces oppositions qu'exprime le portrait conçu et peint par Bouys mais jamais retrouvé. L'aisance, la force, la réussite, comme le résumé bien Philippe Beussant, s'opposent à l'émotion qui irradie de l'œuvre élue par F. Couperin pour incarner sa personne, sa créativité comme s'il voulait nous la transmettre avec sûreté mais sans emphase. Depuis trente ans ce portrait conti-

78. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 90-91, 98, 100, 215-216, 218.

79. Tessier, *Couperin. Biographie critique*, p. 50.

80. Tessier, *Couperin. Biographie critique*, p. 78-79.

81. Mirimonde, *L'iconographie musicale*, II, p. 76.

82. Beussant, *François Couperin*, p. 503, 518-520.

83. Martha Cook, « À l'image de François Couperin, "Les idées heureuses" », *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 16, 1990, p. 53-68.

nue de résumer la singularité du compositeur mais n'a guère suscité de nouvelles interprétations<sup>84</sup>.

Alors même que la peinture d'André Bouys n'a jamais été retrouvée, qu'elle n'a jamais été présentée au Salon de peinture du Louvre – où l'artiste exposa pourtant respectivement les portraits de Teobaldo di Gatti (1699), Michel de La Barre (1699), Marin Marais (1704), Arnault, maître de clavecin (1704) –, on peut former l'hypothèse que l'œuvre resta au domicile de François Couperin et qu'elle aurait pu être peinte entre 1713 (première édition de son Premier livre de pièces de clavecin) et 1730 (première édition du Quatrième livre que François Couperin semble considérer dans sa préface comme son testament musical), marquant ainsi le zénith de sa *célébrité* au sens que lui donne Trévoux en 1704, comme nous l'avons observé plus haut. Remarquons aussi que la présence ostensible des marques honorifiques du musicien (le cordon de l'ordre de Saint-Jean de Latran reçu en 1705) confère à ce portrait le statut d'un portrait public destiné à la diffusion, ce que confirment d'ailleurs les annonces parues dans le *Mercur de France* donnant les multiples adresses où l'on peut se procurer l'estampe.

## Les trois dessins anonymes

André Meyer avait réuni pour sa collection trois dessins anonymes qui, pensait-il, représentaient François Couperin le Grand (Fig. 4, 5, 6). François Lesure les avait lapidairement catalogués en 1961<sup>85</sup> et ils firent partie des pièces qu'il sélectionna pour le département de la Musique de la BnF en 1986 lorsque le ministère de la Culture permit qu'une partie de cette prestigieuse collection musicale rejoigne le département de la Musique de la BnF, la BmO mais aussi le Musée instrumental<sup>86</sup>. Ces dessins avaient déjà été exposés en 1968 lors de l'exposition sur François Couperin de la Bibliothèque nationale<sup>87</sup>. Pierre Citron en reproduit deux sans les commenter<sup>88</sup>. Walter Salmen, dans sa série consacrée aux portraits de musiciens, choisit pour représenter la dynastie Couperin l'effigie dessinée au

84. Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts*, vol. 1, p. 72 et vol. 2, p. 134, Fig. 205. Olivier Baumont, *Couperin. Le musicien des rois*, Paris : Gallimard, 1998, p. 93.

85. François Lesure, *Collection musicale André Meyer [1884-1974]*, Abbeville : Paillart, 1981, p. 94. « Couperin (François). Trois portraits. 1 lavis, 1 crayon, 1 crayon de couleur. » Suivent les dimensions. Planches 96, 97, 98.

86. Trois épinettes et une cinquantaine de dessins et de portraits-charges rejoignirent le Musée instrumental (E. 986.1.1. à 986.1.52.).

87. Antoine Bloch-Michel, *François Couperin, 1668-1733*, Paris : Bibliothèque nationale, 1968, p. 12, n° 58-60.

88. Pierre Citron, *Couperin*, Paris : Éditions du Seuil, 1976, p. 76 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 005) et 140 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 003).

tricorne<sup>89</sup>. C'est aussi le parti pris de Marcelle Benoit dans son *Dictionnaire* où dans le long article qu'elle avait confié à Erik Kocevar et qui ne mentionne aucun portrait, elle reproduit en pleine page ce même dessin<sup>90</sup>. Pas de commentaire non plus pour Olivier Baumont qui en choisit deux<sup>91</sup>, ni pour Jane Clark et Derek Connon qui agrémentent leur page de titre avec le premier crayon<sup>92</sup>.



FIGURE 4 • Dessinateur anonyme, *François II Couperin le Grand (1668-1733) ?*, dessin à la pierre noire, 10,5 x 9 cm, anc. coll. André Meyer, F-Pn, Est. Couperin Mey. 003. Photo©BnF. Gallica

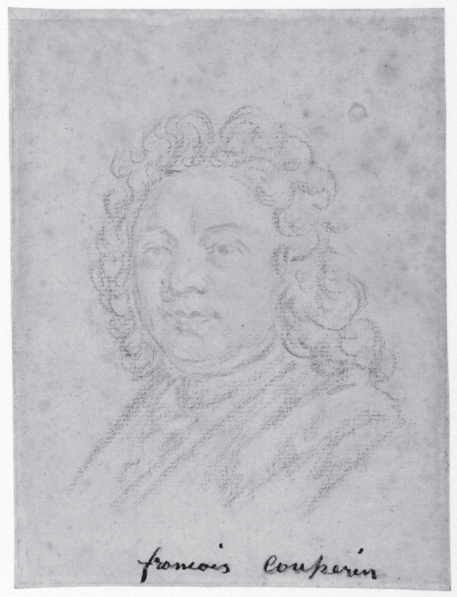


FIGURE 5 • Dessinateur anonyme, *François II Couperin le Grand (1668-1733) ?*, dessin à la sanguine, 14 x 10,5 cm, anc. coll. André Meyer, F-Pn, Est. Couperin Mey. 004. Photo©BnF. Gallica

Alberto Ausoni a tenté de comprendre la chronologie de ces dessins par rapport à l'estampe de 1735 : sont-ils en effet préparatoires ou inspirés par elle ? Il trouve que la « similitude entre les traits de Couperin tels qu'ils paraissent dans la gravure de Flipart et les visages de ces dessins est évidente, malgré l'aspect plus informel de ces derniers<sup>93</sup> ». Karoline Czerwenka-Papadopoulou suggère pour sa part que l'un des dessins puisse être une esquisse préparatoire pour l'estampe<sup>94</sup>, ce qui

89. Walter Salmen, *Musiker im Porträt*, vol. 2: Das 17. Jahrhundert, Munich: Beck, 1983, p. 170-171 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 005).
90. Benoit, *Dictionnaire de la musique en France*, p. 188 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 005).
91. Baumont, *Couperin*, p. 51 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 005.) et 83 (F-Pn, Est. Couperin Mey. 004).
92. Jane Clark et Derek F. Connon, *The Mirror of Human Life. Reflections on François Couperin's Pièces de Clavecin*, Londres: Keyword Press, 2011, page de titre (F-Pn, Est. Couperin Mey. 003).
93. Ausoni, *L'iconographie des musiciens sous Louis XIV*, p. 323 pour les trois dessins.
94. Czerwenka-Papadopoulou, *Typologie des Musikerporträts*, vol. 1, p. 72.

nous paraît peu défendable. En effet, au moins un de ces dessins (Mey. 005.) a des traits communs avec la série de portraits de compositeurs français du XVII<sup>e</sup> siècle de l'ancienne collection Manskopf conservée à la bibliothèque universitaire de Francfort, et à la datation fort problématique<sup>95</sup>. Même si leurs dimensions excèdent celles des petites feuilles qui nous intéressent ici, ceux qui représentent



FIGURE 6 • Dessinateur anonyme, *François II Couperin le Grand (1668-1733) ?*, dessin au lavis, 13,5 x 11,5 cm, anc. coll. André Meyer, F-Pn, Est. Couperin Mey. 005. Photo©BnF, Gallica

Henry Du Mont, Michel Lambert et Marc-Antoine Charpentier sont également préparés au lavis, en « petit buste », avec un intérêt pour les perruques et les rabats dont on perçoit bien qu'ils doivent concourir à la crédibilité d'une effigie qui doit paraître Louis quatorzième. Quant aux inscriptions portées sur chacune des feuilles de la collection Meyer, nous les avons soumises à plusieurs de nos collègues paléographes chevronnés et leur graphie ne permet guère d'avancer avec sûreté une datation. Leur libellé prête aussi à caution, sauf la première peut-être (« Couperin musicien »). Notre scepticisme s'accommoderait volontiers de considérer prudemment ces trois dessins comme inspirés par l'estampe de Jean-Charles Flipart. On ignore malheureusement si les trois feuilles ont même provenance et à qui André Meyer les avait achetées.

95. D-F, S 36/G12881 (Charpentier), S 36/G14013 (Du Mont) et S 36/G13270 (Lambert).

## Les deux dessins de Charles-Nicolas Noël (1766)

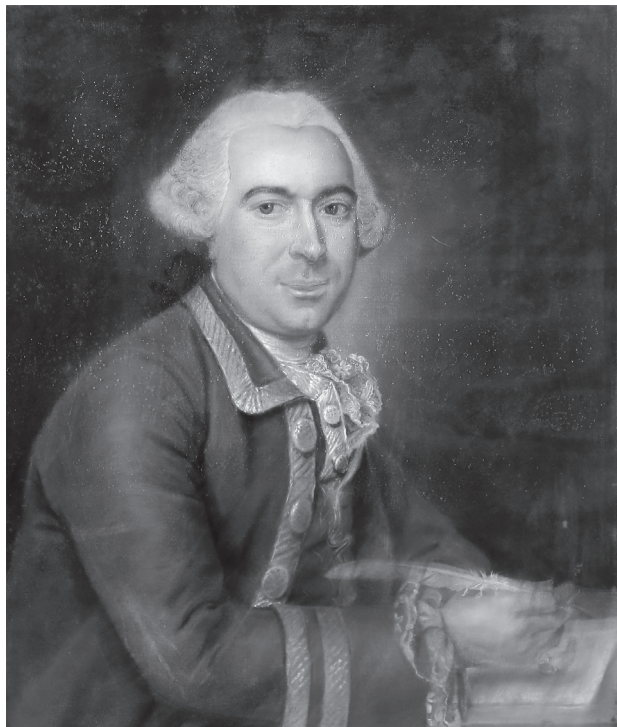


FIGURE 7 • Charles-Nicolas Noël (ca 1728-Lille 1798), *Armand-Louis Couperin (1727-1789)*, pastel, [1766], 65,5 x 54,5 cm, Localisation inconnue, Vente Paris Drouot, Chayette & Cheval 6 juin 2014, Lot 110. Photo ©OVV Chayette & Cheval/photo J.-B. Buffetaud

Seul Bouvet a consacré plusieurs pages aux portraits d'Armand-Louis Couperin (Fig. 7) et de son épouse (Fig. 8), réalisés au pastel par Charles-Nicolas Noël (ca 1728-1798), un artiste né à Nancy et qui fit carrière à Lille où il devint membre de son académie en 1775. Portraitiste réputé localement, il a laissé aussi des scènes militaires et théâtrales. Bouvet eut la bonne fortune de retrouver ces pastels dont la provenance était pour lui une garantie d'authenticité :

Ces pastels, ignorés jusqu'à présent, sont la propriété de

M<sup>me</sup> Arlette Taskin, fille d'Alexandre Taskin, le bel artiste dont la carrière à l'Opéra-Comique de Paris a laissé une trace lumineuse. Émile-Alexandre Taskin (1853-1897) était, par sa grand'mère, arrière-petit cousin de Céléste Couperin, dernière du nom fameux qu'elle portait. La mère d'Alexandre Taskin disait les avoir toujours vus dans sa famille, et affirmait qu'ils étaient les portraits de son oncle par alliance : Armand-Louis Couperin, et de sa femme Elisabeth-Antoinette Blanchet<sup>96</sup>.

Élisabeth-Antoinette Blanchet (1729-1815), claveciniste et organiste, était la fille de François-Étienne 1<sup>er</sup> Blanchet (après 1700-1761) qui devint facteur des clavecins du Roi vers 1756, après le mariage de sa fille avec Armand-Louis Couperin en 1752.<sup>97</sup> Le pastel la représentant est signé « C. Noël fecit / anno 1766 » et forme pendant avec celui du compositeur ce qui permet de le dater aussi.

96. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 220-222 et 225, planches V et VI.

97. Colombe Samoyault-Verlet, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)*, Paris : Société française de musicologie, 1966, p. 19-20 et arbre généalogique p. 17.

Celui-ci se présente avec les habituels emblèmes de la composition que sont la plume et la feuille de musique. Élisabeth, au visage plutôt ingrat mais à l'élégant collier de perles et au mantelet à capuchon bordé de fourrure, montre un grand portrait en médaillon qui a été jusqu'à présent considéré comme le portrait de son époux<sup>98</sup>. Toutefois, si le portrait en médaillon était bien celui d'Armand-Louis Couperin, cela produirait une sorte de pléonasme visuel puisque les deux pastels sont conçus en pendant. Nous avons alors songé à une tout autre hypothèse car, d'une part, le visage de profil présente une physionomie assez difficile à concilier avec celle que montre le pastel d'Armand-Louis Couperin (notamment les joues) et, d'autre part, François-Étienne II Blanchet, le frère d'Élisabeth, disparaît prématurément dans un accident le 27 avril 1766, donc la même année que les deux pastels<sup>99</sup>. Il serait alors plus logique qu'Élisabeth nous présente son effigie pour lui rendre un hommage posthume et célébrer cette dynastie de facteurs de clavecins qui possédait d'ailleurs de nombreux liens avec la famille Couperin : François Couperin utilisait en effet « un grand clavessin, monté sur son tréteau de bois verni, fait par Blanchet », et Armand-Louis « une grande épinette à clavier de Mr. Blanchet »<sup>100</sup>.

En faveur de cette hypothèse on se référera à l'étude d'Emmanuel Coquery<sup>101</sup>. Le portrait « dans le portrait » peut selon lui être flanqué d'allégories, il peut être tenu par le modèle pour suggérer au spectateur l'admira-



FIGURE 8 • Charles-Nicolas Noël (ca 1728-Lille 1798), *Élisabeth-Antoinette Couperin née Blanchet (1729-1815)*, pastel, 1766, 65,5 x 54,5 cm, Localisation inconnue, Vente Paris Drouot, Chayette et Cheval 2014, Lot 110. Photo ©OVV Chayette & Cheval/photo J.-B. Buffetaud

98. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres : Unicom Press, 2006, p. 392.  
 99. Samoyault-Verlet, *Les facteurs de clavecins parisiens*, p. 20-21.  
 100. Voir leurs inventaires après décès dans Antoine, « Autour de François Couperin », p. 124 et Hardouin, « Quelques documents relatifs aux Couperin », p. 120.  
 101. Emmanuel Coquery, « Le "portrait en tableau" », in *Visages du Grand siècle*, p. 120-134.

tion, mais il peut aussi évoquer une personne absente : fiancé(e) ou défunt(e). Si notre hypothèse se confirmait (voir plus loin à propos de la Fig. 10) nous aurions là le seul portrait connu d'un facteur de clavecins parisien – alors qu'on connaît pour le XVIII<sup>e</sup> siècle l'effigie de quatre facteurs italiens, un anglais et quatre des pays germaniques<sup>102</sup> et celles d'au moins deux facteurs d'orgues (François-Henri Clicquot et Jean-François II Lépine)<sup>103</sup>. Ces deux pastels sont réapparus lors d'une vente en 2014, après être « demeurés dans la descendance jusqu'à ce jour »<sup>104</sup>.

## Deux portraits d'Armand-Louis Couperin



FIGURE 9 • Peintre anonyme, *Armand-Louis Couperin ?*, Localisation actuelle inconnue. Photo d'après C. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, 1919, pl. VII

Alors qu'il écrivait son ouvrage sur les Couperin, Bouvet avait été alerté par George Viau, passionné d'art et collectionneur de tableaux, car il pensait détenir un autre portrait d'Armand-Louis Couperin (Fig. 9). Cette peinture, hâtivement attribuée à l'entourage de Chardin, et montrant le modèle en buste très simplement vêtu et sans perruque, n'est pas à ma connaissance réapparue depuis qu'elle a été reproduite dans l'ouvrage de Bouvet<sup>105</sup>. La physionomie du personnage n'est pas très convaincante et l'absence de tout emblème incite à une grande prudence.

Il reste à nous interroger sur l'estampe au physionotrace gravée d'après un dessin de Edme Quenedey (1756-1830) par Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), l'inventeur de cet appareil à dessiner des portraits très ressemblants

102. Giuseppe Mondini (Pier Leone Ghezzi, 1713), Bartolomeo Cristofori (1726), Salvatore Zazzera (Ghezzi, 1739), Burkhardt Shudi (Markus Tuscher, 1742), Giovanni Antonio Alari (Ghezzi, 1750), Andreas Stein (Johann Esaias Nilson, 1753), Johann Tschudi (Markus Tuscher, 1742), J. A. Silbermann (Christophe Guerin, après 1783), Johann Andreas Stein (Dentzel, 1789).
103. Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français 1589-1789*, vol. 3/2 : La facture du préclassicisme au préromantisme, Paris : Picard, 1978, planche XIX.
104. Vente publique Chayette & Cheval, Paris, Hôtel Drouot, 6 juin 2014, p. 13, Lot 110, 65,5 x 54,5 cm.
105. Bouvet, *Une dynastie de musiciens français*, p. 224, planche VII.

(Fig. 10). Elle fut révélée par Bouvet avec d'autres documents sur les Couperin et reproduite dans la monographie d'André Tessier<sup>106</sup>. Comme l'explique en détail Marcel Roux, le procédé mis au point par Chrétien pour exécuter des portraits de profil très ressemblants lui permit une production en grande série avec l'aide de Quenedey<sup>107</sup>. Chrétien était musicien de la Chapelle du roi comme violoncelliste et il publia en 1811 un petit opuscule théorique<sup>108</sup>. Il est le graveur de 446 portraits dessinés au physionotrace par Edme Quenedey à partir de 1786, ce dernier ayant



FIGURE 10 • Gilles-Louis Chrétien (1754-1811) d'après le dessin de Edme Quenedey (1756-1830), Armand-Louis Couperin (1727-1789) « Organiste de la Chapelle du Roy », Estampe au physionotrace, ca 1786-88, 5 cm, Getty Centre Library. Photo©Getty Centre Library

ensuite dessiné et gravé seul 800 autres sujets entre 1789 et 1796<sup>109</sup>. Curieusement, le portrait d'Armand-Louis Couperin ne figure dans le catalogue de Marcel Roux que de manière élliptique<sup>110</sup>, et pas dans le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, ni dans l'ouvrage de René Hennequin. Celui-ci décrit cependant le portrait d'un certain Blanchet :

Blanchet [H92 (cote du mss<sup>111</sup>. *Non gravée*); à dr. 48 à 53 ans]. Certaines épreuves de ce physionotrace exécuté en 1789 portent la mention manus-

106. Charles Bouvet, « L'appartement des Couperin », *La Cité*, avr. 1926, p. 55. Charles Bouvet, *Nouveaux documents sur les Couperin*, Paris: Bossuet, 1933, pl. XXI. Voir aussi Tessier, *Couperin. Biographie critique*, p. 113 et Kinsky, *Album musical*, p. 221.
107. Marcel Roux, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes, Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 4, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1940, p. 493-496.
108. Gilles-Louis Chrétien, *La Musique étudiée comme science naturelle certaine et comme art, ou Grammaire et dictionnaire musical*, Paris, L'auteur, s.d. [1811].
109. René Hennequin, *Les portraits au physionotrace gravés de 1788 à 1830. Catalogue nominatif, biographique et critique*, Paris: Paton, 1932. Aucun portrait d'Armand-Louis Couperin n'y figure.
110. Roux, *Bibliothèque nationale*, p. 517, n° 188: « [Couperin] Cité par Renouvier (p. 368) ». Ni cote, ni description, ni dimensions ne sont indiquées. Ce portrait semble introuvable.
111. Hennequin indique que l'abréviation *mss* s'applique au texte du catalogue ou répertoire manuscrit des portraits gravé au physionotrace conservé à l'Institut d'histoire et de géographie de la ville de Paris, transcrit en Appendice de son ouvrage.

crité : Mr Bl. Organiste. En tenant cette indication pour exacte il ne pourrait s'agir que du fils de François-Etienne Bl., auquel Fétis ne fait pas allusion dans sa *Biographie des musiciens* ; cet auteur parle seulement du petit-fils de François-Etienne, né en 1763, trop jeune par conséquent pour être le personnage du portrait. Ces Blanchet appartenaient à une famille d'organistes et de facteurs de clavecins, à Paris ; la fille de François-Etienne (sœur du personnage présumé de H92) avait épousé Armand-Louis Couperin, que nul n'aurait surpassé comme exécutant sur l'orgue – *Paris*<sup>112</sup>.

Hennequin semble ne pas avoir eu entre les mains le tirage de ce portrait reproduit par Bouvet (la lettre de cette estampe, bien que difficilement lisible dans ses publications, semble indiquer le nom de Couperin). Certaines épreuves de l'estampe mentionnées dans la brochure de Hennequin en 1932 étaient apparemment sans lettre, mais avec une annotation manuscrite renvoyant à un « Blanchet organiste ». Fallait-il comprendre qu'il s'agissait de l'époux d'Élisabeth-Antoinette Blanchet ? Selon Hennequin, Chrétien exécuta ce portrait l'année même du décès de l'organiste. Or la ressemblance entre l'estampe au physionotrace publiée par Bouvet et Tessier a d'indéniables parentés avec le médaillon tenu par Élisabeth-Antoinette Couperin dans son portrait au pastel de 1766. Et pour compliquer la chose, le musée Carnavalet conserve un tirage de cette estampe, sans la lettre, et l'inventorie comme « portrait d'homme anonyme<sup>113</sup> ». Cependant nous avons pu retrouver un tirage dans un petit recueil de quatre-vingt-douze portraits gravés par Gilles-Louis Chrétien conservé à la bibliothèque du Getty Center de Los Angeles<sup>114</sup>. Sur ce specimen, la lettre de l'estampe indique autour du médaillon : « Mr Couprin. Organiste de la Chapelle du Roy / Dess. Et gr. Par Chretien inv du Physionotrace » ; et dessous : « Cloître St honoré prez le passage de la barriere des Serg. ». Le médaillon tenu par Élisabeth-Antoinette Blanchet dans son portrait au pastel serait ainsi authentifié et ne représenterait pas son frère facteur de clavecins tandis que l'estampe du musée Carnavalet serait aussi identifiée et authentifiée ? Il reste curieux qu'en vingt ans Armand-Louis Couperin ait si peu changé de physionomie. Un examen minutieux du pastel de Noël serait donc indispensable pour vérifier que le portrait tenu par Élisabeth-Antoinette Blanchet n'a pas été modifié après le décès d'Armand-Louis Couperin et que le

112. Hennequin, *Les portraits au physionotrace*, p. 138, n° 668.

113. Edme Quenedey, Estampe en taille douce, 6,9 x 5,9 cm, « Dess. Av. le phys. Inv. P. Chr. », Paris, musée Carnavalet, Inv. G.20815-429.

114. Los Angeles, Getty Research Institute, Recueil de portraits, Gilles-Louis Chrétien d'après des dessins de Edme Quenedey ou Jean-Baptiste Fouquet, recueil factice de 91 estampes, sans page de titre, sans copyright, sans table des matières, portant sur le revers de la reliure : « Special 93. B 24578 ».

médaille qu'elle tient n'a pas été substitué à celui de son frère, afin de commémorer dorénavant son époux.

## L'iconographie des Couperin après 1790

Quelle fut la diffusion de tous ces portraits, du moins ceux qui furent gravés, après la Révolution française ? S'ils sont absents des collections de portraits formées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe, celle de Carl Philipp Emanuel Bach<sup>115</sup>, du Padre Martini<sup>116</sup> et d'Aloys Fuchs<sup>117</sup>, on découvre que l'*Historisch-biographisches Lexicon* de Ernst Ludwig Gerber intègre François Couperin dans sa précieuse annexe I consacrée aux portraits gravés sur cuivre ou xylographiés des célèbres maîtres de musique et compositeurs<sup>118</sup>. Une eau-forte de Flipart (sans précision de prénom) d'après une peinture de Bouys, au format folio, y est cataloguée. Ensuite, au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'édition de pièces de clavecinistes qui est l'occasion de faire connaître ce même portrait de François Couperin dans des versions édulcorées. Ainsi, dans la première sélection de pièces éditée par la Veuve Launer en 1841, on trouve ce portrait réinterprété selon la nouvelle technique de la lithographie et diffusé par l'imprimeur Pierre Thierry (*fl.* 1833-1849)<sup>119</sup>. Cette édition est suivie par *Les clavecinistes*, la célèbre compilation d'Amédée Méreaux en 1867<sup>120</sup>. Pour agrémenter celle-ci, la lithographie commandée à Alfred Lemoine (1824-1881) reprend une nouvelle fois l'estampe de Jean-Charles Flipart (1684-1751), l'inscrit dans un ovale, et ampute le musicien de ses bras. Mais en dehors de ces rares exemples, aucun portrait de la dynastie Couperin ne figure dans les publications des musicographes de ce siècle. En revanche le livre complètement oublié d'Henry Jouin, paru en 1888 et qui compose un véritable *Musée de portraits*

115. Carl Philippe Emanuel Bach, *Portrait Collection I: Catalogue*, éd. Annette Richards, et *Appendices*, éd. Paul Corneilson, Los Altos : Packard Humanities Institute, 2012.
116. *I ritratti del Museo della Musica di Bologna: da padre Martini al Liceo musicale*, dir. Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, et al., Florence : Olschki, 2018.
117. Richard Schaal, *Die Tonkünstler-Porträts der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1970.
118. Ernest Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig : Breitkopf, 1790-1792, vol. 2/I: Verzeichnisse der in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Bildnisse berühmter Tonlehrer und Tonkünstler, p. 13, « Couperin, Fr./fol./Bouys/Flipart/gest. »
119. François Couperin, *Pièces de clavecin choisies, remises en lumière, précédées d'une préface critique, accompagnées d'un portrait de l'auteur lithographié par un artiste antiquaire*, Paris : Veuve Launer, 1841. Sur l'imprimeur-lithographe Pierre Thierry, voir la notice bien documentée dans le *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX<sup>e</sup> siècle* publié en ligne par l'École nationale des chartes (consulté le 14 mars 2021).
120. Amédée Méreaux, *Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du clavecin. Portraits et biographies des célèbres clavecinistes*, Paris : Heugel, 1867, p. 32. Sur vingt-cinq compositeurs, quinze ont droit à une « biographie et [un] portrait ». Seuls Jean-Philippe Rameau et François Couperin représentent la musique française.

*d'artistes* français en recensant 3 000 effigies de peintres, sculpteurs, architectes, poètes, artistes dramatiques, musiciens, consacre une entrée à « Couperin (François), organiste et claveciniste. Peinture, par Cl. Lefebvre, au Musée de Versailles. – Peinture, par A. Bouys, collection de Sarcus<sup>121</sup> », en se trompant sur l'identité de l'organiste représenté par Lefebvre comme sur l'auteur et l'identité du joueur de flûte traversière du château de Bussy-Rabutin que nous avons examiné ci-dessus à propos de l'estampe de Jean-Charles Flipart d'après André Bouys.



Après avoir parcouru cette « galerie » des Couperin, avons-nous vraiment progressé depuis l'étude si fournie de Bouvet alors qu'aucun nouveau portrait n'a ressurgi, et qu'aucune signature sur ceux qui sont connus mais qui sont restés d'attribution incertaine, n'a été révélée ? Quelques nouvelles pistes d'ordre iconographique peuvent cependant nourrir notre réflexion afin de saisir l'importance des carrières individuelles mais aussi celle de ce réseau familial pendant plus de deux siècles. Si la figure de François Couperin le Grand est absente des monographies des trente dernières années consacrées aux portraits de compositeurs<sup>122</sup> – seuls Lully et Rameau symbolisent pour leurs auteurs la France d'Ancien Régime, ce que la disparition du portrait peint par André Bouys, comme les « querelles » esthétiques ont certainement contribué à justifier – sans doute faut-il y voir le juste reflet de la discrétion qui caractérisa ce membre de la dynastie. Le portrait de Charles Couperin est un « portrait d'amitié » et même si sa « mise en tableau » présente une certaine scénographie avec la belle draperie, il reste un portrait domestique. Celui de François Couperin tenant un air sérieux a toutes les caractéristiques d'un portrait intime et psychologique, symbolique aussi d'une forme musicale du début de sa carrière, et témoin de sa proximité avec la cour des Stuart si notre hypothèse d'attribution à Alexis-Simon Belle et sa datation en 1711 sont confirmées. Quant au portrait composé par André Bouys, il est le seul – et ses différentes versions gravées par Flipart et largement diffusées l'attestent – à donner les preuves d'une carrière des honneurs en en faisant à la fois un « portrait de société » et le symbole d'un legs artistique. Retenons en tout cas un trait commun à toutes ces effigies des Couperin : grâce à de discrets attributs de leur art, l'évident désir de mémoire et de transmission semble avoir animé chacun d'entre eux lorsqu'ils soumièrent leurs traits à un artiste. Dans la

121. Jouin, *Musée des portraits d'artistes*, p. 37.

122. Giorgio Taborelli et Vittoria Crespi, *Ritratti di compositori*, Côme: Banco Lariano, 1990. Stewart Buettner et Reinhard G. Pauly, *Great Composers. Great Artists. Portraits*, Londres: Duckworth, 1992. Dietrich Erben, *Komponistenporträts von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, 2008.

Préface à son Quatrième Livre de pièces de clavecin, Couperin le Grand confia à ses descendants ses œuvres encore manuscrites, non sans mélancolie et avec un sens aigu de l'éphémère de la vie et de la mémoire attachée à ses œuvres :

J'espere que ma Famille trouvera dans mes Portefeüilles dequoy me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la Vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tacher de mériter une immortalité chimerique où presque tous les Hommes aspirent.

389

Puissent les rares portraits commentés ici, contribuer aussi, même modestement, et bien sûr dans l'ombre des œuvres musicales, à l'immortalité toute temporaire de cette dynastie.

## ANNEXE 1

Ce tableau recense tous les airs attribuables à François II Couperin parus dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire de différents auteurs* publiés par Ballard, ainsi que tous les canons attribuables à François Couperin dans ces mêmes recueils et dans les sources manuscrites de la Bibliothèque nationale. Rapetons pour mémoire les quelques fragments de mots pouvant être déchiffrés sur les paroles de la musique représentée dans le portrait anonyme de Versailles (MV4340): [p]laire [?], ie[s]m, 17 [ou 11] May [?]. Les airs dont les caractéristiques sont les plus proches de ce qui est visible sur la partition représentée sont surlignés en gris.

Titre et incipit	Effectif et type	Source	Exemplaire consulté	Attribution à François Couperin			
				Dans la source	Catalogue BnF	Brunold Tessier	Herlin dans MGG
« Qu'on ne me dise plus que c'est la seule absence »	1v, bc Air à boire	Ballard, mars 1697, p. 42	F-Pn, Rés. 1760	x	x	x	x
Traduction de « Beate mie pene » [de Scarlatti]: « Doux liens de mon coeur »	1v, bc Air sérieux	Ballard, août 1701, p. 146-147	F-Pn, Rés. 1764	x	x	x	x
[Épithaphe d'un paresseux: air à boire] « Jean s'en alla comme il était venu – La Fontaine. »	2v, bc Air à boire	Ballard, déc. 1706, p. 223	F-Pn, Rés. 1769		x	x	x
Rondeau « Dans l'Isle de Cithere, La Mere de l'Amour Eût son regne pour plaire »	1v, bc Air sérieux	Ballard, juil. 1711, p. 142	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544				
Air La Pastourelle « Il faut aimer dès qu'on savait plaire »	2v sans bc Air sérieux	Ballard, août 1711, p. 152-153	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544		x	x	x

Les Pellerines – Ritournelle chantante. La marche « Au Temple de l'Amour; Pellerines de Cythere »	1v sans bc Air sérieux	Ballard, sept. 1711, p. 166	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544		
La caristade « Au nom charmant de ces vives flâmes » Le remerciement, Gay « Que désormais des biens durables ».	1v sans bc Air sérieux	Ballard, sept. 1711, p. 167	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544	x	
Les Solitaires « Dans l'Isle de Cithere »	2v, bc Air sérieux	Ballard, oct. 1711, p. 186-187	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544	x	x
Musette, sur les couplets reformez de la Brunette du mois dernier « A l'ombre d'un ormeau Lisette »	2v sans bc Air sérieux	Ballard, nov. 1711, p. 206	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544	x	x
Air sérieux, de l'Auteur des Solitaires, & de la Musette – Brunete « Zéphire, modere en ces lieux »	1v, bc Air sérieux	Ballard, déc. 1711, p. 227	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 544	[F. Couperin]	x
Vaudeville de l'Auteur de la Brunete de Decembre dernier « Faisons du temps un doux usage »	3v sans bc Air sérieux	Ballard, janv. 1712, p. 16	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 545	[F. Couperin]	x

Les Pellerines. La Marche et Ritournelle chantante « Au temple de l'Amour, Pellerines de Cythere »	2v sans bc Air sérieux	Ballard, fév. 1712, p. 24-25	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 545	x	x	x
Les Pellerines. La Caristade « Au nom charmant de ces vives flâmes »	2v sans bc Air sérieux	Ballard, fév. 1712, p. 26	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 545	x	x	
Les Pellerines – Le remerciement. Gay « Que désormais des biens durables »	2v sans bc Air sérieux	Ballard, fév. 1712, p. 27	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 545	x	x	
« A moy ! tout est perdu »	3v sans bc Canon à boire	Ballard, mars 1712, p. 62	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 545	x	x	cite Y 292
La voluptueuse « Dieu d'amour éclaira ce beau jour »	1v sans bc Air sérieux	Ballard, nov. 1718, p. 212	F-Pn, Vm <sup>7</sup> 551	x		
« La Femme entre deux draps »	3v sans bc Canon	Recueil de trio	F-Pc, Y 292	x	x	
Trois vestales champêtres et trois polissons « Quel bruit soudain vient troubler nos retraites ? »	3v sans bc Canon	Recueil de trio	F-Pc, Y 292	x	x	
« Les agitateurs au désespoir »	3v sans bc Canon	Recueil de canons	F-CECm, Ms. 282			x



**L'AUTEUR** Florence Gétreau est Directrice de recherche émérite au CNRS (Paris, Institut de recherche en musicologie). Musicologue et historienne de l'art, ses travaux portent sur l'organologie, l'iconographie musicale, l'histoire des collections, l'histoire sociale de la musique et l'histoire de l'art. Conservateur du patrimoine jusqu'en 2003, elle a ensuite dirigé l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France. Elle est rédactrice en chef de la revue *Musique-Images-Instruments* (CNRS Éditions). Contact : [florence.getreau@cnrs.fr](mailto:florence.getreau@cnrs.fr)

**RÉSUMÉ** Quatre membres de la dynastie Couperin ont été représentés entre 1669 et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Charles II Couperin (1638-1679), frère de Louis Couperin ; son fils François II Couperin le Grand (1668-1733), qui fit à lui seul l'objet de deux représentations au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et trois autres plus difficiles à dater ; Armand-Louis Couperin (1727-1789), fils de Nicolas Couperin et représenté trois fois ; et l'épouse de ce dernier, Élisabeth-Antoinette Couperin née Blanchet (1729-1815). Ces quatre personnalités sont portraiturées à travers des œuvres très diverses, tantôt peintes à l'huile sur toile, tantôt gravées ou dessinées. L'analyse systématique de ces œuvres permet de considérer à nouveaux frais une huile sur toile de Claude Lefebvre représentant la seconde fille du peintre en compagnie de Charles II Couperin (1669) ; une huile sur toile représentant François Couperin le Grand, attribuée pour la première fois à Alexis-Simon Belle et qui porte la date de 1711 ; une eau-forte de Jean-Charles Flipart (1735) d'après André Bouys et trois dessins anonymes représentant également François Couperin II le Grand ; deux dessins au pastel de Charles-Nicolas Noël (1766) représentant Armand-Louis Couperin et son épouse Élisabeth-Antoinette Blanchet, un portrait présumé d'Armand-Louis Couperin par un peintre inconnu et enfin une estampe de Gilles-Louis Chrétien et Edme Quenedey représentant Armand-Louis Couperin. La présente étude tente de confirmer ou d'établir l'identité de ces portraits, et reconsidère leur paternité en examinant les signatures ou les attributions des musicologues et historiens de l'art, tout en proposant de nouvelles hypothèses. Elle s'attache à montrer ce qui motiva leur commande et à préciser leur fonction. Elle analyse les codes de représentation des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ce qui singularise ces effigies au plan iconographique (support, format, posture, emblèmes, etc.).

**ABSTRACT** *Four members of the Couperin dynasty were depicted between 1669 and the end of the eighteenth century: Charles II Couperin (1638-1679), Louis Couperin's brother; his son François II Couperin le Grand (1668-1733), who alone was represented five times during the 18th century; Armand-Louis Couperin (1727-1789), Nicolas Couperin's son, who was represented three times; and Couperin's wife, Élisabeth-Antoinette Couperin née Blanchet (1729-1815). These four personalities are represented in a wide variety of works, some painted with oil on canvas, others engraved or drawn. The systematic analysis of these works allows us to consider an oil on canvas by Claude Lefebvre representing the second daughter of the painter in the company of Charles II Couperin (1669); an oil on canvas representing François Couperin le Grand, attributed for the first time to Alexis-Simon Belle and bearing the date of 1711; an etching by Jean-Charles Flipart (1735) after André Bouys and three anonymous drawings also depicting François Couperin II le Grand; two pastel drawings by Charles-Nicolas Noël (1766) depicting Armand-Louis Couperin and his wife Elisabeth-Antoinette Blanchet; a presumed portrait of Armand-Louis Couperin by an unknown painter; and finally a print by Gilles-Louis Chrétien and Edme Quenedey depicting Armand-Louis Couperin. The present study attempts to confirm or establish the identity of these portraits, and reconsiders their authorship by examining the signatures or attributions of musicologists and art historians, while proposing new hypotheses. This study shows what motivated their commission and specifies their function. It analyses the codes of representation of the seventeenth and eighteenth centuries and what makes these effigies unique in iconographic terms (support, format, posture, emblems, etc.).*



