

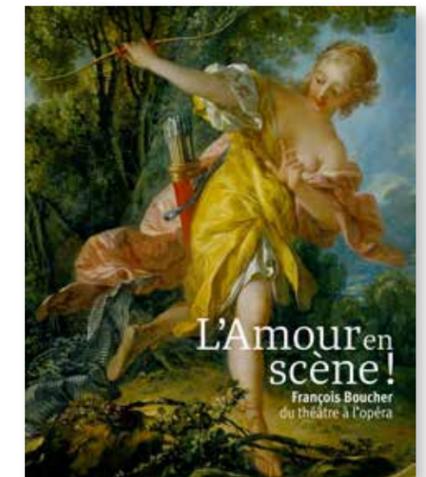


L'amour en scène !

François Boucher, du théâtre à l'opéra

L'exposition vise à mettre en valeur la figure de François Boucher (1703-1770), peintre majeur au service de Louis XV et de la marquise de Pompadour, représenté dans les collections du musée par quatre tableaux en lien avec le théâtre et l'Opéra. Trois d'entre eux furent certainement commandés par Madame de Pompadour pour commémorer ses représentations théâtrales à Versailles dans les rôles d'Issé et de Sylvie (d'après les Métamorphoses d'Ovide et l'Aminta du Tasse). Le dernier tableau est sans doute un projet de décor de scène. L'exposition s'attache à explorer un aspect méconnu de la carrière de François Boucher : sa contribution active et continue à l'Opéra et au théâtre de cour, institutionnel et de foire.

L'exposition rassemble une soixantaine d'œuvres (tableaux, estampes, dessins, livrets, partitions, tapisseries, objets d'art, photographie et costumes) du XVIIIe siècle à nos jours. L'on souhaite ainsi mettre en lumière la déclinaison des tableaux de Boucher, devenus iconiques, en objets dérivés, de la tapisserie aux arts décoratifs par l'entremise de la gravure. Seront également présentées des œuvres d'artistes contemporains, notamment des costumes, afin de souligner la manière dont Boucher continue à inspirer les artistes.



10/11/2022

€ 29

248 pp.

230 x 280 mm

150 ill.

Broché

FR ISBN 978 94 616 1720 0



EXPOSITION

Musée des Beaux-Arts de Tours,
04/11/22-30/01/23

Adolphe Lalauze

(Rive-de-Gier, 1838 – Milly-la-Forêt, 1906)

D'après Charles Nicolas Cochin le Jeune

(Paris, 1715 – Paris, 1790)

Cat. 3

Madame de Pompadour jouant *Acis et Galatée* devant Louis XV et la cour 1881

Gravure sur acier

H. 30,4 x L. 42,6 cm

Versailles, musée national du Château
et des Trianons, inv. GRAV 3471

Bibliographie : Montréal, 1988, n° 117, p. 76.

Œuvre en rapport : Charles-Nicolas Cochin le Jeune, *La marquise de Pompadour dans une scène de l'opéra « Acis et Galatée »*, 1749, gouache sur mine de plomb avec traces de plume et encre brune sur papier vergé ivoire avec bordures à la feuille d'or, 16,5 × 41 cm, Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, inv. 41953. (Essai 1 – Fig. 4)



Après s'être illustrée sur les planches du théâtre d'Étiolles, Jeanne Antoinette Poisson, devenue maîtresse officielle du roi en 1745, met à profit ses talents de comédienne afin de divertir un souverain prompt à l'ennui et à la mélancolie. Pour sa favorite, Louis XV fait aménager en janvier 1747 un théâtre éphémère dans la Petite Galerie du château de Versailles. Trop exigu, celui-ci est remplacé l'année suivante par un second théâtre, construit dans l'escalier des Ambassadeurs. La nouvelle salle, décorée par François Boucher¹, peut désormais accueillir une centaine de spectateurs et une trentaine de musiciens. Inauguré le 27 novembre 1748, le nouveau théâtre des Petits Cabinets (ou des Petits Appartements) produira quarante-cinq spectacles, jusqu'à sa fermeture en avril 1750².

L'aspect de ce théâtre est connu par la gravure d'Adolphe Lalauze, d'après la gouache de Charles Nicolas Cochin le jeune³ (Essai 1 – fig. 4), par ailleurs seul témoignage visuel des représentations théâtrales de Madame de

Pompadour à Versailles. La salle présentait une riche ornementation de pilastres en faux-marbre, supportant une balustrade surmontée de groupes d'enfants, ouvrant sur un ciel peint en trompe-l'œil. Des panneaux tendus de damas bleus sont rehaussés d'appliques dorées d'enfants et d'instruments de musique. Comme l'a relevé judicieusement Jean-Claude Le Guillou, la gouache juxtapose différents points de vue⁴. À droite, la salle où sont assis les spectateurs, autour du roi et la famille royale au balcon⁵, est représentée en coupe. À l'inverse, la scène est vue frontalement, afin de mettre en valeur les acteurs et les décors⁶.

La pièce jouée est *Acis et Galatée*. Tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, l'histoire d'amour tragique entre la nymphe Galatée et le berger Acis est adaptée en opéra par Jean-Baptiste Lully en 1686, sur un livret de Jean Galbert de Campistron, lançant la mode de la pastorale héroïque⁷. Très apprécié tout au long du XVIII^e siècle, *Acis et Galatée* est mis en scène à l'Académie royale de musique à huit reprises, entre 1702 et 1762 ; Boucher livrant des

décors pour le spectacle du 18 août 1744⁸. En 1749, l'opéra est repris à Versailles les 23 janvier et 10 février. Madame de Pompadour incarne Galatée et le vicomte de Rohan, son amant Acis, ici sur le point d'être tué par le cyclope Polyphème (acte III).

Sans doute réalisés d'après des dessins de Louis-René Boquet, les costumes dépeints sur scène en France au milieu du XVIII^e siècle. Le vicomte de Rohan est ainsi vêtu d'une jupe évasée, dite à tonnelet. La robe à la française de la marquise, aussi élégante qu'inadaptée au chant et au mouvement, se compose pour sa part de riches tissus et ornements visant à traduire la nature aquatique de son personnage : « Grande jupe de taffetas blanc peinte en réseaux, coquillages et jets d'eau, avec broderies de frisé d'argent bordé d'un réseau chenillé vert ; corset de taffetas rose tendre ; grande draperie diaprée d'argent et vert à petites raies, avec des ramures d'une autre gaze d'eau ; bracelet et ornements du corps de la même gaze d'eau ;

la mante et la draperie doublée à plein de taffetas d'eau. Tout le vêtement étant bordé de glands à barrières de perles dont partie a été prise à loyer⁹. » Le costume de scène participe ainsi pleinement de la dimension onirique et merveilleuse du spectacle.

C'est peut-être à la demande de Madame de Pompadour, désireuse de célébrer son succès dans le rôle de Galatée, que Cochin réalise la gouache, passée ensuite dans la collection du marquis de Marigny¹⁰. L'image est gravée au XIX^e siècle pour illustrer l'ouvrage de Louis Dussieux paru en 1881, *Le château de Versailles, histoire et description*¹¹. J.D.

¹ Le peintre Perot exécute l'ouvrage, sans doute sous la supervision de Boucher, qui brosse lui-même quelques-uns des panneaux à fond

bleu rehaussés de motifs rocailles dorés (Pilon, Saisset, 1930, p. 116-117).

² En totalité, les quatre saisons du théâtre des Petits Cabinets ont

livré 77 spectacles, entre le 17 janvier 1747 et le 27 avril 1750.

³ Cochin enseigne le dessin à Madame de Pompadour et retouche ses œuvres gravées, notamment *Rodogune* (voir cat. 3) (Hourcade, 2014, p. 47).

⁴ Le Guillou, 2016, p. 162. L'auteur propose également, dans l'article, une restitution des volumes de la salle.

⁵ La présence du roi lors des deux représentations d'*Acis et Galatée* n'est pourtant pas avérée, Jullien ne mentionnant que la reine et ses filles (Jullien, 1874, p. 45).

⁶ Le décor de paysage serait l'œuvre de Charles André Tremblin (Versailles, 2016, p. 138).

⁷ Sur la pastorale héroïque, voir Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 50.

⁸ En 1702, 1704, 1718, 1725, 1734, 1744, 1752 et 1762 (Bouissou,

Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 42).

Sur la contribution de Boucher au spectacle de 1744, voir tome 4, p. 1103.

⁹ *Inventaire général des habits et ustensiles du théâtre des Petits Appartements sous la garde de Mme Schneider faits en l'année 1749* (BnF, Arsenal, ms 3090).

Les costumes des autres acteurs sont également connus grâce à l'*État des habits faits pour les ballets des petits appartements*, voir Campardon, 1862, p. 453.

¹⁰ Campardon, 1867, p. 374, n° 304 : « La représentation de l'opéra d'*Acis et Galatée*, prise de la coupe du théâtre de la petite salle de spectacle élevée sur l'escalier des Ambassadeurs, à Versailles, faite à la gouache. Hauteur, 6 pouces ; largeur, 15 pouces ».

¹¹ Dussieux, 1881, volume 2, entre les pages 430 et 431.

François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour

(Paris, 1721 – Versailles, 1764)

Retouché par Charles Nicolas Cochin

(Paris, 1715 – id., 1790)

Cat. 4

Frontispice pour *Rodogune* 1759

Deuxième état, eau-forte et burin

H. 22,6 x L. 13,8 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 18961 LR

Historique : Don Edmond de Rothschild, 1935

Bibliographie : Jean-Richard, 1978, n° 1514, p. 364 ; Washington, Chicago, 1973, fig. 41, p. 104 ; Ananoff, Wildenstein, 1976, tome 1, fig. 126, p. 88 ; Baltimore, Boston, Minneapolis, 1984, n° 37, p. 128 ; Montréal, 1988, n° 199, p. 80-81 ; Hyde, Ledbury (dir.), 2006, fig. 1, p. 134.

Œuvres en rapport : *Études préparatoires*

- François Boucher, dessin préparatoire, plume et lavis, dans l'édition *Rodogune, princesse des Parthes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, inv. Rothschild supplément – 1200.
- François Boucher, deux études des quatre personnages, pierre noire avec rehauts de blanc, 30 x 21,4 et 30,4 x 21,4 cm, New York, The Morgan Library & Museum, inv. Ill, 104a
- François Boucher, étude de femme, peut-être pour Laonice, pierre noire et craie, 34,8 x 22,2 cm, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1983.1
- François Boucher, étude de femme drapée appuyée sur un piédestal, peut-être pour Cléopâtre, crayon noir et craie blanche, 52 x 36 cm, vente Artcurial, Paris, 13 novembre 2013, lot n° 14.
- François Boucher, étude pour Cléopâtre et Laonice, pierre noire, 27 x 20,5 cm, vente Sotheby's, New York, 13 janvier 1989, lot n° 149.

Apprenant de Boucher et Cochin les rudiments de l'eau-forte¹, Madame de Pompadour entreprend dans les années 1750 un recueil de gravures, sous leur supervision. La *Suite des-tampes gravées par Madame la Marquise de Pompadour d'après les pierres gravées de Guay graveur du Roy* comprend tout d'abord la reproduction de 52 intailles et camées que venait de graver pour elle, Jacques Guay, avec son concours². Les gravures du recueil sont réalisées à l'eau-forte et au burin, d'après des dessins de Guay, Joseph Marie Vien et surtout Boucher, qui livre 37 dessins ainsi que le frontispice³. Achevé en 1755, l'ouvrage est augmenté jusqu'en 1759 de 11 planches supplémentaires, puis de 6 autres d'après des dessins de Charles Dominique Joseph Eisen et de Boucher⁴. La 70^e et dernière planche sert de frontispice à l'édition de *Rodogune, princesse des Parthes*, révélant le goût de la marquise pour la pièce de Pierre Corneille.

Plusieurs dessins préparatoires de Boucher existent pour cette illustration, en particulier les trois belles études de la Bibliothèque nationale de France et de la Morgan Library & Museum à New York. Deux états de l'estampe sont par ailleurs connus : un premier état, sans la lettre⁵, et un second état, avec la lettre. Attribué à la marquise de Pompadour, le premier état pourrait en réalité être entièrement de la main de Boucher, compte-tenu de la maîtrise de la gravure et de l'absence de repentir⁶. L'eau-forte du second état, retouchée au burin par Cochin, serait en revanche l'œuvre de Madame de Pompadour, d'après un dessin de Boucher, comme l'indique l'inscription sous la composition : « F. Boucher inv. et delin. 1759 / Gravé à l'eau forte par M^e de Pompadour / Retouché par C.N. Cochin ». Le tirage s'effectua en 1760 sur une presse en taille-douce dans les nouveaux appartements de la marquise à Versailles, sous les yeux du roi⁷.

La gravure de *Rodogune* met en scène le dénouement de la tragédie de Corneille. Cléopâtre, reine de Syrie, soutenue par sa servante Laonice, vient de boire la coupe empoisonnée qu'elle réservait à son fils Antiochus et à Rodogune, princesse de Parthes, après avoir tué son mari et son autre fils, Séleucus. Présentée pour la première fois en 1644 et publiée en 1647, la pièce de Corneille connaît un grand succès qui se maintient tout au long du XVIII^e siècle. L'expression des passions et le triomphe de l'amour et de la vertu en font un sujet très apprécié. Régulièrement jouée à Paris, la pièce est sans doute vue de Boucher lors des représentations données au théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain pour le centenaire de sa création⁸. La marquise de Pompadour,

et peut-être Boucher, durent également la voir au théâtre du château de Fontainebleau, le 18 octobre 1747.

Rodogune est également traduite en tableaux et tapisseries, d'une manière volontiers théâtrale. Boucher s'inspire ainsi sans doute de la tenture des *Scènes d'opéra, de tragédie et de comédie* tissée aux Gobelins, entre 1748 et 1750, sur des modèles de Charles Antoine Coypel, tout aussi féru de théâtre et d'opéras. La disposition des personnages et l'expression acerbe de la reine rappelle en effet la tapisserie de Coypel, *Cléopâtre avalant le poison*⁹, de même que celle de *L'évanouissement d'Atalide*¹⁰. **J.D.**

1 Selon un passe-temps alors à la mode et participant de la bonne éducation des aristocrates, voir Stein, 2013.

2 La collection de pierres gravées sera donnée par la marquise au roi à sa mort.

3 Louvre, département des Arts graphique. Voir Goncourt, 1888, p. 365-391.

4 Guardioli dans Versailles, Munich, Londres, 2002-2003, p. 214-236. L'inventaire après décès du marquis de Marigny mentionne 66 des 70 planches gravées (n° 568 et 569), ainsi qu'une presse d'imprimerie en taille douce (n° 571), qui fut peut-être celle utilisée par la marquise (Paris, Archives nationales, côte MC/ET/XCIX/657AN).

5 New York, The Morgan Library & Museum, inv. 2000.58.

6 Jean-Richard, 1978, p. 364.

7 Selon une mention autographe dans un exemplaire du livre du marquis de Marigny (voir Guardioli, dans Versailles, Munich, Londres, 2002-2003, p. 221).

8 Trois représentations sont données en 1744, le 17 mai, le 7 novembre et le 13 décembre.

9 Tableau au musée d'arts de Nantes (dépôt du Louvre, inv. 3542). Le carton est au musée de Grenoble (dépôt du Louvre, inv. 3543). Le musée du Louvre conserve un tissage de la tapisserie, inv. OA 9390.

10 La scène est tirée du 4^e acte de *Bajazet* de Racine. Le tableau se trouve au palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P 343 ; le carton est au musée des beaux-arts de Dôle (dépôt du Louvre, inv. 75).



François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

D'après Antoine Watteau

(Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721)

Cat. 5

Estampe en contrepartie tirée de *L'Œuvre d'Antoine Watteau... Gravé d'après ses Tableaux et Dessins originaux tirez du Cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe Par les Soins de M. de Jullienne Vers 1735*

Épreuve du premier état, eau-forte retouchée au burin
27,9 x 20,8 cm (au trait carré)
Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 21702 LR

Historique : Don Edmond de Rothschild, 1935

Bibliographie : IFF, XVIII^e siècle, 1931-1970, n° 125, p. 281 ; Paris, 1971, n° 18, p. 41-42 ; Ananoff, Wildenstein, 1976, tome I, p. 4 ; Jean-Richard, 1986, n° 154, p. 62-64 ; Rosenberg Prat



Fig. 1 Antoine Watteau, *Les Habits sont italiens*, eau-forte retouchée au burin par Charles Simonneau, 1719, 27,8 x 20,1 cm (à l'image), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, inv. DB-15 (3)-FOL

En 1721, le jeune Boucher, âgé de 18 ans, est engagé par l'amateur Jean de Jullienne pour graver, avec quatorze autres artistes, les *Figures de Différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature, par Antoine Watteau*. Le maître des fêtes galantes vient en effet de s'éteindre, suscitant l'émotion et le désir de lui rendre hommage. Le premier tome de l'ouvrage paraît en 1726, suivi d'un second en 1728. Boucher livre 105 des 351 planches gravées¹, parmi lesquelles plusieurs personnages de la *commedia dell'arte* qu'affectionnait Watteau, tels un Gilles et un Crispin assis².

En 1735, le recueil est complété par *L'œuvre d'Antoine Watteau... gravé d'après ses Tableaux et Dessins originaux tirez du Cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe Par les Soins de M. de Jullienne*, comprenant 271 planches réparties en deux volumes. Aux côtés de quarante graveurs, Boucher donne 41 nouvelles planches, dont *La troupe italienne*, immortalisant cinq acteurs de la *commedia dell'arte*. Au centre de la composition, Colombine vêtue d'une robe en satin, penche la tête vers Silvie, en costume d'Arlequin, et Scapin, muni d'une guitare. A droite, un clown, placé derrière Gilles, écarte le pan d'un rideau. Derrière eux, s'ouvre un paysage avec une statue de Pan, dieu protecteur du théâtre. La précision des costumes et des visages plaide en faveur de personnages inspirés de véritables comédiens. La composition rappelle ainsi des tableaux réalisés par Watteau à la même époque, comme le *Pierrot*³ ou *Les Comédiens Italiens*⁴, ou *Les Acteurs de la Comédie italienne* de Nicolas Lancret⁵, attestant l'engouement des artistes pour le théâtre italien, de nouveau autorisé à Paris en 1716⁶. Bien que Boucher ne semble avoir peint lui-même aucun tableau analogue, son goût pour l'Opéra-Comique est avéré au regard des décors et costumes qu'il fournit pour plusieurs spectacles dans les années 1740 et 1750. On lui doit par ailleurs plusieurs tableaux tirés du théâtre de la foire du théâtre de la foire, en particulier des *Vendanges de Tempé*, pantomime de son ami Favart (cat. 28, 29 et 30).

Trois états de la planche de *La troupe italienne* sont connus : un premier état, avant la lettre ; un deuxième état, avec la lettre ; et un troisième état, comportant la mention « eau-forte » ajoutée sous la signature de Boucher⁷. La gravure de Boucher reproduit un dessin de Watteau, à la sanguine et au lavis, comme le souligne la lettre du deuxième état : « Gravé d'après le Dessin original de Watteau ». Ce dessin serait celui de la collection Earl of Rosebery ou celui conservé au Kupferstichkabinett de Berlin, récemment

identifié par Marie-Christine Sahut⁸. Il est intéressant de signaler que Watteau avait lui-même gravé sa composition sous le titre *Les Habits sont italiens*, d'après un tableau achevé en 1719, réputé être celui aujourd'hui conservé en Angleterre, à Waddesdon Manor, bien que l'attribution soit discutée⁹. La Bibliothèque nationale de France conserve l'eau-forte de Watteau¹⁰ et celle reprise au burin par Charles Simonneau en XXXX (fig. 1), signalée dans le Dacier et Vuafart¹¹. La comparaison avec l'estampe de Boucher et Simonneau révèle un traitement sensiblement différent de celle de Watteau et Simonneau. Le rendu semble en effet presque ébauché, moins proche de l'aspect très fouillé évoquant le graphite, tandis que le regard des personnages n'est pas toujours dirigé dans la même direction, traduisant de fait des libertés prises par Boucher.

En 1737 et 1738, le recueil de Jean de Jullienne est augmenté de 16 estampes supplémentaires formant le *Complément de l'œuvre gravée*¹². Les quelques 150 planches gravées par Boucher, au terme d'une entreprise éditoriale qui aura duré 17 ans, signent son intime familiarisation avec l'art théâtral de Watteau¹³, empreint de raffinement, d'expressivité et de délicatesse. **J.D.**

1 Pierrette Jean-Richard attribue également à Boucher seize autres pièces, non signées (Jean-Richard, 1978, p. 33).

2 Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, respectivement inv. 18076 LR et 18095 LR.

3 Paris, musée du Louvre, inv. MI 1121.

4 Washington, National Gallery of Art, inv. 1946.79.

5 Paris, musée du Louvre, inv. MI 1073.

6 Expulsés en 1697 par Louis XIV, les comédiens italiens sont rappelés en 1716 par Philippe d'Orléans. Ils s'associent avec les troupes du théâtre de la foire, ayant obtenu en 1714 le droit d'ouvrir l'Opéra-Comique.

7 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 21703 LR et 25555 LR.

8 Voir Jean-Richard, 1978, p. 33 et Sahut dans Paris, 2010, cat. 73, p. 146 ; inv. KdZ 26480. Je remercie Hélène Meyer et Jean-Gérald Castex pour ces indications.

9 Selon Waddesdon Manor, l'œuvre serait un original de Watteau, endommagée par une ancienne restauration. On notera toutefois que la composition est dans le même sens que la gravure, ce qui est généralement le signe d'une copie, Watteau ayant cependant pu graver dans le sens du tableau. Une autre version du tableau existe dans la collection Rosenheim à Paris, plus éloignée de la gravure de Watteau et Simonneau.

10 Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie, inv. 6640. Je remercie Corinne Le Bitouzé et Chloé Perrot pour cette information.

11 Dacier, Vuafart, 1921-1929, tome 1, n° 130F, p. 263.

12 Sur Jean de Jullienne et l'entreprise éditoriale voir Peter Furling dans Berlin, 2021, p. 104-121.

13 À sa mort, Boucher possédait plusieurs dessins de Watteau comme le révèle le catalogue de vente après décès de l'artiste, 1771 (n° 345 et 346).



Laurent Cars

(Lyon, 1699 - Paris, 1771)

D'après François Boucher

(Paris, 1703 - Paris, 1770)

Cat. 6

Le Bourgeois gentilhomme tiré des Œuvres de Molière 1734

Eau-forte et burin

H. 19,4 cm x L. 13,9 cm (au trait carré)
Paris, BnF, département des manuscrits,
inv. Rothschild Supplément 4407 (5) -
RES M-YF-45 (5)

Bibliographie : IFF, XVIII^e siècle, 1931-1970, n° 68, p. 482 ;
Jean-Richard, 1976, n° 442, p. 134-135.

Œuvres en rapport :

- *Dessins de François Boucher pour les Œuvres de Molière. On y a joint la suite des eaux-fortes et des gravures faites sur les dessins pour l'édition de Paris, 1734.* 33 dessins à la pierre noire et au lavis, et leurs gravures à l'eau-forte et burin, en contrepartie, Paris, BnF, département des Manuscrits, inv. Rothschild 220.
- François Boucher, étude pour *Nicole tirant l'épée*, sanguine, vers 1734, 275 x 21,8 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 4/1897.

L'année de sa réception à l'Académie comme peintre d'histoire, en 1734, François Boucher reçoit sa plus grande commande d'illustrations pour une nouvelle édition en six volumes des *Œuvres de Molière*, à l'initiative du dramaturge Antoine Jolly. Annoncé l'année suivante dans le *Mercur de France*, l'ouvrage « dont la beauté de l'impression est encore augmentée par celles des dessins des sieurs Oppenor, Boucher et Blondel¹ » s'impose comme « l'un des plus beaux livres du XVIII^e siècle »².

Augmentant la précédente édition des *Œuvres de Molière* parue en 1682, Jolly publie des pièces inédites à la mort de l'auteur en 1673, tels *Mélicerte*, *Georges Dandin* et *Le mariage forcé*. Les dessins de François Boucher, gravés par Laurent Cars et Chédel³, illustrent ainsi trente-trois pièces de Molière, de *L'Étourdi* au *Malade imaginaire*. S'inspirant des compositions de Pierre Brissart (gravées par Sauvé) pour l'édition de 1682, Boucher les modernise en habillant ses personnages de costumes de son temps. Le rendu sophistiqué et délicat des vêtements révèle l'influence de Watteau, que Boucher avait abondamment copié (cat. 4). Le mobilier et les intérieurs représentés correspondent également aux intérieurs rocailles, en vigueur en France au début du XVIII^e siècle.

La complexité des représentations, l'expressivité scénique et la finesse du rendu psychologique des personnages, démontrent par ailleurs l'excellente connaissance de Boucher des pièces de Molière et très certainement la fréquentation assidue des salles de spectacle. Les illustrations fournies par Boucher répondent ainsi au souhait de Jolly de restituer fidèlement le jeu des acteurs : « L'objet principal dans l'impression des pièces de théâtre, doit être de mettre sous les yeux du lecteur tout ce qui se passe dans la représentation. Un regard, un geste d'un acteur rend quelque fois sensible, ce que l'auteur n'a peut-être qu'imparfaitement exprimé dans son dialogue. (...) on a suivi dans cette vue les représentations des pièces de Molière qui se jouent actuellement sur notre théâtre⁴. »

Pour illustrer la comédie ballet du *Bourgeois gentilhomme*, tournant en dérision les prétentions de Monsieur Jourdain de s'élever au rang de gentilhomme, Boucher représente la scène 3 de l'acte III. A la demande de son maître, Nicole pousse la botte, c'est-à-dire le touche de son fleuret, devant son épouse, démontrant l'inutilité des leçons reçues par Monsieur Jourdain de son maître d'armes. La scène dépeinte par Boucher, connue par un dessin préparatoire à Stockholm, séduit par son sens du mouvement et l'expressivité des personnages, prêtant à rire.

Joué pour la première fois au château de Chambord le 14 octobre 1670, *Le Bourgeois gentilhomme*, très apprécié de Louis XIV, est ensuite repris tout au long du XVIII^e siècle. La pièce est notamment reprise au château de Fontainebleau, les 17 octobre 1737 et 26 octobre 1756, tandis que la marquise de Pompadour inaugure sa première saison au théâtre des Petits Cabinets à Versailles avec *Tartuffe*, le 17 janvier 1747, signe de la permanence de la notoriété et de l'engouement pour le dramaturge préféré de Louis XIV. **J.D.**

1 *Mercur de France*, mai 1735, p. 936.
2 Cohen, 1912, p. 711.
3 Le département des Manuscrits de la BnF conserve l'exemplaire de James de Rothschild contenant les dessins

originaux de Boucher et la suite complète des estampes, inv. Rothschild 220.
4 Exprimé dans l'Avertissement, tome 1, p. 9-10.



Charles-Nicolas Cochin, le père

(Paris, 1688 – Paris, 1574)

D'après François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Cat. 7

Frontispice pour *Cythère assiégée*

Vers 1748

Épreuve du 4^e état, eau-forte et burin
14,5 x 10 cm (au trait carré)

Paris, musée du Louvre, département
des arts graphiques, collection Edmond
de Rothschild, inv. 18453 LR/ Recto

Historique : Don Edmond de Rothschild, 1935

Bibliographie : Ananoff, Wildenstein, 1976, tome 1,
fig. 427, p. 240 ; Jean-Richard, 1978, n° 524, p. 156.

Œuvre en rapport :

François Boucher, *Renaud et Armide*, 1734, huile sur
toile, 135,5 x 170,5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 2720.

Cette gravure de Charles-Nicolas Cochin père, d'après François Boucher, servit en 1748 de frontispice au livret de *Cythère assiégée*, opéra-comique de Charles-Simon Favart, parodie d'*Armide*.

Créé pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1686, *Armide* de Lully et Philippe Quinault fait partie des opéras les plus appréciés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1581), la tragédie en musique relate l'amour de la magicienne Armide pour le chevalier Renaud, retenu captif dans son domaine enchanté, jusqu'à ce que ses compagnons ne le délivrent. La popularité d'*Armide* est perceptible à travers ses nombreuses représentations scéniques et picturales, notamment dans l'art de la tapisserie avec les tentures des *Fragments d'Opéra*¹ tissées aux Gobelins, sur des cartons de Charles-Antoine Coypel entre 1733 et 1741, et à Beauvais, d'après des cartons de Boucher illustrant notamment *Le Sommeil de Renaud* (essai 1 - fig. 7), en 1752. À l'Académie royale de musique, l'opéra est repris sept fois entre 1703 et 1761, Boucher contribuant aux décors et costumes des spectacles de 1746 et 1761. *Armide* est également largement repris au théâtre de la foire, où l'évocation de l'opéra va de la simple citation aux parodies les plus franches³.

Parmi les parodies les plus connues figure l'opéra-comique de Favart *Le Pouvoir de l'amour* ou *Cythère assiégée*. Jouée pour la première fois à la foire Saint-Laurent en 1738, la pièce est recréée à Bruxelles, au Grand théâtre de la Monnaie, le 7 juillet 1748, par la troupe du maréchal de Saxe dirigée par Favart. A cette occasion, le dramaturge demande à Boucher de réaliser le frontispice de la pièce. Dans une lettre du 17 août 1748 adressée à Favart, le peintre propose, très vraisemblablement à propos de la *Cythère assiégée*, de fournir des dessins « extrêmement finis », en attendant que le graveur puisse réaliser l'estampe⁴. Si aucun dessin préparatoire n'est connu, on possède en revanche quatre états de la gravure de Charles-Nicolas Cochin, père⁵. Le quatrième état, présenté ici, fut utilisé dans le *Théâtre de M. Favart* ou *Recueil des Comédies, Parodies et Opéra-Comiques...* publié en dix volumes, entre 1763 et 1772.

Pour réaliser le frontispice de *Cythère assiégée*, Boucher reprend la composition de son morceau de réception, *Renaud et Armide* (1734). Transposés au vaudeville de Favart, les personnages de Renaud et Armide deviennent le guerrier Brontés et la nymphe Chloé qui, après l'avoir désarmé, « l'enchaîne

avec une guirlande de fleurs » (scène IX). On a également pu y voir une évocation de la passion du maréchal de Saxe, qui s'identifiait à Renaud, pour l'épouse de Favart, Marie-Justine Duronceray⁶. La dimension galante et raffinée du tableau qui ouvrit à Boucher les portes de l'Académie transparait fidèlement dans le frontispice de *Cythère assiégée*, ne laissant en rien deviner que l'illustration se destine à un opéra-comique.

La reprise par Boucher de son morceau de réception pour la pièce de Favart met dès lors en évidence les liens d'amitié forts unissant les deux hommes, confirmés par leur correspondance et leurs autres collaborations. Peut-être s'agit-il aussi pour le peintre de donner des lettres de noblesse au dramaturge, contraint de quitter Paris après la fermeture de l'Opéra-Comique en 1745. L'exemple suggère en tous les cas l'existence d'échanges et d'influences réciproques entre art académique et théâtre de la foire, comme l'atteste *La Vallée de Montmorency*, pièce de Favart qui inspira à Boucher plusieurs tableaux (cat. 28, 29 et 30).

Signe de son succès, *Cythère assiégée* est adaptée en opéra par Christophe Willibald von Gluck et jouée pour la première fois au Palais-Royal en janvier 1775. La BnF conserve un dessin de Louis-René Boquet pour le costume de M. Vestris en Mars, lors de la reprise à l'Académie royale de musique, le 1^{er} août 1775⁷.

J.D.

1 Tenture comprenant notamment *L'Évanouissement d'Armide* (1735), *La Destruction du palais d'Armide* (1737) et le *Sommeil de Renaud* (1741). En 1752, Boucher fournit à la manufacture de Beauvais une nouvelle tenture des *Fragments d'Opéra*, dont une tapisserie reprend la composition du *Sommeil de Renaud* de Coypel. Voir Vittet, 2014, p. 218.
2 Sur la tenture de Coypel voir Vittet, 2014, p. XX ; sur celle de Boucher, voir Standen, 1986, p. 123-137.
3 Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 249.

4 Laing, 1988, p. 22.
5 Le premier état à l'eau-forte pure comporte les signatures de Cochin et Ingram. Un deuxième état est repris avec les mêmes signatures (Paris, Louvre, département des Arts graphiques, inv. L73 LR/176). Un troisième état présente des rajouts à l'eau-forte dans le ciel, avec signatures de Boucher et Cochin fils (idem, inv. L 73 LR/165 et 18452 LR). Enfin, le quatrième état est avec la lettre complète.
6 Laing, 1988, p. 19.
7 Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, D216 IX-17.



Anonyme

Cat. 8

Coupe intégrale du théâtre de Bellevue, avec la salle et la scène

Vers 1750

Technique

H. 48,5 x L. 64,5 cm

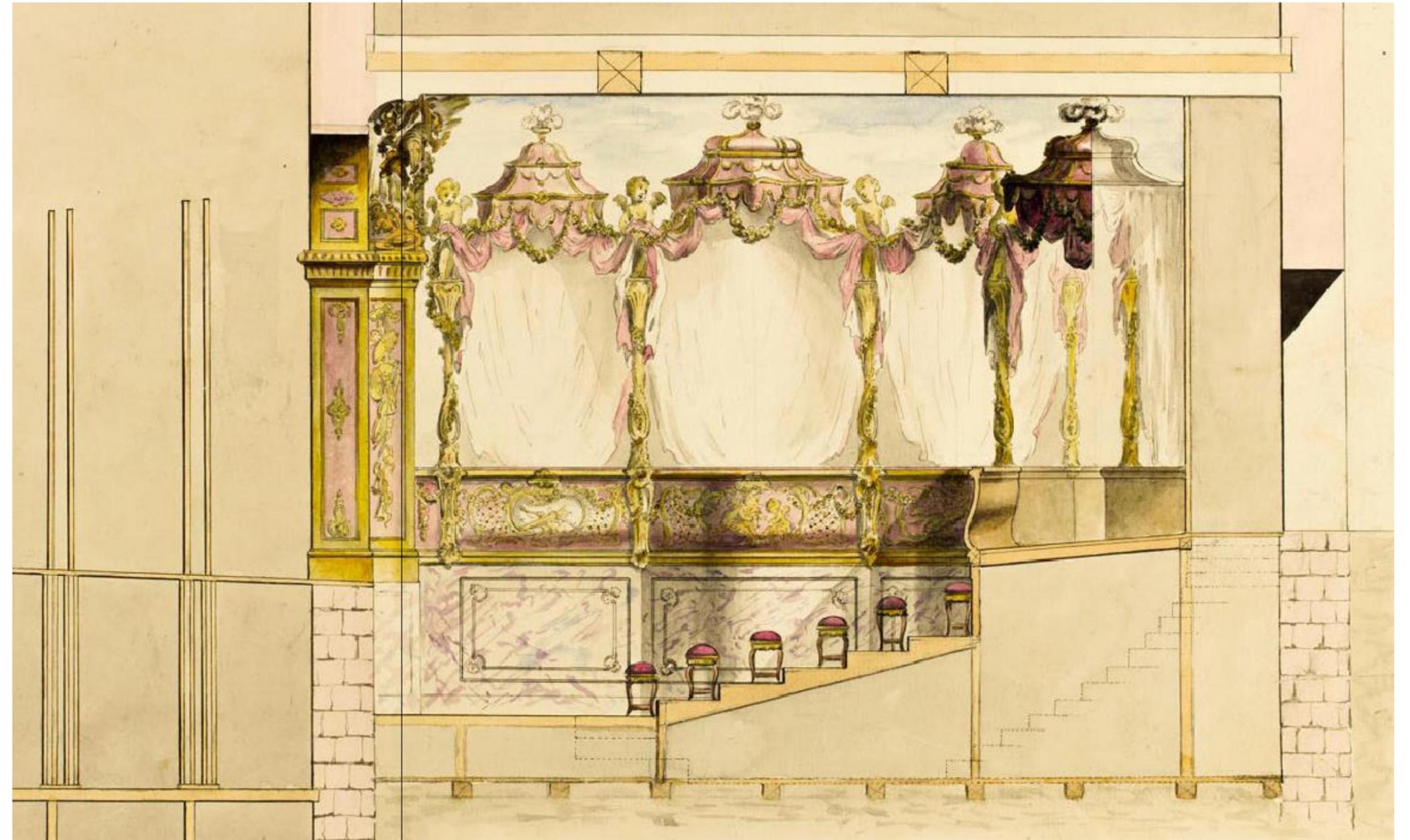
Paris, Bibliothèque de l'Institut, inv. ms. 1043, n° 10

Bibliographie : Devedjian, 2016, fig. 9, p. 251.

La fin des années 1740 inaugure pour François Boucher une période faste au service de la favorite de Louis XV. En 1748, l'artiste supervise et exécute en partie le décor de l'éphémère salle du théâtre des Petits Cabinets à Versailles. A sa fermeture au printemps 1750, c'est à Meudon que la marquise de Pompadour poursuit ses représentations théâtrales, dans son château de Bellevue que viennent de bâtir Jean-Charles Garnier de Lisle et Pierre Cailleteau. « Une salle de comédie, ornée très richement tant pour la salle que pour le théâtre » est ainsi édiflée au rez-de-chaussée, au prix considérable de 226.000 livres, soit 10 % du coût total de la construction¹.

Entre le 15 janvier 1751 et le 6 mars 1753, douze spectacles sont donnés sur les planches du théâtre de Bellevue², dont l'apparence est connue grâce à plusieurs plans d'architecte³ et au précieux dessin aquarellé de la bibliothèque de l'Institut. Ce plan en coupe livre la vision du théâtre dans sa longueur, comprenant la scène à gauche, avec ses châssis latéraux et, à droite, la salle pourvue de petits gradins. Un luxueux décor rocaille, de baldaquins rose et crème et de sculptures dorées d'amours et d'instruments de musique, est dépeint dans la salle où s'installaient les spectateurs, sur des sièges placés en dessous de la tribune réservée au roi. Étonnamment, ce décor ne correspond pas à la description qu'en fait le marquis d'Argenson, le 8 avril 1852, saluant un « admirable (théâtre) à la chinoise »⁴. Le plan de l'Institut pourrait dès lors constituer un projet, non suivi d'exécution pour l'ornementation de la salle ; à moins qu'un nouveau décor à la chinoise n'ait rapidement remplacé les baldaquins. Cette seconde hypothèse nous semble toutefois plus incertaine, compte-tenu de la courte existence du théâtre, détruit par ailleurs sans doute peu de temps après la vente du château par la marquise à Louis XV en 1757.

En l'absence d'archives, l'identité des artistes ayant travaillé à l'ornementation du théâtre demeure mystérieuse. Plusieurs éléments plaident pourtant en faveur d'une supervision du chantier, sinon de son exécution, par Boucher. Tout d'abord, les liens étroits unissant le peintre à sa protectrice, qui s'était déjà adressée à lui pour son petit théâtre versillais, mais également le fait que Boucher réalise au même moment des tableaux pour la décoration du château. Ainsi, livre-t-il *La Lumière du monde* pour la chapelle⁵ ; des pastorales avec enfants, pour le cabinet doré ; et surtout quatre œuvres évoquant les apparitions théâtrales de Madame de Pompadour.



Pour les appartements des bains, deux tableaux de *La Toilette de Vénus* et de *Vénus au bain*, aujourd'hui aux Etats-Unis⁶, évoquaient les représentations de la marquise dans l'interlude de Pierre Laumon, *La journée galante*, joué à Versailles le 25 février 1750. Les deux cartons de tapisserie de la Wallace collection, *Le Lever du Soleil* et *Le Coucher du Soleil*⁷, pour la chambre du roi, rappelaient quant à eux les rôles d'Aurore et d'Égine tenus par

Madame de Pompadour dans les *Fêtes de Thétis* à Versailles, les 14 et 22 janvier 1750⁸. L'attrait de François Boucher pour l'art chinois, parfaitement établi par l'exposition du musée de Besançon en 2019⁹, pourrait enfin éclairer la création d'un décor « à la chinoise » pour le théâtre de Bellevue. **J.D.**

1 Devedjian, 2016, p. 150.
2 Sur les représentations du théâtre de Bellevue, voir Jullien, 1874, p. 59-66.
3 Notamment le « plan du rez-de-chaussée de la basse cour de Bellevue », vers 1750, Archives Nationales de France, O¹ 1533, n° 269. Voir Devedjian, 2016, fig. 5, p. 149.
4 Argenson, 1859-1867, tome VII, p. 185.
5 Tableau aujourd'hui conservé au musée des

Beaux-Arts de Lyon, inv. 1955-106 et M.N.R. 823.
6 Respectivement à New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 20.155.9 et à Washington, National Gallery of Art, inv. 1943.7.2.
7 Londres, Wallace collection, inv. P485 et P486.
8 Alden R. Gordon dans Tours, Portland, 2008, p. 51-52.
9 Besançon, 2019.

François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Cat. 9-A

Projet de costume pour les chœurs pour *Armide* 1761

Encre et aquarelle sur papier

H. 22,7 x L. 12,2 cm

Inscription en bas, « Chœurs Pour armide », signé « Boucher »

Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, inv. D216 V-99

Bibliographie : ...

Cat. 9-B

Projet de costume pour les chœurs pour *l'Aurore* 1763

Dessin, encre sur papier

H. 33,2 x L. 23,3 cm

Inscription manuscrite en bas, « Boucher a l'Acie Royal »

BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, inv. Rés. D216 II-80

Bibliographie : ...



Cat. 9-A



Cat. 9-B



Fig. 1 François Boucher, Projet de costume pour *Titon*, 1763, dessin, 32,8 x 21,1 cm, BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra, inv. MUSEE-349 (1)

Après une dizaine d'années d'interruption, l'activité de François Boucher à l'Académie royale de musique reprend avec l'opéra *Armide*, joué le 3 novembre 1761, pour la septième fois au sein de l'institution depuis sa création en 1686¹. Tirée de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1581), la tragédie en musique de Lully et Quinault décrit l'amour de la magicienne Armide pour le chevalier Renaud, qu'elle retient captif jusqu'à l'intervention de ses compagnons.

Boucher, qui avait déjà réalisé les décors de la représentation donnée à l'Académie en 1746 (dont ne subsiste aucun vestige), connaît bien l'histoire de Renaud et Armide. Le sujet lui avait en effet été donné pour son morceau de réception, en 1734 (**essai 1 – fig. 1**), dont il avait repris la composition en 1748 pour le frontispice de *Cythère assiégée*, parodie d'*Armide* de son ami Favart (**cat. 7**). L'artiste avait également fourni à la manufacture de Beauvais des cartons pour la tenture des *Fragments d'opéras*, en particulier *Le Sommeil de Renaud* en 1752 (**essai 1 – fig. 7**)².

C'est aidé de son fils, Juste Nathan, que Boucher exécute les décors de l'opéra en 1761. Le *Mercur de France* décrit avec admiration et étonnement le palais enchanté de l'acte V³. On connaît également le décor de M. Giraud, pour le premier acte, grâce à une gouache de Gabriel de Saint-Aubin (**essai 1 – fig. 6**)⁴. L'architecture feinte semble reprendre le péristyle peint par Boucher dans son morceau de réception. La gouache permet en outre d'apprécier les costumes, en particulier la jupe à tonnelet, emblématique des costumes de scène masculins en vigueur à l'époque. Le costume dépeint par Saint-Aubin correspond de ce fait à la maquette de Boucher de la BnF, pour les chœurs (**cat. 9-A**). L'absence d'annotations, précisant le choix des matériaux et des couleurs, laisse à penser que ce dessin n'a pas servi aux tailleurs mais est sans doute une copie destinée à être conservée, compte-tenu de son aspect soigné et de la signature⁵. L'existence dans les collections de la BnF d'autres maquettes de costumes de Louis-René Boquet, pour le spectacle de 1761⁶, révèle par ailleurs le travail conjoint de Boucher et de son assistant, comme l'atteste le commentaire de Favart : « La remise de l'opéra d'*Armide* a eu le succès le plus éclatant. [...] les habits sont magnifiquement exécutés et d'une très-belle entente ; ils sont faits sur les dessins du sieur Boquet. Notre célèbre Boucher a aidé ces deux artistes [Piètre pour les décors] de ses conseils⁷. »

En 1763, François Boucher œuvre pour un autre opéra, *Titon et l'Aurore* de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, sur un livret

d'Antoine Houdar de La motte et de l'abbé de La Marre, repris à l'Académie dix ans après sa création⁸. La pastorale héroïque, qui rencontre un vif succès, célèbre le mythe de la déesse Aurore obtenant de Zeus l'immortalité pour son amant Titon, retrouvant la jeunesse grâce à l'intervention de l'Amour⁹. La maquette de costume féminin (**cat. 9-B**) exposée ici a pu être attribuée à ce spectacle grâce au rapprochement avec un autre dessin de la BnF, portant la mention : « Melle Lemierre, l'Aurore »¹⁰. Les deux maquettes sont en effet presque identiques, même si la seconde, plus faible, semble être une copie de la première. La seconde maquette comporte par ailleurs des indications manuscrites destinées au costumier, précisant l'apparence du vêtement : « Manteau fond asur (sic) rayé d'or agraffé (...) manches gaze d'argent (...) une étoile brillante sur la tête ». On connaît enfin une autre maquette de Boucher, cette fois pour le costume du berger Titon, également conservée à la BnF (**fig. 1**). Comme celui de « Melle Lemierre, l'Aurore », le dessin de Titon comporte également des annotations manuscrites détaillant les couleurs du vêtement : « (...) habillement jonquille avec les franges jonquille l'habit du dessous en argent avec les manches ». La mention d'un certain « M. Tillot » pourrait correspondre au nom du tailleur chargé de réaliser le costume. En définitive, la rareté des maquettes de costumes de François Boucher conservées fait de ces dessins de la BnF des œuvres tout à fait exceptionnelles.

J.D.

1 Sur les autres représentations, voir Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 245-249.
2 Standen, 1986, p. 123-137.
3 *Mercur de France*, décembre 1761, p. 178-181. Représenté dans l'Essai 1, p. XX.
4 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1970.36.
5 Dotlacilova, citant Michaël Bouffard, 2020, p. 37 ; Paris, 2021.
6 Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, inv. D216 V-100;

D216 V-101 ; D216 V-102.
7 Lettre de Favart à M. le C. Durazzo, 13 novembre 1761, Favart, 1808, tome 1, p. 208.
8 Sur les autres représentations, voir Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 4, p. 825-827.
9 Contrairement au mythe qui voit le vieillissement continu du berger, Aurore ayant oublié de demander à Zeus la jeunesse éternelle.
10 Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, inv. D216 II-81.

François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Cat. 11-A Projet pour un châssis de décors pour l'opéra *Aline, reine de Golconde*

1766

Dessin, crayon et gouache
H. 37 x L. 46 cm
Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, inv. Esquisses anciennes 5(43)

Bibliographie : Hyde, Ledbury, 2006, fig. 8, p. 150.

Œuvres en rapport : François Boucher, quatre esquisses de châssis de décors pour l'opéra *Aline, reine de Golconde*, 1766, dessins au crayon, Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra, inv. Esquisses Anciennes-5 (40-43).

Cat. 11-B Décor de théâtre

1760

Dessin, crayon, pierre noire et rehauts de craie blanche
29 x 19 cm
Narbonne, Palais-Musée des Archevêques de Narbonne, inv. 862.1.3

Bibliographie : Hyde, Ledbury, 2006, fig. 4, p. 138 ; Joulie, 2013, fig. 4, p.25.

Expositions : Paris, 2003, n° 45, p. 98-99.



Cat. 11-A

Après *Armide et Titon et l'Aurore*, l'activité de François Boucher au service de l'Académie royale de musique se poursuit en 1766 avec *Aline reine de Golconde*. Alors âgé de 63 ans, l'artiste participe aux décors du ballet héroïque de Pierre-Alexandre Monsigny et Michel-Jean Sedaine. Inspiré d'une nouvelle éponyme de Stanislas-Jean de Boufflers, publiée en 1761, l'opéra met en scène l'histoire d'amour entre Aline, ancienne paysanne française devenue reine de Golconde, et le général Saint-Phare, arrivé dans son royaume comme ambassadeur. Contrairement à la nouvelle de Boufflers, Sedaine dépeint seulement les retrouvailles des deux amants en Inde et les fait se marier. Jouée pour la première fois le 15 avril 1766, la pièce mêlant pastorale et exotisme rencontre un très vif succès et est reprise en 1772 et 1779, puis à Versailles en 1782, sous le titre de *La Reine de Golconde*. Les *Mémoires secrets* et la *Correspondance littéraire* attribuent le succès de l'opéra, par ailleurs controversé quant au manque de vraisemblance du récit notamment, à la somptuosité des costumes et des décors ; dont les dépenses auraient été soutenues par le duc de Choiseul, principal conseiller de Louis XV et membre du cercle de la marquise de Pompadour¹.

Le Mercure de France salue les décors de Boucher pour la représentation de 1766, à savoir une campagne idyllique pour l'acte 2, et surtout l'intérieur de l'opulent palais de la reine de Golconde pour l'acte 3², connu grâce à cinq dessins de la BnF. Celui exposé (**cat. 11-A**), seul à avoir été coloré, porte la mention manuscrite « Sallon de la reine de Golconde par M. Boucher ». Les indications de couleurs et de dimensions signalent la dimension utilitaire de ces maquettes, destinées aux ouvriers chargés d'exécuter les décors grandeur nature. Aux dires du *Mercur de France*, le palais « construit, orné & meublé très exactement dans le goût indien³ (...) transporte le spectateur au sein de l'Inde »⁴. Le même souci semble avoir guidé l'exécution des costumes conçus par Louis-René Boquet, vraisemblablement d'après Boucher⁵ : « On a cherché à rendre l'exacte vérité du costume dans les habits, lesquels ont été faits sur des dessins exacts même sur des modèles tirés du pays même. On a parfaitement bien représenté la magnificence & la richesse asiatique »⁶. S'il est vrai que les maquettes de costumes, conservées à la BnF (voir **essai 1 – fig. 9**), se rapprochent de miniatures mogholes que

devait connaître l'artiste⁷, les dessins pour le décor évoquent davantage l'architecture chinoise qu'indienne. L'attrait personnel de Boucher pour l'art chinois, qu'il collectionnait passionnément⁸, explique sans doute cette inflexion ; lui qui avait par ailleurs déjà fourni aux Gobelins des cartons pour la *Tenture chinoise* en 1744 (voir **essai 1 – fig. 6**), sans doute conçu le théâtre à la chinoise du château de Bellevue pour la marquise de Pompadour en 1750 (**cat. 8**), et réalisé les décors des *Fêtes chinoises*, au théâtre de la foire Saint-Germain en 1754.

Le dessin du musée de Narbonne (**cat. 11-B**), sans lien avec *Aline reine de Golconde*, aurait quant à lui été réalisé par Boucher dans les mêmes années pour un décor d'opéra non identifié. Comme l'a relevé Françoise Joulie⁹, le caractère monumental des caryatides et les dimensions indiquées (le piédestal devant mesurer à lui seul deux mètres de hauteur) plaident en faveur d'un décor destiné à l'Académie royale de musique plutôt qu'au théâtre de la foire. La qualité d'exécution souligne le talent de dessinateur de l'artiste, ayant peut-être croqué sur le vif les deux acteurs à peine esquissés. **J.D.**

1 Hyde, Ledbury, 2006, p. 151-152.
2 *Mercur de France*, avril 1766, tome I, p. 194 ; idem, mai 1766, p. 165-189..
3 *Mercur de France*, mai 1766, p. 178
4 *Mercur de France*, mai 1766, p. 187-188.
5 Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 130.
6 *Mercur de France*, mai 1766, p. 187-188.
7 Six maquettes de costumes de Golcondois sont conservées à la

Bibliothèque-musée de l'opéra, inv. D216 VII-2 à 7 ; auxquelles s'ajoute un costume occidental pour M. de Saint-Phar, inv. D216 VII-10. Ces costumes d'« Indiens » sont représentatifs des costumes orientaux portés alors à l'Opéra, caractérisés par des coupes verticales, voiles et tuniques drapées (Dotlacilova, 2020, p. 280).
8 Besançon, 2019.
9 Paris, 2003, p. 98.



Cat. 11-B

François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Cat. 10

Apollon couronnant les arts

Vers 1763-1766

Huile sur toile

H. 64,5 x L. 82 cm

Signé en bas à gauche : f. Boucher

Tours, musée des beaux-arts,

inv. 1895-1-1

Historique : Legs Anatole de Montaiglon (avant 1890), entré au musée en 1895 (testament d'Anatole de Montaiglon, 18 juillet 1893, documentation du musée de Tours ; lettre de Félix Laurent au maire de Tours, 31 octobre 1895, Arch. Municipales de Tours, 2 R1 boîte n° 1). Restauré en 1949 par Jean-Gabriel Goulinat (couche picturale) ; imagerie scientifique en 1994 au laboratoire de la direction des musées de France ; restauré en 2022 par Aline Berelowitsch (couche picturale) et David Prot (support).

Bibliographie : Mantz, 1880, p. 104 ; Michel, Soullié, Masson, 1906, n° 79 ; Lossky, 1952, p. 80 ; Ananoff, Wildenstein, 1976, tome 2, fig. 1044, p. 56 ; Ananoff, Wildenstein, 1980, n° 376 ; Goetz, Jacquot, 2003, p. 60-61 ; Leclair, 2003, p. 75.

Catalogues du musée de Tours : 1911 : n° 17 ; 1962 : n° 8 ; 1975 : p. 43-44 ; 1989 : p. 14 ; 2008 : n° 8, p. 39-40.

Expositions : Paris, 1930, n° 11 ; Genève, 1949, n° 63 ; Sceaux, 1950, n° 1 ; Vienne, 1957, n° 32 ; Munich, 1958, n° 20 ; Paris, 1964, n° 133 ; Tokyo, Yamaguchi, Nagoya, Kamakura, 1986, n° 13 ; Strasbourg, Tours, 2003, n° 59 ; Seoul, 2012, n° 16.

Œuvres en rapport :

- François Boucher, *Apollon et les Muses*, dessin à la plume et encre brune, 37,1 x 24,3 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28994.
- François Boucher, *Apollo and the muses*, huile sur toile, esquisse en camaïeu, 60 x 30,5 cm, vente Sotheby's, New York, 29 janvier 2009, lot n° 70. (Fig. 10-1)

Des quatre tableaux de François Boucher du musée de Tours, *Apollon couronnant les arts* est à la fois le plus petit et le plus mystérieux. Au centre de la composition, assis sur une nuée, Apollon le dieu des arts, reconnaissable à sa lyre, s'apprête à couronner les muses rassemblées autour de lui. D'autres personnages confèrent à la scène un aspect agréablement décoratif, tel le couple de nymphes, la nuée de putti ou les trois femmes virevoltantes, rappelant *Les trois Grâces supportant l'Amour*, peint par Boucher en 1765¹. La présence de Pégase et d'un petit temple campe la scène dans l'Olympe, tandis qu'un groupe de forgerons évoque la forge de Vulcain.

Le tableau de Tours peut être rapproché d'un dessin du musée du Louvre, *Apollon et les muses*², sans doute préparatoire à une huile sur toile (fig. 1). La figure d'Apollon y est en effet très similaire, de même que la disposition des muses, de Pégase et du *tempietto*.

Rapidement brossée, l'œuvre du musée de Tours est vraisemblablement une esquisse pour un décor de théâtre. L'idée, émise dès 1880 par Paul Mantz³, est ainsi reprise un siècle plus tard par Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein : "Il semble définitivement admis que la présente composition est bien une étude pour un rideau de théâtre"⁴. La figure d'Apollon, divinité protectrice des musiciens, des poètes et plus largement des arts notamment dramatiques, est en effet souvent associée aux décors de salles de spectacles⁵ ; quand le dieu n'est pas directement mis en scène, comme dans l'opéra *Issé* (1697) (voir cat. 14-A).



Fig. 1 François Boucher, *Apollon et les muses*, esquisse en camaïeu, huile sur toile, 59,2 x 30 cm, collection particulière, vente Sotheby's, New York, 29 janvier 2009, lot n° 70.

Ainsi, le théâtre du Palais-Royal, où se produisait l'Académie royale de musique, comporte-il au milieu du XVIII^e siècle un rideau de scène à l'effigie d'Apollon. Peint en 1732 par Lemaire, le décor est connu par une description du *Mercur de France* : « Le grand rideau qui ferme le Théâtre présente à la Vüe un grand morceau de coloris, (...) Apollon y paroît au milieu d'une Gloire, sur le devant de l'Autel des Sacrifices ; il y est accompagné des différents Génies, des Muses etc. Le Dieu des Vers semble ordonner au Génie de l'Invention, désigné par le flambeau qu'il porte, d'aller échauffer l'imagination de ses différents Génies, à qui Melpomène, Thalie, Erato et Terpsichore ont confié leurs attributs⁶. » C'est peut-être en remplacement de ce rideau, disparu dans l'incendie de l'opéra du Palais-Royal en 1763, que Boucher a peint l'esquisse du musée de Tours⁷. S'inspirant de l'œuvre de Lemaire, la composition aurait ainsi pu être reportée sur le rideau de la nouvelle salle du Palais-Royal, inaugurée le 26 janvier 1770⁸.

Autre hypothèse émise par Sophie Join-Lambert, *Apollon couronnant les arts* pourrait aussi être un projet de rideau de scène pour la salle provisoire des Tuileries, où s'installa l'Académie royale de musique, le temps des travaux de reconstruction de l'opéra du Palais-Royal, entre 1763 et 1766. Boucher dirigeant alors le « service des costumes et des décors »⁹ de l'Académie aurait ainsi été le plus à même de fournir ce nouveau rideau. L'esquisse de Tours serait dès lors l'une de ses dernières contributions aux décors de l'Opéra, avant sa disparition en 1770, à l'âge de 67 ans. **J.D.**

1 Paris, Musée du Louvre, inv. M1 1023.

2 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28994.

3 Mantz, 1880, p. 104.

4 Ananoff, Wildenstein, 1976, p. 56. La proposition de Paul Vitry (catalogue du musée de Tours, 1911, n° 17) d'y voir un projet pour l'un des plafonds du château de Bellevue, propriété de la marquise de Pompadour, a en effet été remise en cause par Boris Lossky (Lossky, 1952, p. 80).

5 Apollon est également fréquemment représenté en contexte palatial, notamment par Louis XIV qui choisit le dieu de la lumière comme figure tutélaire. En témoignent la galerie d'Apollon du palais du Louvre, tout comme le salon d'Apollon au château de Versailles, dont le compartiment central du plafond peint par Charles de La Fosse entre 1673

et 1679 montre Le Char d'Apollon. Le catalogue de vente des œuvres de Boucher, en 1771, signale la présence de plusieurs tableaux de Charles de la Fosse représentant Apollon, qui ont pu servir de modèles à l'artiste pour le tableau de Tours (n° 61 « Autre plafond, sujet allégorique où sont représentés le Temps, Apollon & les quatre Saisons » ; n° 63 « Autre plafond, c'est Apollon qui parcourt le Zodiaque »).

6 *Le Mercur de France*, juin 1732, p. 1194-1995.

7 Catalogue du musée de Tours, 2008, p. 40.

8 La nouvelle salle du Palais-Royal ayant de nouveau brûlée en 1781, aucun vestige ne subsiste de ce nouveau rideau de scène.

9 *Mémoires du chevalier Christian de Mannlich, 1740-1822*, publiées par Joseph Delage, éd. 1948, p. 216.



André Cardinal Destouches

(Paris, 1672 – Paris, 1749)

Cat. 12-A

Partition pour Issé

1697

H. 38,5 x L. 25,5 cm

Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra,
inv. Fonds La Salle-35 (bis)

Antoine de la Motte

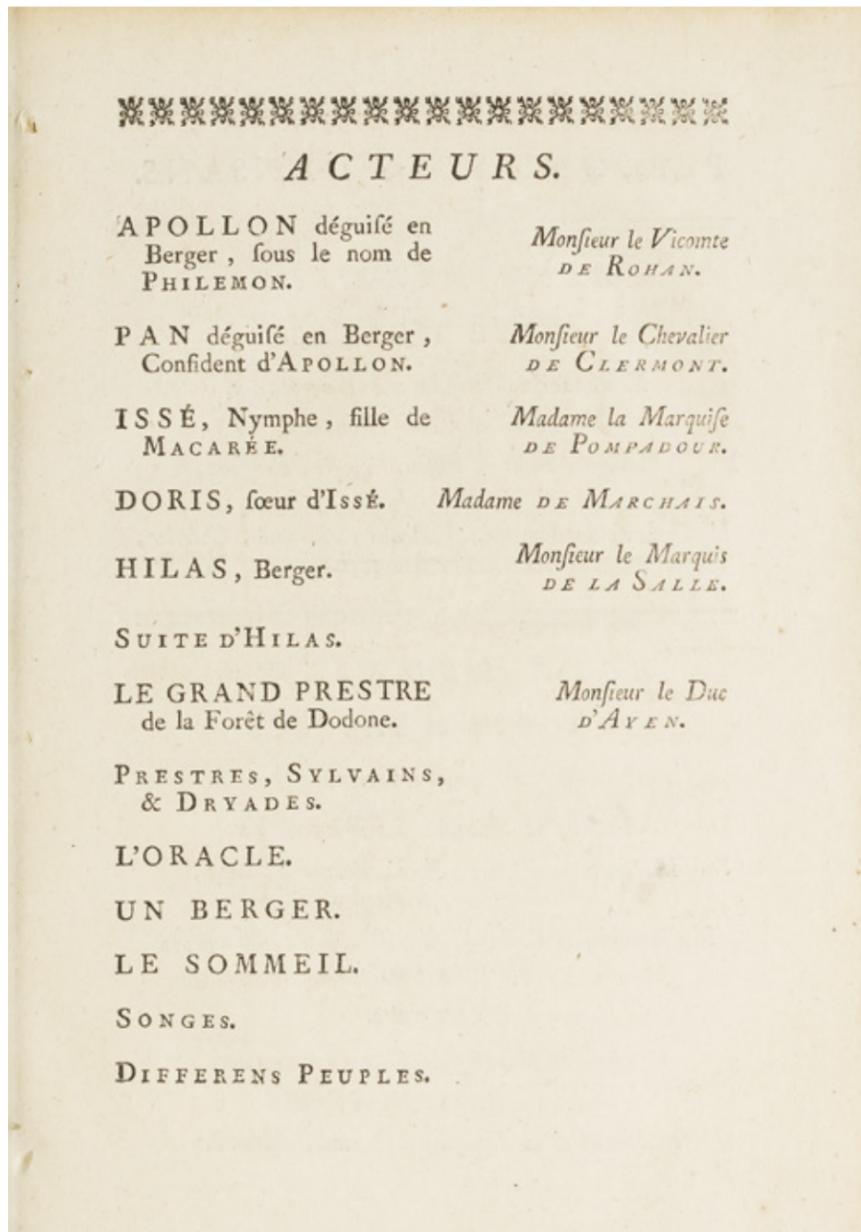
(Paris, 1672 – Paris, 1731)

Cat. 12-B

Livret pour *Issé, pastorale héroïque présentée devant le Roi, sur le théâtre des petits Appartemens à Versailles, sans prologue*

1749

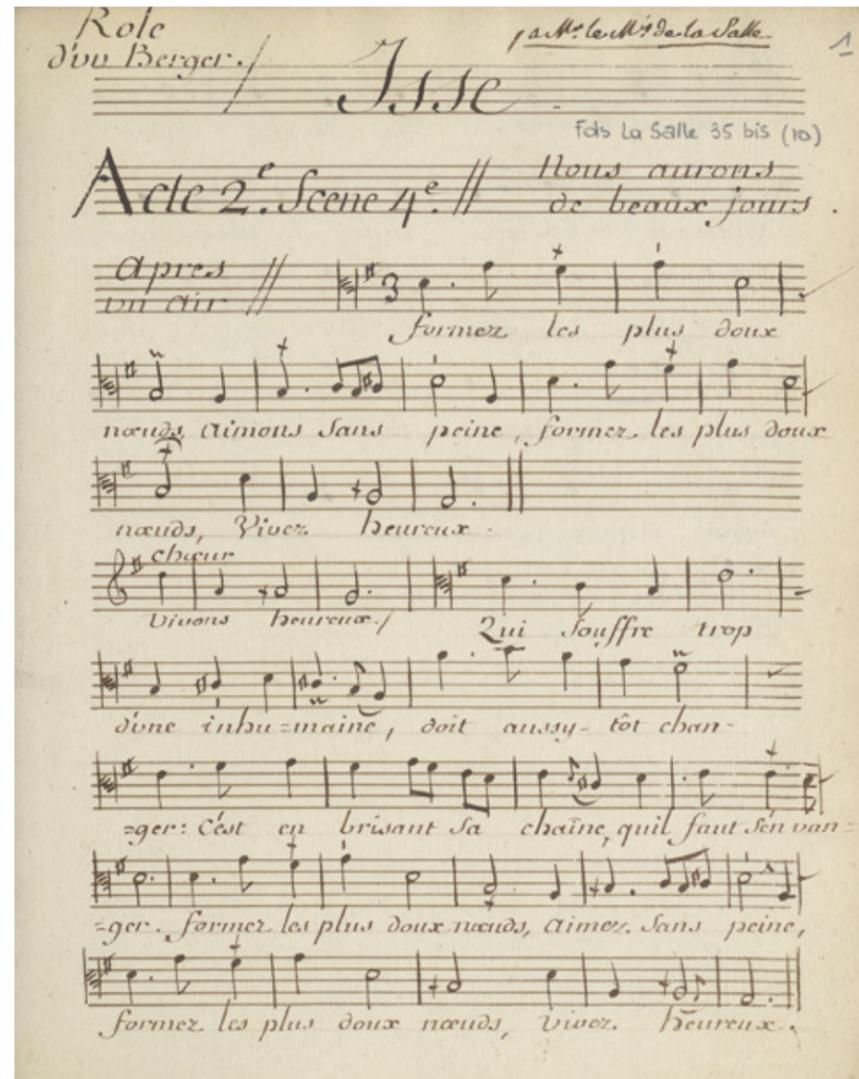
Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra,
inv. AID 3201



Cat. 12-B

Deuxième opéra du poète et dramaturge Antoine Houdar de la Motte, après *L'Europe galante*, *Issé* est joué pour la première fois à Versailles, dans la salle de la comédie à Trianon, le 17 décembre 1697, en l'honneur du mariage du duc de Bourgogne et de Marie-Adélaïde de Savoie¹, avant d'être repris à l'Académie royale de musique le 30 décembre. L'opéra rencontre un franc succès et la musique d'André Cardinal Destouches (**cat. 12-A**), qui ravit Louis XIV, vaut au compositeur la gratification de 200 louis et l'assurance que « depuis Lully aucune musique ne lui avait fait tant de plaisir que la sienne². »

Tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (livre VI, 124), évoquant sommairement « comment, en berger, (Apollon) a trompé la Macaréide Issé », l'opéra décrit l'amour du dieu pour la nymphe Issé, empruntant pour la séduire les traits du berger Philémon, avant de dévoiler sa véritable identité. La pièce, conciliant héroïsme et galanterie, s'impose au XVIII^e siècle comme l'emblème de la pastorale héroïque et chef-d'œuvre du genre, et reflète le rôle essentiel que l'amour tient dans l'œuvre d'Houdar de la Motte³, et plus largement dans la société⁴.



Cat. 12-A

D'abord en un prologue et trois actes, *Issé* est augmentée de deux actes en 1708. C'est sous cette forme que l'œuvre devient l'un des plus grands succès du répertoire lyrique et est reprise à l'Académie royale de musique en 1719, 1733, 1741 et 1756⁵. L'opéra est également joué à la cour, sur les planches du théâtre des Petits Cabinets par la marquise de Pompadour en 1749 (**cat. 12-B**) ; et une nouvelle fois à Versailles, en 1773, avec des remaniements du compositeur Pierre-Montan Berton. Signe de sa notoriété, l'opéra donne lieu à plusieurs parodies tout au long du XVIII^e siècle, notamment *Les Amours de Vincennes* de Biancolelli et Dominique (1719) et *Les Oracles de Romagnesi* (1741), au Théâtre Italien⁶.

Pour la quatrième reprise d'*Issé* à l'Académie royale de musique, le 14 novembre 1741,

François Boucher a très certainement réalisé le décor de l'acte I, aux côtés de Servandoni. En atteste la présentation, au Salon de 1742, d'« Une esquisse de paysage en largeur de 3 pieds sur 2 représentant le hameau d'Issé, qui doit être exécuté en grand pour l'Opéra »⁷, réputée être le tableau aujourd'hui conservé à l'Alte Pinakothek de Munich⁸ (**essai 1 - fig. 2**). A l'inverse, l'esquisse du musée de Picardie d'Amiens (**essai 1 - fig. 3**), autrefois associée à *Issé*, est désormais considérée comme un projet de décor de scène pour l'opéra-comique *L'École des Amours grivois*, sur la proposition d'Alastair Laing. On doit également à Boucher le célèbre tableau du musée de Tours, *Apollon et Issé* (**cat. 14**), commémorant la représentation à Versailles de Madame de Pompadour dans le rôle-titre d'Issé. **J.D.**

¹ Après un premier concert donné à Fontainebleau devant la cour, le 7 octobre 1697 (Versailles, 2016, p. 150).
² Titon du Tillet, *Second supplément du Parnasse français*, 1755, Paris, p. 55.
³ Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 106.
⁴ Faroult, 2020.
⁵ Bouissou, Denécheau,

Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 209-213.
⁶ Pour la liste exhaustive des parodies, voir Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, p. 212-213.
⁷ Livret du Salon de 1742, p. 8-9.
⁸ Karlsruhe, 2020, cat. 33, p. 108-109.
⁹ New-York, Detroit, Paris, 1986-1987, n° 47, p. 216-218.

Gabriel de Saint-Aubin

(Paris, 1724 – Paris, 1780)

Cat. 15-B

**Apollon et Issé
en paniers de baleine**

1756-1757

Encre et lavis sur papier

H. 17 x L. 13,5 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France,

Bibliothèque-Musée de l'opéra, inv.

Musées-581

Michel Ange Slotz

(Paris, 1705 – Paris, 1764)

Paul Ambroise Slotz

(Paris, 1702 – Paris, 1758)

Cat. 15-A

**Esquisse de décor
pour la grotte d'Issé**

1755

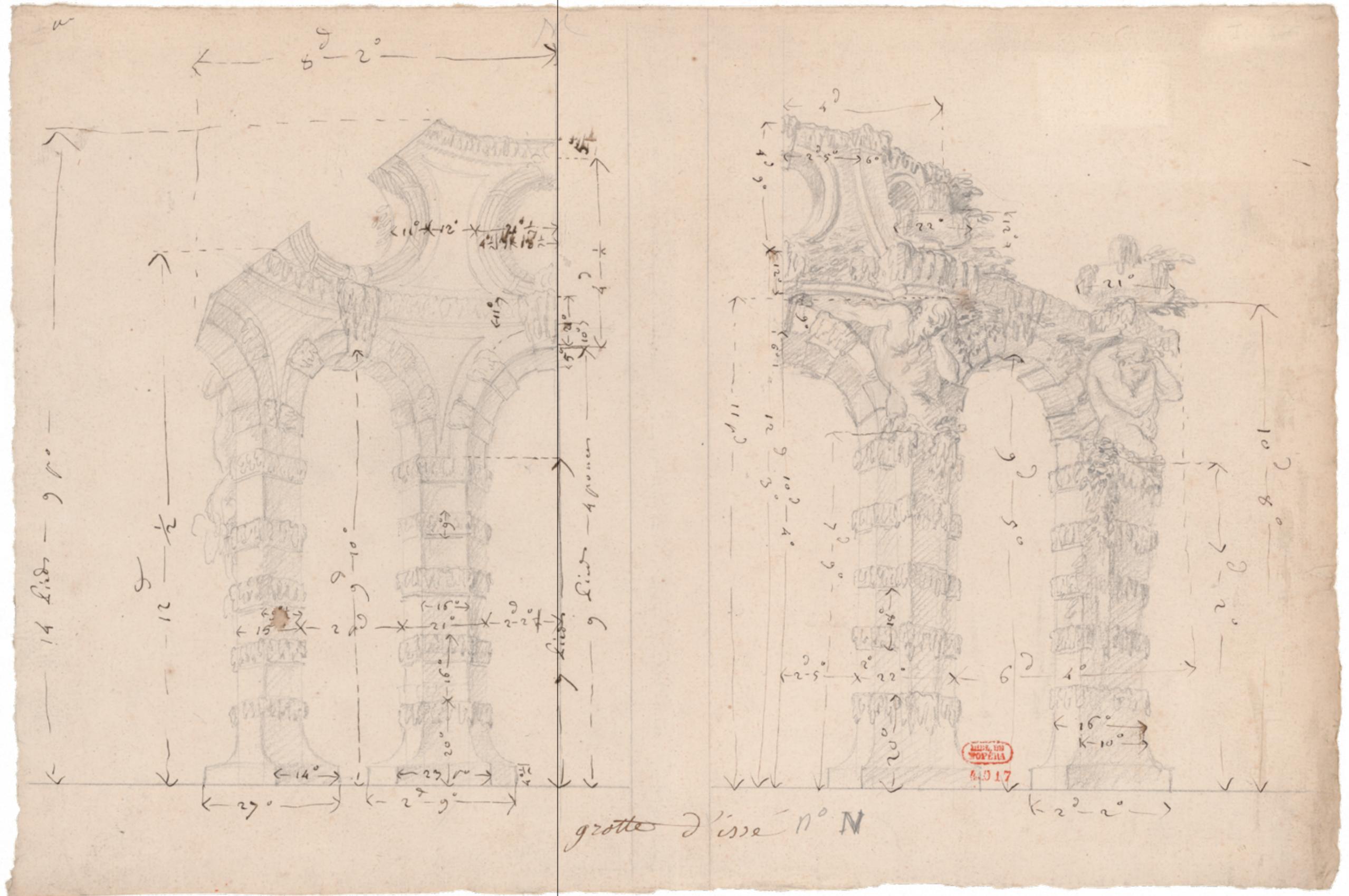
Crayon et encre sur papier

H. 30 x L. 40,6 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France,

Bibliothèque-Musée de l'opéra, inv. ESQ

18-10 (26)



Cat. 15-A

Après quatre représentations, *Issé* est repris pour la cinquième fois à l'Académie royale de musique, le 23 décembre 1756. Si l'on sait peu de choses de cette nouvelle mise en scène, la BnF conserve deux documents éclairant le décor et les costumes du spectacle.

Un dessin à l'encre de Gabriel de Saint-Aubin (**cat. 15-B**), célèbre chroniqueur de la vie parisienne¹, immortalise l'opéra comme l'atteste l'inscription manuscrite : « apollon et issé en paniers de baleine ». Les vêtements du couple d'acteurs sont en effet représentatifs des costumes de scène encore en vigueur au milieu du XVIII^e siècle, à l'aube de la réforme portée par le chorégraphe Jean-Georges Noverre². L'acteur porte ainsi la traditionnelle jupe à tonnelet et tient une hampe, accessoire des bergers. L'actrice est quant à elle vêtue d'une robe à la française. Les costumes seraient de Jean-Baptiste Martin³, dessinateur des habits de l'Académie royale de musique entre 1748 et 1757 (qui aurait sans doute fourni également les costumes pour la représentation d'*Issé* à Versailles au théâtre des Petits-Cabinets, en 1749). Une maquette de Louis-René Boquet (**fig. 1**), aussi à la BnF, porte par ailleurs la mention : « Sylvie pour 1765 – Issé – Melle Guimard ». Le dessin reproduirait ainsi le costume d'*Issé* pour l'opéra *Sylvie*, joué à Fontainebleau le 17 octobre 1765. La robe blanche agrémentée de nœuds jaune et



Fig. 1 Louis-René Boquet, maquette de costume pour *Issé* ou *Sylvie*, 1765, dessin et encre, 37 x 22,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'opéra, inv. D216O-7 (37)

d'une draperie rose rayée, sied de fait parfaitement bien à *Issé*. Le costume porté par Melle Guimard dans le rôle d'une nymphe de Diane dans *Sylvie* est par ailleurs connu grâce à une autre maquette de costume de Boquet⁴ et une estampe d'après Louis Carrogis de Carmontelle (**cat. 22-C**). La dimension chasseresse de la nymphe y est soulignée par l'ajout de fourrure dans le costume, absente chez *Issé*.

Le dessin de Saint-Aubin est également précieux pour la connaissance du décor du spectacle de 1756. La présence d'une architecture constituée d'une colonnade supportant une voûte évoquant une treille végétale, semble correspondre au début de l'acte V, lorsqu'Apollon, sous les traits du berger Philémon, feint de ne pas croire *Issé* qui tente de le rassurer de son amour. La présence d'un trône sous un dais, à l'arrière-plan, suggère par ailleurs l'intérieur d'un palais, et pourrait dès lors situer la scène à la fin de l'acte V, lorsque le dieu révèle à la nymphe sa véritable nature.

Le décor de la représentation d'*Issé* de 1756 est en outre documenté par une esquisse des frères Michel Ange et Paul Ambroise Slodtz (**cat. 15-A**). Sculpteurs et dessinateurs de décors aux Menus-Plaisirs depuis 1751, les frères Slodtz, également actifs à l'Académie⁵, sont l'auteur de ce projet pour la grotte d'*Issé* de l'acte IV, où la nymphe, endormie, rêve d'Apollon. Le dessin de la BnF, détaillé, permet d'apprécier les figures de cariatides sculptées à l'aplomb de colonnes baguées, que l'on retrouve en partie sur le croquis de Saint-Aubin. L'annotation manuscrite des dimensions signale la dimension utilitaire du dessin, destiné à être traduit en châssis grandeur réelle. Si François Boucher, absent de l'Académie entre 1748 et 1761, n'a pas contribué aux décors de scène ou aux costumes de la reprise d'*Issé* en 1756, rappelons que l'artiste avait peut-être participé aux décors ou costumes de l'adaptation à Versailles en 1749, dont on ne connaît mais dont le spectacle de 1756 est sans doute le refet. Signalons enfin que l'artiste avait de plus peint en 1751 la scène du *Sommeil d'Issé* pour la tenture des *Fragments d'opéras*⁶, destinée à la manufacture de Beauvais (**cat. 16**). J.D.

¹ Pour en savoir plus sur Gabriel de Saint-Aubin voir entre autres : Rosenberg, 2002 ; New York, Paris, 2007 ; Salmon, 2017.
² Dotlacilova, 2020.
³ Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 4, p. 1119.

⁴ Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'opéra, inv. D216 VI-2.
⁵ À propos des liens étroits entre l'Opéra de Paris et les Menus-Plaisirs, voir Versailles, 2016.
⁶ Standen, 1986, p. 123-137.



Cat. 15-B

François Boucher

(Paris, 1703 – Paris, 1770)

Cat. 14

Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé

1750

Huile sur toile

H. 129 x L. 157,5 cm

Signé et daté, en bas à droite :

F. Boucher 1750

Tours, musée des Beaux-Arts,

inv. 1794-1-1

Historique : Direction des bâtiments du Roi, 1749 ; collections de Madame de Pompadour au château de Crécy (?) ; de 1757 à 1775, collections de Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre, au château de Crécy (?) puis au château de Chateauneuf-sur-Loire à partir de 1784 au plus tôt (mentionné en 1786, n° 8) ; transféré au château de Chanteloup ; 4 mars 1793, collections de sa fille Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon ; inventaire du 27 ventôse de l'an II (17 mars 1794), est accroché dans le cabinet après la galerie ; saisie révolutionnaire, 25 thermidor an II (12 août 1794) ; entrée au musée de Tours (procès-verbal du 3 floréal de l'an IV (22 avril 1796), n° 11, est exposé « dans la première salle après la bibliothèque » ; ce même jour rendu à la citoyenne Bourbon Orléans, est entreposé au château d'Amboise ; inventaire du 29 brumaire de l'an VI (19 novembre 1797), se trouve dans la salle de dépôt des tableaux au château d'Amboise ; inventaire du 6 frimaire de l'an VI (26 novembre 1797), chargement du tableau dans un bateau sur la Loire à Amboise pour Tours, est transporté au musée le lendemain, n° 38. Restauré en 1994 par Florence Delteil (couche picturale) ; imagerie scientifique en 2021 par le laboratoire Art Analysis ; restauré en 2022 par Aline Berelowitzsch (couche picturale) et David Prot (support).

Études préparatoires :

- François Boucher, *Étude pour la tête d'Apollon*, pierre noire, sanguine et rehauts de blanc sur papier beige, 22,5 x 20 cm, ancienne collection Arthur Veil-Picard, vente Drouot, Paris, 5 décembre 1980
- François Boucher, *Étude pour Apollon en buste, tourné vers la droite*, trois crayons, 30,5 x 40 cm, ancienne collection Delestre, vente Christie's, Paris, 29 mars 2012
- François Boucher, *Deux nymphes*, 32 x 45 cm, étude aux trois crayons, Chicago, Art Institute of Chicago, inv. 1967.231
- François Boucher, *Putti ailés aux fleurs*, pierre noire, lavis et craie blanche, 21 x 23,5 cm, s.b.g., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 60.175.1
- François Boucher, *Un amour sur le ventre tenant une lyre*, vente Paris, 23 novembre 1953, n° 76, non localisé
- François Boucher, *Étude pour les chevaux d'Apollon*, craie noire, blanche et rouge sur papier bleu, 24 x 22,8 cm, Vienne, Albertina, inv. 12189
- François Boucher, *Étude pour les chevaux d'Apollon*, pierre noire avec rehauts de pastel blanc sur papier bistre, 25 x 29,5 cm, S.b.g., vente Palais Galliera, 1965, non localisé.

Œuvres en rapport :

- Copies :
- École de Boucher, *Apollon et la nymphe Issé*, huile sur toile, 130 x 163 cm, signalé à Luzern, Galerie Fischer en 1991 (cette version provient du Bayerische Staatsgemaldehysammlungen de Munich)
- D'après Boucher, huile sur toile, 110 x 150 cm, Romorantin, musée de Sologne, inv. 953-1-111
- Anonyme, école française xviii^e siècle, d'après Boucher, copie de la partie centrale d'*Apollon et Issé*, huile sur toile, 97 x 129 cm, Dijon, musée des beaux-arts, inv. D 3
- Berthe Morisot, d'après François Boucher, *Les deux nymphes*, 1892, huile sur toile, 64 x 79 cm, Paris, musée Marmottan Monet, inv. 2020.11
- Estampe :
- Gilles Antoine Demarteau, d'après Boucher, *Tête d'Apollon*, dernier quart du xviii^e siècle, gravure à la manière de sanguine, crayon noir et vert, 22 x 19,8 cm (au trait carré), Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 19406 LR/ Recto.
- Tapisserie :
- Manufacture de Beauvais, d'après Boucher, *Le Sommeil d'Issé*, tenture des *Fragments d'Opéra*, milieu du xviii^e siècle, tapisserie, laine, soie, 355 x 323 cm, Paris, mobilier national, inv. GMTT-1304-000 (cat. 16)

Archives : Comptes des bâtiments du roi, 1749 ; A.N. F¹² 1270⁸ ; AD37 L 589, pièces 1 – 4 – 6 -7 ; AD37 T 1248

Bibliographie : Anonyme, 1786, n° 8 ; Clément de Ris, 1859-1861, p. 280-281 ; Mantz, 1880, p. 114-115 ; Gonse, 1900, p. 320 ; Engerand, 1901, p. 50-51 ; Michel, 1907, p. 74-78 ; Nolhac, 1907, p. 123-125 ; Locquin, 1912, p. 224 ; Kahn, s.d., p. 32 ; Lossky, 1952, p. 75-79 ; Dacier, 1949, p. 53-54 ; Lossky, 1954, p. 237-242 ; Sutton, 1955, p. 8-9 ; Washington, Chicago, 1973-1974, fig. 32, p. 86 ; Ananoff, Wildenstein, 1976, tome 1, n° 392, p. 45 et tome 2, fig. 1045, p. 57 ; Ananoff, Wildenstein, 1980, n° 377 ; Laing, Coignard, 1986, fig. 13, p. 59 ; Rosenberg, Hilaire, 1986, pl. 39 ; Brunel, 1986, planche XXXVII, p. 279 ; New York, 1987, p. 65 ; Paris, Philadelphie, Fort Worth, 1991-1992, fig. 1, p. 324 ; Bonnet, 2000, p. 84-85 ; Vittet, 2000, fig. 10, p. 142 ; Dawkins, 2002, p. 128-130 ; Pagliano, 2003, n° 141, p. 47-56 ; 2003, Paris, p. 26-27, ill. 7 ; 2003-2, Paris, p. 118 ; 2004, Londres, fig. 80, p. 103-105 ; Hyde, Ledbury, 2006, fig. 4, p. 237 ; Colturato, 2009, p. 179-227 ; 2010, Châteauneuf-sur-Loire, p. 115 ; Joulie, 2013, p. 188-189 ; 2017, Vienne, p. 108, fig. 41/3 ; Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 4, p. 242 ; Ghenassia, 2021, p. 22 ; Bideaux, 2021, fig. 106, p. 240.

Catalogues du musée de Tours : 1825, n° 8 (*Apollon visitant Latone*) ; 1838, n° 8 (*id.*) ; 1856, n° 9 (*id.*) ; 1859, n° 9 (*id.*) ; 1868, n° 11 (*id.*) ; 1874, n° 11 (*id.*) ; 1881, n° 11 (*id.*) ; 1891, p. 315 (*Apollon visitant une nymphe*) ; 1911, n° 14 (*id.*) ; 1962, n° 5 (*Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé*) ; 1975, p. 43 ; 1989, p. 14 ; 1998, n° 42 ; 2007 : n°42 ; 2008 : n° 5, p. 30-33.

Expositions : 1954, Londres, n° 79 ; 1955, Zürich, n° 26 ; 1971, Mulheim, n° 3 ; 1980, Bordeaux, n° 6 ; 1986-1987, New-York, Detroit, Paris, n° 58 ; 1992, Rome, p. 25 ; 1994-1995, Yamanashi, Takamatsu, Nagasaki, Tokyo, Himeji, Asahikawa, n° 41 ; 2002-2003, Versailles, Munich, n° 31 ; 2003, Londres, n° 11 ; 2004-2005, Budapest, Varsovie, Bucarest, n° 140 ; 2007, Tours, n° 79 ; 2008-2009, Tours, Portland, n° 6 ; 2012, Seoul, n° 57 ; 2015, Karlsruhe, n° 63 ; 2019-2020, Tokyo, Dazaifu, Osaka, n° 41.

Un demi-siècle après sa création applaudie par Louis XIV, l'opéra *Issé* d'Antoine Houdar de La Motte et d'André Cardinal Destouches est repris à Versailles, lors de la quatrième saison théâtrale des Petits Cabinets. La marquise de Pompadour, dans le rôle-titre d'Issé, se produit devant le roi et la cour, les 26 novembre, 16 et 22 décembre 1749. À ses côtés, le vicomte de Rohan joue Apollon, comme l'indique le livret du spectacle, mentionnant par ailleurs le reste de la distribution de la pièce (**cat. 12-B**).

La représentation d'Issé à Versailles s'explique par la notoriété de l'opéra, qui au xviii^e siècle s'impose comme l'un des plus grands succès du répertoire lyrique et le chef-d'œuvre du genre de la pastorale héroïque¹. Avec *Acis et Galatée*, présenté à Versailles en janvier et février 1749, la marquise s'était déjà illustrée dans ce registre très apprécié de la pastorale héroïque (**cat. 3**). L'histoire d'Issé, développant de manière inventive la brève mention tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, offre par ailleurs un contrepoint notable avec la situation personnelle de Mme de Pompadour. Tout comme Apollon, le roi déguisé, épris d'elle, lui avait en effet révélé sa véritable identité, après le bal des ifs, donné en 1745. Depuis Louis XIV, la figure d'Apollon est en outre étroitement associée à la figure du roi, même si Louis XV la reprend moins activement à son compte².

Il est communément admis que le tableau du musée de Tours serait une commande de M^{me} de Pompadour à François Boucher, en souvenir de ses représentations à Versailles dans le rôle d'Issé. Les liens d'amitié unissant l'artiste à sa protectrice, et la contribution de Boucher aux décors de scène pour la reprise d'Issé à l'Académie royale de musique le 14 novembre 1741, semblent justifier assez naturellement ce choix. Les circonstances de la commande sont en réalité quelque peu mystérieuses. En 1749, l'artiste présente à la direction des Bâtiments du roi un « Mémoire d'un tableau pour le Roy peint par ordre de M. de Tournehem³ », assorti d'une description détaillée de l'œuvre en question :

« *Ce tableau, représentant Apollon et Issé, a 4 pieds de haut sur 5 pieds de large. Issé, à demi couchée sur un lit de fleurs, paraît revenir d'un évanouissement et regarde tendrement Apollon, dans le moment où ce Dieu vient de quitter le déguisement de berger, ce qui est exprimé par les groupes d'Amours autour de lui, qui jouent avec différents attributs de la bergerie. Le Dieu soutient d'une main cette déesse et de l'autre il lui montre la gloire qu'elle va partager avec lui.*



Cette gloire est désignée par le char du Soleil, dont toutes les parties sont radieuses ; divers groupes d'Amours volent et semblent semer des fleurs sur la route que parcourt ce char. Un Amour debout sur le devant du char tenant un flambeau paraît ajouter à l'éclat qui part de ce char. Un autre groupe de deux Amours apporte à Issé la lyre d'Apollon, surmontée d'une couronne de laurier⁴. »

Bien que figurant dans les comptes des Bâtiments du roi, le tableau ne semble pas avoir été payé par ce service⁵, mais directement par la marquise de Pompadour, comme le suggère Jean Vittet⁶. Certainement destinée au départ au château de Bellevue, inauguré en 1750 et pour lequel Boucher préparait d'autres décors⁷, l'œuvre fut finalement placée au château de Crécy. Elle dut y rester lors de la vente du domaine au duc de Penthièvre en 1757, avant d'être envoyée au château de Châteauneuf-sur-Loire⁸, puis de Chanteloup en 1786, d'où elle sera saisie à la Révolution et déposée au musée des Beaux-Arts de Tours.

Outre l'indéniable qualité d'exécution de ce tableau, *Apollon et Issé* présente à première vue le grand intérêt de constituer le seul témoignage visuel des représentations de Mme de Pompadour dans le rôle d'Issé. Rien ne subsiste en effet des costumes ou des décors (dont on ignore les auteurs), bien que l'on sache que « Les décorations excitèrent l'admiration générale à commencer par un magnifique soleil composé de treize cents bougies⁹ », et qu'un rare recueil chorégraphique ait été signalé par Robert Fajon et Pierre de La Gorce¹⁰. Un examen attentif du tableau de Tours aboutit en réalité au constat d'une œuvre hybride, où le visage de la marquise apparaît comme incrusté dans une scène mythologique idéalisée¹¹. Contrairement à la gouache de Cochin immortalisant la favorite jouant Galatée (**cat. 3**), rien ne permet ici de reconnaître une véritable représentation théâtrale¹². Assurément, le respect de la bienséance interdisant aux acteurs de paraître dévêtus, la figure d'Apollon n'est guère à l'image du vicomte de Rohan sur scène. Le costume de la marquise dans le tableau de Boucher n'est pas non plus fidèle aux lourdes robes à la française en vigueur à la cour et à la scène, même si aucune description ne figure dans le précieux *Inventaire général des habits et ustensiles du théâtre des Petits Appartements sous la garde de Mad. Schneider*¹³, pour l'année 1749.





Fig. 1 François Boucher, *Étude pour les deux nymphes*, 1749, dessin aux trois couleurs, 32,1 x 45 cm, Chicago, Art Institute, inv. 1967.231.

Le moment de l'opéra dépeint ne semble pas non plus en parfait accord avec les décors de scène mentionnés dans le livret. Effectivement, si l'on admet que la scène du tableau correspond à l'acte IV, comme le propose Eric Pagliano¹⁴, où Issé endormie rêve d'Apollon, la nymphe devrait se trouver dans une grotte. Si au contraire, hypothèse qui nous semble plus probable, Boucher a représenté le dénouement de l'intrigue, l'apparition d'Apollon sous sa forme divine, à la fin de l'acte V, est supposée se produire dans un magnifique palais. La forêt représentée correspondrait dès lors davantage au décor de l'acte III, et pourrait faire écho à la musique de Destouches mimant le frémissement des chênes, très encensée du temps de Boucher¹⁵. L'écrin paysager permet en outre un puissant jeu d'ombres et de lumière, magnifiant les personnages, notamment Apollon apparaissant en *deus ex machina*, et justifie l'introduction du

couple de nymphes enlacées, invention de Boucher. Le motif, repris par Berthe Morisot à la fin du XIX^e siècle (cat. 17), est connu par un dessin préparatoire de l'Art Institute de Chicago (fig. 1), s'ajoutant à six autres études d'Apollon, des amours ou des chevaux, conservés dans diverses collections.

Si peu d'artistes avant lui ont illustré l'histoire d'Apollon et Issé, Boucher a pu s'inspirer d'une peinture de Charles-Antoine Coypel peinte en 1724 pour l'Hôtel du grand Maître à Versailles¹⁶, ou de celle de Cazes¹⁷, connue par la gravure de Nicolas de Larmessin¹⁷. Le maître reprendra en tous les cas sa composition pour d'autres tableaux, en particulier les deux cartons de tapisserie du *Lever* et du *Coucher du Soleil*¹⁸ (Wallace collection), placés dans la chambre du roi à Bellevue en 1754-1755, très proches par leur gamme colorée et leur disposition d'*Apollon et Issé* ; ou le plafond du cabinet du conseil du château de Fontainebleau, *Apollon, Dieu du Jour, dissipant les ombres de la nuit*, achevé en 1753.

Destiné à un usage privé, que ce soit dans le château de la marquise de Pompadour ou du duc de Penthièvre, *Apollon et Issé* a sans doute été peu vu du vivant de Boucher et ce jusqu'à son arrivée au musée de Tours, en 1796-1797. Bien qu'ayant connu sensiblement la même trajectoire que les *Sylvie* tourangelles (cat. 24-A et 27-A), l'œuvre n'a jamais été gravée. Les rares copies que l'on connaît, pour l'essentiel du XIX^e siècle, sont de ce fait toutes dans le sens du tableau. Contrairement à la série des *Sylvie*, dont l'image, largement diffusée par l'estampe, a été fréquemment reprise et déclinée dans les arts décoratifs, *Apollon et Issé* est donc demeuré relativement confidentiel, démontrant ainsi le rôle majeur de l'estampe dans la diffusion, ou l'absence de diffusion, des œuvres de Boucher. J.D.

L'imagerie scientifique

Le décadrage du tableau en 2021, en vue de sa restauration, a révélé que la toile avait subi au moins un découpage, ses bords étant peints. L'imagerie scientifique, réalisée par Hélène Mourier et Laurette Thomas du laboratoire Art Analysis, a également permis de mieux cerner la technique de François Boucher (fig. 2). Sur une préparation claire fine, l'artiste a exécuté un léger dessin sous-jacent, fréquemment doublé d'un trait clair ou sombre. Dans certaines zones (drapés, chevaux, paysage...), la pierre noire a été utilisée pour accentuer les ombres et parties sombres, d'un trait souple et sûr. Seul un léger repentir a

été détecté au niveau du pied gauche du putto tenant la lyre. Certains traits de contours ont été dilués au moment de la pose de la couche colorée, tandis que d'autres ont été accentués pour bien détacher les figures du fond. À la brosse souple, en touches fluides, les carnations ont été travaillées délicatement soit en glacis, soit en touches courtes, souvent superposées, afin de créer du volume. Bien que la palette soit assez limitée, les couleurs sont sublimes par la qualité des mélanges et des contrastes. La couche colorée, étant fine dans son ensemble, la sensation de profondeur et de dynamisme est essentiellement due à la grande maîtrise de l'artiste, tant du dessin que de la couleur.



Fig. 2 François Boucher, *Apollon et Issé*, photographie en infra-rouge, Art Analysis, 2021.

1 Sur le genre de la pastorale et de la pastorale héroïque, voir Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 4, p. 47-53.
2 Signalons toutefois la gravure que fit la marquise de Pompadour de la pierre gravée de Guay, figurant Louis XV en dieu des Arts couronnant le génie de la peinture et de la sculpture, reproduite dans Goncourt, 1888, n° VI, p. 368.
3 A.N. (O¹ 1934⁹), publié par Engerand, 1901, p. 50.
4 *Idem*.

5 Comme le signale Charles-Antoine Coypel dans une note sur ce mémoire : « L'ordonnance n'est pas passée par mes mains et de fait ce tableau ne fut pas payé par les Bâtiments, car il n'existe aucune ordonnance à ce sujet. »
6 Vittet, 2000, p. 141.
7 Voir Alden R. Gordon dans Tours, Portland, 2009, p. 51-52, et cat. 8 du catalogue.
8 Le tableau est en effet mentionné en 1786 dans un petit guide

faisant état des tableaux de Châteauneuf-sur-Loire, propriété du duc de Penthièvre.
9 Julien, 1874, p. 51 et Campardon, 1867, p. 119, citant les *Mémoires* du duc de Luynes, X, 42.
10 Fajon, de la Gorce, 1984, p. 337-340.
11 À partir de 1745, les peintures de Boucher présentent une ambiguïté croissante quant au sujet et il souvent difficile de savoir si les décors sont peuplés d'humains ou de créatures mythologiques.

Pour reprendre la formule de Daniel Postman, « C'est en effet Boucher qui va amorcer l'effacement progressif des distinctions entre la représentation de belles divinités et celle de mortelles divinement belles » (1991-1992, Paris, Philadelphie, Fort Worth, p. LXVI).
12 Même si la posture d'Apollon respecte par ailleurs l'en-dehors à 90 degrés, posture qui s'observait à la ville comme à la scène ; et si Boucher semble reproduire

l'artifice du lit de verdure, structure en bois peint qui permettait aux acteurs nobles de s'évanouir, de s'assoupir ou de s'allonger sans compromettre les bienséances, c'est-à-dire sans se coucher à même le sol. Je remercie Michaël Bouffard pour ces informations. Voir aussi : Fontainebleau, 2005, p. 54.
13 Paris, BnF, Arsenal, MS 3090, microfilm 76577 ; retranscrit dans Campardon, 1867, p. 447-499.
14 Pagliano, 2003, p. 54.

15 Notamment de l'abbé Dubos, qui le cite parmi les fleurs de la « vraisemblance en symphonie », comme indiqué dans Bouissou, Denécheau, Marchal-Ninosque, 2019-2020, tome 1, p. 212.
16 Versailles, hôtel de ville, dépôt du Musée du Louvre, inv. 3538.
17 Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.6579.
18 Londres, Wallace collection, inv. P485 et P486.