Louvre éditions

Antoon Van Dyck

Catalogue raisonné des tableaux du musée du Louvre

BLAISE DUCOS

Antoon Van Dyck

Catalogue raisonné des tableaux du musée du Louvre

Musée du Louvre
Département des Peintures

Antoon Van Dyck

Catalogue raisonné des tableaux du musée du Louvre

BLAISE DUCOS

LOUVRE
éditions

Table des matières

Préface 7
Avant-propos 9
Remerciements 10

I. Antoon Van Dyck. La collection du Louvre, au fil des cours d'Europe 13

II. Périodes d'acquisitions des tableaux de Van Dyck, d'après Van Dyck ou crus initialement de Van Dyck 48

CATALOGUE

Cat. 1 *Tête d'étude* 52
Cat. 2 *Tête de jeune homme* 58
Cat. 3 *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* 66
Cat. 4 *Le Calvaire*, ou *Le Christ en Croix, la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine* 76
Cat. 5 *Portrait d'un homme et de son fils* 88
Cat. 6 *Gentilhomme à l'épée*, ou *Portrait présumé de Pieter Soutman*, ou *Portrait présumé de Jan Boeckhorst (?)* 96
Cat. 7 *Étude pour le martyre de saint Sébastien* 104
Cat. 8 *Portrait de Nicolas Rockox* 110
Cat. 9 *Portrait d'une dame génoise* 114
Cat. 10 *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille* *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*, dit, à tort, au XVIIIe siècle, puis au XIXe siècle, *Portrait de Rubens et de son fils*, *Portrait du frère de Rubens* 122
Cat. 11 *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633), archiduchesse des Pays-Bas, en habit du tiers ordre des Clarisses* 130
Cat. 12 *Les Amours de Renaud et Armide* 142
Cat. 13 *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants* 150
Cat. 14 *La Vierge aux donateurs (La Madone Roettiers ?)* 158
Cat. 15 *Saint Sébastien secouru par les anges* 166
Cat. 16 *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* 174
Cat. 17 *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* 184
Cat. 18 *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »* 192
Cat. 19 *Portrait des princes palatins Charles Louis Ier (1617-1680) et Robert (1619-1682)*, dit *Portrait des princes palatins* 206
Cat. 20 *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* 218
Cat. 21 *Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford* 226
Cat. 22 *Déploration sur le corps du Christ mort*, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges* 230
Cat. 23 *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche* 236
Cat. 24 *Portrait de la reine Henriette Marie* 242
Cat. 25 *Portrait des enfants de Charles Ier d'Angleterre* 246
Cat. 26 *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*, dit à tort *Portrait de Livio Odescalchi* 254
Cat. 27 *Tête de jeune homme* 260
Cat. 28 *Saint Jean Baptiste enfant dans un paysage* 266
Cat. 29 *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* 268
Cat. 30 *Déploration sur le corps du Christ mort* 272
Cat. 31 *Double portrait de Van Dyck et Rubens* 276
Cat. 32 *Portrait d'homme*, peut-être un *Portrait de John Strode* 280
Cat. 33 *Portrait d'homme en armure* 282
Cat. 34 *Joueur de flûte* 286

ANNEXES

Notes 292
Bibliographie 318
Index des œuvres de Van Dyck, d'atelier ou d'après Van Dyck 333
Index des noms de personnes 338
Index des lieux 349

Préface

L'ouvrage que vous tenez entre vos mains est une grande première, car, peut-être, précisément, ne le tenez-vous pas entre vos mains. Publié en ligne, dans un format inédit pensé à la fois comme une véritable publication scientifique référencée et un outil de recherche innovant, il est également disponible sur de multiples supports numériques et en version imprimée.

Adapté aux nouveaux usages de l'édition scientifique, cet ouvrage prolonge et amplifie la mission de service public du Louvre : en accès gratuit, illimité et immédiat, il est l'un des tout premiers jalons d'un engagement pérenne que veut prendre le musée en direction d'une science et d'une recherche toujours plus ouvertes.

Blaise Ducos, dont il faut saluer ici l'esprit d'enquête, livre un catalogue raisonné autant à même de nourrir la discussion entre passionnés que de faire découvrir au plus grand nombre un ensemble d'œuvres particulièrement complexe à appréhender. La tâche était vaste, pour ne pas dire impossible : des retables chrétiens aux peintures à l'érotisme raffiné, des images intimes aux grands portraits politiques, ce n'est pas le moindre intérêt de ce travail que de s'essayer à restituer la logique d'ensemble qui irrigue la créativité d'Antoon Van Dyck.

On y verra, au-delà du *Portrait de Charles I^er^ d'Angleterre*, sans doute le plus illustre des portraits royaux de la main du maître, toute la richesse de la collection du Louvre. Je me réjouis que cette publication puisse nourrir de nouvelles pistes de recherche sur l'œuvre d'un artiste extraordinaire et combler un sérieux manque : depuis quelques années, la bibliographie à son sujet a vu en effet progressivement le français se raréfier.

Je veux remercier très sincèrement Blaise Ducos pour avoir accepté de relever si habilement le défi de l'édition numérique. Je tiens aussi à saluer l'investissement remarquable de Violaine Bouvet-Lanselle, cheffe du service des éditions, et de Camille Sourisse, chargée des projets d'édition numérique, qui ont su produire un ouvrage aussi novateur qu'élégant.

Laurence des Cars
Présidente-directrice du musée du Louvre

Avant-propos

Le catalogue raisonné des peintures d'Antoon Van Dyck conservées au Louvre permet d'apprécier la qualité de cette collection et de se plonger dans une époque particulièrement riche. Van Dyck est l'un des « monstres sacrés » du premier XVII^e^ siècle européen et cette publication vient heureusement souligner le brio, mais aussi les enjeux d'ordres politique, religieux... dont son œuvre se nourrit. Van Dyck, on le dit souvent, est l'un des rares grands Flamands à avoir échappé à la domination artistique de son maître Rubens : le voyage en Italie, est-il admis, lui donna la distance et l'autorité nécessaires à cette envolée. Cette image peut et doit être précisée, comme nous y invite le présent volume, dans lequel on voit se construire progressivement, au fil de déplacements suivant des réseaux bien précis, la personnalité de l'artiste.

À quoi reconnaît-on un tableau de Van Dyck ? L'élégance, la maestria technique, le type physique comme le canon des personnages ? Le texte de Blaise Ducos – essai introductif comme notices détaillées – se signale par le soin et l'attention ainsi que par un vrai goût pour l'artiste dans toutes ses nuances : je ne doute pas que ses analyses contribuent à préciser encore davantage la contribution d'Antoon Van Dyck à l'histoire de la peinture. Sa marque de fabrique.

Sébastien Allard
Directeur du département des Peintures

Remerciements

Que soient en premier lieu remerciés Laurence des Cars, présidente-directrice du musée du Louvre et, avant elle, Jean-Luc Martinez, pour le soutien qu'ils ont apporté à cette entreprise.

De nombreux et nombreuses collègues ont été consultés à un moment ou un autre au cours de la préparation de ce livre. Les erreurs ou imprécisions qu'il contiendrait ne sauraient en rien leur être attribuées.

Au département des Peintures du musée du Louvre, dirigé par Sébastien Allard, l'équipe de la documentation emmenée par Aude Gobet, en particulier Laetitia Perez, ainsi que Frédérique Le Du, et Mathieu Bard. À la fondation Custodia, avec à sa tête Ger Luijten, toute l'équipe de la bibliothèque dirigée par Wilfred De Bruijn. À Anvers, au « Rubenianum » emmené par Bert Watteeuw et Nils Büttner, toutes les équipes du centre de recherche et de documentation – nous avions parlé tout d'abord du projet à Arnout Balis (†) et Carl Van de Velde (†). À Londres, à l'Institut Courtauld, la Witt Library a été d'une grande aide – que son personnel soit ici remercié. De même, nous remercions pour son accueil la maison de l'Institut de France à Londres.

Mais aussi :

Christopher Atkins (Boston, Museum of Fine Arts), Hans Buijs (Paris, fondation Custodia), Quentin Buvelot (La Haye, Mauritshuis), Justin Davies (Londres, Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project), Sonia Del Re (Toronto, Art Gallery of Ontario), Anne-Lise Desmas (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), Adam Eaker (New York, The Metropolitan Museum of Art), Michele L. Frederick (Raleigh, North Carolina Museum of Art), Davide Gasparotto (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), Małgorzata Grąbczewska (musée du Palais royal de Łazienki), Gerlinde Gruber (Vienne, Kunsthistorisches Museum), Ruby C. Hagerbaumer (Omaha, Joslyn Art Museum), Karen Hearn (Londres, University College of London), Michael Matile (Zurich, Graphische Sammlung der ETH Zürich), Bruno Mottin (Paris, C2RMF), Uta Neidhardt (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister), Mirjam Neumeister (Munich, Alte Pinakothek), Élisabeth Ravaud (Paris, C2RMF), Xavier Salmon (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques), Olivia Savatier (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques), Stephanie Schrader (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), Nico Van Hout (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Marjorie E. Wieseman (Washington, National Gallery of Art), Anne Woollett (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), Qona Wright (Leeds, Brotherton Library).

L'édition de notre travail a trouvé le soutien constant de Dominique de Font-Réaulx, directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle. Son prédécesseur, Vincent Pomarède, avait vu le début du projet. Une mention toute particulière pour Violaine Bouvet-Lanselle, cheffe du service des éditions, et Camille Sourisse, qui a assuré le suivi éditorial, tout aussi multiformat que le produit fini, avec une rare efficacité. Au service des productions numériques et audiovisuelles, nous remercions, pour tout le travail fourni, Benoît Deshayes.

À la direction de la Recherche et des Collections, nous remercions Clara Marsal pour la collecte des images, ainsi que Néguine Mathieux et Bastien Noël. À la sous-direction des Systèmes d'information, Anthony Girard nous a accompagnés tout au long du projet, et Clara Baudry, Stéphane Le Nouvel, Benoît Roland et Steve Quentin en ont soutenu l'accomplissement.

Pour nous avoir aidés à mener à bien cette édition dans ses nombreux aspects juridiques, nous remercions le soutien sans faille de Marie Lacambre, Frédérique Vernet, Robin Kopp, Sandrine Nedellec, Céline Jaeger, Flavia Donfrancesco, et

tout particulièrement l'implication de Rosalie Moore, Sylvie Nicolle et Marie-Aude Wilkin, avec l'assistance de Judith Bourlon, Vincent Glandier, Mélissa Lecuyer et Laurent Stragier.

Au Louvre, nous remercions également Céline Dauvergne, Sophie Grange, Coralie Le Golvan, Isabel Lou-Bonafonte, Marguerite Momesso, Anne-Myrtille Renoux, Laurence Roussel, Catherine Tafna. Nous n'oublions pas non plus le soutien qui a été celui de Luigi Beretta, Laurence Castany, Maïté Labat, Nadeige Rey, Pierre Vigneron.

Nous sommes redevables à la très grande compétence, au talent et à la créativité d'Agathe Baëz, Nicolas Taffin et Julien Taquet, créateurs de la chaîne d'édition, artisans et artistes du Van Dyck multiformat, ainsi que d'Hervé Le Crosnier ; eux-mêmes adressent leur reconnaissance à Santiago Baëz pour sa patience bienveillante.

Nous remercions Virginie Vernevaut pour son travail essentiel, mené avec grand soin, de préparation des textes, ainsi que Denis et Mathilde Richerol pour celle des images, et Mathilde Dillmann, qui a préparé la description des images, laquelle, dans le respect de nos missions de service public, permettra à notre livre d'atteindre le lectorat le plus large possible.

Nous saluons toutes les institutions, privées ou publiques, qui ont fourni les splendides images qui illustrent notre catalogue. Nous remercions en particulier celles qui les ont placées sous licence ouverte ou qui nous ont autorisés à les afficher en haute définition, nous permettant de valoriser notre livre numérique mais aussi de donner accès à ces inestimables ressources à tous les chercheurs ou amateurs d'art.

Les éditions du Louvre tiennent à mentionner tous ceux qui, par leur aide, leur intérêt, leur talent, leurs conseils et les échanges qu'ils ont accepté d'avoir avec nous, ont nourri notre projet : nous remercions très sincèrement Julie Blanc, Louis-Olivier Brassard, Antoine Courtin, Johanna Daniel, Jean-Marc Destabeaux, Antoine Fauchié, Lucile Haute, Romain Lesur, Christelle Molinié, Thomas Parisot, Régis Philibert, Jérémy Verlinden.

Enfin, nous tenons à mentionner les équipes du J. Paul Getty Museum, à Los Angeles, créatrices de la chaîne d'édition « Quire » à l'origine de la construction de notre projet : nous remercions tout particulièrement Greg Albers ainsi qu'Erin Cecele Duningan qui ont toujours et chaleureusement répondu à nos sollicitations.

Ἡ δὲ μετάνοια αὐτὴ φιλο=
σοφίας ἀρχὴ γίνεται.

I

Antoon Van Dyck
La collection du Louvre, au fil des cours d'Europe

« My son and I dining at my Lord Chamberlain's, he showed us [...] two of Vandyke's [*sic*], of which one was his own picture at length, when young, in a leaning posture; the other, an eunuch, singing. Rare pieces indeed! »
John Evelyn, *Journal*, 16 novembre 1676[1]

2 Qui ne voit l'ironie cinglante de John Evelyn ? Le diariste – l'esprit de William M. Thackeray, mais au XVIIe siècle, deux siècles plus tôt – semble peu plaisamment affecté par l'art de Van Dyck, présenté sur les murs de l'un des champions de la cause royaliste, Henry Bennet, premier duc d'Arlington. Sa charge contre Hendrik Liberti, organiste de la cathédrale d'Anvers (« un eunuque, chantant »), est vive ; elle est destinée à faire endosser par le monde des Stuarts toutes les tares.

3 Narcissisme et affectation chez Van Dyck ne sont pas mis en cause, par Evelyn, dans son seul journal : dans le portrait le montrant en jeune homme, peint par Robert Walker en 1648, John Evelyn s'était fait représenter dans un goût évoquant Isaac Oliver, suivant une attitude rêveuse et mélancolique, suprêmement élisabéthaine (**fig. 1**). Autrement dit, suivant une manière pré-vandyckienne. Au cœur de l'Angleterre, on devine dès lors que la peinture d'Antoon Van Dyck rencontra diverses résistances : le goût pour ses toiles, à la façon de l'hégémonie Stuart elle-même, était traversé de lézardes.

4 Le trait d'esprit de John Evelyn a plus d'une vertu. Grâce à lui, on se demande si l'image magnifiée, unifiée du règne de Charles Ier d'Angleterre, voulue par les aristocratiques protecteurs de Van Dyck, n'est pas autre chose que ceci : l'effort d'un monde en danger, vacillant, pour apparaître stable et superbe. La tentative d'un *instant* pour s'ériger en *éternité*. Ainsi les indiciaires, les chroniqueurs de la cour de Bourgogne écrivant vers 1500, la parent-ils, même après sa ruine, des prestiges de leur chant. Dans le cas de Van Dyck et des Stuarts, on voit que la tentative apparut fragile à certains observateurs de la république (ou *commonwealth*), puis de la monarchie Stuart restaurée.

Fig. 1 Robert Walker, *Portrait de John Evelyn*, 1648, huile sur toile, 87,9 × 64,1 cm, Londres, National Portrait Gallery, NPG 6179.

Une collection polarisée par un portrait royal ?

5 Dans les pages qui suivent, du fait de la présence, au musée du Louvre, du *Portrait du roi Charles I^er^* (**cat. 18**), les rapports de Van Dyck et du royaume Stuart occupent une place spéciale. La toile est l'une des plus importantes possédées, pour la période, par notre pays. Par exemple, bien que le Louvre ne possède aucune effigie du duc de Buckingham, cette figure sera évoquée, car son rôle auprès de Charles – et ce, même après la mort du favori en 1628 – aide à la compréhension des œuvres. Cet essai privilégie les circonstances de la création. On s'est concentré sur la culture visuelle en jeu au moment de l'exécution de telle œuvre, les souvenirs italiens, les voies d'un art largement anti-rubénien, l'ensemble débouchant sur l'émergence d'une forme de beauté propre à Van Dyck. Des considérations plus générales auraient entraîné vers l'aval : l'Angleterre de *Moll Flanders* (le livre de Daniel Defoe s'achève sur la date de 1683), soit celle de la Restauration (*Restoration*), malgré sa volonté de s'inscrire dans la continuité du règne de Charles, est hors champ[2].

6 C'est la genèse des tableaux d'Antoon Van Dyck qui va donc nous occuper ici, notamment en tant que résultat de contacts prolongés avec des cours différentes mais intimement liées. Cette interconnexion des États dynastiques, qui peut paraître insolite à l'heure des États-nations, se constate à chaque pas dans le monde aulique du XVII^e^ siècle. Il s'agit bien plus que de comprendre que « Bouquinquan » n'est autre que le duc de Buckingham. Plutôt que de simple adaptation, il est ici question de transposition – passage d'un monde à l'autre (par exemple, des Pays-Bas espagnols à l'Angleterre) qui conserve, enrichis ou sectionnés, les acquis de la formation initiale. Ainsi Henriette Marie resta-t-elle toujours une princesse Bourbon, quand même elle devint une reine Stuart[3]. Et, l'on serait tenté d'ajouter, une fille Médicis : les diamants qu'elle apporte avec son trousseau trahissent le goût splendide pour les pierres, hérité de sa mère Marie de Médicis[4].

7 Cette question de la transposition ne se pose pas de la même façon selon que l'on est prince ou serviteur. À la fin du XVI^e^ siècle, quand Jooris Van der Straeten servait les Habsbourg, il était connu sous le nom de « Jorge de la Rúa » : pour cet artiste, vraisemblablement de Gand, il put y avoir une forme de promotion à être ainsi nommé, dans la langue des maîtres[5]. Pour Antoon Van Dyck, ce fut « Sir Anthony ». De la persistance des acquis à l'élévation par l'adoption de la langue dominante, les filtres sont nombreux à agir lors du passage d'une cour à une autre.

8 La reine Henriette Marie, dont Van Dyck peignit les effigies, vit son destin mis en forme par l'interaction de trois maisons princières : fille de France, soit princesse Bourbon, puis épouse Stuart, elle laissa à sa mort, à Colombes en 1669, un héritage que les Français et les Anglais, mais aussi la maison d'Orange, se disputèrent[6]. Lorsque Van Dyck commence d'œuvrer pour cette princesse, il est déjà lui-même, si l'on ose dire, un produit hybride. En effet, marqué par les commandes pour la cour

archiducale à Bruxelles – en particulier, pour Isabelle Claire Eugénie de Habsbourg – et ayant travaillé une première fois en Angleterre pour Jacques Ier, le Flamand arrive à Londres, en 1632, comme un artiste habsbourgeois déjà frotté aux us anglais. L'interrogation sur l'identité artistique de Van Dyck en Angleterre met en perspective toute la carrière.

9 À cet égard, un *Van Dyck politique* ne doit pas être entendu comme un point de vue réducteur sur l'artiste. Dans la lignée de Federico Zeri suivant lequel il n'existe pas de « vie des formes » *per se*, et qui toujours chercha à éclairer l'œuvre d'art par son contexte de création, nous parcourrons la carrière de l'Anversois devenu, le 5 juillet 1632, « Principalle Paynter in Ordinary to their Majesties » (donc du roi *et* de la reine d'Angleterre) en nous interrogeant sur la place tenue, par les maisons princières, dans l'exécution, la signification et la portée des peintures de Van Dyck[7]. Les tensions et contradictions alors mises en relief (un peintre à l'*habitus* habsbourgeois, passé à la fois au service d'un roi Stuart protestant et d'une reine Bourbon catholique ayant reçu la rose d'or du pape) ne surprennent pas. Elles sont celles des maîtres de Van Dyck ou, si l'on veut, celle de l'époque.

10 Van Dyck politique mais aussi, nécessairement, *Van Dyck religieux* : la collection du Louvre offre plusieurs tableaux dans lesquels la sincérité du sentiment chrétien le dispute à l'innovation dramaturgique. Dans les salles du musée, la représentation du martyre des saints côtoie les beaux portraits. Toute la culture de Van Dyck, ce peintre catholique, et celle de ses commanditaires jouent ici à plein : le catalogue raisonné de la collection du Louvre que nous proposons à la suite de cet essai tente d'en éclairer les principaux aspects. La complexité du premier XVIIe siècle, mieux saisie, fait alors admirer la capacité d'adaptation du peintre aux circonstances.

11 Ce *Van Dyck politique et religieux* constitue-t-il la seule composante du regard des commanditaires du Flamand ? Dans le cas d'Henriette Marie, il semble que l'ambiance ou, mieux, le *cercle artistique* qu'elle favorisa dans ses palais (en particulier à Somerset House ou à la Queen's House de Greenwich) ait permis le développement d'un « regard féminin[8] ». Entendons, féminin et royal. Que le musée du Louvre ne possède pas l'un des extraordinaires portraits autographes, par Van Dyck, de la reine Henriette Marie d'Angleterre, n'a pas favorisé, dans notre pays, l'étude d'une telle modalité du regard[9] (le M.I. 804, **cat. 24**, un *Portrait de la reine Henriette Marie*, est une copie d'un original célèbre). Il y a là un terrain d'investigation très riche : les portraits de la reine par Van Dyck font certainement contrepoint aux toiles du Pisan Orazio Gentileschi. Le caravagisme clair et impérieux de ce dernier était apprécié par-dessus tout d'Henriette Marie : ce fut elle-même qui demanda à ce que Gentileschi fût enterré sous l'autel principal de sa chapelle, à Somerset House[10].

12 Si l'on quitte l'Angleterre et remonte le fil du temps, la collection du Louvre permet de découvrir des peintures exécutées durant la seconde période anversoise de Van Dyck (1627-1632), avec une dominante de tableaux de dévotion. Du séjour hollandais, inclus dans cette phase, le musée possède l'un des rares tableaux assignables à

Fig. 2 Antoon Van Dyck, *La Chasse au sanglier*, vers 1618-1620, huile sur toile, 202,6 × 302 cm, Munich, Alte Pinakothek, 311.

La Haye, *Les Amours de Renaud et Armide* (**cat. 12**). Plus en amont encore, les années en Italie sont malheureusement peu présentes dans la collection parisienne, années qui nourrissent et orientent pourtant l'ensemble de la création à venir. On doit néanmoins à un splendide don Rothschild le seul portrait génois par Van Dyck visible au Louvre (**cat. 9**) : il s'agit de l'un des plus beaux du genre. Enfin, le musée possède plusieurs tableaux de la première jeunesse, à bien des égards l'une des périodes les plus passionnantes de la carrière du Flamand. En effet, c'est celle pour laquelle le nombre d'interrogations semble le plus grand : quand Van Dyck a-t-il commencé de peindre de façon autonome ? jusqu'à quel point porta-t-il sa capacité à imiter Rubens ? quelle connaissance de l'art italien (et, en particulier, vénitien) avait-il à cette période ? comment définir sa manière versatile, « sorte de furie du pinceau[11] » en émulation avec celle de Rubens ?

Envisagée suivant le cours du temps, la collection des tableaux d'Antoon Van Dyck conservés au musée du Louvre permet au visiteur de suivre le développement de l'artiste. Non seulement du point de vue chronologique – chaque phase est illustrée par la collection –, mais plus spécialement du point de vue des cours. La collection du musée permet ainsi de pratiquer une coupe dans l'Europe du premier XVII^e^ siècle. En effet, depuis ses premiers contacts (indirects, puis en tant que serviteur attitré) avec la cour de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle à Bruxelles, jusqu'à ses dernières années anglaises, la collection du musée parisien

décrit l'arc de la vie du peintre flamand en tant que portraitiste de certains des patriciens et des princes les plus importants du temps. Les pages qui suivent cherchent à rendre compte de ce parcours, en s'appuyant sur les tableaux collectionnés, depuis le règne de Louis XIV, par la France.

14 La collection du Louvre, si l'on compte généreusement, possède plus d'une trentaine d'œuvres vandyckiennes – compte tenu de belles peintures dérivatives et copies tardives. Au cours de notre travail, il a paru possible d'assigner à d'autres mains certaines œuvres disputées, comme de réintégrer dans le *corpus* quelques tableaux apparemment méjugés. Le catalogue général de la collection flamande et hollandaise, publié par le musée en 2009, incluait dix-sept tableaux de la main du peintre[12]. Vingt peintures sont présentées, dans le catalogue raisonné qui suit cet essai, comme autographes.

La première période anversoise, les années de jeunesse d'un prodige

15 Avant qu'il ne quitte sa ville natale – et la proximité de ses riches parents – pour un séjour de plusieurs années en Italie, Van Dyck avait peint, selon toute vraisemblance, plus de cent soixante tableaux[13]. Une sensibilité singulière, une fantaisie mobile et précoce – sans précédent dans le monde flamand – et, déjà, des recherches esthétiques simultanées : la première période anversoise, celle des débuts du peintre, laisse l'observateur confondu devant la géniale variété qui s'y déploie. Dès l'abord, cette précocité des créations concernées frappe : plusieurs tableaux datent probablement du milieu ou de la fin des années 1610, alors que Van Dyck, pourtant encore au service de son (second) maître Pierre Paul Rubens, commence de développer une activité autonome.

16 L'une des redécouvertes, à notre sens, est ici celle de la *Tête de jeune homme* (R.F. 1961-83, **cat. 2**) de la donation Hélène et Victor Lyon (donation entrée au musée en 1977 après extinction de l'usufruit). Il s'agit d'un tableau peint vers 1618. Tableau profondément expérimental et qui, par là même, révèle le maître. Sa liberté de touche, sa gamme colorée aventureuse (du rose, du glauque[14]) qu'une observation attentive permet de mieux comprendre, une mise en espace souveraine, comme l'intérêt évident pour l'étude sur le vif qui s'en dégage, devraient lui faire gagner l'estime qu'il mérite. C'est un tableau typique du génie de Van Dyck encore malléable, on oserait dire encore sans boussole, sans cap, et de sa manière, au plus haut point *adaptable* : tout est loisible, avant le temps de l'Italie et de la commande consacrée.

17 Le chef-d'œuvre de la grande jeunesse d'Antoon Van Dyck que possède le Louvre est, nous souhaitons ici l'avancer, *Le Calvaire* (INV. 1766, **cat. 4**). Cet imposant tableau d'autel projette d'emblée son auteur au meilleur niveau du grand art chrétien.

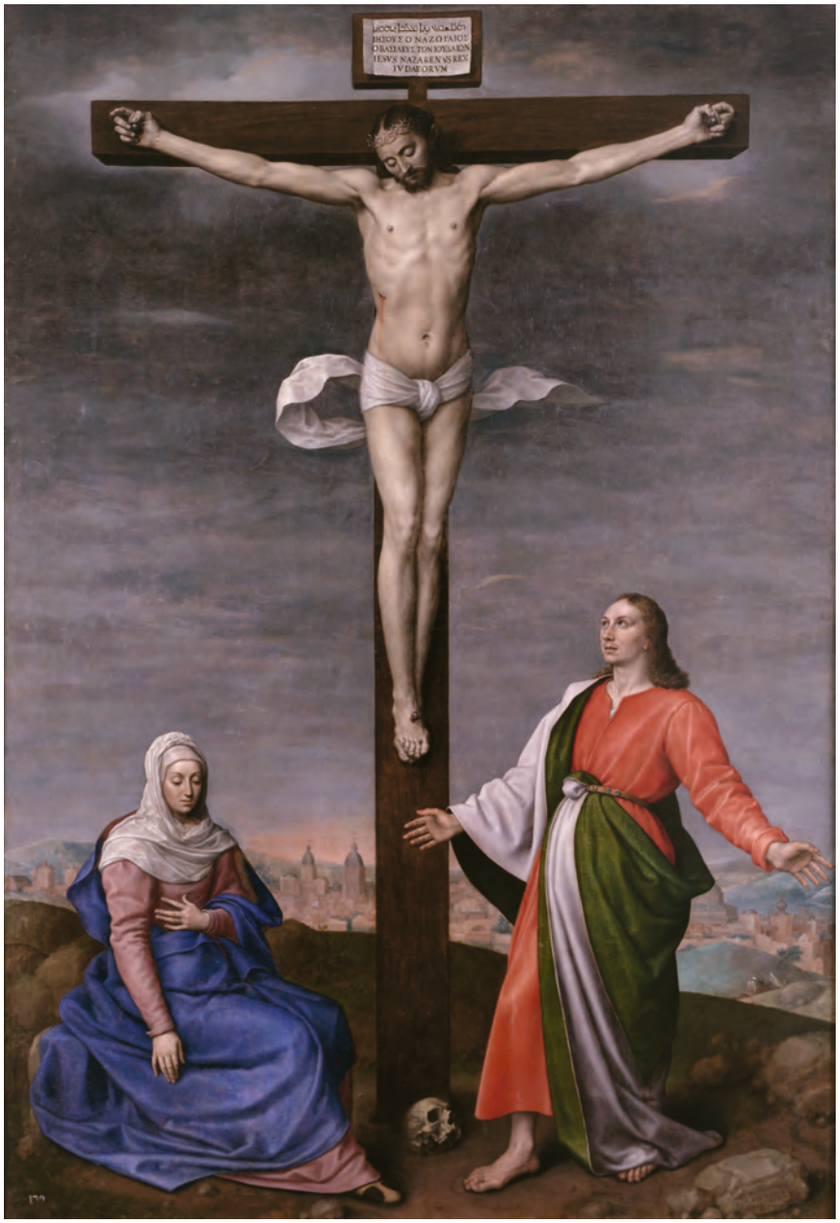


Fig. 3 Anthonis Mor, *Crucifixion*, 1573, huile sur toile, 360 × 243 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0644.

Mesurant plus de trois mètres de haut, cette toile frémissante était récemment encore perçue et comprise comme un produit rubénien. Or, c'est précisément pour sa capacité à imiter le style de son maître Rubens que Van Dyck était connu : *La Chasse au sanglier* de Munich (**fig. 2**), comme la version de Dresde, toutes deux à situer vers 1618-1620, illustrent ce talent du jeune homme à « faire du Rubens[15] ». L'âpreté du visage du Christ, ici homme fruste et non pas éphèbe juif, évoque le type de certains des chasseurs vandyckiens. Le rapprochement de ces grands formats, contemporains dans l'*opus* de Van Dyck, fait percevoir, par-delà l'hétérogénéité thématique, la modulation d'une même énergie d'une toile l'autre.

18 *Le Calvaire*, du point de vue de l'art du récit – la grande affaire de la peinture d'histoire – est parfaitement efficace. Nous sommes bien dans la conception rubénienne, qui privilégie le théâtre de l'histoire sainte, ou de la Fable, pour exprimer la souffrance. Ainsi la perte, le deuil, le sentiment de dépossession, en accord avec la révolution catholique de la fin du XVIe siècle, ont-ils ici une vocation publique. Par la vertu du tableau d'autel, l'universalité de l'intimité fédère et relie la communauté des croyants. Plus tard, durant les années 1630, en Angleterre, Van Dyck montrera d'autres deuils, ceux-là strictement privés, comme celui frappant l'époux de *Venetia, lady Digby*, qu'il peint au surlendemain de la mort de la jeune femme, explorant les voies d'un lyrisme contenu.

19 *Le Calvaire* de Van Dyck, par-delà la référence à Rubens, se souvient du grand art chrétien favorisé par les Habsbourg. La *Crucifixion* d'Anthonis Mor, à Valladolid, haute de trois mètres soixante, datée 1573 (**fig. 3**), fait plus qu'anticiper la réalisation vandyckienne ; tableau d'histoire du portraitiste favorisé de la cour d'Espagne, elle rappelle la filiation intime de l'art produit dans les Pays-Bas du Sud, à l'orée du XVIIe siècle, avec l'art de l'époque de Philippe II. C'est de cet *ambiente*, plus encore que du monde anversois des années 1610, qu'est tributaire *Le Calvaire.*

20 À Paris se trouve aussi, des années de la brillante jeunesse, mais cette fois-ci loin de l'environnement des Jésuites de Bergues chez lesquels fut placé *Le Calvaire*, un

Saint Sébastien (M.I. 918, **cat. 3**). Le tableau parvint au musée en 1869, avec le legs La Caze. La toile est dérangeante, presque déplaisante tant son *vibrato* est prononcé : elle illustre l'immixtion de l'inquiétante étrangeté dans la peinture d'histoire traditionnelle. Seuls quelques peintres napolitains, comme Battistello ou bien Cavallino, approchent la stridence aigre et sourde de la toile du Louvre.

21 *Le Calvaire* est inimaginable sans les *pale* rubéniennes, par exemple *Le Coup de lance*[16] (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, **fig. 4-3**) ; la *Tête de jeune homme* s'insère dans la pratique des figures de caractères, ou simplement de figures d'étude destinées à être injectées dans des peintures d'histoire par Rubens et son atelier. Le *Saint Sébastien,* lui, déroute.

22 Sujet de commentaires impliqués, puisque certains historiens y distinguent une étude sur le vif du jeune peintre se figurant lui-même en saint anti-pesteux, le *Saint Sébastien* (**cat. 3**) excède l'histoire de la peinture flamande pour aspirer au statut de repère de la culture visuelle européenne. Rarement, en effet, peut-on discerner dans une peinture ancienne autant d'impulsions profondes. Kenneth Clark voyait, dans la sensualité rubénienne, un exemple d'harmonie et de noblesse, mais, dans le Van Dyck, c'est autre chose qui est exploré[17]. Les apprêts de la torture (au moins autant que de la mort) se mêlent à l'exposition d'un corps languide, dont la pose vaguement lascive anticipe de trois décennies les extases de sainte Thérèse d'Avila sous le ciseau de Bernin, à la chapelle Cornaro, à Santa Maria della Vittoria.

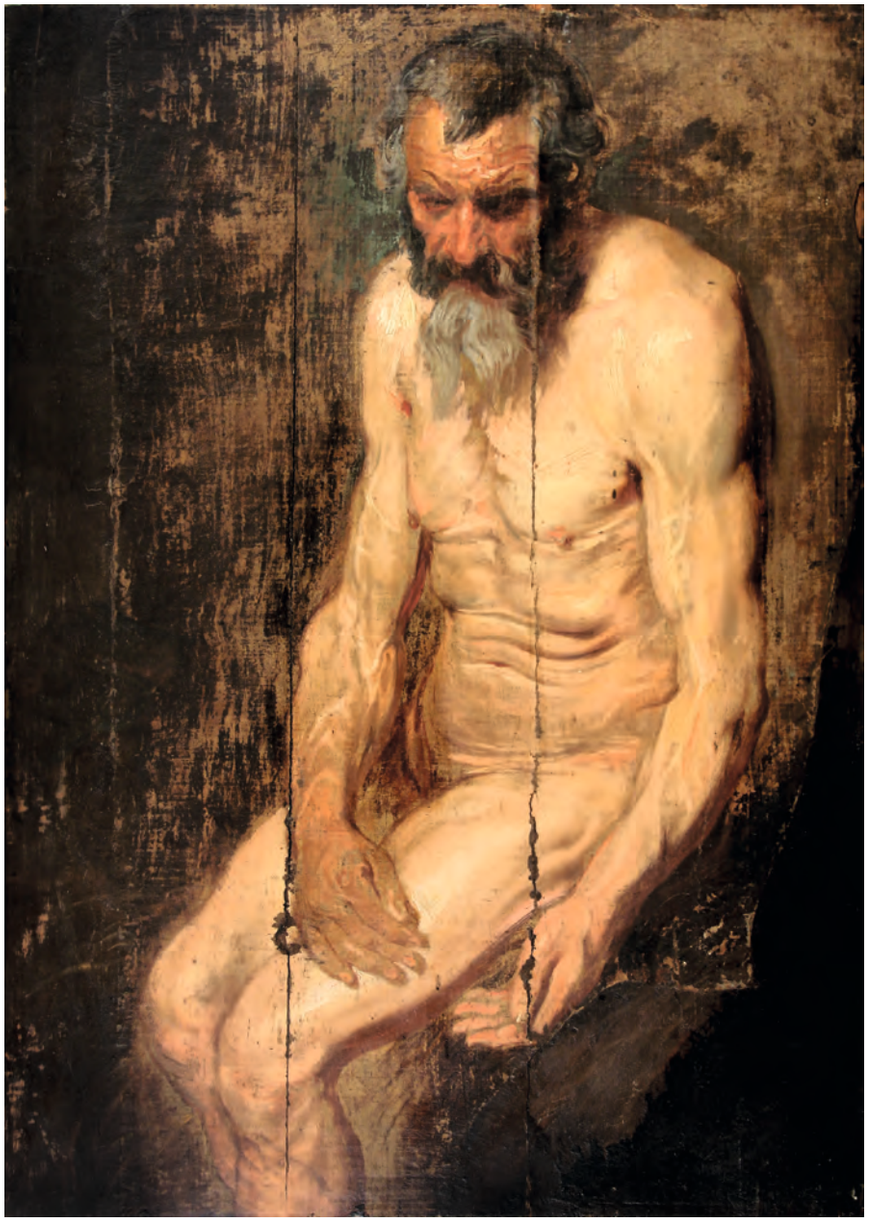


Fig. 4 Antoon Van Dyck, *Nu masculin (Étude pour saint Jérôme)*, vers 1618-1620, huile sur toile marouflée sur panneau, 91 × 76,2 cm, collection Albert B. Roberts.

23 Les bourreaux, dans le *Saint Sébastien* La Caze, forment eux aussi un sujet en soi. Sujet d'étonnement, d'abord : comment un peintre si jeune peut-il faire preuve d'une telle connaissance, manifester une telle empathie pour l'âge mûr, et inclure dans cet intérêt passionné les corps vieillissants ? Bien sûr, l'étude sur le vif apporte la réponse (**fig. 4**), et il faut souligner ici que cette caractéristique vandyckienne (un signal, en vérité, du fonctionnement de l'atelier de Rubens) est antérieure d'une dizaine

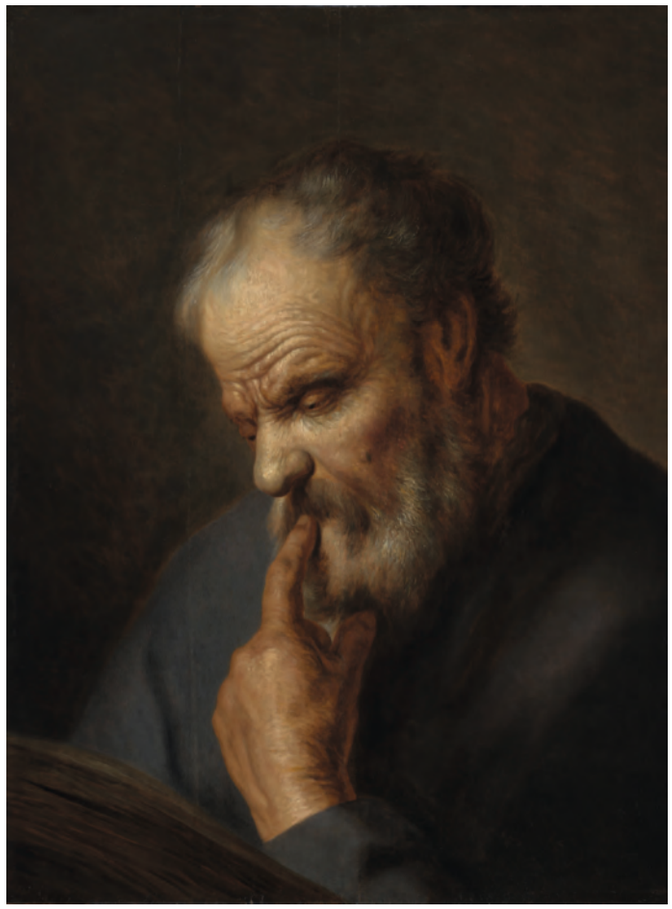


Fig. 5 Antoon Van Dyck, *Saint Philippe*, vers 1618-1620, huile sur panneau, 64,5 × 49,7 cm, Aschaffenbourg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, 1501.

Fig. 6 Jan Lievens, *Vieillard*, années 1630 (?), huile sur panneau, 63,5 × 48,3 cm, San Francisco, Legion of Honor, 1980.80.

d'années aux manifestations d'une veine similaire chez les spécialistes hollandais du genre des *tronies* (ou « trognes ») que sont Jan Lievens et Rembrandt, à Leyde.

Sujet de réflexion iconographique, ensuite : les bourreaux de Van Dyck ne se dis- 24
tinguent de ses apôtres que par leurs expressions. Voyez, par exemple, le *Saint Philippe* d'Aschaffenbourg. Panneau peint (et non huile sur papier marouflé sur panneau, comme le M.I. 916, **cat. 1**, dans sa partie centrale) donné à l'atelier de Van Dyck, ce dernier tableau montre un homme mûr, les yeux levés vers la divinité[18] (**fig. 5**). L'homme pourrait être, parmi les bourreaux, celui qui, dans le tableau du Louvre, lie les mains de Sébastien.

L'usage de modèles vivants pour peindre des figures de fantaisie, des têtes 25
d'étude, etc., devait offrir des possibilités d'une telle variété que différents maîtres, actifs dans des centres pourtant éloignés les uns des autres, y recoururent. Le jeune Ribera vient à l'esprit mais, dans le nord de l'Europe, certains Hollandais s'étaient fait une spécialité de la tête d'expression. C'est, en particulier, le cas de Jan Lievens. Il n'est que de juxtaposer un panneau à San Francisco, un *Vieillard*, dit *Philosophe silencieux* (**fig. 6**), à la *Tête de vieillard* du Louvre (ou *Tête d'étude*, M.I. 916, **cat. 1**) pour mieux saisir l'enjeu du Van Dyck[19]. Dans la *Tête de vieillard* du musée, combinaison d'énergie virile et de lassitude déjà perceptible, le temps du récit est

suspendu ; dans le Lievens, l'idée de la lecture concentrée, voire laborieuse, lance l'image au long du fil du temps.

26 Cette dernière notation appelle une remarque générale à l'échelle de la vie de Van Dyck. En effet, le peintre puise souvent dans ses années de formation ou, dans le cas d'un tel artiste, de première expérimentation, au long de sa vie. Ce peuvent être les souvenirs des maîtres de la Renaissance italienne (Titien ou, moins attendu, Savoldo), ou d'un genre essentiel pour sa propre pratique (le portrait habsbourgeois). Mais encore : la manière comme hors du temps de la *Tête de vieillard* évoque la *careless romance* des années anglaises[20]. Autrement dit, la disponibilité des *tronies* vandyckiennes, prêtes à servir dans telle ou telle composition illustrant le ministère de Jésus, annoncerait le caractère interchangeable des costumes féminins comme hors du temps des dames de la cour anglaise. Têtes intenses à l'identité encore à définir par le choix d'un sujet de la Fable, drapés transférables de belles épaules en belles épaules… L'hétérogénéité des sujets, l'écart des ans ne doivent pas faire négliger les préoccupations sous-jacentes, les orientations au long cours, bref, de mêmes pratiques au fil de la carrière du peintre.

Fig. 7 Antoon Van Dyck, *Lord Arundel et son petit-fils*, 1635-1636, huile sur toile, 144,8 × 121,9 cm, Arundel, Arundel Castle, collection duc de Norfolk, 119.

27 La première période anversoise avait mis Van Dyck en contact avec des exemples (tirés des collections du patriciat local) de portraits de la Renaissance vénitienne. C'est, sans doute, ce qui lui permit, dès avant ses premiers pas en Italie, de peindre des effigies telles que le *Portrait d'un homme et de son fils* (INV. 1244, **cat. 5**). Probablement à situer peu avant la réalisation du double portrait de la Frick Collection, deux peintures (elles, sur toile) montrant respectivement le peintre animalier Frans Snyders et son épouse Margareta de Vos, le panneau du Louvre laisse deviner la suite : avec de telles facilités, le peintre n'échappera plus aux commandes de portraits. De manière logique à l'échelle de sa carrière, la formule du tableau du Louvre servit à nouveau au milieu des années 1630 : *Lord Arundel et son petit-fils* (**fig. 7**) se souvient de la composition première. Il est vrai que le tableau anglais, par son velouté, mais également quelque chose d'assis, comme par la grande conscience du rang des modèles qu'il véhicule, renvoie le nôtre au statut de beau point de départ. Point de départ d'abord social : Arundel est l'un des plus

Fig. 8 Pierre Paul Rubens, *Portrait de Nicolas Rockox*, volet intérieur dextre de *L'Incrédulité de saint Thomas (Épitaphe de Nicolas Rockox et de sa femme Adriana Perez)*, vers 1613-1615, huile sur panneau, 145 × 56 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 308.

importants personnages du royaume; l'Anversois anonyme qui pose devant Van Dyck avec son garçonnet appartenait (simplement) à l'élite municipale de la cité de l'Escaut.

28 Autre tableau montrant une effigie, mais cette fois-ci d'un seul modèle, le *Gentilhomme à l'épée* (INV. 1248, **cat. 6**). Ce tableau peut cesser d'être anonyme : il pourrait s'agir d'un portrait de Pieter Soutman – ou encore, c'est notre hypothèse, de celui de Jan Boeckhorst[21]. Soutman et Boeckhorst étaient tous deux de brillants peintres ayant œuvré dans l'atelier de Rubens (Soutman, originaire de Haarlem, grava d'après Rubens de magnifiques planches). Pour des raisons de chronologie, Soutman n'a pu poser pour Van Dyck que lors de la *seconde* période anversoise de ce dernier (après 1627). Nous mentionnons néanmoins le *Gentilhomme à l'épée* (**cat. 6**) dans le contexte de la *première* période anversoise, dans la mesure où l'œuvre nous paraît mieux s'y insérer. On pourrait, à la rigueur, envisager – un peu comme avec la *Chaste Suzanne* de Munich – une datation au tout début du séjour italien[22]. L'hypothèse Boeckhorst, comme on verra dans la notice du présent catalogue, s'appuie notamment sur la probable présence du tableau parisien dans la collection du grand ébéniste Charles Cressent *avec cette identification du modèle*[23]. La date de naissance de Boeckhorst n'étant pas assurée (c'est celle de sa mort qui l'est), ce pourrait bien être lui, âgé de vingt ans environ, qui apparaît sur la toile conservée au musée.

29 La dernière nouveauté, en termes d'attribution, concerne ici la fin de la première période anversoise d'Antoon Van Dyck : l'importance jusque-là méconnue du *Portrait de Nicolas Rockox* (INV. 1264, **cat. 8**). Méconnaissance qui s'explique par le dépôt de l'œuvre, au ministère des Finances, de 1852 à 1996. Il s'agit, vraisemblablement, d'un tableau de Van Dyck et de ses assistants[24], dont il faut souligner qu'il est peint sur un panneau d'excellente qualité (marque de la guilde de Saint-Luc d'Anvers – les célèbres mains et le château –, avec au centre la marque de l'ébéniste Guilliam Gabron). Le modèle, Nicolas Rockox, est l'un des plus grands mécènes, collectionneurs et hommes politiques de la ville d'Anvers. On le voit, un peu plus jeune que sur le tableau du Louvre, sur le volet intérieur dextre d'un triptyque de Rubens montrant une *Incrédulité de saint Thomas* (**fig. 8**). À cet égard, notre *Portrait de Nicolas Rockox* illustre le fait que Van Dyck crée alors largement dans le sillage de Rubens.

30 Au cours de l'été et de l'automne 1620, sans qu'il soit possible d'être très précis sur la chronologie, Van Dyck se rend en Angleterre pour la première fois. Le séjour, même bref, ne saurait être négligé : Van Dyck entre en contact avec lord Arundel, que l'on retrouve, avec son épouse, à compter de ce moment, tout au long de la

carrière du Flamand – à tel point qu'il n'est pas abusif de parler du comte d'Arundel comme d'un protecteur de l'artiste. L'homme est l'un des grands esprits du premier XVIIe siècle et entre dans la catégorie des *virtuosi*, terme appliqué en 1634 par Henry Peacham à l'élite anglaise collectionnant de belles antiques[25].

31 Van Dyck découvre Londres et les Stuarts : c'est la ville de Francis Bacon et, avec le roi Jacques, il a affaire à l'initiateur d'une nouvelle traduction de la Bible – la « King James Bible », publiée en 1611. Quoi qu'il en soit, il y a, dans ce commerce avec *la cour du plus puissant prince protestant d'Europe*, une preuve nouvelle de la malléabilité du catholique Van Dyck et, en général, du fait que les antagonismes confessionnels ne cristallisaient pas systématiquement lorsqu'il s'agissait d'attirer les talents étrangers.

32 Il semblerait que le marquis (futur duc) de Buckingham ait joué un rôle dans l'arrivée du peintre en Angleterre, et ce à travers son frère, mais sans doute est-il malaisé de discerner la part de vérité dans cette notion[26]. En revanche, il est moins délicat d'imaginer l'effet de la ville – qui attendait encore sa modernisation architecturale – sur le jeune artiste. L'installation à Blackfriars, quelques années plus avant, pourrait s'expliquer par le souhait de s'éloigner du lacis de ruelles de Londres.

33 La capitale anglaise dut offrir à Van Dyck une ressource que le jeune homme ne pouvait pressentir : le nombre de peintures italiennes soudain accessibles était sans commune mesure avec ce que les collections des patriciens d'Anvers recélaient. Dès lors, la nécessité de se rendre en Italie devint aveuglante et le besoin de ne pas tarder irrépressible. Il fallait repartir. Quitter la cour anglaise à peine arrivé. Dans la vie de Van Dyck (une vie menée à un rythme haletant), la volte-face londonienne de 1620-1621 n'étonne guère. La possibilité de bénéficier de la présence, à Venise en particulier, de lady Arundel favorisa le départ de l'artiste[27].

34 De ces quelques mois anglais, le Louvre ne possède pas de tableaux (deux dans le monde sont datés sans hésitation de ce moment, le portrait de lord Arundel au J. Paul Getty Museum, à Los Angeles (**fig. 5-2**), et *La Continence de Scipion* de Christ Church, à Oxford). Connaissant la facilité de Van Dyck à créer vite, cette relative pénurie d'œuvres interroge : il faut l'attribuer, croyons-nous, à une certaine déstabilisation du peintre, qui prit alors conscience de ce que son éducation ne lui avait pas encore fourni – comme au fait que Jacques Ier, pour l'amour des arts, n'était pas Charles Ier[28]. Van Dyck obtint un laissez-passer pour l'Italie grâce aux bons soins de lord Arundel, et reprit la route pour le continent. Le Flamand est de retour à Anvers en mars 1621. Il est au seuil de six années de découvertes et de réalisations artistiques décisives.

Van Dyck à Gênes

35 Van Dyck repart, cette fois-ci pour l'Italie, au tout début de l'automne 1621. Il y serait arrivé le 20 novembre. Son trajet précis reste inconnu, mais pas son point d'arrivée, la ville de Gênes[29].

36 Il est logique que Van Dyck se rende à Gênes. On explique habituellement ce point d'entrée par la présence d'artistes flamands installés sur place, les *fiamminghi* – y compris les frères de Wael, qui, par l'aide qu'ils apportèrent au jeune homme, acquirent un titre à figurer dans toutes les histoires de la peinture du temps. De façon générale, le commerce et la foi ont poussé les habitants de la région qui groupe les « dix-sept provinces » (de Groningue à l'Artois), depuis au moins le XVe siècle, à s'établir ou séjourner en plusieurs points d'Italie[30]. De là vient que les liens entre Génois et peintres nordiques sont anciens : Jan Van Eyck exécute, en 1437, un triptyque pour un membre de la famille Giustiniani de Gênes (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister[31]). Mais la raison profonde de la venue de Van Dyck en Ligurie, en vérité, est le rôle joué par la République de Gênes auprès de la monarchie espagnole depuis au moins la mitan du XVIe siècle. Andrea Doria, l'amiral le plus célèbre de l'histoire génoise, fut en effet l'un des soutiens de Charles Quint. Sans les galères génoises, l'empire de celui-ci n'aurait pu s'affirmer comme il le fit. De surcroît, les banquiers génois sont les grands financeurs de l'Empire espagnol : les banquiers ibériques avaient même coutume de s'en plaindre. Le réseau des financiers génois incluait, notons-le, la place d'Anvers[32]. En un mot, Van Dyck se rend chez les alliés et les soutiens indéfectibles des maîtres habsbourgeois des Pays-Bas du Sud.

37 À ces raisons de fond s'ajoute la mort du roi d'Espagne en mars 1621. Comment ne pas mettre en relation la disparition de Philippe III, la reprise par l'Espagne d'une politique belliciste envers les Provinces-Unies qui s'ensuit et le départ de Van Dyck loin de ce théâtre guerrier ? Le voyage italien de notre artiste intervient alors que meurt la trêve – un cessez-le-feu en réalité – entre Habsbourg et provinces du Nord (1609-1621). Archétype de cette dernière phase de la guerre de Quatre-Vingts ans, le portrait, dit anciennement – à tort – *Portrait de Livio Odescalchi* (**cat. 26**, collection Carlos de Beistegui donnée au musée en 1942), paraît incarner le type du gentilhomme italien du premier tiers du siècle. L'œuvre, cependant, ne convainc pas. À notre sens, et à la suite d'autres spécialistes, cette toile doit être ôtée du *corpus* de Van Dyck.

38 Sans forcer le trait, on peut dire que la cité ligure représente alors toute la modernité. La « strada nuova » (aujourd'hui via Garibaldi), le long de laquelle se succèdent les palais construits durant la seconde moitié du XVIe siècle par les grandes familles qui, *de facto*, dirigent Gênes, devait avoir des airs de ville nouvelle, idéale, pour l'arrivant. Une sorte de *tavoletta* de Brunelleschi transposée dans la réalité. Encore à présent, cette partie de la ville enthousiasme : les créations de Van Dyck à Gênes sont,

en premier lieu, une traduction de cette exaltation. Signe majeur, les formats de ses peintures s'amplifient. La splendeur du modelé s'installe. Tout gagne d'ailleurs en ampleur : la surface de la toile, l'opulence du décor comme des matériaux, le style du peintre (dont toute stridence ou aspect rêche sont évacués) et, plus que le style, l'inspiration. Cette dernière devient, très sensiblement, aristocratique. Le portrait de lord Arundel (**fig. 5-2**), malgré sa délicatesse et sa sophistication, n'offrait pas ce panache, ce cabrement qui s'observent alors chez le peintre.

39 À Gênes, Van Dyck a pu découvrir quantité d'œuvres, y compris certaines laissées par son ancien maître. Aux Zoccolanti par exemple, on voyait du Rubens, ainsi qu'à Saint-Ambroise (œuvres encore en place au milieu du XVIIIe siècle)[33]. Au Louvre, c'est cependant un représentant de la veine profane génoise que l'on trouve. En effet, le contact avec la république oligarchique génoise va permettre à Van Dyck des originalités séductrices, au premier rang desquelles l'exploration d'une forme de culture féminine. Quoique délicat à manier – mais un peu moins qu'« art bourgeois » pour parler de la Hollande contemporaine –, le mot paraît utile : en effet, les grands portraits féminins laissés par le Flamand valent en soi. Ils n'ont pas de pendant et leur groupe (on hésite à parler de série) est d'une très forte cohérence. La notion de *décorum* n'épuise pas leur portée[34]. Montrant des dames magnifiquement vêtues, dont les gestes au moins autant que le cadre de vie disent l'esprit fin, les effigies génoises de Van Dyck incarnent une étape dans l'art du portrait européen.

Fig. 9 Antoon Van Dyck, *Les Enfants Balbi*, vers 1625-1627, huile sur toile, 219 × 151 cm, Londres, The National Gallery, NG6502.

40 Le luxe qui leur est consubstantiel ne constitue pas la qualité première des portraits génois de Van Dyck. Ces grands portraits féminins explorent et définissent une syntaxe picturale neuve, tributaire des modèles de la cour d'Espagne, mais avec un délié absent des cercles qui pouvaient graviter autour de Philippe III ou du jeune Philippe IV. La mise en avant de la relation entre une mère et ses enfants, qui revient dans plusieurs toiles, charme. Dans le cadre imparti, on perçoit l'artiste découvrant ces hautes figures, apparemment isolées, et les représentant à plusieurs reprises avec leurs enfants, dans une relation où affleure le lien délicat. Le sommet de la démarche

Fig. 10 Antoon Van Dyck, *Sofonisba Anguissola*, 1624, huile sur panneau, 41,6 × 33,7 cm, Knole (Kent), National Trust, NT 129883.

est atteint avec *Les Enfants Balbi*[35], à Londres (**fig. 9**), une toile savante, au format proche de la *Dame génoise* (**cat. 9**) de Paris. Il n'est pas impossible que le succès de ce triple portrait en plein air ait favorisé l'avènement du tableau du Louvre. Suivant un mouvement dont on perçoit ici les prémices, et qui s'affirmera en Angleterre, Van Dyck aura cherché à simplifier, à soustraire, à purifier sa composition de tout élément anecdotique. Loin des assemblées resserrées, vraies troupes de théâtre, à la Rubens. Très loin de tout encyclopédisme[36]. C'est la grande force de bien des effigies du peintre, et ce l'est de celle du musée : l'accessoire en est banni.

41 Le *Portrait d'une dame génoise* (R.F. 1949-36, **cat. 9**) est l'un des chefs-d'œuvre d'Antoon Van Dyck. Restauré en 2018-2019, le tableau explique, à lui seul, le succès du Flamand – et l'éviction corollaire des autres portraitistes, ou leur ralliement ancillaire à sa manière (Jan Roos...). Il est habituel de situer les portraits génois de Van Dyck dans le sillage de Rubens. Ce dernier avait révolutionné le genre au tout début du siècle, comme le montre par exemple l'extravagante toile aujourd'hui à Kingston Lacy. Ce *Portrait de la marquise Maria Serra Pallavicino (?)* fait apparaître les costumes de l'ère victorienne comme de simples *négligés*[37]. Surtout, le tableau de Rubens est véritablement confiné : il laisse sourdre une impression d'enfermement – l'une des particularités de ses portraits génois. Même du beau *Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria*, à Washington (**fig. 9-5**), émane cette impression de huis clos[38]. Le tableau du Louvre, offert par Guy, Bethsabée et Jacqueline de Rothschild en 1949 – en reconnaissance du rôle joué par les musées nationaux durant la guerre – s'oppose à cette concentration d'énergie en milieu fermé. L'échappée vers un jardin, perçu immense, sur fond de ciel est une réponse à Rubens, qui avait eu tendance à fermer les voies possibles, semblant livrer une solution définitive avec ses effigies de belles aristocrates génoises. On méconnaît la difficulté que Van Dyck dut affronter, le défi à relever, avec cette question des portraits génois, si l'on croit que l'élève suit le maître. Pour Van Dyck, il fallait échapper à la formule rubénienne. Tout reprendre.

42 La moindre invention de Van Dyck pour se distinguer de Rubens en peignant ses commanditaires génoises n'est pas d'avoir travaillé à un nouveau canon. Pour des formats imposants au milieu desquels les figures paraissent dominer sans effort le regard du spectateur, le processus vaut d'être souligné. En effet, Van Dyck a sciemment

adopté des proportions du corps humain distinctes de celles dont usa Rubens[39]. Élongation des corps, réduction des têtes ou, si l'on veut, diminution du rapport entre tête et silhouette font qu'il est malaisé de confondre un Van Dyck génois avec une autre création italienne ou flamande. Mosaïque définissant pour jamais la ville de Gênes, l'ensemble des portraits de dames peints par l'artiste dans les années 1620 annonce les réalisations anglaises à venir. Le canon génois, svelte, prépare celui des portraits peints à la cour caroline.

43 L'exemple des portraits de dames génoises attire assez l'attention sur la capacité de Van Dyck à reformuler les réponses apportées, par ses prédécesseurs, à des questions classiques – ici les proportions du modèle dans le portrait d'apparat. Le séjour italien n'est pas seulement pour lui l'occasion d'assimiler, mais aussi de se déprendre de certaines manières, une fois celles-ci identifiées. Le carnet italien du British Museum, dans lequel le peintre garde la trace de ses admirations, amène sans doute à privilégier ces dernières ; il ne doit pas détourner d'une analyse du goût de Van Dyck qui inclut ses rejets.

44 La collection du Louvre ne possède pas d'œuvres peintes ailleurs en Italie – on sait que Van Dyck se rendit dans de nombreuses villes, et jusqu'en Sicile, en quête de modèles, d'idées, visiblement dans une ivresse de découvertes (Rome, Florence, Bologne, Venise, Padoue, Mantoue, Milan, Maser). À Gênes, cité alliée et soutien florissant des Habsbourg, il est logique qu'il ait trouvé une base sûre pour peindre ses *Grâces* modernes.

La seconde période anversoise

45 Les années 1627 à 1632, soit la seconde période anversoise de Van Dyck, sont les mieux représentées dans la collection du Louvre. La quantité de tableaux que produisit alors le Flamand est, il est vrai, immense – et, apparemment, mieux conservée que son *opus* italien. La carrière du peintre connaît, à la fin de la seconde moitié des années 1620, une accélération ; le retour au pays, souvent perçu comme une simple réinstallation après les traditionnelles *Wanderjahre*, sanctionne en vérité une phase de développement sans précédent[40]. Van Dyck jouit alors d'un beau statut social, et collectionne lui-même[41].

46 Parmi ses commanditaires, il travaille pour l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie (son époux Albert de Habsbourg est mort en juillet 1621). Le portrait de cette princesse qui se trouve au musée (INV. 1239, **cat. 11**) est un témoignage de la place nouvelle de l'artiste dans l'édifice aulique habsbourgeois. Peindre la fille de Philippe II, âgée d'une soixantaine d'années, est un exercice que Van Dyck maîtrise : on se souvient qu'il a portraituré, dans son carnet, une Sofonisba Anguissola chenue. C'était en 1624 à Palerme, et le dessin fut fait sur le vif (« fatto dal vivo in

Fig. 11 Kapuzinergruft, crypte des Capucins, à Vienne. Les sarcophages de l'impératrice Anne d'Autriche (1585-1618) et de l'empereur Matthias de Habsbourg (1557-1619).

Palermo…[42] »). Le portrait peint de Sofonisba âgée (**fig. 10**) avait préparé le jeune Flamand à ce travail. On se rappelle enfin son intérêt, dès sa première période anversoise, pour les *tronies* montrant des personnages dans la force de l'âge (il est vrai, des personnages masculins). Ceux-ci étaient peints au cours de séances de pose[43].

47 La logique des cours joue, dans le cas de Van Dyck et de Sofonisba Anguissola, à merveille. L'Italienne, en effet, fut dame de compagnie de la troisième épouse de Philippe II, Isabelle de Valois ; or, l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie est précisément issue de l'union d'Isabelle et de Philippe. On pourrait dire, dès lors, que Van Dyck tient, auprès d'Isabelle Claire Eugénie, le rôle que tint Sofonisba auprès de la reine d'Espagne, sa mère. Cette analogie est, à notre connaissance, peu mise en avant dans l'évocation des portraits par Van Dyck de la femme peintre italienne et de l'archiduchesse. Une filiation, de Sofonisba Anguissola à Van Dyck, est bien perceptible[44]. Filiation redoublée dans l'ordre du portrait, puisque Sofonisba elle-même portraitura Isabelle Claire Eugénie, en route pour rejoindre Albert, en 1599[45].

48 L'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie avait reçu en dot de son père la souveraineté des Pays-Bas. Princesse d'un âge de paix et de prospérité, elle est montrée dans le tableau du Louvre (**cat. 11**) en veuve pieuse, affrontant les affres de la guerre recommencée depuis plus de sept ans. Le costume qu'elle porte dans cette austère image est celui de l'ordre des Clarisses, la branche féminine de l'ordre franciscain. L'image correspond assez à ce que l'historien néerlandais Jeroen Duindam, après d'autres, a pu nommer la *pietas austriaca*[46]. Image politique s'il en est, dans laquelle la branche espagnole de la maison d'Autriche rivalise, en sombre grandeur, avec la branche impériale : conçue pour la cour de Bruxelles, au palais du Coudenberg, la toile de

Van Dyck exsude un catholicisme doloriste et impérieux qui répond assez à la Kapuzinergruft, la crypte des Capucins, à Vienne (**fig. 11**).

49 Travaillant désormais à grande échelle pour les congrégations religieuses et les ordres, Van Dyck s'attache à la réalisation de grands formats dont la beauté a pu être qualifiée de « rhétorique[47] ». On s'accordera, à tout le moins, sur la clarté de l'iconographie qui, en accord avec les recommandations post-tridentines, est une des qualités des œuvres religieuses de cette période. La majesté en est une deuxième. Dans les galeries du Louvre, *La Vierge aux donateurs* (INV. 1231, **cat. 14**), une Madone symbolisant peut-être un *ex-voto* de l'ingénieur Philippe Roettiers, parle un langage clair et majestueux – langage issu d'une fréquentation assidue et passionnée de l'*opus* chrétien de Titien. Chef-d'œuvre de délicatesse et, par là même, de réflexion sur l'incarnation et l'intervention divines dans la lignée des instructions du concile de Trente[48], la toile signale également la cohérence serrée qui, plus que par le passé peut-être, va désormais caractériser le travail du peintre.

50 En effet, dans ce tableau réalisé vers 1630-1632, les anges viennent de Venise et la Vierge se souvient des sculptures romaines (avec un type physique qui n'est qu'à Van Dyck); les premiers reviendront dans certains grands portraits – comme celui à Wilton House montrant, au complet, la famille du 4e comte de Pembroke –, la seconde est la sœur de toutes les autres Marie de la deuxième période anversoise – par exemple celle du *Mariage mystique de sainte Rosalie* de 1629 (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Figures mariales au regard baissé (on ne regarde pas de face les Vierges de Van Dyck[49]) vers l'Enfant qu'elles protègent, elles développent un canon nourri des souvenirs des portraits féminins génois : têtes menues en rapport à un corps allongé – corps immense même, perçu à travers de lourds drapés qui disent la dignité, la réserve, l'absence de désir. Le visage de ces Vierges vandyckiennes dessine un bel ovale, leur carnation évoque un idéal de beauté pâle. *La Vierge aux donateurs* du Louvre se range ainsi dans un groupe resserré, au tournant des années 1630, sorte de *Virgo inter Virgines* d'un genre neuf, non plus primitive delftoise mais bien intercesseur typique de la Contre-Réforme.

Fig. 12 Antoon Van Dyck, *Francesco Orero en adoration devant le Crucifié, avec les saints François d'Assise et Bernard de Clairvaux*, 1627 (?), huile sur toile, 325 × 210 cm, Rapallo, San Michele di Pagana, église San Michele.

Le rapprochement avec l'iconographie des anciens Pays-Bas et le Maître de la *Virgo inter Virgines* (actif à Delft vers 1475-1510) peut porter si l'on songe à la situation en plein air de *La Vierge aux donateurs* du **cat. 14** : au jardin tardo-médiéval ceinturé de murets, voire d'édifices, qui entourait les figures du Maître de la « Vierge parmi les Vierges » succède, dans le Van Dyck, un paysage sans délimitation. Le format du tableau parisien, à l'origine carré, suivait le procédé du soupirail – le ciel vu à travers un soupirail suggère davantage l'infini – et, resserrant la vision, proposait intuitivement de dépasser le champ borné par le cadre. La vertu imprégnant l'œuvre était appelée à conquérir le monde. Note majeure, un dais improvisé (un arbre, un pesant drapé sombre) appelle le croyant à l'humilité, dans l'esprit de *L'Imitation de Jésus-Christ*. 51

La douceur mise en avant par l'auteur de *L'Imitation*, douceur chrétienne au cœur de *La Vierge aux donateurs*, offre un mode dans lequel se plaît Van Dyck au retour d'Italie. Le tableau (**cat. 14**), à ce titre, constitue précisément un adoucissement par rapport aux récentes réalisations liguriennes : *Francesco Orero en adoration devant le Crucifié, avec les saints François et Bernard,* sans doute de 1627 (un tableau qui fait penser au Valencien Ribalta), était plus âpre, une vision terrible[50] (**fig. 12**). Adoucissement qui, manifestement, constitue une veine peu exploitée par les concurrents flamands – au sujet desquels on parle plus volontiers de truculence – et sur laquelle mise notre peintre. On songerait à Carlo Dolci, si celui-ci avait transposé la grâce de ses *Annonciations* dans ses portraits. Ou encore à Orazio Gentileschi, plus relevé, parfait et (comme Van Dyck) itinérant, mais qui ne livra point de portraits. 52

La Vierge à l'Enfant et les trois repentants (INV. 1230, **cat. 13**) – un des premiers tableaux de Van Dyck entrés en France (quelques années avant *La Vierge aux donateurs*), puisque présent dans les collections royales au plus tard en 1683 – creuse ce sentiment de piété suave. C'est l'occasion d'admirer l'intelligence dans la composition dont fait montre Van Dyck : puisque c'est de délicatesse et de douceur qu'il s'agit d'imprégner la toile, la figure masculine, jeune et musculeuse (sans doute le fils prodigue) est placée dans l'ombre et à l'arrière-plan, alors que le vieillard au chef branlant (le roi David) et la jeune pénitente (Madeleine) sont pleinement éclairés. La Mère et l'Enfant complètent le répertoire des personnages à même de transporter le fidèle dans l'univers d'émotion promu par l'Église contemporaine. Ce sentiment, notons-le, n'est pas enfermé dans le grand genre : au contraire, suavité, douceur et délicatesse sont les caractéristiques du portraitiste de la société de cour. La cour caroline, en particulier, offrira à maintes reprises à Van Dyck l'occasion de portraits sensibles, dans lesquels on discerne, une fois alerté par la fréquentation de ses images chrétiennes, une même suavité tout en maîtrise. Ces translations, si l'on ose ainsi s'exprimer, se révèlent, avec le recul, l'un des ressorts de l'art de Van Dyck. Elles sont doublées par le recours permanent à Rubens. Voyez *Vénus pleure Adonis* de ce dernier (vers 1614, Jérusalem, musée d'Israël, **fig. 3-9**), à placer à côté de la *Déploration sur le corps du Christ mort* (vers 1635, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, **fig. 30-1**) : 53

Fig. 13 Antoon Van Dyck, *Portrait de Marie de Raet (1614-1662)*, 1631, huile sur toile, 213,3 × 114,5 cm, Londres, The Wallace Collection, P79.

Fig. 14 Antoon Van Dyck, *Portrait de Philippe Le Roy (1596-1679)*, 1630, huile sur toile, 215 × 123 cm, Londres, The Wallace Collection, P94.

deux groupes éplorés à ajuster chacun autour d'un beau gisant, une solution compositionnelle qui s'éploie sur deux plans (profane, chrétien), chez deux maîtres.

54 Avant même de se transporter en Angleterre sous les Stuarts, à compter de 1632, il est possible d'observer, chez le peintre de portraits qu'est Van Dyck, cette immixtion d'une forme d'affabilité, ou simplement de douceur, dans les portraits peints à Anvers durant les années 1630. Ceux mettant en scène parents et enfants se prêtent particulièrement à ces effets nuancés. *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille* (INV. 1243, **cat. 10-1**) et son pendant, *Portrait d'un homme de qualité avec son fils* (INV. 1242, **cat. 10-2**), sont trop peu vus sous cet angle. Des patriciens flamands vêtus somptueusement, avec leurs jeunes enfants… Par-delà la reprise des

acquis picturaux de la période génoise (perspectives *di sotto in su* et en plongée mêlées, marche de pierre, personnage statique ou en mouvement, belle triade avec drapé, colonne, échappée), ces deux doubles portraits méritent une place de choix dans l'*opus* du peintre.

55 Le *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille* et le *Portrait d'un homme de qualité avec son fils* – outre d'avoir sans doute incité Rubens à prendre position dans une *disputatio* sur la meilleure manière de représenter parent et enfant, en peignant *Hélène Fourment au carrosse* (Paris, musée du Louvre) – préparent deux autres toiles. *Marie de Raet* et *Philippe Le Roy* (**fig. 13** et **fig. 14**) sont, du point de vue de la composition, peu vraisemblables sans les tableaux du musée. Suivant une méthode typique, Van Dyck a remplacé le garçonnet du Louvre par un lévrier, maintenu l'idée d'une marche (mais en la rognant pour engendrer plus de dynamisme dans sa figure, obligée désormais à un équilibre éphémère) et, faisant se dresser hors de son siège le modèle féminin, lui a placé entre les mains un éventail en plumes d'autruche teintes qui vient prendre la place de la petite fille du Louvre. Mécanisme usuel chez un portraitiste en quête de renouvellement permanent : l'identifier explique des décalages entre pendants, analysés parfois comme la conséquence d'une chronologie par à-coups mais qui ne sont, en fait, que le fruit de cette combinatoire[51].

56 Une première production, dans le goût du *Portrait d'un homme et de son fils* (INV. 1244, **cat. 5**), avait pu mettre en scène, dès la fin des années 1610, les relations entre un parent et son enfant. L'impression d'ensemble n'évitait cependant pas une forme de déjà-vu. Il y avait peut-être trop d'une certaine Venise dans de telles images, lesquelles pourraient être décrites comme des pastiches à la Tintoret (Domenico, le fils). Ce sont plutôt ces mères génoises avec leurs enfants dans leurs palais, qui ont fait entrevoir à Van Dyck des possibilités nouvelles dans l'illustration de rapports humains civilisés. Les deux toiles du musée (INV. 1242 et 1243, **cat. 10**), que posséda Everhard Jabach jusqu'à leur vente en 1671 à Louis XIV, relèvent de cette maturité *retour d'Italie*.

57 Au cours de ses années à Anvers (qui incluent certainement des visites à Bruxelles[52]), Van Dyck s'absente quelques mois pour se rendre dans les Pays-Bas du Nord, les Provinces-Unies. La durée de son séjour est matière à spéculation, mais il est sûr qu'il est présent à La Haye, à la cour du stadhouder, durant l'hiver 1631-1632. Quoique la cour de la maison d'Orange abrite alors Frédéric V du Palatinat, margrave protestant ayant dû fuir devant les Impériaux après la bataille de la Montagne blanche (1620), Van Dyck a concentré son activité au service de Frédéric Henri d'Orange-Nassau[53]. Le musée possède, de cette brève période de création haguenaise, un voluptueux *Renaud et Armide* (INV. 1235, **cat. 12**).

58 *Les Amours de Renaud et Armide,* un format moyen, nous place face à une veine nouvelle chez Van Dyck : idyllique, rêveuse, on aimerait dire anacréontique. Le mélange d'érotisme délicat et d'atmosphère vénitienne à laquelle concourt l'essaim joueur des *putti* convient à un registre inédit jusqu'alors pour le Flamand :

l'illustration de la littérature moderne (*La Jérusalem délivrée* du Tasse est de 1580). On n'a pas, à notre connaissance, fait remarquer qu'Armide – accroupie et dans une attitude qui fleure la sybille vaticane retravaillée – est physiquement proche de la Vénus, dans *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (INV. 1234, **cat. 16**) du musée. Les formats si différents et les thèmes distincts ne doivent pas tromper. Cette Vénus est bien la sœur d'Armide : il suffit d'imaginer cette dernière debout, et subissant un agrandissement *ad hoc*. Même visage menu, même chevelure blonde (les coiffures, d'un tableau à l'autre, sont quasi identiques !), même carnation ; le manteau-cape, improbable, retenu par un lien doré où brille une pierre en cabochon, ne serait-il pas aussi un réemploi ? Il n'est jusqu'au côté vaguement androgyne qui ne soit perceptible dans l'œuvre hollandaise.

59 Dans les salles du Louvre, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (**cat. 16**) et *Les Amours de Renaud et Armide* (**cat. 12**) ne sont pas éloignés. La similitude stylistique invitant au rapprochement chronologique, nous proposons de voir dans le grand format un tableau contemporain de l'illustration du Tasse, et même d'envisager prudemment à La Haye sa réalisation. Cette hypothèse place le **cat. 16** en 1631-1632.

60 Naturellement, d'autres toiles, celles-ci anversoises, partagent certaines caractéristiques avec les créations assignables au séjour à La Haye – en particulier le goût pour les frondaisons ou une gamme colorée privilégiant les contrastes. *Saint Sébastien secouru par les anges* (INV. 1233, **cat. 15**), à dater vers 1630-1632, est dans ce cas. C'est, peut-être, la peinture religieuse de Van Dyck la plus anti-rubénienne que possède le Louvre. Méconnue de différents spécialistes, y compris un observateur aussi sensible que Charles Eastlake, l'œuvre constitue l'un des plus remarquables traitements par notre artiste de ce sujet de dévotion. Saint Sébastien est ici vu sans l'étrangeté qui caractérise le tableau du legs La Caze (M.I. 918, **cat. 3**). Le peintre opère désormais par soustraction (très peu de personnages ou d'accessoires), plutôt que par accumulation. À un éclairage uniforme, il substitue ici un usage modulé, scénique, de la lumière. De manière générale, le problème de composition que pose un corps (mort ou souffrant, abandonné ou frémissant) entouré de pleurants, assistants ou orants est un leitmotiv chez le peintre. Que Van Dyck ne donne jamais l'impression de se répéter dans ses solutions à ce problème est l'une des raisons pour lesquelles il compte parmi les meilleurs peintres d'histoire du XVII^e^ siècle.

Entre Angleterre et terres habsbourgeoises

Titien en Angleterre ?

Van Dyck arriva en 1632 à la cour de Charles Ier d'Angleterre. D'une façon caractéristique du fonctionnement croisé des cours, Gerrit Van Honthorst – qui s'imposa à La Haye tout au long des années 1630, là où l'art vandyckien ne fit pas souche – y avait travaillé plusieurs mois en 1628. L'acquisition la plus admirable de toute l'histoire des collections royales anglaises au XVIIe siècle venait de se terminer : les possessions des Gonzague avaient, pour une grande partie, basculé dans le giron Stuart entre 1629 et 1632[54]. Par ce coup de maître, Charles renforçait son prestige ; sa cour acquit un statut comparable à celui de Mantoue, laquelle avait été la cour la plus raffinée, la plus sophistiquée d'Italie du Nord sous le règne des Gonzague, en particulier sous Vincent Ier, le vassal de l'empereur Rodolphe II de Habsbourg. 61

Il n'est pas anodin que, à la suite des dommages subis par les œuvres lors du transport depuis l'Italie vers Londres, on ait demandé à Van Dyck (alors à Bruxelles) de peindre un *Vitellius* pour remplacer une toile de même sujet par Titien, et de reprendre le *Galba* de la même série[55]. Van Dyck semble avoir été perçu, par les Anglais, comme un émule de la grande tradition italienne, un génie à même de s'y substituer le cas échéant. 62

Ce point de vue, plus qu'une simple analogie, joue jusque dans la définition de la fonction du chef-d'œuvre de l'artiste, le *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre* (INV. 1236, **cat. 18**). Là où Titien avait figuré *Charles Quint victorieux à la bataille de Mühlberg* (Madrid, musée du Prado), Van Dyck montre son maître Stuart en roi de paix. Le tableau du Vénitien avait été vu et admiré par Charles à Madrid, en 1623 ; mieux, Buckingham en avait fait exécuter une copie pour sa demeure de York House – chose à peine croyable, le portrait équestre *de lui-même* qu'il commanda peu après à Rubens le fut pour faire pendant à cette copie du portrait de l'empereur Habsbourg et roi d'Espagne[56]. La destruction de cette grande toile rubénienne (en 1949) a peut-être fait perdre de vue que le *Portrait de Charles Ier* est, entre autres choses, un tableau voulant trancher par rapport à l'idiome triomphateur et allégorique « à la Rubens ». En d'autres termes, un tableau anti-rubénien, non seulement par principe, mais en opposition précise et concrète à une création de son ancien maître pour le favori royal. Une création remontant aux années 1620 et dont toute la cour caroline aurait parlé. L'allusion au *Charles Quint* de Titien dans le portrait du roi au musée est d'autant plus plausible, si l'on se souvient que Van Dyck avait peint, à l'automne 1634, le cardinal-infant Ferdinand de Habsbourg portant… la rapière tenue par Charles Quint le jour de sa victoire à Mühlberg[57] (Madrid, musée du Prado). 63

64 À l'image d'un empereur catholique belliqueux, vainqueur de la ligue de Smalkalde, cherchant à imposer à l'Europe *une* foi et *une* allégeance, se substitue, avec la toile du musée, celle d'un souverain protestant pacifique, descendu de cheval. Un prince en son royaume, à l'acmé de son pouvoir[58] et ne faisant plus que chasser – symbole de civilisation s'il en est pour la culture des cours. Dans le « roi à la ciasse[59] », l'absence de toute arme, fût-elle de chasse, objet habituel d'interrogation des spécialistes, fait alors sens. Sur le long cours, le musée possède, avec le *Portrait de Charles I^er^*, la réponse Stuart au *Charles Quint victorieux à la bataille de Mühlberg* peint par Titien.

Flamand catholique à la cour caroline

65 Van Dyck agit-il comme agent pour le compte du roi Jacques I^er^ d'Angleterre, dès son arrivée à Rome au printemps 1622 ? La nature de sa mission reste matière à spéculation, mais ses liens avec les prêtres sont avérés (George Gage et Tobie Matthew) – ceux avec les Jésuites sur place n'étant pas à exclure[60]. Cette familiarité avec le personnel de l'Église romaine n'est pas sans rappeler le fait que trois de ses sœurs (Isabelle, Suzanne et Cornélie) sont béguines à Anvers. Toute sa vie, le peintre restera en relation avec ce monde du béguinage, confiant ainsi l'éducation de sa fille naturelle Maria Teresa à Suzanne[61]. En Angleterre, Van Dyck va travailler au service d'un roi qui insiste sur le fait d'être oint, et d'une reine catholique.

66 Si les liens entre notre artiste et l'Angleterre remontent à son premier séjour dans le pays (entre octobre 1620 et février 1621[62]) et semblent donc avoir été renouvelés jusqu'en Italie – selon un réseau international d'agents –, il faut également rappeler que les relations entre Charles I^er^ Stuart et la cour d'Espagne remontaient, de même, à plusieurs années. L'histoire de la mode en offre une illustration.

67 La confrontation entre les modes anglaise et espagnole prit un tour célèbre lors de l'arrivée impromptue de Charles, encore prince de Galles, et de Buckingham à Madrid, en mars 1623[63]. Le prince et Buckingham restèrent six mois, leur séjour donnant lieu à de nombreuses fêtes. Durant celles-ci, la famille royale espagnole est vêtue, dans son ensemble, de couleurs unies et peu nombreuses : brun, noir, pourpre, argent ou violet. Le roi Philippe se distingue par ses bijoux. Bien que la sobriété espagnole puisse être nuancée (la somptuosité des tissus, comme certains détails, tels les plumes ou les sequins brodés, compensant le faible nombre de couleurs retenues), la maison d'Espagne tâche visiblement d'apparaître sévère. La visée est naturellement politique et de circonstance (les finances royales espagnoles sont désastreuses), mais c'est la mode mise en place au long du règne de Philippe II, tout en retenue, qui donne encore le ton (**fig. 15**). Ce monarque est mort en 1598. Par contraste, le goût anglais est extravagant. William Larkin en est peut-être le meilleur représentant (**fig. 16**).

Ce contraste entre l'étoile noire d'Espagne et l'étoile brillante d'Angleterre forme la texture même de l'œuvre peint de Van Dyck durant les années allant *grosso modo* d'avril 1632 à sa disparition. Et ce, dans un aller-retour fondamental avec le continent que l'insistance sur la « période anglaise » de l'artiste dérobe à la vue. Cet aller-retour est connu, mais perçu comme anecdotique, à la façon du déplacement (à situer vers octobre 1633) de Van Dyck à Bruxelles afin d'apporter à Isabelle Claire Eugénie un portrait du roi d'Angleterre[64]. Il convient pourtant de comprendre le travail de l'artiste à la lumière de cette divergence à laquelle son œuvre ne saurait échapper[65]. 68

Van Dyck développe-t-il, dans ces conditions, deux manières ? L'une serait le style « cavalier », adapté à l'élégance néo-chevaleresque des Stuarts. L'autre descendrait du portrait habsbourgeois. Il suffit de se rappeler le *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie, archiduchesse des Pays-Bas, en habit du tiers ordre des Clarisses* (INV. 1239, **cat. 11**) pour percevoir de quelle austérité il est ici question. Cette logique souffre quelques exceptions. L'une d'elles se trouve au Louvre. 69

C'est, en effet, à un paradoxe que nous expose le *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (INV. 1240, **cat. 17**), peint à Bruxelles en 1634-1635. Le tableau a de quoi saisir si l'on songe qu'il est le fait d'un portraitiste qui vient de livrer, suivant un rythme forcené, une éblouissante série d'effigies des souverains anglais. On pense, en particulier, au double portrait de Charles et Henriette Marie qui sonna le glas pour Daniel Mytens (voir ainsi **fig. 24-2**), ou bien à la *Greate Peece*, deux chefs-d'œuvre de 1632[66]. Le *Moncade* du Louvre est une reprise (sans doute grâce à des dessins qu'avait gardés avec lui Van Dyck), si l'on s'en tient à la composition, du portrait équestre de Charles conservé dans les collections royales britanniques (**fig. 17-3**)[67]. Toujours sensible aux enjeux hiérarchiques, Van Dyck a substitué à l'arc grandiose et impérial, sous lequel passait le souverain anglais, les seules terres des Pays-Bas du Sud. Par-delà les évidents ajustements qui s'imposaient à l'occasion du passage d'un modèle royal anglais à un ancien vice-roi d'Aragon, il est saisissant de voir Van Dyck user, chez les Habsbourg, d'une formule qui avait fait son succès chez les Stuarts. 70

Surtout, Van Dyck traite un grand d'Espagne comme si le théâtre d'opérations de ce dernier était la cour caroline. Comme si la grâce éthérée, l'élégance diaphane et le côté elfique pouvaient servir au mieux le marquis d'Aytona. Van Dyck a certes peint le marquis dans un autre portrait avec réussite (**fig. 17-6**), mais c'est une composition à mi-corps, sobre et sans effet trop marqué[68]. Dans le grand portrait équestre du Louvre, le peintre tente de marier le grandiose habsbourgeois avec la grâce romanesque des Stuarts[69]. Discordance ? Le style « cavalier » l'a bien emporté chez Van Dyck sur l'ascendance habsbourgeoise. 71

La collection des Van Dyck du Louvre permet de voir à l'œuvre une autre superposition dans la production des années 1630, à la fois politique et esthétique. Peindre François de Moncade un peu comme le roi Stuart était un pari osé. Peindre les princes palatins en exil, en tant qu'ils plaident leur rétablissement dans leurs 72

Fig. 15 Diego Vélasquez, *Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne*, 1624, huile sur toile, 200 × 102,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 14.40.639.

Fig. 16 Attribué à William Larkin, *Portrait du futur duc de Buckingham*, vers 1616, huile sur toile, 205,7 × 119,4 cm, Londres, National Portrait Gallery, NPG 3840.

terres et leurs droits d'électeurs du Saint Empire romain germanique, et cela depuis Londres, était plus ardu. Le *Portrait des princes palatins Charles Louis Ier et Robert* (INV. 1238, **cat. 19**) peut, dans cette optique, être défini comme *Les Ambassadeurs* de Holbein (Londres, The National Gallery) : une affaire géopolitique.

73 L'image livrée par Van Dyck au printemps 1637, comme souvent dans la culture de cour, repose sur des liens de parenté qui l'éclairent sans l'épuiser : Charles Ier était l'oncle (du côté maternel) des deux princes allemands. Le roi d'Angleterre, pendant des années, a joué de ce lien en affirmant qu'il aiderait les princes ses neveux à recouvrer leurs terres et la dignité d'électeur du Saint Empire, après la déroute de la Montagne blanche (1620). Il est logique, dans ces conditions, que Van Dyck ait eu à portraiturer les neveux de son maître. Quel que soit le degré d'intervention des

Fig. 17 Antoon Van Dyck, *Portrait de Charles Ier Stuart en armure*, vers 1637-1638, huile sur toile, 219 × 130 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 537.

princes palatins dans la définition de leur portrait par le peintre flamand, l'image élaborée par celui-ci sert donc (aussi ? d'abord ?) Charles : elle rappelle *de facto* l'hospitalité et la bienveillance du souverain envers les jeunes princes protestants. Leurs revendications sont émises depuis Londres, capitale d'un roi qui se verrait faire jeu égal avec Ferdinand II de Habsbourg ou son successeur, Ferdinand III[70].

74 Cet arrière-plan à l'esprit, on peut entrer dans le détail de ce que les princes rêvaient d'obtenir avec cette image, *grosso modo* une réclame, à l'encontre de l'empire, de leurs revendications. Les armures des jeunes gens font écho à celles portées par les empereurs Habsbourg – une imagerie véhiculée par la gravure à travers l'Europe entière –, mais aussi à l'armure que porte Charles sur des effigies à peu de chose près contemporaines de la toile du musée[71] (**fig. 17**). Cette dernière image royale présente, d'ailleurs, une tonalité impériale.

75 Le *Portrait des princes palatins* superpose donc les dimensions dynastiques : palatine et Stuart, mais aussi habsbourgeoise – tout en évoquant la cour de La Haye et la maison d'Orange qui offrit aux parents exilés des princes un refuge. Le tableau de Van Dyck illustre ainsi la complexité des conflits religieux dans l'Europe de la guerre de Trente Ans (1618-1648). Même, il doit être saisi dans l'essaim des commentaires, positifs ou négatifs, calculateurs toujours, qui entourèrent *des années durant* l'affaire palatine dans les diverses cours d'Europe. Une sorte de « question d'Orient » du XVIIe siècle. Puisque la possession du Palatinat et la dignité électorale qui l'accompagne étaient au cœur de l'équilibre européen, les initiatives des uns étaient systématiquement bloquées par les autres : la correspondance des ambassadeurs vénitiens rend compte de ces savantes obstructions. La Sérénissime se gardait bien, malgré ses protestations d'amitié envers Charles Louis, d'entreprendre quoi que ce soit[72].

Le portrait de Charles Ier d'Angleterre

76 Sensibilisé à ces croisements, à cette pollinisation tous azimuts, le visiteur, dans les salles du musée, aborde le « Roi à la chasse[73] » (**cat. 18**). L'œuvre est traditionnellement localisée en France, au début du XVIIIe siècle, dans la collection d'une aristocrate : Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, devenue par mariage comtesse de Verrue. Le tableau se trouvait en son hôtel parisien, quartier Saint-Sulpice, rue du Cherche-

Midi, jusqu'à sa disparition. Il est piquant de noter que l'un des célèbres modèles de Van Dyck dans les années 1630 était lui-même de la famille des comtes de Verrue : l'abbé Cesare Alessandro Scaglia, importante figure de la diplomatie du premier XVIIe siècle européen. Cette intersection dans l'arbre généalogique de l'une des illustres familles du Piémont ne prouve cependant pas grand-chose, si ce n'est que les chemins qui traversent le monde aulique se coupent régulièrement[74].

77 La provenance du « Roi à la chasse » est restée, avant l'épisode Verrue, mystérieuse. Peut-être s'étonnait-on que le portrait d'un roi anglais, qui ne vint qu'une fois sur le continent, se soit retrouvé en France. Nous croyons aujourd'hui pouvoir avancer l'hypothèse suivant laquelle la toile était présente en France dès le tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, à Saint-Germain-en-Laye. Soit à la cour en exil d'un monarque Stuart, James (Jacques II). Acceptée, cette hypothèse ferait reculer d'une trentaine d'années la présence en France du chef-d'œuvre de Van Dyck.

78 Elle laisserait aussi plusieurs questions encore ouvertes.

79 Comment un tel tableau a-t-il pu quitter le giron des Stuarts ? Les historiens de l'art se sont heurtés à ce problème, enflant peut-être l'impossibilité d'une telle cession. Nous pensons que l'état de déréliction de la cour après la mort de Jacques II, comme une veuve impécunieuse, peut expliquer que l'on ait disposé du tableau. Des intermédiaires, actifs en France à la fin du règne de Louis XIV, seraient à identifier. Autre complication, comment admettre que la cour Stuart, en exil à la suite de la Glorieuse Révolution de 1688, ait pu emporter en France la toile sans que les spécialistes aient eu vent de ce mouvement ? Nous croyons que le caractère de roi mal-aimé, presque de roi paria, vraie tunique de Nessus de Jacques II Stuart, pourrait expliquer ce point aveugle dans l'historiographie[75]. L'idée n'a, apparemment, pas été examinée. Pourtant, plusieurs figures autour de Jacques II font le lien avec la période précédente : James Porter, l'un des fils d'Endymion Porter – ce dernier, ami proche de Van Dyck –, devient ainsi vice-chambellan du roi Stuart à Saint-Germain-en-Laye[76]. Enfin, comment convenir que le tableau soit resté en Angleterre sans qu'on le sache – échappant aux ventes du *commonwealth*, passant par les soubresauts du protectorat et du retour des Stuarts sur le trône – jusqu'en 1688 ? Cela supposerait notamment que Charles II ait hésité à mettre en avant l'image de son père. À tout le moins figure controversée, père encore à même de faire se dresser le spectre de la guerre civile. Ou simplement parce que père vaincu. Les éléments tangibles manquent[77].

80 Loin de l'image doloriste, passéiste, de la cour jacobite repliée à Saint-Germain au temps de Louis XIV, le *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* (INV. 1246, **cat. 20**) projette – malgré un format moyen – le raffinement « cavalier » de la cour caroline à son acmé. La toile se présente comme un portrait-cadeau, portrait de mariage, portrait qui se veut gage d'amour pour Mary, lady Villiers (veuve à quatorze ans de lord Herbert). Le mariage de Lennox avec cette fille du duc de Buckingham, le favori du roi, est de 1637[78].

Avec le *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* (**cat. 20**), Van Dyck livre par conséquent un témoignage de la faveur – qui va jusqu'à être posthume – accordée à Buckingham, d'abord favori du roi Jacques, puis de son fils (ce dernier avait été confié, tout jeune, à la garde de Buckingham). Ce Brummell du XVIIe siècle ayant disparu en 1628, on perçoit la faveur continuée, la fidélité au personnage de la part de Charles sans lequel un tel mariage avec lady Villiers ne pouvait se penser[79]. Rappelons, à ce sujet, la dépêche d'Anzelo Correr, ambassadeur de Venise près la cour Stuart, à ses maîtres, le doge et le Sénat, le 20 février 1637 : 81

> « Pour ajouter à cela une autre raison de se réjouir, il [le roi Charles] presse la conclusion du mariage entre le duc de Lennox et la fille de feu le duc de Buckingham, mais le duc ne semble pas le désirer grandement, ses affections paraissant le conduire vers la comtesse de Carlisle[80]. » 82

Le tableau du musée prend ici un tour politique. James Stuart est cousin du roi d'Angleterre et peut prétendre au trône d'Écosse, et voilà que l'on apprend que ce fidèle royaliste dut épouser, sur les instances de Charles Ier, la fille de Buckingham. Loin de la « carte du tendre » : non pas mariage d'amour, mais mariage arrangé. Sans aller trop avant, on comprend dès lors que la toile de Van Dyck met en scène, avec artifice, ce *concetto* amoureux voulu par le roi, établissant la légende plaisante d'une union souhaitée entre Mary et James Stuart. Van Dyck connaissait bien Buckingham et sa famille, qu'il peignit à plusieurs reprises (jusques et y compris dans le deuil) ; il était le candidat idéal pour que le roi le choisisse – il est probable en effet, dans ce contexte, que le monarque, artisan de l'union entre les jeunes gens, prêta son portraitiste pour l'occasion. Vers 1633, le peintre avait ainsi déjà représenté Mary, la future épouse de Lennox, dans un portrait de groupe (Anvers, Rubenshuis)[81]. De manière inattendue, le *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* fait donc queue de comète au groupe formé par ces effigies « à la Buckingham[82] ». 83

Conclusion

L'étude de la trajectoire d'un artiste de cour doit faire le départ entre les ressources de sa personnalité, aussi mobile soit-elle, et une mobilité supérieure, celle du monde des cours. En effet, une grande cour d'Ancien Régime est composée d'une multiplicité de cours : chacune évolue autour d'un personnage princier important. Nébuleuses envieuses et à géométrie changeante. Les intersections entre factions, les intérêts partagés (ou non), les liens entre cousins princiers sont nombreux. En France, le cas des derniers Valois ne fait que pousser à l'extrême ce processus de factionnalisation des 84

entourages. En réorganisation passionnée (puisque rien n'est plus important que l'évolution de la place de chacun par rapport aux autres) et incessante, la cour offre le plus délicat problème professionnel qui soit à un artiste de talent. Ceux qui arrêtent de se mouvoir dans ce réseau (ou font les mauvais choix de mobilité) sont, en général, destinés à stagner. C'est le cas de Juste Sustermans, qui débuta si brillamment et finit sans éclat, ou encore de Lorenzo Lippi.

85 Dans ce lacis, l'appartenance confessionnelle constitue *a priori* un frein avec lequel les princes doivent composer. Pourtant, le stadhouder Frédéric Henri privilégie le rapprochement avec la France, au détriment d'une possible entente avec l'Angleterre – préférant les catholiques à Charles Ier. Il faut rappeler, ici, que la mère de Frédéric Henri était une princesse française, Louise de Coligny, et que le français était la langue parlée à la cour de La Haye, suivant en cela les us de la cour de Guillaume le Taciturne. Dans le même ordre d'idée, l'appartenance confessionnelle du serviteur ne suit plus nécessairement celle du prince : en France, le protestant Théodore de Mayerne entre au service de la cour et y reste, alors même que son protecteur, Henri IV, s'est converti au catholicisme.

86 Les cours les plus agiles ne sont pas nécessairement celles que l'on pense. La cour habsbourgeoise de Bruxelles refusait d'employer des artistes protestants, mais elle ne broncha pas à l'idée de faire (re)travailler Van Dyck, qui avait œuvré à La Haye et à Londres. C'est que le monde habsbourgeois, sans cesse menacé (au Nouveau Monde comme en Europe, au Portugal ou aux Pays-Bas), est sans cesse en ajustement. Notre peintre bénéficia de ce phénomène puisque, sorti apparemment de la sphère Habsbourg, il put la réintégrer en 1634[83].

87 C'est cette culture de l'ajustement, si l'on ose ainsi s'exprimer, qu'il faut garder à l'esprit si l'on tâche de définir le cadre de travail de Van Dyck. Surtout si l'on explore le caractère international de l'art de ce peintre, un Anversois d'abord lié au monde habsbourgeois. Dans cette perspective, la collection du Louvre offre la matière d'un récit cohérent.

International ?

88 Du milieu de marchands anversois dont il est issu, marchands qui ne sont pas sans évoquer les *mercanti facoltosi* de la Florence du temps de Raphaël, Antoon Van Dyck a laissé des effigies mémorables. À Paris, le *Portrait d'un homme et de son fils*, vers 1620 (**cat. 5**), en est une, comme le sont les grands formats en pendants montrant un *Homme avec son fils*, une *Dame avec sa fille*, deux exemples patriciens *grosso modo* autour de 1630 (**cat. 10**), et marqués par le goût de la cour habsbourgeoise (de Madrid, *via* celle de Bruxelles). Cette clientèle, de rang élevé, est ouverte sur le monde. La collection du Louvre, cependant, plonge essentiellement le visiteur

dans l'univers où s'épanouit véritablement le Flamand au long de sa carrière : le monde cosmopolite des cours.

89 Les biographies d'Antoon Van Dyck, surtout celles romancées comme le texte de Jean-Baptiste Descamps des années 1750, décrivent en détail les itinérances du peintre : il a travaillé à Anvers, Londres, Gênes, Palerme, La Haye[84]... On est loin, pour parler comme Renan, d'un artiste purement hyperboréen[85]. À ce caractère international peut s'ajouter l'idée de tolérance : le catholique Van Dyck a portraituré le protestant Abel Brunyer, médecin de Gaston d'Orléans (**fig. 18**), et a travaillé, à la cour des Orange, pour des princes calvinistes. De plus, le style élégant de Van Dyck portraitiste a contribué à la mise en place d'une image presque neutre de l'artiste. Un peu comme Charles Ier d'Angleterre ouvrit en 1637 au public Hyde Park, jusque-là domaine royal fermé (le lecteur actuel n'a qu'à songer au très privé Gramercy Park, à New York), Van Dyck proposa ses talents à des modèles de nationalités diverses, offrant à l'observateur un extrait de l'*intelligentsia* du temps. La collection du Louvre, avec sa variété, refléterait assez cet aspect de l'art vandyckien.

90 Toutefois, rien n'est plus trompeur que cette notion d'un Van Dyck « européen », ouvert aux deux confessions chrétiennes, gentleman-artiste à l'élégance fédératrice des différences. Et ce, pour plusieurs raisons.

91 En premier lieu, Van Dyck garda toujours des attaches familiales à Anvers, sa ville natale. Ainsi, lorsqu'il s'agit de déterminer le lieu de sa sépulture, l'artiste choisit – dans un premier testament – l'église du béguinage d'Anvers. Il voulait reposer en terres catholique et flamande, là où vécurent ses parents, ses frères et sœurs ; là où le renouveau post-tridentin, qu'avait favorisé la trêve de Douze Ans (1609-1621), était le plus sensible. Ses sœurs Isabelle, Suzanne et Cornélie (celle-ci morte en novembre 1627) étaient justement béguines, sur place. Que Van Dyck ait vraisemblablement obtenu un emplacement dans le chœur de Sainte-Catherine en échange de l'exécution d'une monumentale *Déploration* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, **fig. 30-1**) – à l'exemple de Titien peignant sa *Pietà* pour Santa Maria Gloriosa dei Frari, à Venise, pour un autel devant lequel se faire enterrer – donne une coloration cisalpine à son geste[86]. L'Italien put jouer le rôle de précédent solennel, mais l'enracinement flamand de Van Dyck brille dans le choix d'un emplacement anversois pour son tombeau. Si le choix de la sépulture, avec le destin anglais du peintre, fut par la suite transformé (Van Dyck fut enterré à Saint-Paul de Londres), l'attachement à sa ville d'Anvers resta : son dernier testament, rédigé quelques jours avant sa mort, cite d'abord les bénéficiaires anversois, au premier rang desquels sa première fille Maria Teresa et ses propres sœurs[87].

92 En second lieu, la trajectoire de Van Dyck suit le réseau de ses protecteurs princiers. Le peintre emprunta des voies déterminées par des allégeances princières précises, des suzerainetés, des alliances politiques, voire des rebuffades dynastiques[88] : ce n'est pas une Europe ouverte que celle de Van Dyck. C'est une Europe partielle, déterminée, bien sûr socialement (entre patriciens et princes), mais aussi

géographiquement. Les allers-retours du peintre entre l'Angleterre et le continent illustrent le phénomène : en 1620-1621, premier contact avec les Stuarts à Londres; rencontres de personnalités anglaises en Italie durant les années 1620; en 1631-1632, présence à La Haye où se trouve Élisabeth Stuart, sœur du roi d'Angleterre; 1632, départ pour la cour anglaise; retour dans le monde Habsbourg, cette fois-ci autour de l'archiduc Ferdinand, en 1634; 1637, portrait londonien des princes palatins, neveux du roi Charles, et enfants d'Elizabeth Stuart – princes (encombrants) du premier XVIIe siècle, jouets entre les mains des Hollandais et des Anglais. Bref, on fera mieux désormais de nommer « rayon d'action de ses maîtres » la dimension internationale de l'art de Van Dyck[89].

93 Dans ces conditions, l'ouverture récente du monde anglais vers le continent – monde anglais alors dans les prémices du futur « grand tour » – a joué un rôle décisif dans la carrière du Flamand. Peintre marqué par *l'ambiente* habsbourgeois, depuis l'atelier de Rubens indirectement et ensuite à Gênes – cette République, soutien et financeur de la monarchie espagnole –, Van Dyck jouit en effet d'un contexte favorable lorsqu'il est invité en Angleterre. La dynamique qui porta l'élite anglaise vers le continent à la suite du traité de Londres de 1604, et qui devait favoriser, chez cette dernière, le goût pour toute chose venue d'Europe – notamment la sculpture antique[90] – façonna la destinée de Van Dyck. C'est ce mouvement qui explique la sève, l'énergie des actions en Europe continentale d'un Gerbier, d'un Lanier, d'un Porter – tous ces hommes qui purent jouer un rôle dans la venue de l'artiste à la cour du roi anglais ou l'aidèrent sur place. Bref, le Flamand bénéficia de la levée de l'embargo sur toute chose espagnole qui, depuis la destruction de l'Invincible Armada en 1588, avait frappé la culture ibérique en Angleterre.

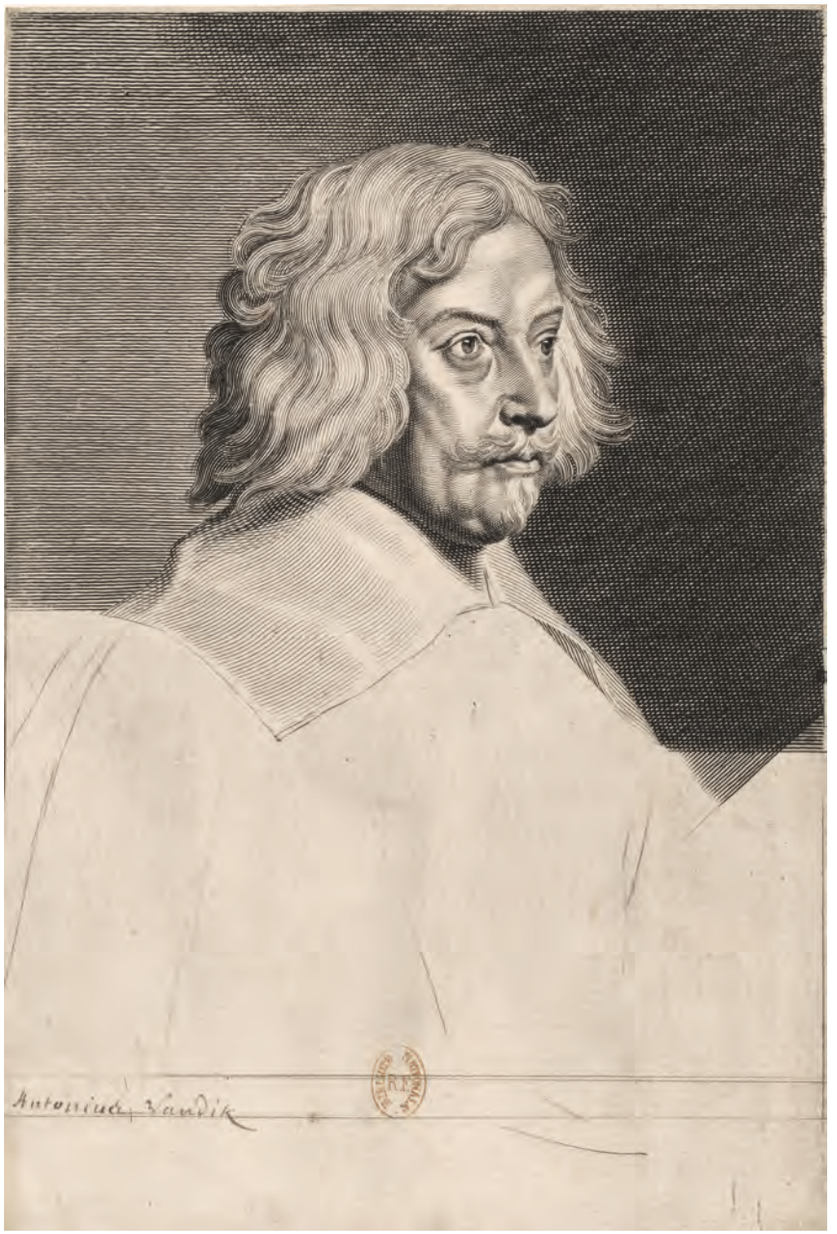


Fig. 18 Michel Lasne d'après Antoon Van Dyck, *Portrait d'Abel Brunyer, médecin de Gaston de France*, avant 1643, burin, premier état, 20,1 × 13,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed 27 c. À la plume en bas à gauche : *Antoninus Vandik*.

94 Lui, l'homme des Pays-Bas du Sud, le peintre des *pale* palermitaines, le thuriféraire de la Contre-Réforme, put ainsi venir à Londres en 1620-1621. Rappelons, dans le même ordre d'idées, que Charles épousa en 1625 Henriette Marie de France, c'est-à-dire rien de moins que la pupille du pape Urbain VIII. De façon

générale, la venue de Van Dyck en Angleterre s'entend dans le contexte d'une ouverture nouvelle du pays à la culture continentale : l'élégance vandyckienne qui fait aujourd'hui corps avec le règne de Charles Ier est contemporaine du livre d'Henry Peacham, *The Compleat Gentleman* (parution en 1622, rééditions en 1627 et 1634), compendium des façons et des modes en usage à travers l'Europe aristocratique, rédigé dans le but de relever l'éducation de la *gentry*[91]. Le bouleversement culturel vécu par l'Angleterre jacobéenne, puis caroline, est le fond sur lequel s'enlève le succès de Van Dyck auprès de ses commanditaires insulaires. Cette ouverture constitue la troisième raison pour laquelle Van Dyck n'est pas un artiste banalement « international ».

Style et histoire

95 La vingtaine de peintures par Van Dyck dans la collection du musée du Louvre permet de composer un récit à la fois historique et artistique homogène. C'est une des heureuses caractéristiques de cet ensemble. On y trouve, rassemblés, le déclin économique d'Anvers (entamé au XVIe siècle) transfiguré par sa classe dirigeante, dans ses effigies, en beau crépuscule ; la recherche d'indépendance des grandes aristocrates de la Gênes des années 1620 ; l'Europe habsbourgeoise qui, depuis son pôle des Pays-Bas méridionaux, veut apparaître puissance inentamée ; la question palatine, qui fait toucher à Van Dyck la lutte des princes protestants germaniques avec l'empereur – tout un équilibre confessionnel et politique sans cesse reconfiguré, depuis Luther – et l'impossible immixtion britannique ; le règne dramatique de Charles Ier, moment fondateur dans le long mouvement de restriction de la prérogative royale en Angleterre[92]. Et, partout, Rome.

96 Du point de vue du style, la collection flamande du Louvre permet un panorama de l'art de Van Dyck. S'y observent les conséquences des rivalités artistiques, les rejets, les fascinations qui marquèrent notre peintre. À Anvers, Van Dyck est capable d'imiter Rubens à s'y méprendre, ayant absorbé son idiome pictural dès avant de devenir lui-même maître. *Le Calvaire* (**cat. 4**) doit bien être une illustration de cette fusion. La fin des années 1610 est un moment haletant, comme emporté : cette trépidation se perçoit dans les quelques autres images d'alors que possède le musée, à l'instar d'une *Tête d'étude* (**cat. 1**) dans laquelle le jeune artiste, peignant un homme mûr, donne à toucher la lassitude naissante, le fléchissement de l'énergie virile. Comme le style de Van Dyck est, dès alors, torrentueux, capable d'incarnations hétérogènes, les spécialistes hésitent à le qualifier – disons que le musée montre ici son côté rêche.

97 Plus avant dans la carrière, il y a la *Dame génoise* du Louvre (**cat. 9**). Très loin de l'atmosphère riche au point d'en devenir calfeutrée (qui doit beaucoup au *disegno* florentin) des portraits génois de Rubens, cette toile de Van Dyck renouvelle le

dispositif construisant la composition (perspective en contre-plongée, édifice périptère, introduction du plein air). Cette insistance sur les extérieurs dit la distance volontaire avec Rubens. L'évolution de la palette, dans ce portrait, reflète l'émerveillement de Van Dyck devant les tissus, la lumière d'Italie. Le dessin gagne en ample rondeur, en souplesse. Après des années passées à peindre des patriciens anversois, le style de l'oligarchie génoise oblige Van Dyck à se renouveler. À affiner encore sa psychologie. Ces recherches se poursuivront avec les élaborations anglaises. Le Louvre, malheureusement, ne conserve pas de grand portrait féminin anglais du maître – même si le *Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford* (INV. 1279, **cat. 21**) mérite une réévaluation[93].

98 Un peu isolé par son style, son format comme son thème, *Les Amours de Renaud et Armide* (**cat. 12**) transporte le visiteur du musée dans un monde onirique. Le développement de cette veine, Van Dyck le doit à son séjour hollandais. Il faut imaginer Titien devenu mutin. La grande *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (**cat. 16**) a dû être peinte à peu de distance des *Amours*. La seconde période anversoise, en tant qu'elle englobe le séjour à La Haye, offre ces volte-face stylistiques typiques du peintre : un *Homme avec son fils*, une *Dame avec sa fille* (**cat. 10**), déjà évoqués, ne sont séparés sans doute que d'une ou deux années des œuvres de la veine lyrique et galante.

99 C'est qu'un même mouvement de balancier, mais avec des pôles successifs (dans la manière de Rubens, ou au contraire sec ; onirique, ou d'apparat ; analytique ou synthétique), traverse toute la création vandyckienne. Quand on croit le maître installé, sinon dans la formule, du moins dans une tendance, le voici qui prend l'observateur à contre-pied. Ces ajustements constants agissent ponctuellement (le choc italien) ou correspondent à de grandes phases (les premières années anversoises, à opposer au style anglais). Le « roi à la ciasse », à un niveau inégalé, répond à cette dynamique : c'est un tableau qui fait des portraits équestres de Rubens un art du passé, tout en se haussant sans effort à la hauteur du Charles Quint de Titien de 1548. Avec son style synthétique, le *Portrait de Charles I^er^* (**cat. 18**) offre la belle inflexion d'une effigie aristocratique protestante répondant, par-dessus tout l'art anversois, à celle de l'empereur catholique.

100 Dans ces conditions, on aimerait dire que le style de Van Dyck – le style d'un peintre si ductile, si inventif et si conscient des ressources de son talent – traverse son temps en suivant une logique proprement artistique. Pourtant, le talent d'un peintre de cour ne consiste-t-il pas justement à épouser l'histoire ? Bien sûr, certains effets de seuil (quand le style plutôt assimilable à une phase semble déborder sur une autre) existent : quelques œuvres des débuts italiens ont encore l'impétuosité stridente des premières années anversoises et, à Bruxelles en 1634-1635, Van Dyck se met à peindre les grands serviteurs des Habsbourg (tel Moncade) ou même des patriciennes flamandes, comme le roi d'Angleterre ou des *ladies*. Toutefois, ces moments ne changent pas l'impression qui se dégage de ses œuvres, en particulier celles du

Louvre : à chaque étape, les Habsbourg, les Orange puis enfin les Stuarts trouvèrent dans le peintre un serviteur faisant siens leurs *desiderata*.

101 De manière typique des règles du monde aulique, la subordination n'empêcha pas, au contraire, le raffinement de Van Dyck. À cet égard, son art est aussi l'héritier de la période précédente, entre Tudors et Stuarts. C'est, en particulier, Nicholas Hilliard qui illustre cette dernière avec son *Treatise Concerning the Art of Limning* (écrit entre 1598 et 1602-1603). L'aspiration à une forme épurée, aristocratique de l'art de peindre (ici, des miniatures) doit guider l'artiste. La conception de Hilliard est exclusive de toute autre forme de peinture et de dessin, utilitaires, ancillaires par nature selon lui[94] (au profit de l'architecture, du mobilier, des tapisseries...). Cette idée, typique de la galanterie et de l'éclat de la culture de cour, aboutit à la notion de « genteel painting » : éloignée de toute impropriété, polie, de belle manière, la peinture était un art *courtois*. Ainsi, s'il n'est pas dit que l'art de Van Dyck ait dû plaire à Hilliard, il est tout de même loisible de noter que le style « cavalier », dont le *Portrait de Charles I^er^* est comme l'aboutissement, n'entre pas en contradiction avec cette conception exigeante.

102 Au Louvre, un palais où Van Dyck eût pu travailler si Richelieu et Louis XIII l'avaient recruté lors de son séjour parisien de l'hiver 1641, le visiteur peut retrouver les œuvres qui viennent d'être évoquées[95]. Le lecteur pourra aussi consulter le catalogue raisonné que nous donnons ici.

Fig. 19 Portrait du roi Charles I^er^ d'Angleterre, détail de l'écuyer et de la tête du cheval (cat. 18).

II

Périodes d'acquisitions des tableaux de Van Dyck, d'après Van Dyck ou crus initialement de Van Dyck

1 Les tableaux de Van Dyck aujourd'hui conservés au musée du Louvre[1] furent, en majorité, acquis durant l'Ancien Régime. Le goût, tout autant que la disponibilité des œuvres, a concentré les principales acquisitions sous le règne de Louis XIV. Le XVIIIe siècle voit l'entrée dans les collections royales du *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre* (**cat. 18**) : cette acquisition, la plus importante jamais faite en France, par l'État, d'un Van Dyck, remplirait, à elle seule, le siècle – ce serait pourtant négliger les saisies de la Révolution et du Directoire. Les dons font ensuite leur apparition (la fortune des attributions des œuvres a parfois été variable), avec les noms du Dr Louis La Caze, de Charles Sauvageot, ou, juste avant la Grande Guerre, du baron Basile de Schlichting – mais aussi du peintre François Flameng. Au XXe siècle, un autre grand Van Dyck – *Portrait d'une dame génoise* (**cat. 9**) – a été offert au musée : il s'agit d'un don Rothschild. La générosité d'autres donateurs a permis, depuis, à quelques autres peintures de faire leur entrée au Louvre ; il faut citer les noms de Carlos de Beistegui ou d'Hélène et de Victor Lyon et, plus récemment, de François Schlageter et d'Othon Kaufmann.

2 Les tableaux sont ici présentés par ordre chronologique d'entrée dans les collections. Le catalogue raisonné, dans les pages qui suivent, commente les œuvres suivant la chronologie de la création, c'est-à-dire de la carrière de Van Dyck. Les œuvres dont le numéro d'inventaire est accompagné d'un astérisque sont celles dont l'attribution au peintre ne semble pas défendable.

Règne de Louis XIV

3 INV. 1230 (**cat. 13**) *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants*
INV. 1231 (**cat. 14**) *La Vierge aux donateurs* (*La Madone Roettiers ?*)
INV. 1232* (**cat. 22**) *Déploration sur le corps du Christ mort*, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*
INV. 1233 (**cat. 15**) *Saint Sébastien secouru par les anges*
INV. 1234 (**cat. 16**) *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*
INV. 1238 (**cat. 19**) *Portrait des princes palatins Charles Louis Ier (1617-1680) et Robert (1619-1682),* dit *Portrait des princes palatins*
INV. 1239 (**cat. 11**) *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633), archiduchesse des Pays-Bas, en habit du tiers ordre des Clarisses*
INV. 1242 et INV. 1243 (**cat. 10**) *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*, dit, à tort, au XVIIIe siècle, puis au XIXe siècle, *Portrait de Rubens et de son fils*, *Portrait du frère de Rubens* et *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille*
INV. 1246 (**cat. 20**) *Portrait de James Stuart, duc de Lennox*

Règne de Louis XV

4 INV. 1766 (**cat. 4**) *Le Calvaire*, ou *Le Christ en Croix, la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine*

Règne de Louis XVI

5 INV. 1236 (**cat. 18**) *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre,* dit « *Le Roi à la chasse* »
INV. 1244 (**cat. 5**) *Portrait d'un homme et de son fils*

Ancien Régime (?)

6 INV. 1264 (**cat. 8**) *Portrait de Nicolas Rockox*

Saisies révolutionnaires

7 INV. 1235 (**cat. 12**) *Les Amours de Renaud et Armide* (saisie à La Haye)
INV. 1237* (**cat. 25**) *Portrait des enfants de Charles I^er^ d'Angleterre* (saisie à La Haye)
INV. 1240 (**cat. 17**) *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (saisie à Rome)
INV. 1248 (**cat. 6**) *Gentilhomme à l'épée,* ou *Portrait présumé de Pieter Soutman*, ou *Portrait présumé de Jan Boeckhorst (?)* (saisie à Paris)
INV. 1279 (**cat. 21**) *Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford* (saisie à Paris)

Monarchie de Juillet

8 INV. 1188* (**cat. 23**) *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche*

Second Empire

9 INV. 20732* (**cat. 30**) *Déploration sur le corps du Christ mort*
M.I. 804* (**cat. 24**) *Portrait de la reine Henriette Marie* (donation Charles Sauvageot)
M.I. 208* (**cat. 28**) *Saint Jean Baptiste enfant dans un paysage*
M.I. 916 (**cat. 1**) *Tête d'étude* (legs Dr Louis La Caze, 1869)
M.I. 918 (**cat. 3**) *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* (legs Dr Louis La Caze, 1869)
M.I. 970* (**cat. 27**) *Tête de jeune homme*

III^e^ République

R.F. 2117* (**cat. 31**) *Double portrait de Van Dyck et Rubens* (legs baron Basile de Schlichting, 1914) 10
R.F. 2118* (**cat. 32**) *Portrait d'homme*, peut-être un *Portrait de John Strode* (legs baron Basile de Schlichting, 1914)
R.F. 2119* (**cat. 33**) *Portrait d'homme en armure* (legs baron Basile de Schlichting, 1914)
R.F. 2393* (**cat. 34**) *Joueur de flûte* (don François Flameng en souvenir de son épouse, 1914)

IV^e^ République

R.F. 1949-36 (**cat. 9**) *Portrait d'une dame génoise* (don Guy, Bethsabée et Jacqueline de Rothschild, 1949) 11
R.F. 1942-34* (**cat. 26**) *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*, dit à tort *Portrait de Livio Odescalchi* (don Carlos de Beistegui, 1942, 1953)

V^e^ République

R.F. 1961-83 (**cat. 2**) *Tête de jeune homme* (don Hélène et Victor Lyon, tableau entré au musée en 1977) 12
R.F. 1961-84* (**cat. 29**) *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* (don Hélène et Victor Lyon, tableau entré au musée en 1977)
R.F. 1983-88* (**cat. 7**) *Étude pour le martyre de saint Sébastien* (don Othon Kaufmann et François Schlageter, œuvre entrée au musée en 1997)

Catalogue

Antoon Van Dyck

1 | *Tête d'étude*

Huile sur panneau ; papier collé sur bois (partie centrale)
H. 60,5 ; L. 44,5 cm
M.I. 916
Vers 1616 (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Panneau constitué de plusieurs parties[1], la partie centrale servant de support au visage du personnage, peint sur papier (40,5 × 27,5 cm)[2] ; 1973 : dossier d'imagerie scientifique ; 1975 : allègement du vernis, enlèvement des repeints (sans toucher aux agrandissements), remise au ton d'accidents le long du joint ; 1993 : revernissage.

HISTORIQUE

Collection Martial François Marcille, Paris ; sa première vente après décès, Paris, 14-15 janvier 1857 (suite de la première vente), n° 331, 500 francs[3] ; collection Dr Louis La Caze (dans la « salle à manger sur la rue[4] ») ; 1869 : donation Dr La Caze (inventaire après décès du collectionneur, n° 109) ; 1946 : retour du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

Mantz, 1870, p. 400 ; Reiset, 1870, n° 55 ; Schaeffer, 1909, p. 6 ; Demonts, 1922, n° 1 979, p. 91 ; Glück, 1931, n° 521, p. 28 ; Ratouis de Limay, 1938, p. 80 ; Vey, 1962, n° 110 (même modèle dans un dessin ?) ; Roy, 1977, n° 158, p. 40-41 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 407-408 et vol. II, n° 87, p. 48 ; De Poorter, Giltaij et Jansen, 1990, note 4, p. 46 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 93 ; Faroult, 2007, p. 246-247 et fig. 198, p. 220 ; Foucart, 2009, p. 132 ; Van Hout, 2020, vol. I, n° 101, p. 236-237, et vol. II, fig. 345.

Une des nombreuses têtes d'étude sur le vif que Van Dyck peignit au milieu et à la fin de la décennie 1610, alors qu'il travaillait dans l'atelier de Rubens tout en développant une activité propre. Tableau dans le style rêche, si personnel, de la jeunesse de Van Dyck. 1

À la manière de Rembrandt et de Jan Lievens qui se passionneront pour les figures de vieillards dans leurs jeunes années leydoises – c'est-à-dire à la toute fin des années 1620 –, Van Dyck dans ses débuts a beaucoup représenté de ces personnages âgés, marqués, presque hirsutes (par exemple, la *Tête d'homme barbu* du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, ou encore l'impressionnante *Figure d'étude* du musée Bonnat-Helleu, à Bayonne[5]). Il n'est d'ailleurs pas dit, quand on sait combien Rembrandt était attentif à l'art de Van Dyck, que le grand Hollandais n'ait pas tiré de ce dernier ce goût si particulier. De manière générale, cette veine correspond à l'intérêt pour les figures de caractères, têtes ou bustes esquissés, et autres *tronies* prises sur le motif mais aussi retravaillées au point d'accéder au statut de type (*le* vieillard)[6]. Ce tableau, peint alors que l'artiste est encore dans l'atelier de Rubens 2

Fig. 1-1 Antoon Van Dyck, *Étude pour deux têtes d'homme*, vers 1618, toile marouflée sur panneau, 40,5 × 53,5 cm, Anvers, maison Snijders & Rockox, 77.111.

(Van Dyck doit avoir environ dix-sept ans), a des accents qui annoncent certaines grandes réussites de l'art hollandais du Siècle d'or[7].

Van Dyck choisit un cadrage serré pour sa figure : l'image oscille entre l'impression naturelle d'âge avancé et la sensation d'énergie condensée favorisée par cette mise en page. Le tableau montre un homme déjà mûr, penché légèrement en avant, vêtu d'un manteau vert sombre. Barbu, il est échevelé et fronce les sourcils. La figure s'enlève sur un fond sombre dont l'œil ne devine rien : toute l'attention va au personnage. Celui-ci a fait l'objet d'un traitement différencié, on peut même dire que la manière est contrastée : alors que le visage est le lieu d'empâtements prononcés (les plis du front, le nez, les joues, les tempes un peu moins), la barbe est juste suggérée par de fins coups de pinceau argentés (usage du pinceau à un poil ?) et laisse voir le support. Le col blanc de la chemise, très présent, rend encore plus sensible cette matière maigre. De manière générale, on retrouve le typique maelström de touches pour restituer la carnation du personnage : l'olive se mélange au rose, alors que le pinceau est appliqué, littéralement, dans tous les sens[8]. Le regard, qui semble tout intériorisé, introduit à une psychologie : la monumentalité de la figure est redoublée

3

Fig. 1-2 Pierre Paul Rubens, *Un jeune capitaine*, vers 1620, huile sur toile, 64,8 × 50,8 cm, San Diego, Timken Museum of Art, 1952:002.

par un sentiment méditatif. Une même technique se déploie sur une autre étude par Van Dyck, du même modèle d'atelier, cette fois une toile marouflée sur panneau[9] (**fig. 1-1**).

4 Le goût prononcé pour les figures de caractères, manifesté par Van Dyck au cours de sa première période anversoise, aura bénéficié de l'exemple rubénien. En effet, Rubens avait pour habitude de livrer des têtes, ou bustes, donnant une vision archétypale d'un personnage (personnage, en vérité, de théâtre) à même d'être employé dans diverses compositions par les membres de son atelier (**fig. 1-2**). La technique de l'élève, imprévisible et visiblement expérimentale, s'écarte cependant de celle du maître : dans ces études, Rubens a toujours quelque chose de plein et de rond, voire de lisse et de clos, alors que Van Dyck livre dans ces années une matière d'aspect

Fig. 1-3 Théodorus Van Kessel d'après Antoon Van Dyck, *Tête d'apôtre*, vers 1630 (?), eau-forte, 11 × 9,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, CC-48-FOL.

poreux, d'une minceur par endroits déconcertante, et dont la couleur (à la gamme restreinte) s'écarte sciemment du réalisme. Il y a là une exploration de l'expressivité propre au jeune Flamand.

La *Tête d'étude*, à cet égard, est un tableau austère, tout comme les *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* que possédait Louis La Caze (**cat. 3**) : le goût du collectionneur français (en plus des possibilités du marché ?) le portait manifestement vers des morceaux de peinture très libres, dans lesquels l'iconographie ne joue pas nécessairement le rôle principal[10]. 5

Il semble qu'assez tôt le M.I. 916 ait été rattaché à l'un des projets qui occupa Van Dyck durant ses années de jeunesse : la représentation d'un « apostolado », ou série de têtes des apôtres[11]. Le thème est éminemment espagnol et ancré dans l'esprit de la Contre-Réforme, attaché à la mission de propagation de la foi[12]. Gustav Glück, sans commenter précisément notre peinture, liait cette dernière à un ensemble d'études pouvant préparer les figures des Douze. Van Dyck aurait ici travaillé en émulation avec Rubens qui avait réalisé une telle série après son retour d'Italie, sans 6

doute vers 1610-1612, laquelle fut expédiée d'Anvers pour rejoindre les possessions du *valido* de Philippe III d'Espagne, le duc de Lerme[13]. L'idée suivant laquelle le M.I. 916 montrerait une tête d'apôtre progressa au cours du XXe siècle : en 1977, le tableau est présenté comme une « étude peinte [...] pour une suite de têtes d'apôtres[14] [...] ».

7 À ce jour, l'histoire des têtes d'apôtres par Van Dyck n'est que partiellement élucidée, entre séries successives (avec la question des séries copiées en bloc, ou pas, d'après une série originale) et dispersions ultérieures[15]. L'existence de trois séries (quatre, si l'on considère le groupe d'Aschaffenbourg, qui ne compte que onze peintures) atteste le succès que rencontra Van Dyck avec cette entreprise. De telles séries sont, d'ailleurs, restées associées à son nom, après celui de Rubens[16]. Le phénomène est amplifié (mais pas nécessairement clarifié) par la gravure de reproduction : il existe – notamment – une série, au burin, gravée par le Flamand Cornelis Van Caukercken, une autre (incomplète, assez fruste, mais puissante), de Théodorus Van Kessel[17] (**fig. 1-3**). L'absence d'attributs dans la série Van Kessel, en particulier, permet d'associer, assez librement il faut le reconnaître, des têtes masculines à des noms d'apôtres. Il n'est pas exclu que ce jeu de libre association réponde à une volonté de Van Dyck. Quand elle existe, la lettre de l'estampe ne fournit donc, en l'espèce, que peu de clefs.

8 *En droit*, et au vu de la mise en œuvre des séries vandyckiennes qui vient d'être mentionnée, le tableau du Louvre pourrait montrer un disciple de Jésus – l'absence de provenance ancienne laisse ouverte une telle piste. À ce sujet, il n'est pas exclu que notre *Tête* ait été gardée par Van Dyck, avec lui, un certain temps – mais sans être directement mobilisée, puisque l'on ne connaît pas de composition historique qui l'inclurait. *En fait*, rien ne permet de nommer le M.I. 916 « une tête d'apôtre ». Il nous paraît que la dénomination « tête de caractère » répond mieux à l'idée que le maître se faisait d'une telle étude expérimentale.

9 Dans l'état de nos connaissances, il paraît délicat d'être plus affirmatif, sous peine de figer une pratique d'atelier qui, on l'a compris, faisait coexister des études sur le modèle en vue d'un approfondissement de la compréhension des ombres, de la lumière et de l'expression, avec des études à visée hagiographique. Pour ce qui est de la date de notre tableau, il semble qu'il faille situer son style fort tôt, sans doute vers 1616.

10 L'idée suivant laquelle le M.I. 916 serait le résidu d'une peinture sur papier de dimensions plus importantes – qui, à l'origine, comptait plusieurs têtes d'étude – ne semble reposer que sur une intuition[18].

Antoon Van Dyck

2 | *Tête de jeune homme*

Huile sur panneau
H. 41 ; L. 28,5 cm
R.F. 1961-83
Vers 1618
Inscription au revers :
tête de jeune homme par A. Vandyck [*sic*] *élève de Rubens*

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Panneau monoxyle (fil horizontal) anciennement parqueté[1] ; printemps 1978 : dépose, pour consolidation, du parquetage contraignant et d'un élargissement latéral à contre-fil ; été 1978 : refixage ; 1998 : refixage. Tableau au support fragilisé, dont la couche picturale n'a pas subi de nettoyage abusif au cours de son histoire (ce qui est parfois le cas d'esquisses flamandes poussées dont le statut complexe peut être mal interprété).

HISTORIQUE

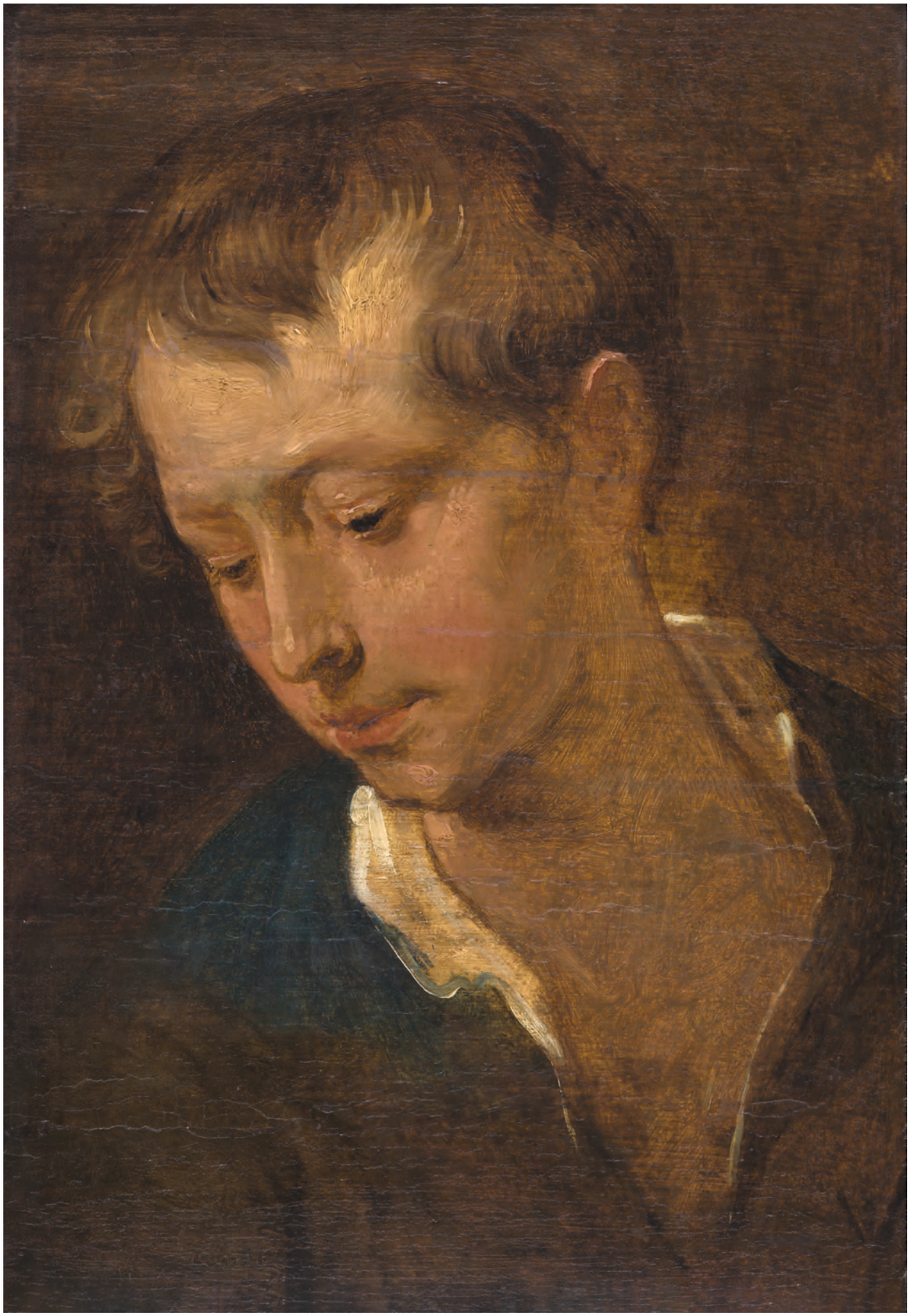
Édouard Warneck, officier de marine, marchand d'art et collectionneur[2] ; « Exposition de tableaux de maîtres anciens au profit des inondés du Midi », Paris, 1887, n° 35 ; vente Warneck, galerie Georges Petit, Paris, 27-28 mai 1926, lot 36 ; vente Charles d'Heucqueville, galerie Charpentier, 24-25 mars 1936, lot 88 ; André Schoeller, marchand d'art, Paris ; collection d'Hélène et Victor Lyon ; 1961 : donation sous réserve d'usufruit d'Hélène et Victor Lyon au profit de leur fils Édouard ; 1977 : entrée définitive dans les collections du musée.

BIBLIOGRAPHIE

Bode, 1907, p. 270 (suite de la note commençant p. 269) ; Lugt, 1926, n° 36 ; Burchard, 1938 ; Vey, 1962, n° 32 ; Compin, 1978, p. 384-385 et note 9 p. 403 ; Waterhouse, 1978, p. 16 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; McNairn, 1980, p. 155 ; Larsen, 1988, vol. II, n° 255 ; Barnes *et al.*, 1997, p. 74 ; Brown et Vlieghe, 1999, note 1, p. 110 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 14 ; Foucart, 2009, p. 135.

Une peinture présentant les caractères reconnaissables du style de Van Dyck dans ses premières années, sans raison délaissée par la critique dans la seconde moitié du XX*e siècle. Une étude sur le vif, préparatoire à un tableau entre portrait de groupe et grande peinture chrétienne.* 1

Le 1er septembre 1931 se tint à l'hôtel national de Lucerne la vente de la « collection H.[3] ». Organisée par la maison Théodore Fischer, cette vente avait été présentée, dans un premier temps, à Berlin, à la galerie Paul Cassirer, avant de l'être dans la cité suisse[4]. Le lot 13, un « Jeune garçon priant », se voyait adjoindre une brève analyse qui, par contrecoup, reflète l'opinion dans laquelle était tenu alors le futur R.F. 1961-83 : 2



« Anthonis Van Dijck 3
[…]
Portrait en buste, vu de trois quarts vers la gauche, la tête comme le regard penchés, les mains levées en prière. Il a les cheveux blonds, porte une chemise bleue, avec un col blanc ouvert.
Papier sur toile. Hauteur 43 cm, largeur 27,5 cm.
Anciennement collection du duc de Hamilton, collection Warneck, Paris.
Vente Warneck, Paris, 27/28 mai 1926, lot 37.
[Il s'agit] selon Wilhelm von Bode [d'] une étude pour le tableau de la collection du duc de Marlborough, *Laissez venir à moi les petits enfants*[5]. »

Le tableau en question, une huile sur papier, se trouvait encore récemment dans la 4
collection Henry Weldon, à New York[6] (**fig. 2-1**). L'œuvre américaine est, comme Bode l'avait vu, en rapport avec la figure d'un garçonnet qui apparaît au centre du *Laissez venir à moi les petits enfants*, un ambitieux grand format de Van Dyck communément daté vers 1618[7] (**fig. 2-2**). On reconnaît l'enfant au centre de la composition dans celui de l'étude. Or, et c'est le nœud de ce dossier, l'appréciation de cette peinture en mains privées et celle du R.F. 1961-83 furent longtemps identiques.

À ce sujet, le point de vue de Wilhelm von Bode, suivant lequel l'esquisse Fritz 5
Hess est une étude préparatoire au tableau complet, vaut la peine que l'on s'y arrête. En effet, le directeur des musées de Berlin, dans son livre consacré à Rembrandt [*sic*] et ses contemporains, évoque de manière claire mais rapide le tableau en question : selon lui, il existe *deux études préparatoires* au grand tableau Marlborough (aujourd'hui à Ottawa). Il s'agit des études Warneck, du nom d'un collectionneur parisien qui posséda à la fois le tableau de la vente Fritz Hess et celui de nos jours au musée[8]. La rédaction de Bode exclut qu'il envisage autre chose que l'autographie pour les deux peintures. C'est d'ailleurs Bode lui-même qui, rendant compte en 1887 de la vente de la galerie du palais de Blenheim (résidence des ducs de Marlborough), redonna le tableau aujourd'hui au Canada à Van Dyck[9]. La première mention d'attribution de ce grand format à notre artiste est de 1695 : signalée par Nora De Poorter, elle se trouve dans l'inventaire de la collection du quatrième duc de Hamilton[10].

Après 1926 et la vente Warneck, les deux études furent séparées. On a vu l'une 6
d'elles réapparaître sous le marteau en 1931. Le catalogue de la vente Warneck fut rédigé par Frits Lugt : l'expert néerlandais pensait les deux études de la main de Van Dyck[11]. L'œuvre sur papier fut vendue le moins cher, au prix de 37 000 francs (à Léon Blumenreich, de Berlin); celle sur panneau, pour 41 000 francs (au comte d'Heucqueville)[12]. À cette date, le tableau maintenant au musée avait donc plus de valeur marchande. La critique s'est, par la suite, attachée à reconstituer le parcours

Fig. 2-1 Antoon Van Dyck, *Un garçon les mains jointes*, vers 1618, huile sur papier collée sur toile, 43 × 27,5 cm, collection privée.

de l'œuvre sur papier montrant l'enfant les mains jointes – celui du panneau avec le buste de l'enfant, sans les mains, restant à l'opposé mystérieux : Ludwig Burchard reconnaît ignorer la provenance de ce dernier avant la période Warneck[13]. En mars 1936, à la vente Charles d'Heucqueville, dans laquelle était pourtant notée une provenance remontant à 1887, notre tableau, toujours présenté comme de la main

Fig. 2-2 Antoon Van Dyck, *Laissez venir à moi les petits enfants*, vers 1618, huile sur toile, 131,4 × 199,4 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, 4293.

de Van Dyck, fut vendu à André Schoeller pour 28 100 francs[14]. On le voit, durant ces années, les jugements sur notre tableau étaient positifs.

C'est dans la seconde moitié du XXe siècle que le doute sur son attribution – qui, 7
depuis les années 1880, jouissait donc pourtant d'une solide réputation – semble être né. De façon symptomatique, deux études publiées la même année (1978) présentaient des vues opposées sur l'attribution[15]. Erik Larsen, dans son *opus* de 1988, accepte sans hésitation l'autographie de l'œuvre du musée[16]. Malgré tout, il semble que cette dernière se voie aujourd'hui refuser, par plusieurs spécialistes, une attribution à Van Dyck.

Observons. Le tableau du Louvre a des dimensions (41 × 28,5 cm) proches de 8
celles de l'œuvre en collection privée (43 × 27,5 cm) (**fig. 2-1**). Peinte sur bois, la peinture présente un aspect lisse, distinct de celui offert par l'œuvre sur papier[17]. La mise en espace du personnage est aisée, sans effort; aucune faute de dessin n'attire l'œil (en particulier, l'épaule à dextre est très cohérente, emmenant vers le bas le garçon dans une attitude humble, en accord avec sa position devant Jésus dans la composition finale). Le cadrage, assez serré, ne gêne pas; le personnage s'y insère sans difficulté. Surtout, on remarque l'équilibre avec lequel le col ouvert attire l'œil vers une

Fig. 2-3 Jacob Jordaens, *Laissez venir à moi les petits enfants*, vers 1615-1616, huile sur panneau, 104,1 × 169,9 cm, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 7:1956.

zone claire en bas, à droite, alors que la tête, légèrement déjetée, porte l'attention à l'opposé, en haut à gauche. De même, l'axe du regard, très fort, s'oppose à celui du cou. L'ensemble est poussé, donne l'impression d'une œuvre complète, alors même que l'on voit qu'il s'agit d'une esquisse. Ces forces complémentaires, ainsi qu'une forme de naturel dans la mise en place impressionnent favorablement.

9 Les couleurs, bleu et marron de la tunique, marron vibrant du fond, enchâssent la tête et le cou, dont les carnations méritent toute notre attention. En effet, l'observation permet de noter les caractéristiques suivantes. Une alternance d'empâtements puissants (le front, les cheveux) et de zones plus fluides, légères ou qui ont connu une application très rapide du pinceau (le haut de la chevelure, le col), scande l'image. Le haut du front au contact des cheveux et les mèches centrales – une zone apparemment peinte « dans le frais » – étonnent par leur liberté. Ce sentiment est renforcé devant la très grande assurance déployée dans la facture des yeux (les paupières...), des lèvres, de l'ailette du nez ou encore du pourtour de l'oreille (quelques touches d'un rose franc). La naissance du nez, entre les yeux, présente de surprenants mélanges, des touches plus ou moins glauques ou, si l'on veut, couleur olive, venant appuyer des rigoles marron sur lesquelles le peintre est venu placer de grandes gouttes roses, rehaussées çà et là de blanc... On aura reconnu, nous semble-t-il, la technique à l'œuvre dans le visage du saint Sébastien de la donation La Caze (**cat. 3**).

Fig. 2-4 Antoon Van Dyck, *Laissez venir à moi les petits enfants*, vers 1618, plume, encre brune, lavis, crayon bleu et sanguine, 17,7 × 19,5 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, MTC 4993.

On aura également identifié certaines couleurs qui évoquent la gamme chromatique rubénienne : Jacob Burckhardt rappelle ainsi que les esquisses de Rubens sont essentiellement des « dessins au pinceau » (« Pinselzeichnungen ») de tons rouges ou verts[18]. Vers 1618, l'émulation avec Rubens emprunte ainsi la voie des esquisses peintes sur le vif.

L'autre propriété de la *Tête de jeune homme* est de présenter une étude d'après 10
nature. Phénomène profond des ateliers anversois remontant au moins à Frans Floris, l'étude d'après le modèle connaît avec Rubens un puissant développement : sa *Tête de vieillard*, datable vers 1610, montre ainsi la créativité, la liberté qui y sont

possibles[19]. Ce type d'étude offre à l'artiste un moment de pure peinture, sorte de perfection dans la couleur dont la poésie propre affleure derrière l'idéal mimétique commun à toute la peinture de l'époque classique. L'exemple de cette *tronie* de Rubens paraît, en l'espèce, plus pertinent que celui, peint sans doute vers 1616, du *Portrait de Clara Serena*[20]. Cette dernière œuvre, si intime et vivante, n'en est pas moins conçue comme un produit fini. L'étude qu'est le R.F. 1961-83, comme la *Tête de vieillard*, n'ont pas ce statut définitif – même si ce dernier a des vertus de généralité interdites au jeune garçon vandyckien. Van Dyck réalisa plusieurs peintures préparatoires pour son projet, lors de séances de pose avec la famille des commanditaires, dont les études Warneck ne sont en réalité qu'un exemple[21].

11 La facture de la *Tête de jeune homme* de la donation Hélène et Victor Lyon laisse deviner une main très sûre. L'enjeu, pour Van Dyck, était de taille : la composition finale, qui mêle peinture d'histoire et portrait de famille, était condamnée au succès. Un échec eût considérablement nui au statut de jeune prodige dans lequel s'installait le Flamand. L'obstacle se transforma vite, entre ses mains, en chance : cette commande – dont on ignore tout (commanditaires, circonstances) – lui fournit l'occasion de revenir sur la belle formule que Jacob Jordaens avait développée peu d'années auparavant dans son *Laissez venir à moi les petits enfants* (**fig. 2-3**). Van Dyck imagina de mettre en contact avec Jésus (peut-être à l'occasion de la confirmation du jeune garçon représenté dans notre tableau et recevant la bénédiction christique sur le tableau d'Ottawa[22] ?) ce qu'avaient de plus précieux les commanditaires, livrant du coup une vision de l'enfance qui mêle piété et spontanéité. C'est dans ce contexte de transformation d'une iconographie établie qu'il faut, certainement, entendre le beau dessin d'Angers qui montre déjà l'idée du grand format en place[23] (**fig. 2-4**).

3 | *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*

Huile sur toile
H. 144 ; L. 117 cm
M.I. 918
Vers 1615-1616

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1941 : allègement du vernis (Montauban) ; 1953 : allègement du vernis et enlèvement des principaux repeints ; recollage de la toile sur la toile de rentoilage, bord inférieur ; 1975 : allègement du vernis ; 1994 : refixages ponctuels[1].

HISTORIQUE

1653 : duc de Monterrey, Madrid (?)[2] ; 1er juin 1827 : vente Altamira (et autres collections espagnoles), Londres, Stanley, lot 41 ; Daniel Saint, miniaturiste ; 6 mai 1846 : vente Daniel Saint, Paris, lot 232 (737 francs[3]) ; vers 1865 : Dr Louis La Caze (« salle à côté du salon[4] ») ; 1869 : legs La Caze au Louvre ; évacué pendant la Seconde Guerre mondiale (Montauban, et château de Montal) ; 1946 : retour de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

La Caze, 1869, nº 242 ; Reiset, 1870, nº 57 ; Guiffrey, 1882, p. 81-82 et nº 215c, p. 252 ; Demonts, 1922, nº 1 981, p. 94 ; Glück, 1924, p. 13 et suiv. ; Glück, 1925-1926, p. 260-261 ; Glück, 1931, p. 517-518 ; Glück, 1933, p. 275-288 ; Glück, 1937, p. 211 ; Londres, 1953 ; Thompson, 1961 ; Thompson, 1975 ; Roy, 1977, nº 159, p. 41 ; Brigstocke et Thompson, 1978, p. 31 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Feigenbaum et Martin, 1979, p. 24 ; Larsen, 1980a, nº 225, p. 100-101 ; McNairn, 1980, nº 14, p. 54-56 ; Martin, 1981, fig. 1, p. 394 ; Roland, 1984, p. 220-221 ; Rosenberg, 1984, p. 130 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 150, et vol. II, nº 239, p. 103 ; Lurie, 1995, nº 3, p. 34 ; White, 1995, p. 42 ; Burke et Cherry, 1997, vol. I, nº 63, p. 504, et nº 59, p. 512 ; Brown et Vlieghe, 1999, nº 4, p. 98 ; Barnes *et al*., 2004, I. 44 ; Díaz Padrón, 2007, p. 46 ; Dubreuil, 2007, p. 72 ; Faroult, 2007, fig. 99, p. 221, et p. 250-251 ; Foucart, 2009, p. 132 ; Cavalli-Björkman, 2010, nº 22, p. 136-137 ; Díaz Padrón, 2012a ; Lammertse et Vergara, 2012, nº 73, p. 280-282 ; Eaker, 2015, p. 181 ; Van der Stighelen, 2017, fig. 22, p. 103 et 106.

Une des toutes premières peintures d'histoire exécutées par Van Dyck, peinte dans le style âpre des débuts de la carrière. Le tableau offre une étude sur le vif d'un nu masculin. 1

Le thème du martyre de saint Sébastien, un légionnaire romain percé de flèches pour sa foi, que la croyance chrétienne place au IIIe siècle, revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre, dessiné et peint, de Van Dyck[5]. Les représentations font abstraction du lieu du martyre, le stade de Domitien. On citera, par exemple, une feuille du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon montrant le saint attaché, droit, mais que ne retiennent déjà plus que ses liens[6]. Dans une attitude 2

Fig. 3-1 Antoon Van Dyck, *Nu masculin*, vers 1615-1618, huile sur toile, 96,7 × 47,7 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, NGI 275.

proche, le *Nu masculin* de Dublin (**fig. 3-1**) évoque lui aussi le supplice du jeune prétorien, quoique aucune flèche ne soit figurée dans cette toile : Van Dyck y met en scène, artistiquement parlant comme narrativement, l'étape antérieure à celle illustrée par le tableau de Paris[7]. Un corps, non idéalisé, offert aux regards, dans une attente lourde de sens. Le tableau irlandais est datable vers 1615-1618, soit des tout débuts de la carrière. C'est aussi le cas de celui du Louvre – une datation qui remonte à Max Rooses, confirmée par Gustav Glück[8] – et l'on comparera le traitement, déroutant, des visages du personnage dans les deux cas. Même compte tenu du passage du temps (plus de quatre cents ans) et des restaurations, un même rendu rêche se remarque, avec passages fortement enténébrés (le visage du saint du Louvre a conservé les traces de l'ombre dans laquelle l'avait installé Van Dyck). Le regard perdu, émergeant d'une ombre volontairement outrée, est commun aux deux toiles. Un élément d'inquiétante étrangeté paraît recherché par le jeune peintre, qui figure là de manière saisissante les approches de la torture et de la mort.

3 Dans les deux cas, Paris et Dublin, Van Dyck livre une étude anatomique sur le vif, d'après un modèle vivant que l'on perçoit dans sa singularité. Cela mérite de s'y arrêter un instant. À ses débuts, alors qu'il œuvre de manière autonome (mais avec des assistants, tels Juste d'Egmont ou Herman Servaes) dans un atelier personnel sis au Dom Van Ceulen, une maison dans la Lange Minderbroedersstraat, près du couvent franciscain d'Anvers, et alors même qu'il assiste Rubens dans l'atelier de ce dernier, les possibilités de Van Dyck semblent pratiquement illimitées[9]. C'est le temps des études sur le vif qui s'enchaînent et se combinent. C'est le temps d'une créativité dont les tâtonnements sont en fait des éclairs de génie – une boussole encore sans nord établi, mais qui mène à des ports nouveaux. C'est le temps du modèle vivant[10].

4 Plus tard, quand les portraits lui prendront un temps considérable et que l'élégance sera requise, une forme de mise au carreau de l'art de Van Dyck aura lieu. Dès son passage en Italie, son traitement du thème de saint Sébastien martyr devient moins inaccoutumé : le tableau de l'Escorial, des débuts du Flamand sur la péninsule, affiche ainsi une beauté sciemment idéalisée[11]. Les commanditaires du peintre auront eu raison de son infinie malléabilité artistique… Alors qu'il est âgé de seize à

dix-huit ans, Van Dyck – qui peint comme un maître – semble bien avoir été à même de développer différentes veines d'une variété inattendue. Les *Préparatifs* (M.I. 918) en gardent trace, précisément parce que le saint y a un corps vrai, le corps d'un modèle d'atelier[12].

5 L'anatomie du saint dans le tableau du Louvre est particulièrement notable : non seulement c'est un corps massif, puissant, éloigné des représentations vandyckiennes qui suivront, qui nous est proposé, mais son attitude exprime l'éloignement, la distance. Le saint, déjà ailleurs, n'entend pas les moqueries de ses bourreaux : l'homme à la tunique rouge qui, narquois, brandit une poignée des flèches destinées au jeune homme – on reconnaît le *Saint Jude Thaddée* du musée messin[13] (**fig. 3-2**) –, ou (à dextre) l'homme casqué qui s'amuse de ce que l'armure de Sébastien – dont les pièces étalées au pied de l'arbre forment une nature morte si libre qu'elle étonne, si tôt dans le siècle – ne lui servira de rien… Le détail, prosaïque, du chien venant renifler l'armure fait contraste avec la sombre méditation de l'homme. L'archer âgé, placé au premier plan (un choix étrange qui dit le caractère expérimental de notre tableau) étonne lui aussi : par le geste d'une infinie délicatesse avec lequel il saisit la main du saint pour la lier; mais aussi par son type, car Van Dyck lui a donné les traits de certaines de ses têtes d'étude de vieillards – songeons à l'autre Van Dyck La Caze, le M.I. 916 (**cat. 1**). Ces études d'hommes mûrs étant remarquables, notamment, par le contraste qu'elles offrent entre lassitude et énergie condensée, il est singulier de voir un tel personnage au seuil de ce qui sera un déploiement de sauvagerie. Van Dyck réinvente ici le thème de saint Sébastien martyr : le titre *Préparatifs du martyre* ne doit pas tromper, car le peintre fait se rencontrer ici les derniers moments avant le supplice et le monde spirituel qui domine ce dernier, emportant le saint au-delà de l'horreur qui l'entoure et que Van Dyck a su rendre palpable.

Fig. 3-2 Antoon Van Dyck, *Saint Jude Thaddée*, vers 1615-1616, huile sur panneau, 63 × 47 cm, Metz, musée de la Cour d'Or – Metz Métropole, M.I. 917.

6 Il existe un dessin, conservé à Oxford, qui sans doute garde la trace d'une étude originale préparatoire à la figure du bourreau penché sur le saint[14]. Horst Vey y voyait une copie. Le dessin s'intéresse surtout au corps, à la saillie des muscles; le visage est schématisé à l'extrême : cela paraît cohérent avec le fait que Van Dyck choisit d'utiliser l'une de ses têtes d'étude de vieillards pour ce bourreau précisément. L'intérêt de cette

Fig. 3-3 Antoon Van Dyck, *Cavalier*, vers 1615-1616 (?), huile sur toile, 89,5 × 52,5 cm, Oxford, Christ Church, JBS 246.

feuille est d'attester l'existence d'études travaillées par Van Dyck en vue de son tableau. Le phénomène est corroboré par un autre exemple, cette fois-ci peint : une toile exécutée *alla prima* ou, si l'on préfère, restée au stade de la *doodverf* – c'est-à-dire la mise en place réalisée au pinceau, en tons monochromes. Cette esquisse magistrale figure le cavalier peint à senestre dans le tableau du Louvre (**fig. 3-3**). Il est rare de pouvoir trouver correspondance aussi correcte entre une œuvre préparatoire et une œuvre finie[15].

7 Du point de vue de la composition, notre tableau est un exercice classique : le peintre tâche d'éviter l'isocéphalie de ses personnages. Van Dyck en a tiré une ronde tragique : tel bourreau se penche en avant sur sa droite, tel autre en arrière sur sa gauche, les soldats casqués se répondant, aux deux extrémités de la crête formée par la ligne des têtes. L'étouffement ressenti par le saint est rendu par l'entassement des personnages autour de lui. Le cavalier, qu'on imagine *a priori* comme une idée de dernier instant tant il s'insère au plus juste dans le cadre, est peut-être ainsi bien plus anticipé et pensé qu'on ne croie – tant l'idée de condensation narrative est au cœur de cette œuvre[16].

8 Que la composition des *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* ait été pesée, et prisée de Van Dyck lui-même, est confirmé par une découverte des années 1960. En effet, la radiographie du *Saint Sébastien attaché pour son martyre* (Édimbourg, National Galleries of Scotland) montra alors l'existence, sous ce dernier tableau, d'une version du tableau du Louvre[17]. Des éléments exacts de l'image parisienne se voient nettement. Le tableau écossais est datable vers 1620-1621 : environ cinq ans séparent ainsi la toile du Louvre de celle d'Édimbourg[18]. Dans ces conditions, les *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* au Louvre donnent l'état de l'art de Van Dyck *stricto sensu* juste avant le choc italien.

9 Le précipité d'hagiographie présent dans les *Préparatifs*, ainsi que le choix d'un moment original (juste avant le martyre) constituent la réponse de Van Dyck à un problème qui se posait à lui, avec acuité, au milieu des années 1610. Ce problème, c'étaient les retables rubéniens – les splendides et savants retables rubéniens. Ceux-ci, tels *Le Martyre de sainte Catherine* (**fig. 3-4**) ou encore *Le Martyre de saint Étienne* (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, vers 1616-1617) déploient, dans une fidélité immaculée aux préceptes tridentins, un vocabulaire classique majestueux et figurent systématiquement l'intervention divine[19]. Dans ces peintures d'une foi militante et ardente, les profils des personnages sont placés, par Rubens, sur des

plans étagés à la façon des camées antiques ; des théories d'anges, jaillissant d'un torrent de lumière, font pleuvoir sur les martyrs des couronnes, peuplant le tableau de la représentation du salut. Pour exister face à ces sublimes machines, Van Dyck eut à déconstruire leur logique : moins de personnages désormais, liés mais sans harmonie de groupe manifeste ; pas de belles et puissantes lignes invisibles courant entre les acteurs du drame biblique. De surcroît, revenant, mais pour l'ignorer, sur la leçon (chère à Rubens) de Jules Romain à Mantoue, au palais du Té, Van Dyck refuse les déferlements de corps vigoureux, athlétiques. Ses bourreaux mûrs et lents sont la réponse aux hommes, sortis de la palestre, que Rubens chargeait de mettre à mort ses héros chrétiens.

10 Quant à son saint Sébastien, sans beauté[20], d'humeur âcre, bien plus pâle que les saints de Rubens, Van Dyck lui fait exprimer une émotion neuve, pour un martyre. Ce témoin de l'église primitive se tient loin des trépas éblouissants du martyrologe imaginé par Rubens (qu'accompagne toujours quelque chose de l'éclat d'un suicide antique, à la Caton), loin des tissus chamarrés dont ce dernier pare ses saints (voyez le maigre *perizonium* du personnage de Van Dyck). Saint Sébastien, au tableau du Louvre, oscille entre la solitude (un saint de Rubens n'est pas seul, il y a toujours le Ciel) et l'hostilité à son destin (un saint de Rubens est toujours dans l'acceptation de son sort). À cette date déjà, l'originalité de Van Dyck se définit en regard de celle de Rubens.

Fig. 3-4 Pierre Paul Rubens, *Le Martyre de sainte Catherine*, vers 1615, huile sur toile, 390 × 249 cm, Lille, palais des Beaux-Arts, D 65-8.

11 Une originalité qui n'exclut pas, selon un procédé traditionnel mais ici particulièrement lissé, l'emprunt. En effet, le saint Sébastien du M.I. 918 est, en premier lieu, une reprise d'un Isaac peint par Rubens dans un panneau, très michelangélesque, datable vers 1612-1613 (**fig. 3-5**). Or, il existe un dessin préparatoire à cet Isaac, à Berlin (**fig. 3-6**). Michael Jaffé le juge exécuté d'après nature, mais pas le *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* qui pointe des incohérences anatomiques et renvoie à une source antique probable[21]. Il est difficile, nous semble-t-il, de pouvoir être aussi tranché : la feuille montre un travail poussé du torse, alors que les jambes et la tête sont simplement mises en place – tête, quant à elle, individualisée. On songerait donc à une combinaison d'un tronc voulu quasi-herculéen par Rubens (« uit de

Fig. 3-5 Pierre Paul Rubens, *Sacrifice d'Isaac*, vers 1612-1613, huile sur panneau, 140,97 × 110,49 cm, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 66-3.

Fig. 3-6 Pierre Paul Rubens, *Étude préparatoire à la figure d'Isaac*, vers 1612, craie noire et rehauts de blanc, 46,9 × 22,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 4562.

geest »), mais avec une base sous-jacente « dal vero ». Les jeux de Van Dyck avec le modèle vivant poursuivent et aménagent ainsi la grande plasticité rubénienne[22].

Cette adaptation d'un motif complexe de Rubens par Van Dyck, typique du 12
fonctionnement de l'atelier, semble ne pas avoir été évoquée à l'occasion d'une discussion autour du modèle vivant à laquelle le tableau du musée a donné lieu. En effet, les *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*, tableau de jeunesse de Van Dyck dans lequel s'expriment tant de maturité artistique, tant de goût pour l'exploration des procédés picturaux, sont parfois pris pour un exemple de travail identitaire caractéristique des enjeux de la première modernité. Dans cette optique, non seulement le saint bientôt garrotté est à l'image du modèle d'atelier dont la passivité est au cœur des rapports de force que va bientôt sanctionner le système des Académies, mais – puisque Van Dyck aurait donné son visage au saint – l'image publie littéralement la position audacieuse du peintre lui-même quant à ces relations de maître à modèle.

Fig. 3-7 Jacopo Palma le Jeune, *Sainte conversation*, vers 1580, huile sur toile, 92 × 152 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts, CA T 3.

13 Évidemment, de tels développements supposent que les traits du saint, dans les *Préparatifs* (voire dans les tableaux de Munich[23] et Édimbourg[24]), soient bien ceux de Van Dyck – et cela sans appel, sans quoi le raisonnement fait long feu. Or, tous les avis des historiens de l'art ne vont pas dans ce sens : Gustav Glück trouve que la comparaison physionomique « n'[est] pas convaincante ». Cela ne signifie pas que le spécialiste autrichien hésitait à franchir un Rubicon épistémologique ; cela signifie simplement que le saint, à ses yeux, *n'a pas* le visage de Van Dyck[25]. En ce qui nous concerne, nous voudrions rappeler que les saints Sébastien de Van Dyck, dont celui du Louvre, ne constituent pas une série homogène : la conception qui sous-tend les premiers est antagoniste à celle qui va finir par s'imposer avec les exemplaires exécutés en Italie. Mais, plus profondément, est-il réellement envisageable de confiner *la nature d'objet religieux du tableau* à un rôle périphérique[26] ?

14 Dans la société à l'intérieur de laquelle Van Dyck était amené à créer – celle des Pays-Bas de la trêve de Douze Ans (1609-1621), régie par Albert de Habsbourg et son épouse, la propre fille de Philippe II, une société pour laquelle le phénomène de « la libre-pensée » et du libertinage (au sens de Gassendi ou Cyrano de Bergerac) est inconcevable[27] –, on voudrait qu'un tableau montrant saint Sébastien soit *d'abord* le support de la représentation de jeux de pouvoir à l'intérieur de l'atelier ? *ensuite* celui de commentaires d'amateurs éclairés sur l'identité des modèles d'atelier[28] ? Dans le cas d'un tableau religieux, dont le thème catholique est le sacrifice pour la foi, et de

Fig. 3-8 Aegidius Sadeler le Jeune d'après Jacopo Palma le Jeune, *Saint Sébastien attaché à un arbre*, vers 1595 (?), burin, 44 × 30,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5144.

plus par un saint anti-pesteux, il semble surtout nécessaire de souligner le statut premier de cet objet, qui est d'être hagiographique. Et le produit d'une société traditionnelle.

15 En résumé, il nous semble que c'est précisément en termes de tradition artistique que le M.I. 918 peut être compris. Dans ce tableau, un jeune prodige flamand prend ses distances avec la figure dominatrice de Rubens. Reconfiguration de l'émotivité tridentine, restructuration pensée des relations spatiales entre personnages sur la toile, solitude du héros chrétien et absence de référence au salut : les *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* s'éloignent de la sophistication rubénienne, il faut dire tout de même un rien rodée. Le recours à l'Isaac de Kansas City (**fig. 3-5**) n'infirme pas cette distanciation, mais fait comprendre qu'il s'agit d'une réélaboration à partir de Rubens.

16 Classiquement – un peu comme les Carrache –, pour échapper à son *ambiente*, Van Dyck se tourne vers une référence d'une génération précédente, célèbre pour son traitement du sujet en question. Le saint Sébastien du Louvre, en plus de répondre à Rubens, dialogue ainsi avec l'un des plus prolixes et doués Vénitiens tardifs : Jacopo Palma le Jeune. Voyez, par exemple, la *Sainte conversation* du musée de Dijon (**fig. 3-7**) ou, mieux, la gravure d'Aegidius Sadeler le Jeune d'après une peinture de Palma (**fig. 3-8**). Cette dernière estampe, parfois évoquée dans la littérature sur les saints Sébastien vandyckiens, mais rapidement, dut jouer un rôle clé dans l'élaboration du M.I. 918[29]. Elle illustre, en particulier, les gestes étrangement précautionneux des bourreaux au moment de lier le corps du jeune martyr. Van Dyck puise à cette source mais, délaissant la beauté sinueuse du maniérisme tardif, recourt à *l'esthétique du modèle vivant*.

17 La comparaison avec la magnifique planche de Sadeler d'après Palma fait éclater l'innovation picturale de Van Dyck dans les *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*. La vérité de son saint sans auréole comme de ses bourreaux sans beauté apparaît dans sa nouveauté. C'est cette esthétique du modèle vivant en tant que telle, dans son opposition à la vision de la dernière Renaissance incarnée par un Palma le Jeune, qu'auraient eu plaisir à commenter, nous semble-t-il, les collectionneurs anversois.

18 Dans le tableau de la donation La Caze, Van Dyck a poussé certains passages (les deux bourreaux à senestre, la tête du cheval) jusqu'à en faire des morceaux de peinture rivalisant avec la fougue de Rubens. D'autres, *a contrario*, sont si légèrement travaillés – en réalité le maître a levé la main à peine avait-il commencé de les peindre – qu'on ne sait si ce ne sont ceux-là qui sont les plus novateurs. En effet, l'effet de *non finito* n'est jamais gratuit : le soldat railleur à dextre émerge à peine de l'ombre, et ses traits imprécis en sont déformés. Sa main gauche posée sur l'armure, devenue

Fig. 3-9 Pierre Paul Rubens, *Vénus pleure Adonis*, vers 1614, huile sur toile, 213 × 325 cm, Jérusalem, musée d'Israël, B00.0735.

inutile, de Sébastien, n'est presque définie que par les coups de pinceau de la première mise en place. Le *sotto voce* côtoie ainsi, sur la toile, la stridence. À mi-chemin de ces extrêmes, le visage du saint lui-même suffirait à faire basculer le M.I. 918 dans l'expérimentation : menton verdâtre dont la matière ne se distingue plus de celle de la lèvre inférieure (peau exsangue, irréelle, qu'on retrouve sur les paupières ou au plissement des sourcils), lumières sur le front maçonnées comme au couteau, sourcils et cheveux de jais d'une fluidité qui confine au diaphane (presque pas de matière, les usures ont encore accentué l'impression). On est loin du visage à peine bleui de l'Adonis de Rubens (avec son corps parfait), pourtant déjà dans la mort – une peinture datable vers 1614 que Van Dyck a dû connaître (**fig. 3-9**). Le résultat de ces jeux d'épaisseur et de ces variations déconcertantes dans la mise en œuvre est un tableau d'une variété inédite dans les modulations de la puissance narrative. L'esthétique du modèle d'atelier, au moment même auquel elle se déploie, favorise ainsi le goût pour un métier qui se montre crûment. Plus que *contre* Rubens : *au-delà* de Rubens.

19 La collection Lugt (Paris, fondation Custodia) possède un dessin à la pierre noire, avec une annotation au verso : « Étude pour le saint Sébastien collon Lacaze [*sic*][30]. »

4 | *Le Calvaire*, ou *Le Christ en Croix, la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine*

Huile sur toile
H. 333 ; L. 282 cm
INV. 1766
1617-1619

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1957 : restauration de quelques accidents ; 1974 : allègement du vernis ; 1978 : reprise de l'allègement du vernis, enlèvement de la toile de son châssis (déclouage) et nettoyage de ce dernier, pose de bandes de tension, masticage des bords et bordage ; 1979 : réintégration de la couche picturale. Tableau rentoilé, aspect satisfaisant[1].

HISTORIQUE

Achat par la châtellenie de Bergues (acquis auprès de Rubens, avec un *Jugement de Salomon* de ce dernier, par la ville en 1620-1621, 3 600 livres les deux)[2] ; maître-autel de l'église du collège des Jésuites de Bergues Saint-Winoc ; cédé par les Jésuites (sans date) ; acquis en 1747 à Anvers par le restaurateur Colins ; vendu par Colins à Louis XV en 1749 pour 12 000 livres (concurrence de Frédéric II de Prusse, amateur de tableaux nordiques) ; destiné au maître-autel de l'église Saint-Louis de Versailles, mais exposé au public en 1750 au Luxembourg, avec une partie de la collection royale ; en 1753-1754, Jean-Baptiste Descamps enregistre dans la collection du roi un « Notre Seigneur en croix[3] » de Van Dyck – mais il fait probablement référence à la *Crucifixion* déposée au musée de Rennes (**fig. 4-10**) ; exposé à l'ouverture du Muséum central des arts (1793), n° 30.

BIBLIOGRAPHIE

Descamps, 1769, p. 321 ; Landon, 1823-1835, vol. 11 (École flamande), p. 28 ; Smith, 1829-1842, vol. II (*Painted Chiefly by the Artist's Scholars*), n° 393, et n° 180 in *Supplement* ; Villot, 1852, p. 431 ; Viardot, 1860, p. 136 ; Duvaux et Courajod, 1873, vol. I, note 1, p. XXIV, note 2, p. LXXXVIII, note 4, p. CLXXI ; Rooses, 1886-1892, vol. II, n° 302, p. 102 ; Engerand, 1900, p. 606 ; Guiffrey et Tuetey, 1909, n° 30 (Archives nationales F17 1267) ; Oldenbourg, 1921, p. 263 ; Glück, 1931, p. 19 ; Mâle, 1932, p. 272 ; Delattre, 1940-1957, vol. I (Abbeville-Cyriacum), p. 614 ; Thirion, 1954 (copie dans l'église de Lampaul-Guimiliau) ; Müller Hofstede, 1967, p. 431 et 442-443 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Larsen, 1988, vol. II, n^{os} 150 et 263 ; Jaffé, 1989, n° 489, p. 240 ; Chatelus, 1991, p. 199 ; Bauman et Liedtke, 1992, p. 57 ; Gautier, [1867] 1994, p. 107 ; Loomie, 1996, p. 737 ; Dubreuil, 2002, n° 30, p. 133 ; Marandet, 2003, fig. 3, p. 34, et p. 35 ; Caumont et Monfort, 2006, vol. I (copie de 1873, par Amélie Beaury-Saurel, église Saint-Étienne, à Issy-les-Moulineaux) ; Leclair, 2006, n° 138, p. 47, et p. 56 ; Foucart, 2009, p. 245 (Rubens Petrus Paulus et atelier (Antoon Van Dyck ?)) ; Leclair, 2009-2010, p. 134, et notes 102 à 105 ; Étienne, 2012, p. 26, et note 32, p. 42 ; Massing, 2012, p. 68, et note 48, p. 113 (détail des transactions de Colins).

ישוע נצרי מלכא דיהודא
Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ Βασιλεὺς
τῶν Ἰουδαίων
IESVS NAZARENVS REX IVDAE

Spectaculaire retable, inconcevable sans l'ambiance rubénienne, mais dans lequel il faut voir une création vigoureuse du jeune Van Dyck. 1

À Bergues, dans l'abbaye de Saint-Winoc d'où provient ce *Calvaire* qui ornait le maître-autel, se trouvaient des œuvres *d'après* Van Dyck : un portrait de l'archiduc Ferdinand et un portrait du peintre David Ryckaert[4]. Ces maigres données voisinent, dans l'historique de notre tableau, avec la cession de l'œuvre, par les Jésuites, à une date indéterminée. 2

En revanche, les informations concernant son histoire matérielle se multiplient à compter du XVIIIe siècle. Le rôle de François Louis Colins, personnage vaguement interlope, restaurateur, marchand de tableaux, agent, explique la chose. C'est Colins qui devint l'associé de Marie-Jacob Van Merlen, la célèbre veuve Godefroid chargée de l'entretien des tableaux du roi. Il s'entremit, dans la prisée comme la vente d'œuvres d'art, auprès des Van Loo, du duc de Bourbon, de Rigaud[5]... C'est Colins qui vendit, en 1749, notre toile, donnée alors à Rubens, à Louis XV. Dans une lettre à Lenormant de Tournehem (oncle de la Pompadour et directeur des Bâtiments du roi), le 4 septembre, Colins déclarait que le roi de Prusse avait entamé des démarches auprès de lui pour l'acquisition de ce tableau ; il ajoutait : « Une chose encore qui doit décider, c'est que le sujet est le même que celui que l'on vouloit faire exécuter pour l'église Saint-Louis de Versailles, qui étoit un saint Louis au pied de la Croix. Le hazard fait que le saint Jean est vêtu d'une draperie rouge, et qu'il a beaucoup du caractère de tête que l'on donne ordinairement à saint Louis avec cette différence, si on ose le dire, que celuy-cy est beaucoup plus noble ; il n'y a qu'une couronne à ajouter au pied de la croix et quelques fleurs de lys à jeter sur la draperie[6]. » Ce texte dit la licence qui régnait alors dans ce qu'il était envisageable de faire subir aux œuvres. 3

En 1750, la toile est au Luxembourg. En 1777, elle est crevée. Jacques Bailly, peintre et garde des tableaux du roi, rend compte de cet accident, en date du 13 avril ; la chose, pour un événement de ce type sous l'Ancien Régime, est assez rare pour être notée : « Il est arrivé hier samedi un malheur au Luxembourg. Le grand tableau du Christ de Rubens [*sic*], qui est exposé sur un chevalet dans la première pièce, a été crevé. C'était le jour du public ; le Suisse, qui étoit de garde, a voulu passer derrière ce tableau pour chasser un chien qui s'y était retiré : il a heurté le tableau, l'a fait tomber de dessus les chevilles, la toile a porté sur une cheville de fer qui au moyen d'une corde le tient incliné par le haut et cette cheville a percé le tableau. » (Paris, Archives nationales, O^1 1911) L'incident fut réparé par Hacquin au prix de six livres (Paris, Archives nationales, O^1 1933). En 1789, l'œuvre est restaurée par Martin (qui insiste sur son labeur, évidemment afin de renchérir ses services) : « [...] étoit dans le plus mauvais état, intercepté par des repeints mis en différents temps sur la crasse, enlevés lesdits repeints avec beaucoup de difficulté, l'avoir raccordé à chaque place avec beaucoup de soin, ce qui a été long difficile. 500 livres. » (Paris, Archives nationales, O^1 1931) Un allègement du vernis a été entrepris en 1974[7]. 4

Fig. 4-1 Hans Makart, *Antoon Van Dyck (?) contemplant le Christ mort*, 1881-1884, huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum, escalier d'honneur (*Stiegenhaus*), sans numéro.

5 *Le Calvaire* est une pièce importante de l'*opus* religieux de Van Dyck[8]. C'est, d'ailleurs, cet aspect de son travail qui a pu être mis en avant dans certains des panthéons de l'Europe artistique : ainsi, lorsque Hans Makart peint, au début des années 1880, dans une des lunettes du *Stiegenhaus* au Kunsthistorisches Museum de Vienne (décor confié, entre autres, aux frères Klimt et à lui-même) une effigie de Van Dyck, c'est devant un Christ mort qu'il place le Flamand (**fig. 4-1**). Dans l'un des hauts lieux de l'histoire de l'art, on commémore non seulement Van Dyck portraitiste, mais aussi artiste chrétien.

6 *Le Calvaire* illustre la veine, exigeante jusqu'à la stridence, développée par le jeune Van Dyck dans la représentation de l'histoire sainte. Le tableau du Louvre, un martyre du Christ sur le Golgotha vraisemblablement peint dans l'atelier de Rubens par notre artiste, est représentatif d'un art catholique militant. Van Dyck, devenu maître dans la guilde de Saint-Luc le 11 février 1618, a alors environ vingt ans.

7 Il suffit de rappeler la douceur d'un *Crucifix* du jeune Michel-Ange (vers 1492-1494, église Santo Spirito, Florence) pour apercevoir, dans sa profondeur, l'intensité de la proposition vandyckienne. Lorsque l'on sait le culte que Rubens vouait à l'Italien, l'originalité de Van Dyck apparaît pleinement. Même un Bernin, avec son Christ en Croix grandeur nature (**fig. 4-2**), n'explore pas le supplice d'un homme fruste, comme le fait Van Dyck.

8 C'est l'exemple de Rubens qui est derrière le tableau du Louvre. Le Christ expiré sur la Croix de Van Dyck doit tout au *Coup de lance*, le retable destiné au maître-autel de l'église des Récollets d'Anvers, commandé par Nicolas Rockox et installé

Fig. 4-2 Gianlorenzo Bernini, dit Bernin, *Le Christ crucifié (Corpus)*, vers 1655, bronze, H. 174 cm, Toronto, The Art Gallery of Ontario, don Murray Frum Family 2006, 2006/86.

Fig. 4-3 Pierre Paul Rubens, *Le Christ entre les deux larrons*, dit *Le Coup de lance*, 1619-1620, huile sur toile, 429 × 311 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 297.

in situ en 1620 (**fig. 4-3**). Avançant dans la chronologie de la Passion, la toile de Van Dyck montre la plaie ouverte au flanc de Jésus, le sang ruisselant jusque sur le *perizonium*, entièrement maculé. Lorsque Bernin dessine son *Allégorie du sang du Christ* en 1670 (Haarlem, Teylers Museum, D. 10), feuille où le sang de Jésus crucifié forme une mer appelée à submerger les péchés de l'humanité, c'est à l'*ars moriendi* qu'il se réfère, la « bonne mort », entendons la spirituelle : faut-il voir dans le retable du Louvre une œuvre puisant aux mêmes sources, celles tant prisées par les Jésuites, l'*Imitatio Christi* de Thomas von Kempen ou l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales ?

Le jeune Van Dyck a gardé la Croix en forme de tau, a déplacé la Vierge et saint Jean, 9
tous deux repris avec variantes de Rubens (en particulier l'attitude éplorée de Marie, cernée d'un léger halo, mais cette fois-ci à dextre, avec les mains tordues par la peine). Les larrons, Dismas et Gesmas, ont disparu de l'image, suivant un procédé de concentration narrative (*Herauslösung* que pratiquera Rembrandt[9]) qui contraste avec le grouillement de personnages dans lequel Rubens se meut. Après le drame, la contemplation de l'*Andachtsbild* ; après les cris, le silence. La notion d'épilogue est bien présente : l'échelle, sur laquelle était monté l'un des bourreaux chez Rubens pour

Fig. 4-4 Antoon Van Dyck d'après Pieter Bruegel l'Ancien, *La Conversion de Saul*, vers 1610-1612, plume et encre brune, lavis gris, sur papier, 26,1 × 21 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, MB 5021 verso (PK).

Fig. 4-5 Théodore Galle d'après Pierre Paul Rubens, frontispice gravé de François d'Aguilon, *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, dimensions au coup de planche 31,2 × 19,8 cm (in-folio), Anvers, 1613, Paris, Bibliothèque nationale de France, V-1652.

fracasser les jambes d'un larron, se retrouve chez Van Dyck, portée par l'un des hommes qui disparaissent au loin, sur la route ramenant, depuis le tertre du Golgotha, à Jérusalem. Une belle conception narrative, reprise par Van Dyck dans l'immense *Crucifixion* de Lille[10]. L'idée d'une route sinueuse, où s'enfoncent des soldats tournant le dos au spectateur, est aussi présente dans une feuille de la même époque (**fig. 4-4**), une copie partielle d'après une réplique de *La Conversion de Saul* de Pieter Brueghel l'Ancien (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

10 Par-delà l'idée générale de la composition, c'est la Madeleine au pied de la Croix que Van Dyck emprunte au Rubens du *Coup de lance*. Elle presse sa joue, ses lèvres, sur les pieds transpercés du Christ. Rubens – en metteur en scène soucieux d'unité d'action – avait évité cette proximité charnelle (quoiqu'il l'ait pratiquée lui-même avec bonheur, par exemple dans sa *Lamentation sur le corps du Christ mort*, vers 1606, à Jacksonville : l'antithèse avec Rubens peut donc être nuancée[11]). Là où ce dernier montrait la *magna peccatrix* levant les mains et le regard vers Longin qui fouillait, avec sa lance, le côté de Jésus, Van Dyck la figure affaissée, lovée. Ses belles mains pleines de vie contrastent avec les chairs plombées qu'elles enserrent délicatement.

Fig. 4-6 Pierre Paul Rubens, *La Descente de Croix*, vers 1617, huile sur toile, 425 × 295 cm, Lille, palais des Beaux-Arts, P 74.

Malgré l'impétuosité de la facture, Van Dyck a respecté une subtile hiérarchie 11
visuelle, plaçant la Madeleine en retrait de Jean et de Marie, tout en réservant à sa robe jaune étincelante et à ses cheveux blonds une place de choix. À dire vrai, la réflexion sur la couleur, loin de s'arrêter au jaune de la robe de la pénitente, est ici portée à des sommets. La frise que forment les quatre figures du premier plan, en effet, est modulée de la manière suivante. La Vierge, vêtue d'un manteau bleu, d'une robe violet sombre et d'un voile noir, présente les aspects d'une sculpture

monumentale. À l'inverse, le traitement du manteau rouge de Jean l'Évangéliste est tout en aplats. La Madeleine, elle, propose avec son vêtement un ruissellement de lumière, très nettement vertical, qui guide l'œil du spectateur vers le corps glorieux du Christ (verticalité reprise par la coulée de sang). Une répartition chromatique aussi marquée ne laisse pas d'interroger, d'autant plus qu'elle est soulignée par le phénomène de l'éclipse (en haut à dextre) qui plonge l'image dans la nuit de la Passion. Van Dyck se sera souvenu de l'éclipse mise en scène par Rubens dans son triptyque de la Crucifixion de la cathédrale d'Anvers[12]. La couleur noire occupe ainsi presque la moitié de la surface peinte : plus ou moins parfaite, elle doit être comprise comme la mise en scène d'un problème classique en peinture, la plus ou moins grande profondeur de l'obscurité.

Fig. 4-7 Anvers, *Retable de la Passion et de l'enfance du Christ*, vers 1500-1510, chêne polychrome, 205 × 214 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, R.F. 1769.

12 Le traitement de la couleur dans cette peinture, traitement simplifié et pesé à la fois, trahit certainement l'influence des théories contemporaines visant à élucider la nature de la lumière. On pense au P. François d'Aguilon, auteur d'un *Opticorum libri sex*[13], traité d'optique en six livres paru en 1613 à Anvers et dont on sait que Rubens était familier. Rubens, en effet, a livré les dessins des vignettes illustrant l'ouvrage, ainsi que le frontispice (**fig. 4-5**). De plus, François d'Aguilon collabora avec Peter Huyssens, l'architecte de l'église des Jésuites d'Anvers, église pour laquelle Rubens et son atelier (dont Van Dyck) livrèrent les grands décors[14].

13 Selon Aguilonius (forme latinisée du nom de ce Jésuite fondateur de l'école anversoise de mathématique), le spectre coloré s'étend du blanc au noir (les deux extrêmes), en passant par le jaune, le rouge, le bleu. Ces trois couleurs fondamentales sont précisément celles utilisées par Van Dyck au premier plan de notre tableau. Les couleurs complémentaires sont *doré* (mélange de jaune et de rouge), *pourpre* (mélange de rouge et de bleu) et *vert* (mélange de jaune et de bleu)[15]. Cet usage de la couleur a des conséquences, en termes de composition, immédiates : sa force et sa clarté impressionnent et, favorisant la mise en scène d'émotions puissantes, apparaissent parfaitement dans l'esprit de la Réforme tridentine. Grâce à ce schéma coloré des plus efficaces, l'œuvre tranche sur d'autres retables flamands monumentaux contemporains – de la main de Gaspard de Crayer ou du jeune Philippe de Champaigne – lesquels semblent, dès lors, presque confus, grouillants, saturés de figures malaisées à discerner[16]...

14 L'attitude aimante de Marie Madeleine, dans le tableau du Louvre, se retrouve dans la Catherine de Sienne de la *Crucifixion* destinée au couvent des Dominicaines d'Anvers (achevée avant 1629, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 401), mais aussi dans un exemple que l'on aurait tort de laisser de côté,

Fig. 4-8 Antoon Van Dyck, *Le Christ aux outrages*, 1618-1620, plume, pierre noire, encre brune, estompe, lavis brun et gris, sur papier gris, 38,5 × 31,5 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 19931 recto.

la monumentale *Descente de Croix,* à Lille (**fig. 4-6**). Le tableau de Lille fut achevé par Rubens vers 1617. Il dut marquer Van Dyck : peut-être *in fine* est-ce à cette *Descente de Croix* qu'il emprunta l'idée de la Madeleine baisant la main ensanglantée de son Seigneur. Walter Liedtke, dans son commentaire du tableau lillois, rappelait le souvenir, encore et toujours présent, des retables germaniques et flamands *sculptés*[17] (**fig. 4-7**). Selon lui, l'émotion du gothique tardif revivait à plein, chez Rubens, dans la représentation des épisodes de la Passion – un phénomène à même de toucher profondément le jeune Van Dyck.

15 De manière plus générale, il est frappant de voir ce dernier aussi capable de copier Rubens – son *Triomphe de Silène*, peint vers 1618 et jadis à Berlin, reprend une composition de son maître – que de s'en détacher[18]. Dans cet ordre d'esprit, on notera le gouffre qui sépare le type christique sur la toile que nous présentons (émacié, torturé, commun) de celui que Van Dyck a peint et dessiné dans la scène du couronnement d'épines (notamment Paris[19], **fig. 4-8**), où Jésus, au corps de dieu sortant de la palestre, subit son sort. Autre œuvre de jeunesse, le *Christ portant sa Croix* à Gênes[20] (vers 1619, Palazzo Rosso, P.R. 52), est lui aussi idéalisé. Van Dyck, en Italie, parviendra à un stade nouveau de la réflexion : son *Homme de douleurs*, dit *Ecce Homo*[21] (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts), peint à Gênes et manifestement sous l'influence de Titien, atteint à un sublime que le type illustré dans *Le Calvaire* du Louvre ne pouvait laisser deviner.

16 Les évangiles synoptiques (Matthieu, Marc, Luc) mentionnent la nuit qui s'abattit sur la scène du martyre de Jésus : « Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, il y eut des ténèbres sur toute la terre. Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte, Éli, Éli, lama sabachthani ? c'est-à-dire : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu, 27, 45-46) Au verset 50, on lit : « Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit. » La tête penchée de Jésus dit, dans notre tableau, la mort. La sidération qui se lit sur le visage de Jean, comme son geste de surprise, se comprennent alors pleinement : il vient d'assister au dernier souffle de Jésus.

17 Détail marquant, une éclipse se distingue en haut, à dextre : le tableau est ainsi marqué par une lumière irréelle, la nuit et le jour se côtoyant sur la toile. Cette notation évoque la *Pietà* de Sebastiano del Piombo (**fig. 4-9**), dans laquelle l'émule de Michel-Ange éclaire ses personnages grâce à la clarté de la lune, visible à travers les nuages. La source de Van Dyck est cependant bien *Le Coup de lance* de Rubens

(**fig. 4-3**) : le maître y montre, déjà, une éclipse, également à dextre (Van Dyck reprend encore cette même éclipse, à dextre toujours, dans *La Crucifixion* de l'église Saint-Michel de Gand, en 1629 sans doute[22]). La fidélité aux Écritures semble impliquer que, Jésus ayant expiré, l'obscurité accompagnant la Passion proprement dite doive se retirer lentement, avant que ne vienne la nuit du deuil, et de la lamentation sur le corps du Christ. Quoi qu'il en soit, le défi pour les peintres est de suggérer les « ténèbres » du Nouveau Testament, tout en éclairant énergiquement leurs protagonistes.

18 Élément négligé, les arbustes qui poussent à senestre, derrière Jean. Bien sûr, il s'agit là d'évoquer, grâce à une plante desséchée, la désolation de la scène. Pourtant, si l'on songe que Rubens omit ce détail, et que Van Dyck lui consacre au contraire tout cet espace (plus de quatre-vingts centimètres de haut), il n'est pas impossible de voir ici une illustration de l'hysope dont parle l'Évangile de Jean : « Il y avait là un vase plein de vinaigre. Les soldats en remplirent une éponge, et, l'ayant fixée à *une branche d'hysope* [nous soulignons], ils l'approchèrent de sa bouche. Quand Jésus eut pris le vinaigre[23], il dit : Tout est accompli. Et, baissant la tête, il rendit l'esprit. » (Jean, 19, 29-30) Cette hysope, suivant la logique classique des préfigures, se trouve dans l'Ancien Testament (Nombres, 19, 18) où elle sert d'aspersoir à de l'eau pure. Il ne semble pas exagéré, au vu de la familiarité des acteurs du temps avec la Bible, comme de l'économie de moyens dont fait preuve Van Dyck dans le tableau du Louvre, de suggérer cette interprétation[24]. En droit, il n'est pas besoin d'attendre les portraits de cour que peindra Van Dyck, et où se trouvent des plantes emblématiques (par exemple, le chardon du *Portrait du seigneur d'Aubigny*[25], Londres, National Portrait Gallery, NPG 5964), pour déceler un sens profond à la végétation peinte.

Fig. 4-9 Sebastiano del Piombo, *Pietà*, 1512-1516, huile sur panneau, 260 × 225 cm, Viterbe, Museo Civico, 51.

19 *Le Coup de lance* de Rubens n'est pas le seul retable flamand avec lequel *Le Calvaire* du Louvre entretient des liens. Songeons à la série de quinze peintures, commandées pour l'église Saint-Paul d'Anvers à différents artistes[26], sans doute vers 1617. *La Crucifixion* de Jordaens conservée à Rennes (**fig. 4-10**), en l'occurrence, semble le

Fig. 4-10 Jacob Jordaens, *La Crucifixion*, vers 1620, huile sur panneau, 217 × 171 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts, 801.1.2.

repoussoir génial aux efforts antérieurs entrepris par Van Dyck dans notre tableau. Dans ces conditions, il n'est pas interdit de voir dans l'œuvre de Jordaens une réponse au travail de Van Dyck, au moins autant qu'à celui de Rubens[27].

20 Dans ce même ordre d'idées, le format peut également donner des indications : la *Descente de Croix* de Rubens, à Valenciennes (**fig. 4-11**), mesure trois mètres trente-huit[28], soit seulement cinq centimètres de plus que notre tableau (quoique bien plus étroite). Elle est datable vers 1620, avec cette fois-ci une Madeleine en vert, mais tenant toujours délicatement les pieds de Jésus. Avec le recul se dessine un moment homogène sur le marché de la commande, mettant en jeu Rubens, Van Dyck, Jordaens, mais aussi Cornelis de Vos, Frans Francken le Jeune, Matthijs Voet... Derrière ces *pale* de la fin des années 1610, c'est l'afflux d'œuvres dans les églises qui est en jeu (commandes pour les ordres mendiants, par exemple *Le Coup de lance* de Rubens, ou bien achats pour les établissements jésuites, comme avec notre tableau), favorisé par la trêve de Douze Ans (1609-1621). Van Dyck joua bien un rôle dans ce mouvement[29].

21 Quant au tableau publié naguère par Justus Müller Hofstede comme esquisse rubénienne au tableau du Louvre, il paraît plus sage d'y voir une copie ancienne, tant la touche manque de brio[30].

22 Le recueillement exalté du *Calvaire* du Louvre correspond assez à l'atmosphère de la *devotio moderna*, véhiculée par *L'Imitation de Jésus-Christ*. Voyez, par exemple : « Si tu ne peux contempler choses hautes & celestes, repose en la passion de Iesus Christ, & demeure volontiers en ses playes sacrees. Car si tu prens devotement ton refuge aux playes & precieuses cicatrices de Iesus Christ, tu sentiras grand reconfort en ta tribulation... » (Livre II, chap. I, édition française de 1578). *L'Imitation de Jésus-Christ* est aujourd'hui donnée à Thomas à Kempis : le livre fut écrit en Flandre.

On ne peut surestimer l'importance de l'ouvrage, *le plus lu après la Bible*. Rubens en possédait un exemplaire, en français, dans sa bibliothèque[31]. Ce climat de piété doit être relevé, au moins autant que le nombre de clous de la Passion (les Jésuites achetèrent, ici, un tableau avec quatre clous et non trois[32]).

23 Enfin, au vu de la qualité de notre tableau à dater de la fin des années 1610, on comprend que Rubens, au moment de signer le contrat pour le décor de l'église des Jésuites d'Anvers (29 mars 1620), ait fait coucher par écrit qu'un des grands retables latéraux devait être exécuté par Van Dyck[33].

24 Des copies du grand format du Louvre se retrouvent dans des églises de France. Citons une copie de mêmes dimensions, à Saint-Valier de Saint-Girons (Ariège), commandée en 1843 au copiste Jules Audoin[34], ou encore à Saint-Fructueux d'Azereix (Hautes-Pyrénées). Citons aussi, en Auvergne, une copie en l'église Saint-Martin de Lieutadès, de 1872, une autre en l'église Saint-Jacques de Sériers, du début du XIXe siècle, une copie en l'église Saint-Saturnin de Marmanhac, de 1872[35].

25 Cézanne a fait une copie dessinée du Christ de Van Dyck, retenant seulement les mains de la Madeleine[36].

Fig. 4-11 Pierre Paul Rubens, *La Descente de Croix*, vers 1620, huile sur toile, 338 × 194,2 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, P.46.1.15.

5 | *Portrait d'un homme et de son fils*

Huile sur panneau
H. 115 ; L. 83 cm
INV. 1244
Début 1620 (?)
Inscription (masquée), au-dessus de la tête du père : *M. Le Président Richardote* [*sic*]

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

État de présentation assez satisfaisant[1] ; panneau parqueté, agrandi sur les quatre côtés (avant 1802 ?)[2] ; panneau présentant une ancienne fente, en bas à senestre (près de la main gauche du père)[3] ; 1957 : vernis allégé[4] ; a fait l'objet de menues interventions à intervalles réguliers depuis l'après-guerre ; 2017 : parquetage débloqué ; la couche picturale présente des enfoncements.

HISTORIQUE

Louis Marie Victor, duc d'Aumont de Rochebaron, 600 livres[5] ; Marc René de Voyer d'Argenson, Paris, entre 1740 et 1750[6] ; Louis Jean Gaignat, Paris[7] ; vente L. J. Gaignat, 14-22 février 1769, lot 16 (illustrations de Gabriel de Saint-Aubin), 9 200 livres[8] ; Pierre Rémy, marchand d'art ; Pierre Paul Louis Randon de Boisset, Paris[9] ; acquis à la vente Randon de Boisset, 27 février-25 mars 1777 (expert Pierre Rémy), lot 45, par J. B. P. Lebrun pour 10 400 livres (qui, ne pouvant les payer, doit les laisser aux frères Millon, Millon d'Ailly et Millon d'Ainval, neveux et héritiers de Randon de Boisset) pour le duc de Cossé, 10 000 livres[10] ; vendus par les deux neveux de Randon de Boisset au comte de Vaudreuil[11] ; Joseph Hyacinthe François de Paule de Rigaud, comte de Vaudreuil, Paris[12] ; vente Vaudreuil, Paris, 24 novembre 1784, lot 26[13] ; acquis à la vente Vaudreuil par Alexandre Joseph Paillet, marchand d'art, Paris, pour Louis XVI, 14 840 livres[14] ; présent au « cabinet du Pavillon neuf au Louvre », 1785[15] ; exposé à l'ouverture du Muséum, 1793, cat. 140[16] ; envoyé au château de Montal (Lot) pendant la Seconde Guerre mondiale (revenu au Louvre en avril 1946).

BIBLIOGRAPHIE

Dezallier d'Argenville, 1752, p. 107 ; Descamps, 1753-1764, tome II, p. 23 ; Joullain, 1783, p. 63 ; Lebrun, 1792, p. 17 ; Notice Paris, 1796, n° 106[17] ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Visconti et Émeric-David, 1807 ; Lebrun, 1809, p. 42 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 152 ; Cottini, 1851, p. 22 et suiv. ; Villot, 1852, n° 150 ; Viardot, 1860, p. 145 ; Veyran, 1877, 3e série ; Guiffrey, 1882, n° 786, p. 275 ; Michiels, 1882, note 1, p. 264 ; Castan, 1883 ; Eastlake, 1883, n° 150, p. 68 ; Rooses, 1886-1892, vol. IV, p. 240 ; Engerand, 1899, p. 549 ; Cust, 1900, n° 26, p. 23 ; Stokes, 1904, p. xxviii ; Guiffrey et Tuetey, 1909, n° 140 ; Schaeffer, 1909, p. 145 ; Demonts, 1922, n° 1 985 ; Glück, 1931, n° 529, p. 94, ; Dansaert, 1938 ; Van Puyvelde, 1963 ; Béguin *et al.*, 1964, p. 36 ; Abdul-Hak *et al.*, 1974, p. 84 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Larsen, 1980, vol. II, n° 185 et pl. IX, p. 97 ; Bazin, 1987, vol. II, p. 452 ; Vlieghe, 1987, n° 159 (pour la question de l'identification des modèles) ; Greffet-Kendig, 1988, n° 324 ; Larsen, 1988, vol. II, n° 54, p. 33 ; Edwards, 1996, p. 114, 126, 173 et 336 ; Van der Stighelen et Westen, 1999, p. 154-155 ; Dubreuil, 2002, n° 140 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 111 (et I. 102 verso pour comparaison du paysage) ; Schnapper, 2005, p. 386-387 ; Leclair, 2008, note 113, p. 77 ; Bergeon Langle et Curie, 2009, vol. II, p. 1 050 ; Foucart, 2009, p. 131 ; Galard, 2010, p. 371 ; Michel, 2010, p. 196 ; Spieth, 2018, note 102, p. 61.

Un portrait dans lequel perce l'émotion, et selon la formulation énergique – très Tintoret – que suit Van Dyck peu avant son départ pour l'Italie. 1

Un homme – visage fin, barbiche et moustache, roux, vêtu de noir et ayant ceint un manteau de fourrure couleur fauve (Toulongeon le pense de martre[18]) – appuie sa main droite sur l'épaule d'un jeune enfant, d'environ cinq ans. Par une des notations caractéristiques de la délicatesse du peintre, l'enfant porte une fraise à la confusion (légère), par opposition à la fraise godronnée de son père (rigide). L'homme tient un livre à la main, semblant avoir interrompu sa lecture : quoique cette idée se retrouve dans nombre de portraits du temps (Rubens, Pourbus le Jeune...), Van Dyck a donné à ce geste un caractère instantané très sensible. L'impression spontanée (favorisée par le cadrage serré) est contrebalancée par des éléments du langage formel du portrait d'apparat : le garçon tient son coude droit avec un faux négligé, selon une formule usuelle des effigies princières ; le luxe de leur mise dit assez l'étude dont dut bénéficier le portrait des deux modèles. 2

L'homme et l'enfant, manifestement un père et son tout jeune fils, se tiennent sur une loggia, ponctuée par un rideau ; au-delà des colonnes, un paysage (venteux ?) d'inspiration vénitienne (**fig. 5-1**) se distingue[19]. Chacun des deux personnages fixe le spectateur : Toulongeon relève que cet effet est savant, le peintre « sacrifie à l'effet des yeux tous les autres traits du visage ; ensuite il sacrifie au visage tout le reste, et cela en baissant le ton, mais avec tant de ménagement, que l'on sent d'abord l'effet, et qu'il faut étudier et chercher la cause pour la trouver[20] ». Dans ce double portrait exécuté vers ses vingt ans, Van Dyck a mis une grande science, qui frappe d'autant plus que nous sommes avant la période italienne. 3

Il est, en effet, traditionnel de donner ce tableau à la première période anversoise de Van Dyck[21]. On sait que le peintre se rendit, depuis Anvers, entre juillet et novembre 1620 en Angleterre ; on ignore assez largement ce qu'il y fit, il est probable qu'il travailla pour le roi Jacques I^er^. On sait néanmoins qu'il y peignit un portrait du comte d'Arundel (**fig. 5-2**), dont on n'a pas assez souligné jusqu'ici la proximité avec notre tableau. Certes, les différences existent, à commencer par le support, le tableau américain étant sur toile ; les points communs sont cependant frappants (dimensions, si l'on prend celles du tableau du Louvre avant agrandissement, mais également composition et cadrage). Par ailleurs, on sait que Van Dyck, au retour d'Angleterre (à compter de février 1621, il resta huit mois à Anvers), livra trois peintures à Rubens, dont un portrait d'Isabella son épouse (**fig. 5-3**). Comme le note Isaac Bullart : « Il fit une grande quantité de portraits étant encore chez Rubens : entre autres celui de sa femme, que l'on estime l'un des meilleurs qu'il y ait au [*sic*] Pays-Bas[22]. » Ce dernier est dans un style qui commence de s'éloigner de celui visible dans notre *Portrait d'un homme et de son fils*, livrant un possible *terminus ante quem* pour celui-ci. Le panneau du Louvre pourrait ainsi se situer *dans les premiers mois de l'an 1620*, juste avant le départ de Van Dyck pour l'Angleterre. 4

Fig. 5-1 Paul Véronèse, *Portrait d'homme*, vers 1555, huile sur toile, 120 × 102 cm, Budapest, musée des Beaux-Arts, nº 4228.

5 Max Rooses, en 1890, faisait état de discussions pour savoir si le *Portrait d'un homme et de son fils* était de Rubens ou de Van Dyck[23]. Rooses penchait en faveur de Van Dyck – en cela, le spécialiste rejoignait l'opinion des amateurs du siècle des Lumières. L'attribution à Van Dyck est aujourd'hui universellement acceptée.

6 C'est toutefois l'identité des modèles de ce double portrait qui a suscité d'ambitieuses hypothèses, sans que l'on ait pu encore trancher. Sur la foi d'une inscription (recouverte au XIXe siècle selon les catalogues anciens, mais que révèlent les documents du laboratoire[24]), on a pensé sous l'Ancien Régime qu'il s'agissait du président Jean Richardot et de son fils. Richardot occupait une place considérable dans l'administration habsbourgeoise, il est l'un des éminents diplomates de l'époque : outre son rôle de dirigeant du Conseil privé près les archiducs, il faut citer sa participation à la conférence de Somerset House (1604), qui permit la paix entre l'Angleterre et l'Espagne. La date de mort de Richardot (1609) rend cependant cette flatteuse identification impossible. Nouveauté du XXe siècle, le tableau

Fig. 5-2 Antoon Van Dyck, *Portrait de Thomas Howard, deuxième comte d'Arundel*, vers 1620-1621, huile sur toile, 102,6 × 79,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 86.PA.532.

du Louvre fut rapproché par Gustav Glück d'un autre double portrait, cette fois-ci d'une *Femme avec sa fille* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister[25]) : cet historien, s'appuyant sur un possible nom (donné par les armoiries peintes à senestre) pour le tableau saxon, en déduisait qu'il s'agissait, au Louvre, de Jan Woverius avec son fils. Woverius était un membre du cercle de Juste Lipse et un ami des frères Rubens. L'identification avancée par Glück ne résiste cependant guère à l'examen d'un portrait éprouvé de Woverius, au musée Pouchkine[26]. Nora De Poorter a cependant maintenu l'idée qu'il s'agit de Woverius, insistant sur la similitude des traits de l'homme du tableau du Louvre avec le Woverius des *Quatre philosophes* de Rubens (Florence, galerie palatine) – ou bien arguant du fait que les modèles de Paris et Moscou arborent des manteaux de fourrure très proches[27]. Le dossier reste donc, on le voit, mince. Georges Dansaert, devant la difficulté, proposa naguère

Fig. 5-3 Antoon Van Dyck, *Portrait d'Isabella Brant*, 1621, huile sur toile, 153 × 120 cm, Washington, National Gallery of Art, 1937.1.47.

astucieusement le cinquième fils du président Richardot, Guillaume (avec l'un de ses propres fils, donc) : Erik Larsen a retenu cette opinion comme probable, mais elle semble rejetée comme hasardeuse par d'autres[28]. Le nom de la dynastie Richardot reste malgré tout attaché à l'image, comme certains érudits locaux de Franche-Comté ont tenté de le montrer[29]. En vérité, il semble que le désir de donner un nom à un modèle anonyme l'ait parfois emporté sur la retenue de méthode[30]. Tant le style que certains éléments fondamentaux de la composition (distance des modèles au plan de la surface peinte, position de l'enfant dans le tableau saxon) rendent impossible que la peinture du Louvre et celle de Dresde soient des pendants[31] – ce qui ruine l'hypothèse Woverius. Les modèles du tableau demeurent à ce jour anonymes.

Marc René de Voyer d'Argenson, qui posséda le *Portrait d'un homme et de son fils* au début des années 1750, ne tarit pas d'éloges à son sujet : « [...] le tableau est ouvert dans un coin et laisse voir un bout de paysage si savamment fait que, quoiqu'il n'ait peut-être pas coûté à Van Dyck un quart d'heure, on ne craint pas d'avancer qu'il peut servir d'étude et de modèle à tous ceux qui s'appliquent à cette partie de la peinture. » Ce morceau de peinture a pu être rapproché – dans un essai d'établir des repères sur la question du paysage dans la première période anversoise de Van Dyck – du paysage au revers de *Cheval andalou*[32] (collection privée). Le paysage au fond de notre double portrait, de dimensions assez modestes en vérité, ajoute cependant une magnifique respiration à l'image. 7

Plus loin, Voyer d'Argenson note encore : « [...] la beauté du coloris, l'élégance et la correction du dessin, la finesse des contours sans en altérer la justesse, la science rare des effets, la connaissance plus rare encore de la distribution de la lumière, et ce que presque aucun peintre n'a connu depuis les Michel-Ange et les Jules Romain qui n'en connaissaient eux-mêmes que le sec, le dur, l'anatomie dans la partie de l'Ostéologie et de la Névrologie. Cet éloge qui sans doute paraîtra outré est à peine suffisant pour ce chef-d'œuvre de la peinture[33]. » Le XVIII^e^ siècle n'est, en effet, pas avare de compliments à l'encontre de notre tableau : le peintre Pierre, en le voyant passer à la vente Gaignat (février 1769), se serait écrié « qu'il faloit briser la pallette [*sic*] et les pinceaux[34] ». Un siècle plus tard, Charles Eastlake se contentera d'un laconique : « A work of high artistic quality, and well worth examination[35] », en réalité chaleureux. 8

Notre bibliographie atteste que le panneau suscita, dès l'Ancien Régime (donc avant la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* de Jean-Baptiste Pierre Lebrun), de très nombreux commentaires laudateurs. De manière générale, le *Portrait d'un homme et de son fils*, arrivé en France (sans que l'on sache comment) dans les dernières années du règne de Louis XIV (c'est l'opposé, du point de vue de la provenance, d'un tableau entré avec le don La Caze de 1869, soit le saint Sébastien de jeunesse, **cat. 3**), passa dans les cabinets les plus renommés du XVIII^e^ siècle. Dès 1754, Jean-Baptiste Descamps signale « chez M. de Gaignat, le Portrait du Président Richardot, Ministre de Philippe II avec son fils[36] ». Puis viennent les noms de Randon de Boisset, du comte de Cossé-Brissac (l'ami de madame du Barry), du comte de Vaudreuil, enfin de Louis XVI. Lorsque l'on fait retour sur l'austérité de cette double effigie, on mesure, autant que le prestige de Van Dyck auprès des amateurs français du temps, la grande délicatesse de goût de ces derniers. Le tableau, en effet, rend sensible le lien entre un enfant et son père de manière inoubliable. 9

Comme l'on pouvait s'y attendre, la porcelaine de Sèvres servit de support de diffusion à l'image peinte par Van Dyck : Antoine Béranger, peintre sur porcelaine, copia ainsi l'œuvre pendant la Restauration (Sèvres, Musée national de céramique, MNC 7652); elle fut présentée au Salon de 1827 (n°68, la plaque s. d. 1826). Que l'on ait alors cru que le modèle était un serviteur de la monarchie 10

habsbourgeoise fut peut-être un adjuvant à ce travail[37]. La jeune Adèle Ferrand fit un dessin d'après le tableau[38]. On s'étonne davantage de voir sous le pinceau de Géricault le tableau de Van Dyck repris, tronqué, dans une toile où se pressent différentes études d'après les maîtres (Téniers, Gros, Rembrandt…)[39]. Louis-Philippe commanda, en 1840, à Benjamin Théophile Charon-Lemerillion, une copie pour le musée de Versailles (MV 4160, payé 300 francs). On relève la vente, à Drouot, sous le second Empire, de copies du tableau du Louvre[40]. Une copie partielle de l'œuvre était chez Bronislav Rylski, à Paris, en 1900[41]. À relever, une copie du seul enfant est signalée dans la collection Cantinelli, à Lyon, en 1932[42]. En 1953, se trouvait, à Bruxelles, une copie (collection Dasnay-Sumeil ?). Une copie, sur toile (41,3 × 35 cm), fut présentée à Salisbury (Rhodésie du Sud), à la Rhodes National Gallery, en juillet 1957. Une copie est signalée, en 1968, en Argentine, collection Ocampo (proviendrait de Prenzlau, Allemagne, achat en 1927). Une copie (en ovale) de la tête de l'enfant est au Musée municipal de Vire. Une copie est passée à Enghien-les-Bains, le 22 avril 1979, lot 53 (toile, 61 × 48 cm) ; une copie à Drouot, étude Ader-Picard-Tajan, le 8 mars 1982, lot 83 (« métal ovale ») ; une copie au château de Liesle (Doubs), en 1984 ; une copie (modeste) au Musée municipal de Saint-Nicolas (Belgique), en 1987 ; une copie au château de Choisey (Jura), en 1991 ; une autre (du XIXe siècle ?) chez André-Louis Du Bois, en Belgique, en 2005[43]. À Omaha (Nebraska), au Joslyn Art Museum, enfin, une copie (naïve) signalée, mais vendue par ce musée en mai 1973[44]. On voit que l'enfant, pris seul, séduit les copistes : version signalée à Bordeaux, Me Baratoux-Dubourg, vente du 30 mai 2018, lot 367 (huile sur cuivre, ovale, 14 × 12 cm).

11 Notre tableau a été gravé par Massard père, d'après Naigeon dans *Le Musée français*[45] (1807). L'œuvre figure parmi les estampes dues à Lambert Anton Claessens. Louis de Veyran le reproduit dans son anthologie des chefs-d'œuvre du musée[46]. En 1899, le peintre et illustrateur australien George Coates, ayant bénéficié d'une bourse pour se rendre en Europe, copia le Van Dyck du Louvre alors qu'il était en formation dans l'atelier de Jean-Paul Laurens entre 1897 et 1900 : sa copie est aujourd'hui à Melbourne, à la National Gallery of Victoria[47].

6 | *Gentilhomme à l'épée*, ou *Portrait présumé de Pieter Soutman*, ou *Portrait présumé de Jan Boeckhorst (?)*

Huile sur toile
H. 137 ; L. 92 cm
INV. 1248
1628-1632 (?), ou, plutôt, vers 1620

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Apparemment déjà noirci dans les années 1850[1] ; 1951 : bichonné ; 1954 : étude au laboratoire, restauré[2] (allègement de vernis et suppression des repeints sur les côtés) ; 1993 : décrassage et dépoussiérage. Tableau dont les subtilités joueraient mieux avec un vernis moins présent[3].

HISTORIQUE

Peut-être ancienne collection de Charles Cressent[4] (*a minima* entre 1749 et 1765) ; ancienne collection de Louis, duc de Noailles, à Paris[5] ; saisie révolutionnaire chez sa veuve Catherine de Cossé-Brissac[6] ; dépôt de Nesle, 1794, nº 31 de la saisie[7] ; exposé au Muséum le 4 floréal de l'an II de la République (25 avril 1794).

BIBLIOGRAPHIE

Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Notices Paris, 1811, nº 260 ; Smith, 1829-1842, vol. III, nº 99, p. 29 (pour la version à Vienne) ; Morse, 1834, nº 438, p. 6 ; Villot, 1855, nº 153 ; Veyran, 1877 ; Guiffrey, 1882, nº 1 024, p. 285 ; Eastlake, 1883, nº 153 ; Cust, 1900, nº II-B 144, p. 245 ; Schaeffer, 1909, p. 200 et 503 ; Furcy-Raynaud, 1912, p. 306 ; Communaux, 1914, nº 153 ; Demonts, 1922, nº 1 976, p. 7 ; Glück, 1931, p. 532-533 et 123 ; Londres, 1953, nº 146 ; Baldass, 1957, p. 265 ; Sterling, 1960, nº 210 ; Sandoz, 1968, p. 178 ; Roy, 1977, p. 23 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Cantarel-Besson, 1981, vol. 1, nº 31, p. 41 ; Bock, 1986, nº 492 (copie de Berlin) ; Balis, Baudouin et Demus, 1987, p. 234 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 63, p. 38 ; Ferino-Pagden, Prohaska et Schütz, 1991, p. 53 et pl. 414 ; Galen, 1998, nº 6 (dessin du même modèle) ; Bober et Bora, 2001, p. 80 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 146 (pour le tableau de Vienne) ; Foucart, 2009, p. 132 ; Gaddi, 2010, nº 52 (version à Vienne) ; Vlieghe, 2011, p. 109, et note 4 p. 110 ; Brownlee, 2014, p. 11-13, 27 et 198 ; Davies, 2018 ; Spieth, 2018, p. 201-202.

Un portrait d'homme d'aspect italianisant, vraisemblablement un peintre représenté comme un gentilhomme – délicat à situer, comme d'autres œuvres vandyckiennes, entre Italie et Anvers. 1

En 1954, le portrait dit d'« un gentilhomme à l'épée » a été nettoyé. À l'occasion de cette restauration, il est apparu que l'œuvre présentait un repentir : le pommeau de l'épée avait initialement été peint quinze centimètres plus haut que dans la composition finale. Cet élément, décisif dans la réflexion sur l'autographie de la peinture, 2

était antérieurement inconnu des spécialistes ; cette information n'a pas été exploitée par la littérature postérieure à 1954, laquelle assigne, en règle générale, un statut secondaire à l'œuvre du musée, par rapport à une version de ce portrait conservée à Vienne[8] (**fig. 6-1**). Ce simple fait ne se retrouve pas non plus dans la récente étude qu'a consacrée Justin Davies au sujet[9].

> « No. 722. Ein Contrafait von Öhlfarb auf Leinwaeth des langen Peter, Königs in Pohlen Mahlers, in einem schwartzen Klaidt vnndt Mantel mit blawen Ärmblen vnd hatt die rechte Handt auff seinem Degen. In einer schwartz ebenen Ramen, das innere Leisteverguldt, 7 Spann 4 Finger hoch vnndt 6 Spann braith. Original von Anthonio von Deyckh[10]. » 3

Cette description en allemand du XVIIe siècle est, affirme Justin Davies, celle du tableau de Vienne : elle fut transcrite par Adolf Berger en 1883 d'après l'inventaire manuscrit de la collection de l'archiduc Léopold Guillaume de Habsbourg (1659), soit avant que cette œuvre-ci ne voie ses dimensions largement réduites. Cette notation est importante, dans la mesure où elle est le socle d'une nouvelle identification du modèle (des tableaux de Paris et Vienne) qu'il revient à Justin Davies d'avoir formulée. 4

Commençons par restituer le raisonnement de ce chercheur. Commentant cet extrait de l'inventaire de 1659, ce dernier établit un lien entre la mention de « peintre du roi de Pologne » et un artiste ayant comme prénom Peter (ou Pieter), dans l'entourage de Rubens. C'est de Pieter Claesz. Soutman qu'il doit s'agir. Davies, après avoir écarté des hypothèses formulées précédemment (ce serait Paul de Vos qu'il faudrait reconnaître ; c'est au contraire Jan Boeckhorst qui serait portraituré), rappelle la chronologie de la carrière de Soutman, établit la haute probabilité que Van Dyck et lui se soient croisés peu après 1628 (après le retour de Pologne de Soutman), et finit par dater le tableau de la seconde période anversoise de Van Dyck – le tout s'appuyant sur la belle découverte archivistique suivant laquelle David Téniers, le conservateur de la collection de Léopold Guillaume, avait acheté au marchand anversois Matthijs Musson (en 1651 au plus tard) le portrait, par Van Dyck, *de Soutman*. La conclusion est que le portrait à Vienne est bien de Van Dyck, a été peint à la fin des années 1620 et représente ledit Soutman. Le tableau de Paris, s'il représente le même personnage, n'est pas étudié *per se*[11]. 5

Deux questions apparaissent face à ce raisonnement, dont il faut souligner la probité intellectuelle et l'ingéniosité. La première a trait non pas tant à la dénomination de « peintre du roi de Pologne » de l'inventaire de 1659, mais à celle de « Pierre le long ». En effet, cette mention se retrouve, dans ce manuscrit (outre pour le numéro 722, celui qui intéresse Justin Davies), pour le numéro 226 (un *Fils prodigue*) et le numéro 262 (une nature morte incluant l'histoire de Marthe et Marie), 6

des œuvres *a priori* de mains différentes. De plus, l'index rédigé par Berger en 1883 note : « Peter, der Lange, Langenpier, Peter Aertszen » – artiste effectivement qualifié là par cet érudit autrichien de « Maler des Königs von Polen[12] » (« peintre du roi de Pologne »). On aura reconnu Pieter Aertsen, célèbre pour ses scènes de cuisine et ses natures mortes où se glissent parfois des personnages bibliques, comme le Christ chez Marthe et Marie conservé précisément à Vienne (daté 1552, actuel nº 6927). Bref, l'éditeur de l'inventaire en 1883 avait en tête Aertsen, pas Soutman, lorsqu'il évoque le portrait vandyckien. Le *connoisseurship* du temps n'exclut pas ce type de confusion – il reste que le manuscrit comme son édition semblent à manipuler avec prudence : un « lange Peter » est indiqué, pour divers numéros, comme auteur de tableaux aujourd'hui clairement dus à des mains d'époques distinctes.

Fig. 6-1 Antoon Van Dyck, *Portrait présumé de Pieter Soutman*, 1628 (?), huile sur toile, 75,5 × 58,3 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 693.

7 La seconde question a trait au costume du modèle dans le portrait par Van Dyck. Justin Davies a bien vu que le texte allemand mentionne des manches de couleur bleue (« mit blawen Ärmblen… »). Il en déduit cependant que les poignets du costume du modèle, dans le tableau parisien [*sic*], étaient bleus à l'origine[13]. Or, la chose serait surprenante, puisque l'idée de la composition est d'accorder les poignets de dentelles (de la dentelle bleue ?) avec la dentelle du col du costume : tout cela se doit d'être blanc. L'expression du manuscrit de 1659 cité ici est, il est vrai, troublante : « blawen Ärmblen », ce qui signifie *a priori* que la manche entière doit être bleue. Comme c'est le cas dans la description, donnée par ce même manuscrit de 1659, du « bouffon » de Frans Floris (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 7707) : « […] mit rothen Ärmblen[14]… » ; chez Floris, en effet, les *manches entières* du personnage sont rouges (orangées). À moins de se référer aux lacets de tissu qui, sur la toile parisienne, courent à intervalles réguliers le long de la manche du modèle ?

8 À notre connaissance, il n'existe pas de peinture vandyckienne conservée au musée de Vienne qui satisfasse complètement à la description sur laquelle se fonde Justin Davies dans son étude de 2018. Le *Portrait de Jan Van Montfort* offre certes de splendides manches bleues, mais était encore à Anvers en 1680[15]… Le *Portrait de Jan Wildens*, à Vienne jusqu'en 1945, ne fut pas répertorié au musée avant 1720 : peut-il avoir été l'objet d'un commentaire dans l'inventaire de la collection de l'archiduc

Fig. 6-2 Antoon Van Dyck, *Portrait de Jan Wildens*, vers 1620-1621, huile sur toile, 47,2 × 38,5 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK118.

Léopold Guillaume[16] ? D'ailleurs, ce dernier portrait, habituellement classé dans la première période anversoise de Van Dyck, paraît bien proche, stylistiquement, de notre sujet : comment, dans ces conditions, affirmer sans réserve que le tableau de Vienne date de 1628 au moins[17] ? De surcroît, si l'effigie de Wildens naguère à Vienne a disparu, un tableau en relation étroite avec elle est actuellement localisé : il s'agit de la réplique autographe (de format plus resserré) aujourd'hui conservée à Kassel[18] (**fig. 6-2**). Ce tableau (et donc celui de Vienne) est d'une très grande proximité stylistique avec le *Gentilhomme à l'épée* du Louvre (et sa version coupée viennoise). Le catalogue du musée de Kassel le date vers 1620-1621[19].

9 Ces remarques entendues, il faut préciser quelques données sur le tableau du Louvre. Charles Eastlake le qualifie de magnifique, loue le modelé des chairs du visage – il aurait pu préciser que le modèle a les yeux gris[20]. Frédéric Villot le pense « évidemment exécuté en Italie et à l'imitation des maîtres vénitiens[21] ». Emil Schaeffer, dans sa grande étude de 1909, situe ce dernier dans la période italienne, entre 1622 et 1627[22]. Il le qualifie logiquement de *Portrait d'un gentilhomme italien*[23]. Gustav Glück s'intéresse à notre tableau dès les années 1920, alors qu'il conseille le marchand Kurt Bachstitz[24]. L'identification du modèle avec Paul de Vos, qui revient à l'historien autrichien et intervint quelques années plus tard, repose sur la comparaison avec la gravure d'Adriaen Lommelin, dans l'*Iconographie*, montrant ce peintre animalier. Erik Larsen reprendra cette identification, datant l'œuvre vers 1620[25]. Pourtant, Ludwig Baldass avait mis en question cette idée, trouvant inexplicable de voir remettre une épée à Paul de Vos[26]. Remarquons que la ressemblance entre le portrait gravé montrant De Vos et les deux portraits peints est tout sauf probante et n'emporte pas l'adhésion (**fig. 6-3**).

10 Les choses, semble-t-il, auraient pu être éclaircies à l'occasion de l'acquisition d'un dessin par le musée de Münster. La feuille (**fig. 6-4**), qui montre un portrait, est manifestement en rapport direct avec la peinture conservée à Vienne (**fig. 6-1**). Hans Galen a tiré de l'inscription au verso de cette feuille (« A. v. dipenbeke deliniavit secundum A. V. Dyck / effigies Joannes Bouchorst Lange ian appelatus Leop. I imp habet originale / Rome doctor Faustus appelatus »), après un raisonnement un peu sinueux, que

Fig. 6-3 Antoon Van Dyck, *Portrait de Paul de Vos*, gravure intermédiaire préparant l'édition des *Icones principum virorum… (L'Iconographie)*, Anvers, avant 1641, 23,7 × 15,3 cm (à la feuille), Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, 2545 LR/ Recto, contre-épreuve du premier état complétée à la pierre noire.

Fig. 6-4 D'après Antoon Van Dyck (Jan Boeckhorst ? ou Abraham Van Diepenbeeck ?), *Portrait présumé de Jan Boeckhorst*, vers 1630, craie noire et sanguine, rehauts de blanc, 31 × 21 cm, Münster, Stadtmuseum Münster, ZE-0986-1.

ce dessin montrait un autoportrait de son héros, le peintre Boeckhorst[27]. D'ailleurs, Galen croit aussi que le portrait de Vienne est par Boeckhorst[28].

11 À ces éléments, on ajoutera que le tableau du Louvre, avant de faire partie de la collection du duc de Noailles, semble avoir appartenu à l'ébéniste Charles Cressent. En effet, dans le *Catalogue des différents effets curieux du sieur Cressent, ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume* (1765), on lit, au numéro 54 :

12 > « Un tableau peint sur toile, représentant le portrait de Languian [*sic*] peint avec une main ; la fierté avec laquelle il est représenté, fait assez connaître le pinceau de Vandick [*sic*] : il est de trois pieds huit pouces de haut, sur deux pieds neuf pouces de large : de Vandick[29]. »

13 Les mesures de l'Ancien Régime correspondent *grosso modo* à 120 × 90 cm, ce qui est cohérent avec celles du tableau du Louvre. Ce « Languian » peut bien être

Fig. 6-5 Copie anonyme d'après Antoon Van Dyck, *Portrait d'homme*, après 1630 (?), huile sur toile marouflée sur panneau, 41,5 × 35 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 768.

identifié comme Jan Boeckhorst : son *alias* bien connu est, en effet, « Lange Jan ». La précision « avec une main », *a priori* rédhibitoire pour qu'il s'agisse du *Gentilhomme à l'épée* du Louvre, doit être replacée dans le contexte de la rédaction des catalogues de ventes anciens. Bref, nous avons à présent deux mentions anciennes qui peuvent relier le modèle du tableau de Paris (comme celui de Vienne) au Flamand Boeckhorst.

14 Une version de la tête est conservée à Berlin (**fig. 6-5**). Elle est traditionnellement perçue comme une copie réduite du tableau de Vienne – mais avec hésitation, puisque cette copie serait le fait de l'atelier de Van Dyck. En réalité, il peut aussi bien s'agir d'une copie faite après la mort de Van Dyck[30]. Surtout, il nous semble que la peinture de Berlin dérive plutôt de la toile du Louvre, dont les divers auteurs disent d'ailleurs trop rapidement qu'elle est identique à celle de Vienne[31].

15 Enfin, pour revenir au modèle du tableau du Louvre comme du tableau viennois, signalons un *Portrait de Pieter Soutman* par Jan Stolker, passé en vente à Zurich (**fig. 6-6**). L'œuvre, d'après Cornelis Visscher – qui fut le protégé de Soutman à la fin des années 1640 – s'inscrit dans une série de petites brunailles peintes par Stolker d'après des portraits d'artistes[32]. L'homme sur le Stolker n'a, semble-t-il, qu'une ressemblance lointaine (les moustaches…) avec le modèle de Van Dyck.

16 Si l'on peut ici risquer une manière de bilan, on dira que l'idée d'associer Pieter Soutman avec le tableau viennois, en raison même de la carrière de ce grand artiste au service de la couronne polonaise, est neuve et séduisante. Toutefois, et sans donner trop de poids au cuivre de Stolker, il existe des éléments historiques (les incohérences têtues du manuscrit de 1659 – manuscrit peut-être vite pris comme pierre de touche –, les notations sur le dessin de Münster et la désormais possible provenance Cressent du tableau du Louvre) qu'il est malaisé d'éluder. Mais davantage : le tableau du Louvre est en excellent état, sa facture est aussi excellente et l'existence de repentirs permet de plaider l'autographie ; celui de Vienne a été tronqué. Les véritables éléments de comparaison ne font-ils pas irrémédiablement défaut ? Et si Van Dyck a bien peint *deux* portraits de Soutman, coup sur coup,

Fig. 6-6 Jan Stolker, *Portrait de Pieter Soutman*, 3e quart du XVIIIe siècle, huile sur cuivre, 9,8 × 7,9 cm, Zurich, collection privée.

comment n'en a-t-on aucune trace ? Enfin, la nécessité – puisque, dans cette logique, c'est Soutman qui est portraituré – de situer l'exécution à la toute fin des années 1620 n'aboutit-elle pas à dater tard un tableau qui semblerait… vers 1620 ? Il n'est pas certain, on l'aura compris, que l'identification nouvelle ne présente quelque fragilité ; nous la mentionnons volontiers mais suggérons ici que l'hypothèse Boeckhorst paraît également recevable.

17 Le *Gentilhomme à l'épée* apparaît dans *La Galerie du Louvre*, ce florilège des chefs-d'œuvre du musée, peint par Samuel Morse en 1831-1832 (Chicago, Terra Foundation for American Art), ce qui atteste la faveur de l'œuvre à cette date[33] : il est frappant de voir une saisie révolutionnaire ainsi illustrée par un artiste du Nouveau Monde fasciné par Paris. Théodore Chassériau, qui connaissait bien les galeries du Louvre, livra, vers 1845, une copie de notre tableau (localisation actuelle inconnue)[34]. Signalons une copie, vente Sotheby's, Londres, 21 mai 1969, lot 139 (non reproduit) ; une copie, Drouot, 17 juin 2009, lot 13 (114 × 89 cm) ; cette dernière toile se retrouve à Drouot, vente du 27 juin 2012, lot 9.

D'après Antoon Van Dyck

7 | *Étude pour le martyre de saint Sébastien*

Papier marouflé sur bois
H. 64,9 ; L. 42 cm (support bois) et H. 63,5 ; L. 42 cm (feuille)
R.F. 1983-88
Vers 1620
Étiquette au nom de lord Chesterfield au verso

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Panneau (monoxyle) chanfreiné[1] ; feuille de papier initialement pliée en deux avant de servir de support à la peinture[2] ; l'inscription est coupée en partie haute (la feuille était donc plus grande) ; texte manuscrit présent sous la jambe et le torse du bourreau accroupi, et sous le bras droit du bourreau debout. Encre métallo-gallique ou un sépia pour l'écriture manuscrite. Œuvre en bon état de conservation.

HISTORIQUE

1962 : lord Chesterfield ; 14 décembre 1962 : vente Christie's, Londres, lot 118 ; 1963 : galerie Julius A. Weitzner, Londres ; Othon Kaufmann et François Schlageter, Strasbourg ; 1983 : don sous réserve d'usufruit ; 1997 : entrée dans les collections nationales.

BIBLIOGRAPHIE

Frimmel, 1894, n° 164, p. 68 ; Voss, 1963, p. 294-297 ; Thompson, 1975, n° 3, p. 3 et 6 ; McNairn, 1980, p. 55 ; Martin, 1981, p. 400 ; Roland, 1984 ; Rosenberg, 1984, n° 49, p. 130 ; Roy, 1997, n° 42, p. 52 et 64 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 47 ; Foucart, 2009, p. 135 ; Díaz Padrón, 2012a.

La trace d'une pensée du maître, autrement inconnue, dans la séquence de mise au point de la représentation du martyre de saint Sébastien. Travail d'assistant de l'époque du premier atelier de Van Dyck à Anvers ? 1

L'*Étude pour le martyre de saint Sébastien*, peinture d'aspect à la fois séduisant et déroutant, semble pouvoir apporter des informations sur le processus de création du jeune Van Dyck. D'abord pensée autographe, mais finalement rejetée par la critique, l'œuvre doit plutôt, semble-t-il, être prudemment appréhendée dans le contexte des travaux de l'artiste à l'époque du Dom Van Ceulen[3]. Ou, du moins, à la fin de celle-ci, vers 1620[4]. 2

C'est l'époque, non plus tant de l'apprentissage, voire des années de formation initiale, que de l'expérimentation. À cet égard, la fin des années 1610 constitue, chez Van Dyck, l'une de ses phases les plus passionnantes. Tout semble alors possible et l'art du jeune prodige constitue comme une enquête sur ce que c'est que peindre : mimétique, pieuse, colorée, pathétique, monumentale, traditionnelle, suave, sa peinture apparaît comme une quête. Cette ouverture des premiers temps se traduit par une capacité à peindre dans diverses manières, en particulier dans celle de Rubens. Selon nous, le tableau du Louvre ne se comprend guère hors de ce contexte. 3

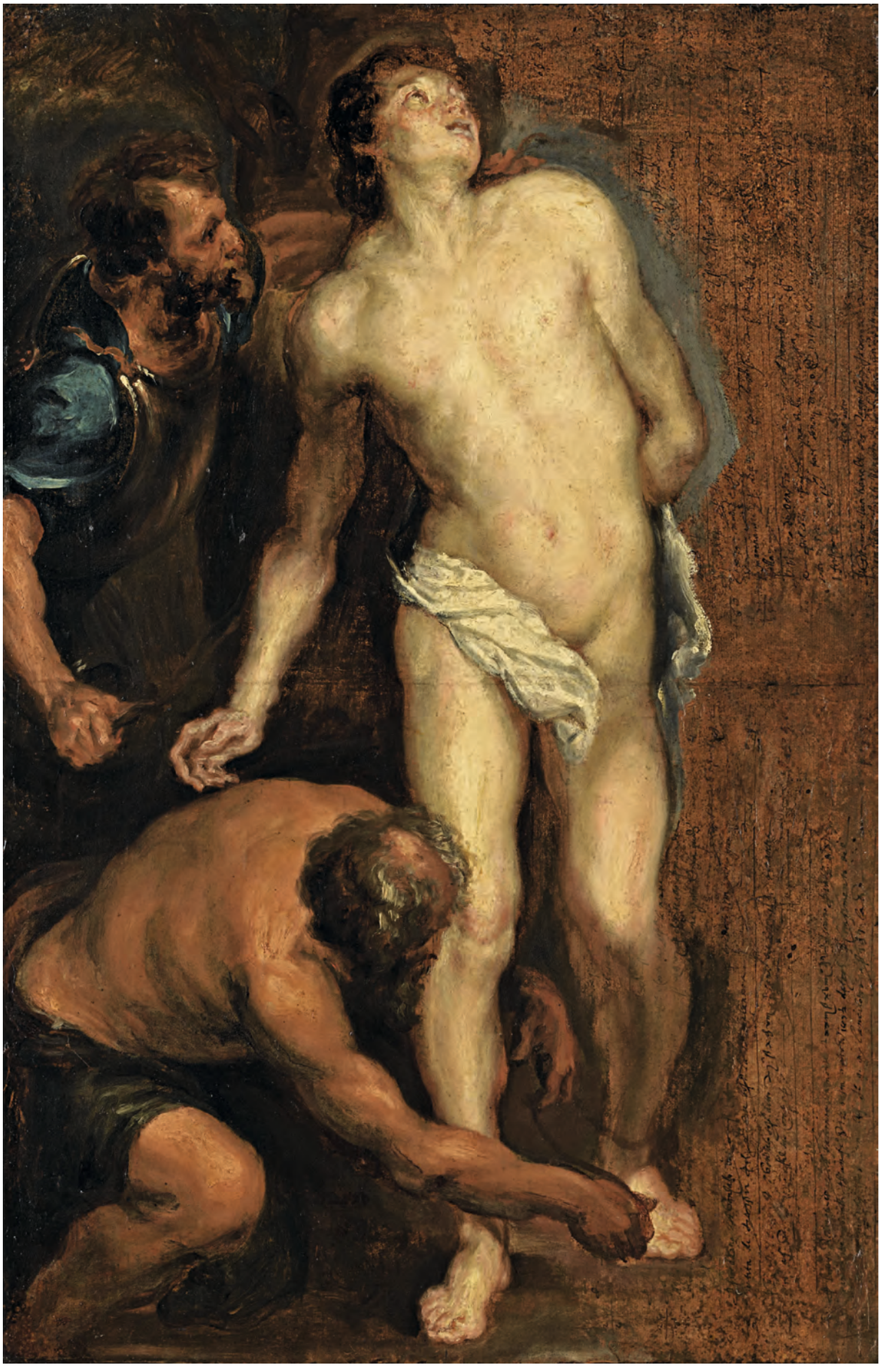


Fig. 7-1 Attribué ici à Antoon Van Dyck, *Tête de cheval*, vers 1620, huile sur papier marouflé sur toile, 41 × 30 cm, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, nº 164.

Apparemment peu commentée des spécialistes, une peinture présentant des 4
caractéristiques proches de notre tableau peut être rapprochée de l'*Étude pour le martyre de saint Sébastien* : il s'agit d'une belle tête de cheval, aujourd'hui à Pommersfelden[5] (**fig. 7-1**). Elle aussi est exécutée sur papier et collée sur panneau. La feuille sur laquelle est peinte cette tête d'un mérite réel est manuscrite, exactement comme dans le cas de notre tableau (même type de graphie, même alternance de lignes serrées et de traits menant à des chiffres[6]). Une rapide comparaison des mesures fait apparaître que la hauteur de l'œuvre allemande correspond à la largeur

Fig. 7-2 Rapprochement de l'*Étude pour le martyre de saint Sébastien* (**cat. 7**) et de la *Tête de cheval* (**fig. 7-1**).

de celle du Louvre (**fig. 7-2**). Les deux peintures font montre d'un même fini sans heurt, plutôt lissé[7]. En résumé, il ne paraît pas impossible que les deux œuvres soient de la même main, aient été réalisées sur le même support (deux morceaux d'une même feuille initiale) et soient par conséquent de dates proches[8].

5 Le cheval de la peinture de Pommersfelden est, très exactement, la copie de celui apparaissant à dextre du *Saint Martin découpant son manteau pour en donner la moitié à un mendiant* de Van Dyck. Cette composition est connue par deux versions, l'une en Belgique, en l'église de Zaventem (**fig. 7-3**), l'autre à Windsor[9]. *Grosso modo*, au vu des mesures de la version conservée à Zaventem[10], le cheval sur le tableau allemand doit être très proche, en taille, de celui sur le tableau belge. Le tableau de Zaventem montrant saint Martin de Tours est de datation malaisée (avant 1621, voire vers 1618-1620[11]), mais l'on s'accorde à y voir les caractéristiques d'un produit de qualité sorti de l'atelier de Rubens, réalisé d'après une invention du maître[12]. L'*Étude pour le martyre de saint Sébastien* occupe, quant à elle, une place dans la séquence qui voit plusieurs figures de Sébastien naître sous le pinceau de Van Dyck – voyez, en particulier, Édimbourg et Munich[13]. Selon ce qui précède, dater le tableau parisien vers 1620 paraît cohérent.

6 On note plusieurs différences, très sensibles, entre notre petit format et ces deux tableaux, écossais et bavarois : dans l'œuvre du Louvre, le bourreau accroupi a son dos plus relevé (comme s'il était vu d'un point de vue différent); la main du saint est refermée et son épaule gauche est clairement plus haussée, bombée; le second bourreau tient une corde dans sa main droite. Bref, d'un côté une copie (Pommersfelden) apparemment très proche de l'original, de l'autre une œuvre trop différente pour être une copie *stricto sensu* (Paris). Alors même, on l'a vu, que format, support et facture lient ces deux feuilles contrecollées sur bois.

La première hypothèse qui s'offre à l'historien de Van Dyck est que nous avons affaire à deux œuvres autographes, au statut jusque-là mal identifié. Rappelons, à cet égard, que la séquence des tableaux montrant saint Sébastien – après au moins une génération de travail attentif mené par les spécialistes du peintre – se révèle finalement peu compréhensible[14]. La *Tête de cheval* comme l'*Étude pour le martyre de saint Sébastien* seraient alors des pensées, fixées sur un support distinct, de Van Dyck lui-même. La versatilité géniale expliquerait tout. 7

La seconde hypothèse tient compte du fonctionnement de l'atelier à l'époque classique (avant la ritualisation introduite par les Français au milieu du XVIIe siècle, avec l'Académie royale de peinture et de sculpture). Elle voit, dans ces œuvres, des travaux d'assistants. Et, du coup, rend compte de l'existence d'immenses copies – comme celle conservée à Norfolk, cette fois-ci d'un saint Sébastien d'une composition encore distincte[15] – qui devaient, en réalité, envahir l'atelier du jeune Van Dyck. Nommer leurs auteurs est évidemment spéculatif – Herman Servaes et Juste d'Egmont sont connus, dans ces années autour de 1620, pour avoir assisté Van Dyck[16]. 8

Le tableau du Louvre et celui de Pommersfelden, si l'on veut bien les rapprocher, durent servir le même but : sortis des mains des jeunes assistants de Van Dyck (leur âge n'a rien de surprenant : songeons à Gérard Dou et Isaac de Jouderville apprentis de Rembrandt), ils correspondent à des temps forts de la création de leur maître. Des états intermédiaires, si l'on préfère. Cela explique qu'ils puissent, ou être semblables à ses compositions finales, ou bien s'en écarter. L'*Étude pour le martyre de saint Sébastien*, seule œuvre flamande de la donation Kaufmann et Schlageter au musée, a l'intérêt d'illustrer une pensée de Van Dyck qui, en définitive, ne fut pas gardée. On retrouve ici, toutes choses égales d'ailleurs, un phénomène qui s'observe par exemple dans l'interaction entre Léonard de Vinci et ses élèves. 9

Fig. 7-3 Antoon Van Dyck, *Saint Martin découpant son manteau pour en donner la moitié à un mendiant*, avant 1621 (voire vers 1618-1620), huile sur panneau, 170 × 160 cm, Zaventem (Belgique), église Saint-Martin.

8 | *Portrait de Nicolas Rockox*

Huile sur bois
H. 62 ; L. 50 cm
INV. 1264
Vers 1621
Dans le coin inférieur gauche, la lettre *Z* au pinceau. Au revers, cachet de cire du « Directeur des musées », avec les profils de Napoléon et Ptolémée surimposés (cachet de Dominique Vivant Denon, directeur du musée Napoléon, dû à Auguste Gaspard Louis Desnoyers). Marque de la guilde de Saint-Luc d'Anvers (les mains et le château), avec au centre la marque de l'ébéniste Guilliam Gabron (actif de 1609-1610 aux années 1660).

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

État actuel du support moyen – le joint (vertical) entre les deux planches de chêne (chanfreinées) au tiers de l'œuvre est apparent, l'adhérence n'est plus assurée correctement ; quelques désordres de surface ; la couche picturale semble bien conservée ; vernis très oxydé.

HISTORIQUE

Mentionné dans l'inventaire Napoléon (« Ancienne collection de la Couronne »), alors au ministère de la Guerre (en magasin) ; en dépôt à Compiègne ; en 1826, exposé au Louvre ; déposé au ministère des Finances, le 3 mai 1852, et revenu en 1996.

BIBLIOGRAPHIE

Notices Paris, 1825, n° 451 (comme original) ; Notice Paris, 1840, n° 441 (comme original) ; Rooses, 1901 ; Vey, 1962, n° 168 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 180 ; Cuzin, 2002, p. 209 ; Barnes *et al.*, 2004, I. 105 ; Babina et Gritsay, 2008, n° 98 (original à Saint-Pétersbourg, acquis à Paris entre 1763 et 1773) ; Moustier, 2008 ; Foucart, 2009, p. 134 ; Davies, 2021, ill., p. 25-26.

Un authentique tableau d'Antoon Van Dyck, longtemps cru une copie et méconnu des spécialistes, car déposé au ministère des Finances de 1852 à 1996. 1

Ce *Portrait de Nicolas Rockox* a peu retenu jusqu'ici l'attention des spécialistes[1]. Il était classé comme copie[2], la première mention qui nous soit parvenue à son sujet remontant seulement aux premières années du XIXe siècle. 2

L'examen du tableau permet une autre appréciation de sa qualité. Malgré un vernis ancien oxydé, l'idée qu'il puisse s'agir d'une œuvre postérieure au XVIIe siècle surprend. Le doute est levé lorsqu'on identifie, sans doute possible, au revers du panneau, d'une part les célèbres « mains d'Anvers » avec le château de la ville, fer utilisé par la guilde de la cité de l'Escaut comme marque de vérification de qualité ; d'autre part, le poinçon d'un des fabricants de panneaux les plus actifs et les plus réputés du temps, Guilliam Gabron[3] (**fig. 8-1**). Il doit s'agir du fer que ce dernier emploie au début de sa carrière, soit la période 1614-1626[4]. 3

Stylistiquement, le tableau du musée est datable de la première période anversoise de Van Dyck. Il est possible d'observer, en particulier le long de l'épaule dextre du personnage, un trait au pinceau qui semble comme une reprise : faut-il y voir une reprise par le maître d'un travail commencé par un assistant ? une trace des étapes 4

Z

Fig. 8-1 Détail du verso du **cat. 8** : marque de la guilde de Saint-Luc d'Anvers (les mains et le château), avec au centre la marque de l'ébéniste Guilliam Gabron.

Fig. 8-2 Détail du verso du **cat. 8** : cachet de cire du « Directeur des musées », avec les profils de Napoléon et Ptolémée surimposés (cachet de Dominique Vivant Denon, directeur du musée Napoléon), dû à Auguste Gaspard Louis Desnoyers.

successives d'élaboration du tableau ? Van Dyck, à tout le moins, aura utilisé un panneau d'excellente qualité, récemment fabriqué et vérifié par la guilde.

Quel rapport notre œuvre entretient-elle avec le chef-d'œuvre de la collection de 5
l'amateur Claude Henri Watelet, aujourd'hui à l'Ermitage[5] (**fig. 8-3**) ? Cette autre effigie de Rockox est l'un des plus beaux portraits peints par Van Dyck durant sa première période anversoise. Les peintures en question n'ont pas les mêmes dimensions, mais leur échelle semble proche[6] (sur le tableau russe, le visage du modèle mesure environ vingt-cinq centimètres ; sur celui du Louvre, il a une hauteur comparable). Van Dyck, pour notre panneau, a délibérément choisi de se concentrer sur le visage de Rockox. Cet intérêt pour la figure du bourgmestre d'Anvers, l'un des éminents collectionneurs du cercle de Rubens, est d'autant plus remarquable que les catalogues du XIXe siècle décrivent simplement l'œuvre du Louvre comme « portrait d'homme[7] ». Surtout, on a là le phénomène usuel qui entoure la création des portraits de l'élite au XVIIe siècle : d'un premier portrait découle l'exécution – autographe – de versions variées (en buste, à mi-corps, avec seulement la tête…).

Le tableau de l'Ermitage est difficile à situer très précisément : avant, ou juste 6
après le premier contact avec l'Angleterre ? Connaissant la rapidité de travail du jeune prodige qu'est Van Dyck, quelques mois ne semblent pas insuffisants à la réalisation de plusieurs chefs-d'œuvre. On situera donc, avec prudence, le tableau du Louvre en 1621[8].

7 Si le tableau anciennement Watelet peut ainsi être avancé comme matrice première pour le panneau du Louvre[9], il importe de noter que ce dernier doit être tenu distinct d'un ensemble de copies partielles (ovale, 42 × 32 cm, Anvers, Maagdenhuis Museum[10]; États-Unis, huile sur papier collé sur toile, 48 × 41 cm[11]). Signalons également un tableau proche, montrant cette fois Rockox avec une pelisse sans manches, passé en vente en Suisse, quelques années après la Seconde Guerre mondiale[12]. La réputation de Rockox était grande, et les portraits vandyckiens recherchés; les copies se multiplièrent donc[13]. Il est piquant de relever que le phénomène alla jusqu'à « inventer » un pendant au tableau original, un *Portrait de femme et enfant* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage) : les deux œuvres furent ainsi appariées dès avant leur entrée dans la collection Watelet[14].

Fig. 8-3 Antoon Van Dyck, *Portrait de Nicolas Rockox*, 1621, huile sur toile, 122,5 × 117 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 6922.

8 Le tableau du Louvre, qu'il convient donc à présent de ranger parmi les œuvres de Van Dyck (ou peintes avec l'atelier), appartint peut-être à Dominique Vivant Denon, le directeur du musée Napoléon. C'est du moins ce que laisse à penser le cachet au revers du panneau[15] (**fig. 8-2**). Ce cachet est proche de celui qui servit au papier à en-tête du musée Napoléon, mais ne lui est pas identique; à notre connaissance, il ne se retrouve pas sur d'autres tableaux[16]. Pour compliquer les choses, on trouve, dans la vente après décès de Denon, en 1826, la mention suivante :

9 > « Copie d'après le portrait de N. Rockox, peint par Rubens. Ce portrait, le seul essai de M. Denon, dans ce genre, est d'une couleur et d'une exactitude qui prouvent qu'il aurait obtenu des succès brillants dans la peinture à l'huile, si son penchant naturel pour la gravure à l'eau-forte ne l'eût entraîné vers un art où il a montré un rare talent, et où, malgré les emplois honorables, les voyages et les occupations variées qui ont rempli une grande partie de sa vie, il a produit nombre de pièces très remarquables[17]. »

10 L'œuvre en question, une miniature, est bien notée comme du pinceau de Denon. Il semble bien que ce dernier ait porté un intérêt particulier à la figure de Rockox (modèle de collectionneur humaniste) – mais aller au-delà est délicat[18].

9 | *Portrait d'une dame génoise*

Huile sur toile
H. 239 ; L. 170 cm
R.F. 1949-36
1626-1627

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1946 : rentoilage ; au moment de la restitution, par la commission de récupération artistique, du tableau à Édouard de Rothschild (6 juillet 1948), la toile est notée « sortie du châssis, en mauvais état[1] » ; 1952 : restauration ; rentoilage jugé insuffisant, décision de transposition (p.-v. commission de restauration du 29 mars 1959) – en réalité, la transposition, difficile à déceler, avait dû être effectuée avant l'entrée au musée ; refixages des deux tiers inférieurs, près des anciennes restaurations (1952, 1963, 1977, 1989) ; 1993 : reprise des repeints ; 2018-2019 : restauration fondamentale (support et couche picturale), mise en évidence de lapis-lazuli dans la couche bleue (dossier du fauteuil)[2].

HISTORIQUE

Stefano de Mari, Gênes, avant 1748 ; Isabelle de Mari (fille de Stefano et femme d'Ambrogio Doria), fin du XVIII[e] siècle ; famille Montaldeo, Palazzo Doria, Gênes ; Giorgio Doria ; 1888 : baron Alphonse de Rothschild, achat pour 290 000 francs par l'intermédiaire du marchand belge Léon Gauchez (*alias* Paul Leroi[3]) ; au château de Ferrières (grand hall de réception), Ferrières-en-Brie, 1905 et 1929[4] ; son fils, baron Édouard de Rothschild, Paris ; pillé par les Allemands au château de Reux (Calvados) pour la collection du maréchal Hermann Göring, 1941 (n° R[othschild]. 89) ; n° 75 d'une liste des œuvres destinées à Göring, dressée le 20 octobre 1942 (« sous réserve de la décision de Hitler[5] ») ; envoyé à Paris, 3 juin 1948 ; restitué au baron Édouard, 1948 ; don de ses enfants Guy, Bethsabée et Jacqueline, en remerciements pour le rôle de la commission de récupération artistique, 4 novembre 1949 (le tableau est donné comme portrait de la marquise Doria).

BIBLIOGRAPHIE

Soprani, 1674, p. 305 ; Sandrart, 1675-1680, vol. II, p. 303 ; Ritratto Gênes, avant 1748[6], p. 1 ; Ratti, 1780, p. 284 ; Bode, 1889, p. 49 ; Churchill, 1909, p. 240 ; Burchard, 1929, p. 323 ; absent de Glück, 1931 ; Bureau central des restitutions, 1947, n° 126, et ill., p. 44a (n° OBIP 36.060[7]) ; Adhémar et Parrot, 1967, n° 336 ; Torriti *et al.*, 1971, p. 317 ; Roy, 1977, n° 194 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Barnes, 1986, n° 73 ; Larsen, 1988, vol. II, n° 412, p. 168 ; Viatte, 1988, n° 4 ; Laclotte, 1989, p. 40-41, et sans numéro ; Boccardo, 1997, p. 43-44 ; Boccardo et Di Fabio, 1997, p. 252 ; Brown et Vlieghe, 1999, p. 55 ; Härting, 2000, p. 123 ; Barnes *et al.*, 2004, II. 96 ; Foucart, 2009, p. 133 ; Prévost-Marcilhacy, 2016, vol. 3, p. 316 ; White, 2021, p. 134-135, fig. 121.

Fig. 9-1 Antoon Van Dyck, *Portrait de Porzia Imperiale avec sa fille Maria Francesca*, vers 1626, huile sur toile, 184,5 × 134 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6115.

Une peinture majestueuse qui se distingue par un rare équilibre. L'un des plus gracieux portraits italiens peints par Van Dyck, vraisemblablement à la fin de son séjour génois. 1

C'est à Gênes que la gloire de Van Dyck portraitiste a pris son envol : sa réputation devient alors européenne[8]. Raffaele Soprani, l'un des premiers biographes de Van Dyck et tout particulièrement préoccupé du séjour génois du jeune peintre, parle de son « bel modo di colorire[9] ». Ce sont ses premiers succès génois qui menèrent le jeune homme en Sicile, en 1624, où l'appela vraisemblablement le vice-roi Philibert de Savoie[10]. La ville de Gênes resta pour le Flamand un pôle majeur : on l'y retrouve ainsi au début de 1626, après qu'il a réchappé de la peste palermitaine. 2

À Gênes, Van Dyck a pour clients les membres de l'aristocratie locale, laquelle provient majoritairement de familles de la haute banque[11]. Ses portraits mettent en scène des figures faussement nonchalantes, suprêmes, visiblement d'esprit fin, gracieuses. Parmi elles se détachent les Génoises, dont certaines effigies doivent être comprises comme indépendantes[12]. Si certains des modèles génois de l'artiste sont identifiés, la plupart restent malheureusement plongés dans l'anonymat[13]. C'est le cas du modèle ayant posé pour le portrait du Louvre. Cet anonymat, d'ailleurs, est ancien : les guides de voyages du XVIIIe siècle signalent déjà l'œuvre comme une merveille dont on ignore qui elle représente : « [...] un dei piú belli ritratti, che s'abbia fatto mai il Vandick d'una femmina in piedi... » note ainsi Carlo Giuseppe Ratti en 1780[14]. 3

L'identification traditionnelle de la personne peinte par Van Dyck avec la marquise Geronima Spinola Doria ne repose sur aucun document[15]. Seule une possession, à la fin du XVIIIe siècle, de l'œuvre par la famille Doria peut être relevée. Dans ces conditions, les historiens de Van Dyck préfèrent user, prudemment, de la dénomination *Portrait d'une dame génoise*[16]. Wilhelm von Bode nommait l'œuvre, avec une touche de romantisme, « la fiancée » (« die Braut »)[17]. Le renom de ces portraits génois est tel qu'on s'imagine qu'il en existe un nombre important. C'est faux : sept portraits féminins en pied sont connus[18] (**fig. 9-1**). 4

5 Le modèle, une jeune femme brune aux yeux marron, qui apparaît élancée malgré un costume aux lourdes et abondantes étoffes (Van Dyck lui a fait une tête menue), se tient de trois quarts, vue en pied. Une légère contre-plongée assoit la figure, qui domine le spectateur – on notera qu'elle ne l'observe pas, jetant un regard de côté, au-delà de la toile. Aucun *contrapposto* n'est ici suggéré, la pose est toute de retenue. La collerette de dentelles de la *Dame*, sur laquelle s'enlève son visage, est accordée à ses poignets[19]. Sa robe est de velours brodé d'or. Dans sa main gauche, une paire de gants clairs. Pour toute parure, une résille de perles ceint ses cheveux, un pendant d'oreille se laisse entrevoir, de même qu'un ruban rouge, près de son oreille droite. Elle se tient sur la terrasse d'un palais, délimitée par une superbe colonnade qui sépare le bâtiment d'un jardin. Le peintre y a placé, en évidence, une statue (de Jupiter ?), de sorte à suggérer l'immensité de l'espace séparant la jeune femme du rideau d'arbres qu'on voit au fond de l'image[20]. L'ombre du modèle se dessine sur la dernière colonne, à senestre : la lumière vient de gauche. Luxe suprême, un rideau bleu et or domine la scène. Le tableau joue sur les grandes sonorités : rouge, or, bleu.

6 On aurait tort de déduire, du luxe de la mise en scène vandyckienne, un quelconque caractère guindé. Dans le tableau du musée, le modèle s'appuie sur un fauteuil : en vérité, le geste de sa main droite, d'une élégance recherchée, est tout de relâchement. La main pend doucement. Au long de sa carrière, Van Dyck réutilisera certaines de ces formules génoises, changeant tel ou tel accessoire afin de transformer la composition tout en en gardant des parties principales : voyez, en l'occurrence, le *Portrait de la princesse Henriette de Lorraine avec un page noir* (**fig. 9-2**) dans lequel le fauteuil a été remplacé, du point de vue de la composition, par le jeune « Maure »[21]. Les divisions par trop nettes établies entre les différentes phases de la carrière de Van Dyck, suivant ses lieux d'activité, pourraient faire négliger cet aspect de sa méthode de travail.

Fig. 9-2 Antoon Van Dyck, *Portrait de la princesse Henriette de Lorraine avec un page noir*, 1634, huile sur toile, 213,4 × 127 cm, Londres, Kenwood House, 88028826.

Fig. 9-3 Antoon Van Dyck, *Portrait d'une dame avec son enfant*, vers 1623-1625, huile sur toile, 217,8 × 146 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1954.392.

Des rapprochements avec les chefs-d'œuvre de la période génoise permettent 7
d'inscrire notre tableau dans un groupe resserré de majestueux portraits féminins, en pied. Le *Portrait de dame génoise* (New York, Frick Collection), le *Portrait d'une dame avec son enfant* (**fig. 9-3**), voire le *Portrait de Geronima Brignole-Sale avec sa fille Maria Aurelia* (Gênes, Palazzo Rosso), typologiquement différent, viennent à

Fig. 9-4 Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse, *Vue du temple de Cybèle, Piazza della Bocca della Verità*, vers 1758, gravure, 37 × 60 cm (au coup de planche), New York, The Metropolitan Museum of Art, 37.17.9.

l'esprit. Le *Portrait d'Elena Grimaldi* (Washington, National Gallery of Art), datable de 1623, est encore un rien trop vénitien par rapport au tableau du Louvre pour que la comparaison vaille ; le *Portrait de dame tenant des roses* (Berlin, Gemäldegalerie), en faisant monter une marche au modèle, tente une variante sans suite[22]. Si le tableau du Louvre a pu être analysé comme celui relevant de la conception la plus ample, c'est sans doute car il réunit avec équilibre les éléments de la réussite : une parfaite figure isolée, un bâtiment périptère dont l'évocation métonymique dilate la toile aux dimensions d'un palais, un admirable drapé évoquant les dais (et mieux maîtrisé que d'autres exemples où Van Dyck fait mourir le tissu… sur le fauteuil), un jardin qui colore l'image d'une délicate évocation de cet autre art ligure, celui ayant juxtaposé cours, jardins et terrasses autour de la Strada Nuova. L'idée d'un bâtiment périptère a pu être suggérée à Van Dyck par l'architecture de Santa Maria del Sole (Sainte-Marie-du-Soleil), ancien temple antique (reconverti en église) dédié à Hercule victorieux, sis sur le forum Boarium de Rome[23] (**fig. 9-4**). Enfin, le tableau du Louvre évoque *Les Enfants Balbi* (**fig. 9** de l'essai « La collection du Louvre » dans le présent ouvrage), vers 1625-1627, de même style[24]. Il est logique, dans ces conditions, que la toile vienne se placer à la toute fin du séjour génois de Van Dyck[25].

8 Il est usuel d'insister sur la filiation allant de Rubens à Van Dyck. Ludwig Burchard attribue d'ailleurs toute l'inventivité du portrait génois à la flamande au génie de Rubens, alors que ce dernier travaille dans la cité ligure (1604-1606)[26]. Le *Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria,* de 1606 (**fig. 9-5**) constitue en effet la source des développements vandyckiens, vingt ans plus tard. Il n'empêche que les portraits génois de Van Dyck échappent au style rubénien. Ils ne forment pas une application de principes formulés par Rubens : là où ce dernier est intense, acribique

et marqué par le *disegno* des portraits à la florentine, Van Dyck introduit une atmosphère plus déliée, déprise des années 1600 comme des références rubéniennes. On songe à Joachim von Sandrart insistant sur le modèle que fut l'art de Titien pour Van Dyck – et sur la grâce des figures de l'un, que l'on revoit chez l'autre[27]. On peut dire que Rubens, dans le rapport organique qu'il établit entre le modèle et son environnement, évoque encore la méthode synthétique d'un Agnolo Bronzino – alors que Van Dyck, plus souple, plus aérien, paraît aller du côté de Guido Reni – mais en moins sec. Dans notre peinture, l'ouverture sur le jardin et l'ambiance de plein air contribuent à cette impression de délicate relâche.

9 Le goût français pour les portraits génois de Van Dyck est ancien : l'inventaire après décès de Nicolas de Plattemontagne mentionne un « Portrait d'une Génoise, d'après Van Dyck ». Le « président » de Brosses, dans une lettre du 1er juillet 1739, mentionne sa visite au palais Durazzo de Gênes où il admira « dans les appartements une Durazzo, de Van Dyck[28]... ». Charles Nicolas Cochin, dans son *Voyage d'Italie* (1758), loue l'art de Van Dyck dès qu'il le peut, au fil des pages consacrées à ses visites des palais de Gênes[29]. Prenant la relève, Wilhelm von Bode évoque le tableau dans le numéro des *Graphischen Künste* de 1889 (la célèbre revue viennoise) – la toile avait quitté l'année précédente le palais Doria.

10 Le *Portrait d'une dame génoise* d'Antoon Van Dyck est l'un des plus beaux dons au Louvre d'une peinture flamande du XVIIe siècle : spolié pendant la Seconde Guerre mondiale[30], restitué au baron Édouard de Rothschild en 1948, il fut donné en 1949 par les enfants de ce dernier, Guy, Bethsabée et Jacqueline, au musée en remerciement du rôle joué par la Commission de récupération artistique. Comme le notait encore en 1961 Germain Seligman, la toile entra au musée comme effigie de la « comtesse Doria[31] ».

Fig. 9-5 Pierre Paul Rubens, *Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria*, 1606, huile sur toile, 152,5 × 99 cm, Washington, National Gallery of Art, 1961.9.60.

Antoon Van Dyck

10 1 | *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille*

10 2 | *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*, dit, à tort, au XVIIIe siècle, puis au XIXe siècle, *Portrait de Rubens et de son fils*, *Portrait du frère de Rubens*

Huile sur toile
H. 204 ; L. 136 cm
INV. 1243
Vers 1628

Huile sur toile
H. 204 ; L. 137 cm
INV. 1242
Vers 1628

NOTES SUR L'ÉTAT DES DEUX ŒUVRES

1785 : restaurés par Godefroid (« avoir nettoyé et repointillé toute la draperie gersée en beaucoup d'endroits[1] ») ; janvier 1826 : restauration et vernissage par M. Marchais, travail certifié par Féréol de Bonnemaison[2] ; 1960 : dossier d'imagerie scientifique complet ; 1961-1962 : restauration (allègement du vernis, reprise des anciens repeints)[3].

HISTORIQUE

Collection Everhard Jabach, Paris ; 1671 : vente, par Jabach, à Louis XIV ; Couronne de France ; 1690 : tableaux vus à Paris le 8 août (mention postérieure, annotation portée sur l'inventaire Le Brun de 1683, pour chacune des deux toiles)[4] ; 1691 : Houasse les signale toujours présents à Paris ; 1710 : les tableaux sont à Versailles, au « cabinet des tableaux » ; 1737 : les tableaux quittent le Louvre pour être placés à la Surintendance (Versailles)[5] ; 1750 : placés au Luxembourg ; 1785 : présents au Louvre ; 1793 : exposés à l'ouverture du Muséum central des arts ; 1816 : double portrait féminin estimé 30 000 francs par les experts du musée ; 1946 : retour du château de Montal (double portrait masculin) et du château de Sourches (double portrait féminin).

BIBLIOGRAPHIE

Bailly, 1751, p. 4 ; Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 355 ; Bailly, 1764, p. 3 et 4 ; Catalogue Paris, 1785, nº 69 ; Catalogue Paris, 1793, nº 490 (double portrait masculin) ; Notice Paris, 1796, nº 105 (un seul numéro) ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 11, pl. 41 et 42, p. 7 ; Notices Paris, 1825, nº 416, p. 73 ; Smith, 1829-1842, vol. III, nos 153 et 154 ; Morse, 1834, nº 444, p. 7 ; Villot, 1855, nos 148 et 149 ; Viardot, 1860, p. 144-145 ; Veyran, 1877, 2e série ; Guiffrey, 1882, nº 968, p. 283, et nº 1 092, p. 287 ; Michiels, 1882, note 1, p. 262, et p. 263 ; Eastlake, 1883, nº 149, p. 66-67 (double portrait féminin) ; Jouin, 1889, nos 81 et 82, p. 720 ; Engerand, 1899, p. 257 ; Geffroy, 19.., p. 65 ; Cust, 1900, nº IV-133 et 134, p. 261 ; Auquier, 1908, nº 873, p. 414 ; Laran, 1909, p. 178 ; Schaeffer, 1909, p. 282-283 ; Guiffrey et Tuetey, 1910, nº 490 (double portrait masculin) ; Communaux, 1914, nº 148, p. 225, et nº 149, p. 226 ; Demonts, 1922, nº 1 974, p. 31, et nº 1 973, p. 33 ; Glück, 1931, nº 338, p. 556 ; Van der Tuin, 1950, p. 55 ; Farr, 1958, nos 288 et 289 ; Martin-Méry, 1964, nº 34 (double portrait féminin) ; Tokyo, 1966, nº 35 (double portrait féminin) ; Roland Michel,

1968, nº 20 ; Roy, 1977, p. 6 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 52 ; Larsen, 1980, vol. II, nos 635 et 636 ; Brejon de Lavergnée, 1987, nº 262, p. 297, et nº 263, p. 298 ; Larsen, 1988, vol. II, nos 594 et 595, p. 241, et p. 283-285 ; Wheelock, 1990, nos 49 et 50, p. 210-213 ; Gautier, [1867] 1994, p. 127 ; Gachenot, 2001, vol. III, fiche nº 57 ; Meslay, 2001, p. 16-17 ; Dubreuil, 2002, nº 490, p. 151, et nº 499, p. 152 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 171 (double portrait féminin) et III. 170 (double portrait masculin) ; Kennedy et Meslay, 2006, p. 94-95 ; Foucart, 2009, p. 131 ; Glorieux, 2011, p. 204 ; Koenig, 2011, nº 105, p. 180 ; Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. 2, p. 610 et note 3 ; White, 2021, p. 153 et suiv., fig. 139 et 140.

1 « [...] la tête est d'une science de faire qui ne laisse apercevoir aucun travail ; il n'y a point d'ombre et tous les plans sont accusés, les demi-teintes font tous les effets, et tous les effets sont rendus. »

2 François Emmanuel de Toulongeon, *Manuel du Muséum français...*, 1802-1808

3 ***Les seuls portraits, en pied et en pendants, montrant parent et enfant, qui nous soient parvenus de Van Dyck.***

4 Deux majestueux portraits[6] : l'un montre, sans doute possible, une dame et sa fille, l'autre figure un père et son fils (encore petit, ce dernier porte la jupe selon les mœurs du XVIIe siècle). L'asymétrie délibérée (elle est assise, lui est debout ; il ne semble pas y avoir de vrai *continuum* d'espace entre les deux peintures) n'est pas gênante et se comprend comme élément d'ingénieuse variété. L'identité des modèles reste une énigme : les croix (au cou de la mère et de celui du fils, autre chiasme délicat) signalent leur foi catholique, mais il est difficile d'en dire davantage[7].

5 Les vêtements des modèles paraissent correspondre à ceux du patriciat anversois des années 1620. La femme, en particulier, semble porter le *vlieger*, sorte de cape longue[8]. Chaque double portrait s'enlève sur un fond d'architecture savamment composé avec, dans les deux cas, une percée latérale vers le ciel. L'impression d'opulence, immédiatement transmise par les étoffes noires synonymes de luxe, est renforcée par les accessoires discrets mais splendides : bagues avec solitaire, lourdes chaînes d'or (portées par les *deux* enfants), colliers de perles, épingle à cheveux en or. Nous ne sommes pas à la cour de Bruxelles, comme l'atteste une certaine informalité (laquelle renoue avec les portraits de la première période anversoise, mais atténuée[9]). Un chapeau noir, accessoire masculin relativement peu présent sur les portraits de ce temps (Frans Snyders avait accroché le sien avec nonchalance au dossier de sa chaise en 1620)[10], est bien visible sur la table, derrière l'homme. Ce détail introduit un élément de narration : l'homme et l'enfant, qui semblent se tenir au haut d'un escalier, s'apprêtent-ils à le descendre[11] ? Enfin, la distribution traditionnelle entre senestre (femme) et dextre (homme) est ici inversée : ce n'est pas la première fois que le Flamand prend des libertés avec cette convention[12].

Fig. 10-1 Agnolo Bronzino, *Portrait d'une dame avec son fils*, vers 1540, huile sur panneau, 99,5 × 76 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.6.

Fig. 10-2 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Portrait de Ranuccio Farnèse*, 1541-1542, huile sur toile, 89,7 × 73,6 cm, Washington, National Gallery of Art, 1952.2.11.

Ces deux tableaux illustrent un moment essentiel dans l'histoire de la sensibilité 6
des grands maîtres flamands. Ce moment culmine, peut-être, dans la seconde partie des années 1620 et jusqu'au début des années 1630. C'est alors que quelques portraits d'enfants, ou de parents avec leurs enfants, furent peints, par Rubens et Van Dyck essentiellement, qui dénouent un problème artistique majeur pour leur génération. En effet, depuis les réalisations du XVIe siècle italien, la formule du portrait d'un enfant, présenté au monde par son père ou sa mère, semblait être dans une impasse. Bronzino avait pétrifié le genre avec sa formulation sublime (**fig. 10-1**), tandis que Titien refusait au jeune être qu'il était chargé de peindre un autre statut que celui d'adulte (**fig. 10-2**). Le portrait d'apparat à la cour d'Espagne, sous Philippe II avec Sánchez Coello ou Pantoja de la Cruz, faisait peser sur les infants et les infantes le poids d'un destin dynastique[13] (**fig. 10-3**).

Sans doute Rubens fut-il le premier à délier les choses, vers 1626, en montrant 7
des enfants (hors du monde princier) avec des jouets qui ne soient pas prophylactiques comme l'est un hochet de corail (de vrais jouets) : le fait qu'il ait peint ses fils place l'image en question au cœur d'une intimité, sentiment très nouveau[14] (**fig. 10-4**). À distance, Van Dyck avait senti l'enjeu et multipliait les essais de grand format figurant une jeune mère et son enfant, misant sur la douce allusion au lien entre ces deux êtres[15].

Fig. 10-3 Alonso Sánchez Coello, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie, infante d'Espagne*, 1577, huile sur toile, 116 × 102 cm, Madrid, musée du Prado, P001137.

8 Ce sont ces différents exemples qui, à notre avis, éclairent l'entreprise vandyckienne d'illustration du rapport entre parent et enfant, ainsi que de mise en scène de la famille patricienne. De manière caractéristique, Van Dyck conserve de Rubens l'idée d'un âge à part, avec ses *mores* et son charme – l'enfance –, mais prend le contre-pied des chérubins à la parade que montre son maître, au profit d'une relation nuancée entre les modèles. La réaction vis-à-vis du chef-d'œuvre de Rubens nous paraît palpable dans les pendants du Louvre et nous les situerions volontiers au tournant de l'année 1628, ou peu après. Cette datation est en accord avec le consensus des spécialistes, qui placent nos tableaux dans la seconde période anversoise de Van Dyck[16]. De retour aux Pays-Bas, stimulé par Rubens, le Flamand aura adapté ses innovations d'Italie à la clientèle patricienne de la cité de l'Escaut.

9 De manière générale, la pollinisation croisée entre Rubens et son ancien élève, dans ce domaine si particulier qu'est celui du portrait de famille (ou des membres d'une famille), se poursuivit au-delà de 1630. *Hélène Fourment au carrosse*, daté couramment vers 1639, constitue ainsi une réplique à l'INV. 1242 : dans un panneau de

Fig. 10-4 Pierre Paul Rubens, *Albert et Nicolas Rubens*, vers 1626, huile sur panneau, 157 × 93 cm, Vienne, Liechtenstein Museum, GE114.

dimensions similaires, Rubens ajoute au motif central la vue sur la ville avec le carrosse à l'arrêt, complétant et même surenchérissant sur Van Dyck... Cette remarque, nous semble-t-il, ne contredit pas le caractère très personnel des recherches sur le portrait de famille chez Rubens, lui qui livre dans ses dernières années des images inoubliables de sa seconde épouse avec leurs enfants[17].

10 Les deux tableaux du musée ont été particulièrement célèbres en France au XVIIe siècle. Acquis de Jabach par Louis XIV, ils furent identifiés en 1683 par Charles Le Brun, premier peintre du roi et garde des tableaux de la Couronne, comme effigies de Rubens et de son épouse (accompagné chacun d'un enfant du même sexe)[18]. On ne revint sur cette erreur que sous la Révolution[19]. L'idée qu'on avait affaire au frère de Rubens circula également un temps[20]. On comprend le besoin ressenti par les commentateurs, devant ces splendides effigies, de leur donner un nom célèbre.

11 Les enfants, dans ces compositions, ont eu beaucoup de succès auprès des artistes comme de la critique. Charles Eastlake, par exemple, affirme que « la petite fille est l'un des plus délicieux portraits jamais peint par Van Dyck[21] ». La plus ancienne copie par un génie de la peinture et du dessin semble le fait de Watteau qui, dans le *Portrait d'homme*, copia l'enfant[22].

12 Copie, modeste, du XIXe siècle, à Bar-le-Duc, au musée barrois (toile, 59,5 × 48 cm[23]). Gustave Ricard, copie de la tête du fils (Marseille, musée des Beaux-Arts, toile, 42 × 35 cm, 811[24]). Louis Pellegrin, copie du double portrait masculin (Quimper, musée des Beaux-Arts, toile, 200 × 132 cm, D-877-2-1). Erik Larsen signale une « étude préliminaire[25] » en mains privées (New York, toile, 78 × 55 cm). Copie en 1826, sur porcelaine de Sèvres, d'une *Tête d'homme*, par Marie Victoire Jaquotot[26] : le faire lisse et soigné de ce visage, à cette période de la carrière de Van Dyck, a convenu à cette spécialiste de la peinture sur porcelaine. Copie par Hippolyte Poterlet du *Portrait d'une dame* au musée de

Béziers (toile, 28 × 22 cm[27]). Copie de la petite fille, vente Drouot, 1er mars 2006, Ferri, lot 33 (135 × 69 cm) : le copiste a imaginé de prolonger la scène à senestre avec paysage et balustres. Il s'agit sans doute de l'œuvre passée à Berlin, Lepke, 7 mai 1912.

13 Copie un rien appliquée du seul portrait d'homme signalée à Londres, Norbert Fischmann Galleries, en mai 1960[28]. Copie des deux pendants, vente Drouot, 19 juin 1956, Libert-Boscher, lot 12, un seul lot (163 × 133 cm, ancienne collection Aynard) : les deux tableaux sont réduits et tronqués à la fois. Copie du seul homme (coupé au-dessus du genou), en collection privée (Grande-Bretagne), signalée en 1970. Copies des deux pendants, vente Drouot, 12 juin 1998, Poulain-Le Fur, lot 16 (un seul lot). Copie de la petite fille, vente Drouot, Oger-Blanchet, 27 mai 2015, lot 10 (toile, 45,5 × 39 cm).

14 Le *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille* a été gravé par Henriquel-Dupont pour *Le Musée royal*[29]. Copies par William Etty des deux tableaux, sous la forme de petites aquarelles (York, City Art Gallery[30]). Tableau copié par Richard Parkes Bonington : la feuille qui nous est parvenue, aquarelle et gouache sur des traits de mine de plomb, sur carton, atteste l'intérêt du jeune génie britannique pour Van Dyck (Paris, fondation Custodia[31]). Copies, à grandeur, dans le cadre de la bourse australienne « National Gallery of Victoria Travelling Scholarship », par Aby Altson[32].

11 | *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633), archiduchesse des Pays-Bas, en habit du tiers ordre des Clarisses*

Huile sur toile
H. 117 ; L. 102 cm
INV. 1239
1628-1629

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1977 : dossier d'imagerie scientifique (photographie de fluorescence d'ultraviolet : « fut verni dans un cadre épais dont il reste trace à dextre et à senestre sur environ 5 cm de chaque côté »), allègement du vernis ; 1993 : décrassage et revernissage ; 2005 : traitement du support et fixation des clés. Tableau rentoilé en état satisfaisant[1].

HISTORIQUE

Ancienne collection des archiducs Albert et Isabelle ? (hypothèse de Vittet, 2004, reprise dans Foucart, 2009) ; acheté au marchand et peintre anversois Jan Karel De Witte (paiement, chapitre de l'argenterie, second semestre 1669) ; collection de Louis XIV (inventaire Le Brun, 1683:353 ; « Un autre du mesme [Van Dyck] représentant le portrait de l'Infante Isabelle de pareille grandeur, plus de demie-figure habillée en religieuse, peint sur toille » ; inventaire Bailly, 1709, nº 145 du livret) ; signalé dans le cabinet des tableaux de Versailles, 1709.

BIBLIOGRAPHIE

Descamps, 1753-1764, tome II, p. 22 ; Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 355 ; Durameau, 1784, 5e pièce, p. 17 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 10, nº 683 (galerie du musée Napoléon) ; Smith, 1829-1842, vol. 3, nº 146, p. 41 ; Villot, 1852, p. 145 ; Viardot, 1860, p. 144 ; Guiffrey, 1882, nº 624, p. 268 ; Michiels, 1882, p. 231 ; Eastlake, 1883, nº 145, p. 66 ; Castan, 1884 ; Engerand, 1899, p. 254 ; Cust, 1900, série IV, nº 55, p. 255-256 ; Catalogue Paris, 1903, nº 1 970, p. 168 ; Stokes, 1904, p. xxviii ; Schaeffer, 1909, p. 292 ; Roblot-Delondre, 1913, p. 180 ; Glück, 1931, p. 552 ; De Maeyer, 1955, p. 193 et suiv. ; Landwehr, 1971, nº 69 (ouvrage commémoratif des funérailles d'Albert) et nº 83 (description de l'entrée d'Isabelle à Bréda) ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 58 ; Pauwels, 1984, p. 99 (pour la version de Bruxelles) ; Brejon de Lavergnée, 1987, nº 353, p. 358 ; Vlieghe, 1987, nº 109-112 (figure en pied, Rubens) ; Larsen, 1988, vol. II, A-87/5 (réplique d'atelier), p. 438 ; Vandamme et Morel-Deckers, 1988, p. 120 (copie du musée d'Anvers) ; Muller, 1989, p. 121 (« Spécification… ») ; Duerloo et Thomas, 1998, vol. II, nº 388 (pour le vêtement) ; Welzel, 1999 ; De Kesel, 2001 ; Bentley-Cranch, 2002 ; García García, 2003 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 90 (mention à propos du portrait en pied de Turin) ; Vittet, 2004, p. 58 ; Babina et Gritsay, 2008, nº 124, p. 93-94 ; Tátrai et Lengyel, 2008 ; Foucart, 2009, p. 130 ; Van Wyhe, 2011, p. 253, 258, 268, 271 et 274 ; Vlieghe, 2011, p. 109 ; Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, A.119, note 242 (réplique d'atelier), B.73 (ancienne collection Altamira) et C.141 (localisation inconnue) ; Duerloo, 2012, p. 36 et suiv. ; Ducos, 2013, cat. 18, p. 41 et 298 ; Schraven, 2014, p. 234 ; Vergara et Woollett, 2014, p. 18 (le tableau de Pasadena) ; Huidobro Salas, 2015, nº 23, p. 70-71 ; Tátrai et Varga, 2019, nº 9, p. 132.

L'une des plus importantes princesses du premier XVII*e siècle, la fille aînée de Philippe II d'Espagne et d'Isabelle de Valois, ici à la fin de sa vie. Un tableau, par-delà la référence rubénienne, qui convoque souvenirs dynastiques (Habsbourg, mais aussi Médicis) et prolonge la pompe funèbre de son époux Albert, dit « le Pieux ».* 1

L'habit de nonne porté, sur ce portrait, par l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie nous est parvenu après quatre siècles (**fig. 11-1**). Il est conservé au Carmel de Bruxelles (fondé par Isabelle elle-même), la capitale des Pays-Bas espagnols où régna la souveraine, depuis le palais du Coudenberg[2]. La distance séparant cette grossière étoffe de laine et les admirables habits de cour dont fut parée, sa vie durant, l'infante Isabelle, est immense (**fig. 11-2**). Il ne faut pas confondre l'histoire inaccoutumée de cette vêture avec la tradition attribuant à Isabelle la Catholique (morte en 1504) le refus de changer de chemise tant que les Maures n'auraient pas été boutés hors d'Espagne. Ce précédent invite néanmoins à ne pas négliger la portée politique de cet habit monastique revêtu par Isabelle Claire Eugénie, lequel excède la simple notion d'ascétisme. 2

L'une des personnalités les plus remarquables du monde habsbourgeois du premier XVII*e* siècle, l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie figure, aux côtés d'Élisabeth I*re* d'Angleterre, d'Anne de Danemark et de Marie de Médicis, parmi les princesses ayant eu un rôle politique, à l'échelle européenne, hors du commun. Son surnom d'« Isabel de la Paz », qu'elle devait aux conditions du mariage de ses parents, devait illustrer la contribution de cette princesse à l'un des moments heureux de l'histoire des Pays-Bas méridionaux, la paix entre l'Espagne et les Provinces-Unies[3]. En 1621, la mort de son époux Albert, dit le Pieux, donna à Madrid l'occasion de mettre un terme à l'autonomie (relative) qu'avaient favorisée les archiducs pour les Pays-Bas espagnols, aidés en cela par la trêve de Douze Ans (1609-1621). Endeuillée, la régente entra alors dans le tiers ordre des Clarisses – les « pauvres dames ». Elle revêtit l'habit le 4 octobre 1621 (le jour de la saint François, puisque Claire d'Assise est une disciple de saint François[4]); elle prononça ses vœux en 1622, se faisant appeler « sœur Isabelle[5] ». Cette évolution dut se faire en accord avec son confesseur, Andrés de Soto, lui-même frère mineur de l'observance : le thème de la proximité avec le confesseur, pour une princesse Habsbourg, est un *topos* attestant la docile piété de cette dernière[6]. 3

Isabelle n'en demeura pas moins présente sur la scène politique : dans les années 1630, Bruxelles accueillit de nombreux Français opposés au cardinal de Richelieu (par exemple, Matthieu de Morgues, abbé de Saint-Germain, aumônier de Marie de Médicis, ou encore Charles, marquis de La Vieuville, ancien surintendant des finances de Louis XIII, disgracié), et l'exilée Marie de Médicis elle-même avec Gaston d'Orléans, durant l'été 1631, ce qui donna lieu à une « joyeuse entrée ». Avec son austère tenue, Isabelle Claire Eugénie se reconnaît aisément sur les gravures 4

Fig. 11-1 L'habit de nonne porté par Isabelle Claire Eugénie, archiduchesse des Pays-Bas, Bruxelles, Carmel.

Fig. 11-2 Frans Pourbus le Jeune, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie avec sa naine*, 1599-1600, huile sur toile, 220 × 132 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, nº 0061225.

de l'événement, illustré dans l'*Histoire curieuse…* de Puget de La Serre l'année suivante (**fig. 11-3**). Ce travail de l'image souveraine s'observait quelques années plus tôt, chez Peter Snayers : son *Isabelle Claire Eugénie au siège de Bréda* (vers 1628, Madrid, musée du Prado) montre la veuve d'Albert, au premier plan, bien reconnaissable à son habit religieux[7]. Extraordinaire vision d'une princesse Habsbourg sur un champ de bataille.

5 Le tableau du Louvre fait partie d'un large groupe d'effigies vandyckiennes montrant la petite-fille de Charles Quint : la portée dynastique de cet ensemble, comme son importance dans l'entreprise de rattachement symbolique aux Habsbourg du XVIe siècle, mais aussi à la première régence Médicis en France, doivent être à présent relevées[8].

Fig. 11-3 *Isabelle Claire Eugénie accueillie à Bruxelles*, frontispice gravé de l'ouvrage de Jean Puget de La Serre *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très chrestien, dans les villes des Pays Bas*, in-folio publié à Anvers, 1632, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, FOL-H-1632 (3).

Isabelle Claire Eugénie est vêtue de son habit 6
de l'ordre des Clarisses, la branche féminine de l'ordre franciscain. C'est le tiers ordre de saint François dont il s'agit : celui-ci avait été institué au XIIIe siècle en vue de permettre à des personnes dont les fonctions empêchaient leur entrée dans les ordres de vivre, malgré cela, en accord avec les principes de la spiritualité franciscaine. Le vêtement d'Isabelle est de couleur grise, le grand voile de soie – ou mantille – porté pardessus la tête est noir. Ce point mérite d'être relevé : les nuances de gris ou de brun, habituelles dans les habits franciscains, s'expliquent par le fait que ces derniers sont constitués de laine non teinte, en accord avec l'idéal de pauvreté christique ; ici, l'archiduchesse porte des textiles visiblement teints. Le noir, dans son cas, symbolise le deuil de son époux Albert d'Autriche. Les plis du tissu blanc, sur sa gorge, sont une variante notable, par rapport à la tradition d'un textile rendu lisse. Ce détail atteste la recherche d'un costume qu'un coup d'œil rapide jugerait sans apprêt. Sa silhouette se détache sur un mur brun avec, à dextre, un grand et somptueux rideau où se distingue un travail au fil d'or. Sur le tableau de Vaduz (collection Liechtenstein), ou bien sur l'exemplaire (d'atelier) en pied conservé à Saint-Sébastien (Museo San Telmo), l'infante se tient debout sur un riche tapis et l'on distingue derrière elle un haut pilastre – l'ambiance palatiale est renforcée. Ces observations invitent à peser le mélange, très politique, ici fait entre solennité, faste et austérité catholiques : c'est la *pietas austriaca* des Habsbourg, cette vertu de la maison d'Autriche, ardente alliée de l'Église romaine.

Avec cette effigie, la souveraine Habsbourg – son père Philippe II avait pris 7
soin, dès son enfance, de la familiariser avec les affaires de l'État – a plusieurs visées. Elle prolonge la *Pompa funebris optimi potentissimiq. Principis Alberti Pii*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de l'historiographe Eryce Puteanus, paru en 1623 chez Jan Mommaert, commémorant la cérémonie en l'honneur d'Albert (tenue le 12 mars 1622 en l'église Sainte-Gudule de Bruxelles). Cet événement fut considérable : six cent soixante-quinze personnes sont décrites dans les planches du

Fig. 11-4 Antoon Van Dyck, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, 1628, huile sur toile, 183 × 121 cm, Turin, Galleria Sabauda, 279.

livre[9]. La chapelle ardente érigée dans la nef de l'église, véritable architecture éphémère, était décorée de trophées d'armes comme de représentations de la vie d'Albert. L'ensemble était de tonalité romaine : Rome, tant à la Renaissance qu'au XVIIe siècle, fut par excellence le lieu des pompes funèbres princières et papales[10]. On ne saurait surestimer l'impact de telles cérémonies de cour sur leurs contemporains. Celle en l'honneur d'Albert rappelait la pompe funèbre célébrée, à Bruxelles encore, le 11 mars 1612, en l'honneur de l'empereur Rodolphe II de Habsbourg.

Cette cérémonie évoquait elle-même – par-delà les obsèques de Philippe II en 1598, celles de l'archiduc Ernest en 1596, comme celles d'Alexandre Farnèse en 1592 – les funérailles de Charles Quint, conduites en la chapelle royale du Coudenberg le 29 décembre 1558. Plaçant la souveraine au cœur de la dynastie, soulignant par là sa légitimité à régner seule, le portrait d'Isabelle Claire Eugénie est un précipité d'imagerie habsbourgeoise ayant pour objectif de tenir à distance ceux qui, à Madrid, auraient souhaité écarter cette veuve. Dernier point de continuité entre le défunt et sa veuve : la *mozetta* (habit couvrant le haut du buste et les bras jusqu'aux coudes) dont fut revêtu Albert mort – caractéristique du costume des frères franciscains de l'observance – était reflétée par les habits d'Isabelle, entrée elle aussi dans le tiers ordre.

8 1628 est habituellement signalée comme l'année de réalisation du portrait en pied à Turin (**fig. 11-4**), vu comme la source des autres représentations, par Van Dyck, d'Isabelle[11] : l'infante offrit une chaîne d'or à l'artiste en décembre 1628 (il est difficile de croire qu'elle ne lui passa pas commande du portrait, comme le pense Marcel De Maeyer), d'une valeur de sept cent cinquante florins[12]. C'est précisément cette année-là qu'Isabelle fit de Van Dyck son peintre de cour[13] : suivant De Maeyer, il profitait là de l'absence de Rubens, en mission diplomatique d'août 1628 à avril 1630[14].

9 L'année 1628 atteste l'implication d'Isabelle dans la politique européenne. Rappelons que l'ouvrage célébrant son entrée dans la ville hollandaise de Bréda, reprise par les troupes espagnoles en 1625, parut en 1628 à Anvers, chez Plantin, *en langue espagnole*[15]. L'usage de l'espagnol contraste avec les nombreuses descriptions – ou *beschryvinghen* – publiées en français, néerlandais et, bien sûr, latin, de ces rituels politiques. L'entrée à Bréda, avec le généralissime Ambrogio Spinola, avait constitué un moment décisif pour la régente, et la publication de cet in-quarto de quarante pages (format luxueux), avec gravures de Jacques Callot, dans la langue des vainqueurs, servait la réputation politique d'Isabelle. De plus, Spinola venait de quitter les Pays-Bas pour Madrid (3 janvier 1628) : c'était le moment de prendre la main. Enfin, le début de la guerre de succession mantouane en 1628, laquelle vit les Habsbourg tenter de s'emparer du duché italien, offrait toutes les raisons à Isabelle de se présenter en souveraine habsbourgeoise d'envergure (elle avait connu Vincent Gonzague, le prince le plus important de cette dynastie vassale). Le portrait du Louvre peut et doit être vu suivant cette logique politique ; sa date d'exécution, si l'on songe au besoin de diffusion rapide de l'image, pourrait être très proche de l'exemplaire de Turin (**fig. 11-4**), soit 1628-1629.

10 Si l'original de Turin est datable de 1628, et la répétition autographe de la collection Liechtenstein de 1632, on notera l'existence, entre ces deux chefs-d'œuvre, de dérivations sorties peut-être de l'atelier de Van Dyck. Un petit panneau passé sur le marché[16] porte ainsi l'inscription « AET. SUAE / LXIII ». Isabelle Claire Eugénie eut soixante-trois ans en 1629. L'existence d'une telle réplique réduite atteste la

Fig. 11-5 *Horae ad usum Romanum*, dites *Heures de Catherine de Médicis*, France (Paris et Lorraine ?), XVI^e^-XVII^e^ siècle (vers 1530-1531 ; compléments vers 1572, à la fin du XVI^e^ – début du XVII^e^ siècle et la fin du XVII^e^ siècle), manuscrit enluminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAL 82, folios 19 verso – 20 recto.

Fig. 11-6 Armes d'Isabelle Claire Eugénie, détail d'une page collée au revers du plat de reliure du *Livre d'heures d'Isabelle Claire Eugénie*, 1622, manuscrit enluminé, 14 × 9 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 15.

faveur de Van Dyck (identifié comme peintre de l'infante en mai 1630). Une telle œuvre avait une fonction mémorielle.

11 Il y a plus. Dana Bentley-Cranch a pu souligner le parallèle entre Isabelle et sa grand-mère, Catherine de Médicis[17]. Celle-ci s'était fait représenter dans son livre d'heures, au lendemain de la mort de son roi, Henri II, en clarisse (**fig. 11-5**). La proximité des deux images, grande toile et miniature d'un manuscrit à peinture, surprend. Isabelle n'eut pas accès au livre d'heures de Catherine de Médicis, conservé en France – bien qu'elle-même affectionnât de tels ouvrages (elle reçut, en 1622, le don d'un livre d'heures qui porte aujourd'hui son nom[18], **fig. 11-6**). Quoi qu'il en soit, Isabelle ne pouvait se soustraire à l'extraordinaire aura de la reine mère de France : sa régence dramatique (guerres de religion, morts de ses fils, après celle de son époux) était vive dans la mémoire des cours d'Europe; Catherine de Médicis avait d'ailleurs attentivement suivi le destin d'Isabelle et de sa sœur Catalina Micaela à la cour d'Espagne, proposant l'un de ses fils pour épouser l'une des filles de Philippe II. Ces tractations, mais surtout le deuil emportant l'adoption (temporaire dans le cas de Catherine de Médicis) de l'habit des nonnes, le haut intérêt dynastique comme la conscience du précédent politique que constituait la régence Médicis, rendent plus que plausible l'allusion, dans le tableau de Van Dyck, à cette illustre parente, première reine Médicis de France.

12 Avec le recul, il est frappant de voir *Marie* de Médicis et Isabelle Claire Eugénie tâcher toutes deux de tirer parti de leur filiation médicéenne, plus concrètement de la figure de la reine mère Catherine, pour asseoir leur autorité. Ce rapprochement avec Catherine de Médicis devait avoir au moins autant de poids, du point de vue stratégique pour l'avenir politique d'Isabelle, que l'association traditionnelle avec

Fig. 11-7 Pierre Paul Rubens et atelier, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, 1625, huile sur toile, 115,6 × 88,6 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, Norton Simon Art Foundation, don de Norton Simon, M.1966.10.10.P.

Fig. 11-8 Paul Pontius d'après Pierre Paul Rubens, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, après 1625, burin, 59,4 × 43,5 cm, Washington, National Gallery of Art, 2008.91.6.

l'archiduchesse Marguerite, devenue sœur Marguerite de la Croix, un modèle de piété féminine à la cour de Madrid.

Sur le tableau, Isabelle Claire Eugénie a les mains rapprochées, posées sur la cordelière tenant lieu de ceinture à son habit religieux. Cette corde, qui dit le dénuement de l'ordre des Clarisses, évoque aussi, dans un jeu familier à la culture de cour, le blason du modèle. En effet, ouvrons l'*Alphabet et figures de tous les termes du blason* de Duhoux d'Argicourt : 13

> « Cordelière. Les veuves, et aussi quelquefois les filles, portent autour de leur écu un cordon de soie noire et blanche entrelacée, noué en lacs d'amour et terminé par une houppe à chaque extrémité[19]. » 14

La corde se retrouve bien sur le blason d'Isabelle, par exemple dans le livre d'heures de Berlin (**fig. 11-6**). 15

Ce type d'allusion, certainement goûté par Isabelle, ne doit pas faire oublier que le costume, dans les œuvres vandyckiennes, omet le rosaire accroché à la ceinture, ainsi que le détail des pans du voile noir noués à cette même ceinture. Ces éléments apparaissent sur le tableau du Norton Simon Museum, donné à Rubens et son atelier[20] 16

(**fig. 11-7**), dans celui de la galerie palatine de Florence (1890, nº 4263), comme dans le burin (inversé par rapport à ces deux dernières compositions, comme il se doit) de Paul Pontius d'après Rubens[21] (**fig. 11-8**). C'est bien une simplification (une incompréhension ?) de la disposition et du port de l'habit à laquelle on assiste sur les tableaux vandyckiens. Le costume, peint par Rubens, paraît plus probant[22]. Cela n'est pas illogique, si l'on rappelle que le tableau de Van Dyck ne découle pas d'une séance de pose, mais d'une adaptation d'après une peinture de son ancien maître.

17 Le tableau du musée (« d'excellente qualité[23] ») ne se comprend pas, en effet, sans référence à une toile de Rubens, l'*editio princeps* dit Hans Vlieghe, montrant la fille de Philippe II et d'Isabelle de Valois[24]. Cette dernière toile fut peinte par Rubens au lendemain de la reddition de la ville de Bréda, en 1625. La version qui servit à Van Dyck se trouvait certainement dans l'atelier de Rubens[25] (**fig. 11-9**).

18 Il serait logique qu'un petit format de Rubens, une esquisse prise sur le vif, forme le point de départ des autres représentations de l'infante, rubéniennes comme vandyckiennes. Notons néanmoins que la *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire du feu messire Pierre Paul Rubens...* (1640) ne permet pas d'identification précise des « pourtraits des Archiducqs » (nos 151 et 152) qui se trouvaient encore sur place, à la mort de Rubens[26]. Les circonstances précises du travail de Van Dyck, à partir d'une première œuvre de son maître, restent donc hypothétiques.

19 Van Dyck, qui produisit des versions en pied de l'effigie d'Isabelle (Turin, Galleria Sabauda, **fig. 11-4**[27], ou collection Liechtenstein[28]), comme en buste (Parme, Galleria Nazionale[29]) se serait ainsi appuyé, *ab initio*, sur une peinture montrant la princesse suivant un cadrage au-dessus des genoux. Marcel De Maeyer souligne qu'il ne s'agit donc pas, dans le cas vandyckien, d'un portrait d'après le modèle, mais d'une composition dérivée[30]. Outre les considérations sur le costume, le fait est que les œuvres vandyckiennes se détachent du modèle rubénien, en particulier dans la représentation de l'âge d'Isabelle[31]. Il est malaisé d'aller plus avant ; on soulignera simplement la qualité de l'œuvre du Louvre, malgré des avis parfois circonspects à son encontre[32].

20 L'image d'Isabelle en clarisse a été diffusée. Jan Van den Hoecke (mort en 1651), par exemple, livra ainsi un buste peint en médaillon, dont le caractère un peu lâche atteste surtout la célébrité de la fille de Philippe II[33]. Paul Pontius grava le portrait de l'archiduchesse (**fig. 11-8**), accentuant, dans cette représentation en noir et blanc, la retenue associée au modèle (et plaçant l'image dans un cadre surmonté de l'œil de la Providence ; le cuivre se trouve à la chalcographie de la Bibliothèque royale de Bruxelles). Cette dernière estampe est d'après Rubens, comme le dit la lettre, mais Pontius grava aussi l'image de Van Dyck. Dans la tenture de l'Eucharistie, tissée à la fin des années 1620 et au début des années 1630 à Bruxelles et offerte au monastère des Descalzas Reales de Madrid, sainte Claire apparaît sous les traits de l'archiduchesse[34] ; Lucas Vorsterman reprit l'œuvre de Van Dyck pour l'*Iconographie*[35]. Notons l'existence d'esquisses en brunaille, à Bayonne (Erik Larsen les date de 1628-

Fig. 11-9 Pierre Paul Rubens, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie en habit de clarisse*, 1625, huile sur panneau, 56,8 × 44 cm, Anvers, Rubenshuis, prêt d'une collection privée suisse.

1629[36]), et dans la collection du duc de Buccleuch. Enfin, c'est la version aux genoux du musée de Vienne que l'on aperçoit chez Téniers lorsque ce dernier montre la collection de Léopold Guillaume[37].

Moins connue, l'épitaphe de 1634 d'après Antoon Sallaert, tirée du *Mausolée érigé à la mémoire immortelle de très haute, très puissante et très auguste princesse Isabelle Claire Eugénie d'Autriche, infante d'Espagne* par Jean Puget de La Serre, montre certaines vertus catholiques sous les espèces de l'archiduchesse défunte, à travers un jeu sur les mots[38] : *Infans Pietas* (vertu théologale), *Eugenia Fortitudo* (cardinale), *Isabella Charitas* (théologale), *Clara Iustitia* (cardinale). L'année même de la mort de l'infante, 1633, Willem Hondius avait livré une image d'une grande présence, « ad Anthonij Dijckij prototijpum[39] ». Enfin, on n'omettra pas, ici, la

21

Fig. 11-10 Jan Brouwer d'après Antoon Van Dyck, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, burin, 46,5 × 33,1 cm, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JBrouwer AB 2.20.

saisissante effigie due à Jan Brouwer[40] (**fig. 11-10**). Ces images sont empreintes de l'esprit du temps, lequel se perd dans la plupart des gravures de reproduction étrangères ou ultérieures (Pieter Van Sompel, Wallerant Vaillant, Richard Gaywood[41]), comme, d'ailleurs, dans certaines copies peintes (Dublin, National Gallery of Ireland[42]).

22 Les effigies d'une princesse qui fut aussi appréciée que l'infante sont d'autant plus précieuses que les lieux de mémoire qui lui étaient attachés ont, pour beaucoup, disparu : le château de Valsaín a brûlé sous Charles II, et du Coudenberg ne restent que quelques pierres, réchappées à l'incendie de 1731 comme à l'aménagement de la place royale, au XVIIIe siècle, sur la colline sommant Bruxelles. En vérité, c'est le monastère des Franciscaines déchaussées de Madrid qui demeure le lieu éminent associé à cette princesse qui finit son existence en clarisse[43].

12 | *Les Amours de Renaud et Armide*

Huile sur toile
H. 133 ; L. 109 cm
INV. 1235
1629-1632

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1798 : restauré par François Toussaint Hacquin (rentoilé en quatre jours et demi[1]) ; l'intervention de Hacquin fut un sujet de querelle avec Jean-Baptiste Pierre Lebrun, lequel refusa le prix, jugé excessif, du restaurateur[2] ; 1905 : menues pertes de matière ; 1939[3] : refixage, régénération du vernis – « toile fragile, trop sèche, brûlée par le temps », « châssis d'origine, sans clé, vermoulu » ; 1950 : dossier d'imagerie scientifique ; 1951[4] : rentoilage, allègement et suppression d'anciens repeints ; 1974 : régénération du vernis ; 1993 : décrassage et revernissage. Le tableau est très verni, malgré différents allègements (en 1939 et 1950)[5].

HISTORIQUE

Frédéric Henri d'Orange, La Haye (mentionné dans un inventaire du Binnenhof en 1632 comme un *Mars et Vénus* destiné à un manteau de cheminée pour la « nouvelle chambre de Son Excellence », n° 95 ; le n° 190 qui désigne le manteau de cheminée semble évoquer notre tableau) ; Amalia Van Solms, veuve de Frédéric Henri, mentionné dans un inventaire du palais Noordeinde, La Haye, en 1673, n° 738[6] ; Henrietta Catherine von Anhalt, fille de la précédente, 1676[7] ; la fille d'Henrietta Catherine, Henriette Amalia von Nassau-Dietz[8], laquelle place le tableau au château d'Het Loo, Apeldoorn, mentionné dans un inventaire de 1713, n° 837, puis à Oranienstein, Diez, mentionné dans un inventaire de 1726, n° 354 (noté comme original) ; passé chez Guillaume V d'Orange, La Haye, « cabinet des tableaux » du Buitenhof, La Haye, depuis 1774, n° 192 (mais décrit comme d'après Van Dyck et abîmé[9]) ; transféré à Paris à la suite de la guerre entre l'Angleterre et la France, et de la fuite de Guillaume V en 1795 ; entré au Muséum central des arts, 31 janvier 1796 (n° 191 dans l'« inventaire et état descriptif des tableaux arrivés dans les caisses et provenant du cabinet du stadhouder à La Haie [*sic*]… », dressé à compter du 27 septembre 1795 – tableau signalé comme « école de Vandick[10] ») ; placé à Saint-Cloud sous l'Empire, 1804 ; resté en France, les alliés ne reprenant pas le tableau en 1815[11] ; au château de Montal (Lot) pendant la Seconde Guerre mondiale, rentré en 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Toulongeon, 1802-1808, vol. 6, sans numéro ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 279 ; Villot, 1852, n° 141 ; Guiffrey, 1882, n° 264, p. 253 ; Michiels, 1882, p. 272, 279 et 462 ; Hymans, 1887, p. 433 ; Geffroy, 19.., p. 65 ; Cust, 1900, n° III-95, p. 251 ; Catalogue Paris, 1903, n° 1 966, p. 168 ; Stokes, 1904, p. xxvii ; Schaeffer, 1909, p. 118 ; Demonts, 1922, p. 33 ; Michel, 1929, p. 83-84 ; Glück, 1931, n° 363, p. 558 ; Sterling, 1936, n° 27, p. 53-54 ; Bouchot-Saupique, 1947, p. 68 ; Émile-Mâle, 1957, p. 409 ; Lee, 1963 ; Martin-Méry, 1963, n° 183 ; Meyer, 1969, p. 254 et 268 ; Van Gelder, 1974, p. 174 ; Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, p. 185, 190, 317 et 677, vol. II, p. 372, et vol. III, p. 240 ; Brenninkmeijer-De Rooij, 1976, n° 192, p. 175 ; Brejon de Lavergnée et Foucart, 1977, p. 175 et 183 ; Foucart, 1977, n° 109, p. 29 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 52 ; Larsen, 1980, vol. II, n° 683 ; Larsen, 1988, vol. I,

p. 273-274, et vol. II, nº 742, p. 294-295 ; Kobayashi-Sato *et al.*, 1989, p. 37 ; Spicer, 1994, p. 333 ; Walsh, 1994, p. 228 et 231-232 ; Van der Ploeg et Vermeeren, 1997, p. 61-75 ; Blake, 1999, p. 234-236 ; Depauw et Luijten, 1999, nº 42, p. 311, et p. 314 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 62, p. 296-297 ; Jonckheere, 2004-2005, p. 180-181 et nº 6, p. 193 ; Foucart, 2009, p. 129 ; Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, nº 59, p. 478-481 ; Massing, 2012, note 160, p. 116, note 16, p. 195, et p. 303-304 ; Packer et Sliwka, 2017, cat. 40, p. 138-142.

L'un des rares témoignages de la manière ultraraffinée de Van Dyck à La Haye. Les Orange, qui passèrent commande, donnèrent ici au peintre l'occasion d'une rare créativité. 1

Un couple d'amants langoureusement étendus sous un bouquet d'arbres, l'homme au giron de la femme, évoque ici le thème du guerrier dominé par la passion. On est loin de Vénus tentant de retenir Adonis, un sujet traité par Van Dyck plus de dix ans auparavant[12]. Le jeune homme, en effet, est entouré d'armes (bouclier retourné au sol, épée dégagée du fourreau avec laquelle jouent deux amours) ici manifestement délaissées ; son regard se perd dans celui de la belle aux cheveux dénoués. Le tableau se souvient des belles antiques (souvent complétées à la Renaissance) montrant Vénus avec un amour essayant le casque, bien trop grand, de Mars[13]... 2

Toute la composition tourne autour des jeux de regards (miroir, miroir des yeux...). Voyez le reflet de la jeune femme, bien identifiable, sur le miroir convexe – tour de force, mais aussi allusion voilée au *paragone*[14]. John Smith fait joliment remarquer les amours jouant autour des jeunes gens (« nine other cupids are sportively playing around the lovers[15] ») : leur répartition (variée) et leurs activités (mutines) constituent une leçon de goût qu'un Boucher, qui connut certainement le tableau par l'estampe, retiendra[16]. La révolution qui s'est opérée dans l'art de Van Dyck depuis sa formation par Van Balen est bien illustrée par ces amours : avec leur anatomie découlant du modèle vivant et leurs physionomies individualisées, ils sont très originaux[17]. Notons aussi que le nombre d'amours dans le tableau est fréquemment mal évalué : il y en a onze (en particulier, *deux* amours se trouvent derrière celui qui soutient le miroir). La surprise ressentie par le spectateur, au fur et à mesure de leur gracieux décompte, participe du registre aimable et galant de l'œuvre. 3

Les Amours de Renaud et Armide, qui vibre d'un coloris vénitien et renvoie délicatement aux amours *des Andriens* de Titien (Madrid, musée du Prado[18]), révèle chez Van Dyck une sensibilité sylvestre bien éloignée des réalisations synthétiques des paysagistes flamands tels que De Vadder ou Huysmans. Le savant abandon en un sous-bois évoque, outre Titien, Corrège ; on songe à ce que le jeune prodige flamand écrivit, en 1620, au recto d'une feuille sur laquelle figure un *Rapt* (Chatsworth, The Devonshire Collection, nº 1012) : « Tis om een loechte maniere[19]. » Cette « manière aérienne » est ici perceptible et qualifie le sentiment même du tableau. Dans cet esprit, la composition se veut délibérément ingénieuse : perché sur une haute 4

branche (suivant un point de vue qui se souvient des *soffitti*), un amour jette de petites pommes sur tout ce charmant monde, en contrebas[20]. Pour ce détail, Van Dyck se sera également souvenu des anges placés, par Rubens, sur un pommier au-dessus de la Sainte Famille sur les volets extérieurs du retable de saint Ildefonse[21] (**fig. 12-1**). C'est l'idée d'un séduisant désordre, ressaisi par la grâce de l'art – un *concetto* s'il en est.

5 Il n'est guère envisageable de voir ici les amours de Mars et Vénus : les attributs de la déesse manquent, et l'on ne sache que Vénus ait jamais été autant vêtue[22]. L'atmosphère, un rien anecdotique, évoque bien plutôt le romanesque, l'idylle poétique, plus précisément les écrivains italiens de la fin de la Renaissance. La présence de deux hommes, casqués, que l'on devine (à main gauche) épiant la scène derrière les fourrés, achève la peinture de l'épisode évoqué en même temps qu'elle en donne la clé. Il ne peut s'agir que des amours de l'enchanteresse, ou magicienne, Armide et du croisé Renaud, décrites par le Tasse[23] dans *La Jérusalem délivrée* (1581). On voit ici la scène tirée du chant XVI, strophe 21 : les vers « L'uno di servitú, l'altra d'impero si gloria, ella in se stessa ed egli in lei » résument la servitude du beau chrétien aux jardins d'Armide[24].

6 Ce thème des amours de Renaud et Armide, d'une poésie et d'une volupté rares, connut dans la culture des cours d'Europe de l'époque classique une faveur merveilleuse[25]. On sait l'intérêt des élites anversoises pour le texte, adapté et traduit par Sebastian Vrancx en 1628, ou peu avant[26]; mais c'est le goût de Charles Ier d'Angleterre qui offrit d'abord à Van Dyck l'occasion favorable pour traiter du sujet. Le roi lui commanda, en effet, un *Renaud et Armide* en 1629[27]. Ce dernier tableau, empreint des souvenirs italiens de l'artiste, dut beaucoup jouer dans l'invitation à la cour des Stuarts. La toile du Louvre, plus modeste mais tout aussi raffinée, succède à ce chef-d'œuvre. Il paraît raisonnable de placer la réalisation de notre peinture alors que Van Dyck est aux Pays-Bas[28] (soit entre

Fig. 12-1 Pierre Paul Rubens, *La Sainte Famille sous le pommier*, vers 1630-1632, huile sur panneau, 352 × 233 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 698.

décembre 1631 et son arrivée, en Angleterre, en avril 1632). Avec *Amaryllis et Mirtillo* et *Achille découvert parmi les filles de Lycomède* (tous deux à Pommersfelden, château de Weissenstein), il s'agit d'une commande du stadhouder Frédéric Henri d'Orange-Nassau[29]. Jeremy Wood insiste sur la veine idyllique qu'incarne cette réalisation pour le prince d'Orange, s'amusant qu'un artiste catholique soit aussi bien reçu par une cour protestante[30]. Que Van Dyck n'ait pas peint, en Hollande, « la reine ou le roi d'un hiver » comme leurs enfants invite à nuancer cette dernière notation : Élisabeth Stuart (protestante) était une ennemie affichée des Espagnols (catholiques), et Van Dyck arrivant de Bruxelles ne pouvait les portraiturer. Avec le prince et la princesse d'Orange, la situation était différente.

7 Dans le royaume de Charles Ier, *La Jérusalem délivrée* avait été traduite par Edward Fairfax[31] et cette version élisabéthaine est généralement citée comme la source de l'engouement des contemporains pour toutes choses relevant du génie du Tasse. Il faut toutefois rappeler que les Anglais disposaient d'un modèle, proche et parallèle, et d'une poésie au moins égale à celle des amours de Renaud et Armide : *Vénus et Adonis* de Shakespeare (1593). Ce poème, fondamental dans la propagation en Angleterre d'une sensibilité ovidienne, au sein de laquelle se meuvent des mythes comme celui des jardins d'Adonis[32], explique la faveur rencontrée par la traduction de Fairfax comme, par voie de conséquence, celle dont jouit Van Dyck.

8 Mais revenons à la création de Van Dyck durant son séjour à La Haye. Au chant XVI de *La Jérusalem délivrée*, Carlo et Ubaldo (Charles et Ubalde), deux compagnons de Renaud, découvrent le héros chrétien sur « l'île fortunée » où Armide, qui y a son palais, l'a transporté (« Un'isoletta la qual nome prende con le vicine sue da la Fortuna[33] »). Le héros y vit sous l'emprise de la magicienne païenne : l'irruption de ses compagnons permettra à Renaud de rompre le sort et de s'en aller à nouveau combattre. Les lecteurs du Tasse reconnaissent, mêlées, les allusions à Didon (amoureuse rejetée) ou Médée (épouse et magicienne, trahie). Ce sont de telles histoires retravaillées, revécues passionnément, qui peuplent le texte de l'Italien et, par suite, informent la toile de Van Dyck. C'est dire le défi, pour le Flamand, consistant à peindre un tel sujet.

9 À ce titre, il peut sembler surprenant que les contemporains, surtout des hommes agissant à la cour du stadhouder, aient pu méconnaître le sujet du tableau. C'est pourtant ce que firent les rédacteurs d'un inventaire de 1632, qui comprirent la toile comme un *Mars et Vénus*. Le détail des deux chevaliers chrétiens, venus quérir Renaud et l'enlever d'entre les bras d'Armide, est néanmoins sans ambiguïté. La toile de Van Dyck illustre le texte épique italien, et non les amours des dieux. Relever, dans le tableau, une imprécision iconographique pouvant faciliter un quiproquo qui mènerait à y voir Mars et Vénus, nous paraît abusif[34]. Que des rédacteurs de catalogue du début du XVIIe siècle aient fait l'erreur atteste simplement que le texte du Tasse n'était pas si connu à La Haye, et que la culture de cour à l'italienne ne fut qu'imparfaitement entée sur place[35].

Fig. 12-2 Antoon Van Dyck, *Les Amours de Renaud et Armide*, 1634-1635, huile sur panneau, 57 × 41,5 cm, Londres, The National Gallery, NG877.2.

10 De manière quasi lancinante, Van Dyck a multiplié les détails signalant l'amour physique consommé (l'épée chevauchée, le délicat chausson rouge dans lequel un amour a glissé son pied, le pied nu d'Armide, au moins aussi troublant que son sein découvert). On songe à l'éloge, fait par Cornelis de Bie, des carnations peintes par Van Dyck[36]. Le thème de l'homme aux pieds de sa belle domine : la baguette que lève un amour vaut métaphore de l'obéissance due à Armide, les accessoires de la toilette féminine (bijoux, peigne, flacons, éventail en plume d'autruche, miroir) règnent en maîtres, envahissant l'espace pictural. L'amour, au premier plan, a noué un tissu (déchiré ?, détail piquant) à sa cheville ; on remarque aussi un chien de manchon

dans les bras d'un de ses compagnons : l'idée d'un Renaud efféminé, que sa faiblesse devrait rendre honteux, est bien évoquée dans le poème. Armide, au centre de l'image, a pris l'ascendant.

11 À La Haye, Van Dyck achève le *Renaud et Armide* du Louvre peu avant son départ pour l'Angleterre, au printemps 1632. Il est communément admis que sur la même composition suivront, en 1634-1635, une grisaille mise au carreau (**fig. 12-2**) en vue de l'exécution d'une planche gravée et, en 1644, ladite planche due à Pieter de Jode le Jeune[37] (**fig. 12-3**). Un grand cuivre attribué à Frans Wouters (mort en 1659), dans lequel le couple est cité « mot à mot » (mais inversé), dit le succès de la planche[38]. Notre peinture devait être un dessus de cheminée commandé par Frédéric Henri et Amalia Van Solms. Cette séquence, qui fait du tableau du Louvre une propriété de la maison d'Orange pendant un siècle et demi, repose sur la lecture de l'inventaire haguenais de 1632, déjà cité, dont les termes évoquant (à tort) Mars et Vénus correspondent pourtant assez à notre peinture.

12 Toutefois, la possession continue des *Amours de Renaud et Armide* par les Orange, de 1632 à 1795 (date de l'arrivée en France du tableau), reste un sujet alimentant la critique historique. Certains reconnaissent en effet la peinture dans l'un des lots de la vente du château de Het Loo, en 1713[39]. D'autres suggèrent que le tableau du Louvre est une ancienne possession de la couronne espagnole, accrochée à l'Alcazar, laquelle avait été jusqu'à présent confondue avec le tableau de Baltimore[40]. Pour autant que nous puissions juger, la toile du Louvre ne peut être identifiée avec celle signalée en Espagne dès 1651[41]. De manière plus générale, il semble que certaines réalisations de Van Dyck sur ce thème si prisé des amours de Renaud et Armide aient été perdues, ce qui est propice à alimenter les supputations sur toute œuvre encore sur le marché[42].

13 La toile parisienne, au « lyrisme voluptueux[43] » selon Charles Sterling, demeure une image familière en raison d'un certain nombre de copies (par exemple, Greenville, Bob Jones University Museum & Gallery, toile anonyme), dont certaines dérivent des gravures en circulation (Michiel Cabbaey, 1695, gouache sur parchemin[44]). Ce sont bien les estampes qui diffusèrent la composition aujourd'hui au Louvre, et ce jusque dans un tableau de Jan Steen, dont l'éclectisme déconcertant puisa ainsi chez Van Dyck[45].

Fig. 12-3 Pieter de Jode le Jeune d'après Antoon Van Dyck, *Les Amours de Renaud et Armide*, 1644, burin, 61,2 × 42 cm, Vienne, Albertina, H/II/32/48.

Attentis inhians animis, intentus ocellis,
Armidæ in fusus gremio meditatur amorem,
Heros Rinaldus, speculoque in fixa moratur
Illa; fouens tenero flagrantes sede ore flammas.
Vndique circum fusa ruit Cytherea proles
Et referens equitem latum consurgit in ensem
Ast furtę ex aliâ contrectant Virginis arma
Hæc ridet subet hæc opibus confusa superbis.
L. Lucidomus Lud.

13 | *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants*

Huile sur toile
H. 117 ; L. 157 cm
INV. 1230
1627-1632

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1698 : signalé sur la liste des tableaux à remettre sur châssis et à rentoiler ; 1709 : rétréci en largeur (moins de 35 cm) ; 1751 : rentoilé par la veuve Godefroid et François Louis Colins ; 1754 : restauré par Colins[1] ; premier semestre 1755 : restauré par les mêmes ; 1788 : nettoyé par Godefroid (signalé comme « très gâté » en 1788, voir Engerand, 1899) ; 1826 : restauré par M. et Mme Maillot ; 1850 : à rentoiler sur deux toiles par Momper (Archives des musées nationaux, A. M. N., P[16], 11 mars), travail fait (comptabilité, 29 décembre, A. M. N.) ; 1976 : reprise de rentoilage ; 1999 : reprise du vernis. Tableau fatigué ; le visage de la Madeleine, très usé, est restauré ; le fond, à dextre, s'est assombri. Restauré dans les années 1980 par Roullet. La toile semble avoir été agrandie au fil de ses déplacements versaillais (1683, 107 × 183 cm ; 1709, 110 × 148 cm ; actuellement, 117 × 157 cm)[2]. Un cadre Louis XIV de belle venue ceint actuellement cette œuvre.

HISTORIQUE

Collection de Louis XIV (1683, peut-être plus tôt) ; signalé dans la chambre du trône (1682) en pendant des *Princes palatins* (notre INV. 1238)[3] ; inventaire de Charles Le Brun (1683), n° 362 – il s'agit donc d'un des premiers Van Dyck entrés dans les collections royales françaises.

BIBLIOGRAPHIE

Félibien Des Avaux, 1703, p. 142 ; Dezallier d'Argenville, 1762, vol. 3, p. 354-355 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 11, pl. 62 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 147 ; Villot, 1855, n° 136 ; Viardot, 1860, p. 143 ; Guiffrey, 1882, n° 69, p. 246 ; Engerand, 1899, p. 253-254 ; Geffroy, 19.., p. 65 ; Cust, 1900, n° II-A 21, p. 238-239 ; Schaeffer, 1909, p. 441 et 497 ; Communaux, 1914, n° 136, p. 224 ; Demonts, 1922, p. 31 ; Michel, 1929, p. 81 ; Glück, 1931, p. 542 (reproduction p. 221) ; Constans, 1976, p. 162 ; Geismeier, 1976, p. 29 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 51 ; Larsen, 1980, vol. II, n° 564 ; Bock, 1986, p. 43 ; Buendía et Gutiérrez Pastor, 1986, p. 193-194 ; Brejon de Lavergnée, 1987, n° 362, p. 365 ; Larsen, 1988, vol. II, n° 664, p. 269-270 (également A-150/1-4) ; Gautier, [1867] 1994, p. 128 ; Bock, 1996, p. 43 ; Buvelot, Hilaire et Zeder, 1998, p. 279 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 15 ; Bouza Álvarez, 2009 ; Foucart, 2009, p. 127 ; Díaz Padrón, 2012, p. 117 ; Castelluccio, 2018, p. 47, et note 102, p. 57.

Un beau tableau, aujourd'hui usé, qui emprunte à Venise jusques à l'impression d'opulente tranquillité. 1

Durant son séjour italien, en particulier bien sûr à Venise, Van Dyck tomba sous le charme des réalisations religieuses des maîtres de la Renaissance[4]. À son retour au 2

Fig. 13-1 Tiziano Vecellio, dit Titien, *La Vierge et l'Enfant avec saint Étienne, saint Jérôme et saint Maurice*, vers 1515-1516, huile sur toile, 112,5 × 139 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 742.

pays, le peintre, visiblement tout entier sous l'emprise de la beauté des Madones, et fraîchement imprégné des préceptes du concile de Trente, répond de manière massive aux commandes des ordres religieux. Se succèdent, à un rythme soutenu, les Adorations, les Vierges à l'Enfant et autres « saintes conversations », les saints intercesseurs ou encore les œuvres votives à donateurs se disputant la première place dans l'allocation de son temps et de son énergie – alors même que l'iconographie de la Passion occupe désormais le cœur de sa production.

Parmi ces œuvres profondément marquées par la culture italienne (le changement avec sa première période anversoise est net), on trouve une sainte conversation qui se rattache à l'iconographie des saints repentants : Pierre et Marie Madeleine sont, sans doute, les plus célèbres de ces sublimes égarés – notre peintre choisit ici cette dernière, la flanquant du fils prodigue ainsi que du roi David[5]. Il s'agit de certains des protagonistes qui se trouvent, déjà, dans un beau Rubens datable

3

Fig. 13-2 Antoon Van Dyck, *La Vierge à l'Enfant et les trois pécheurs repentants*, 1621-1627, huile sur toile, 132 × 137 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 323.

vers 1619, figurant *La Vierge, Jésus, Jean Baptiste avec des repentants et des saints*, à Kassel. Notons que ce dernier tableau a pu être attribué au jeune Van Dyck[6].

4 La mise en avant de l'importance de la pénitence, chère à l'Église de Rome, voit ici Van Dyck groupant ses trois illustres pénitents, en adoration devant Jésus. Notez le geste de la Vierge qui semble, tout en le présentant, éloigner l'Enfant de Madeleine – il est vrai encore bien de ce monde, avec ses cheveux blonds dénoués et son drapé argenté laissant voir sa gorge.

5 L'usure des couches supérieures de la peinture laisse deviner que Van Dyck avait prévu une Vierge en rouge et bleu, c'est-à-dire un magistral effet de découpe colorée,

pour dominer la composition. Afin d'éviter l'effet de frise, mais en en jouant, l'artiste a disposé ses personnages le long d'un « S » qui court parallèlement à la surface du tableau, avec quelques vigoureuses scansions (le blanc du linge de l'Enfant, l'échappée du paysage, le triangle – très dynamique – des trois visages des pénitents). Ces sinueuses inflexions viennent des grands Vénitiens, par exemple Vincenzo Catena[7]. Un peu à la manière des expressions des apôtres dans une *ultima cena,* les pénitents reflètent, par leur attitude, des états d'âme qui ne se superposent pas entièrement. David, superbe vieillard (on sent le modèle vivant), tend la main, et le cou, avec une lenteur parfaitement perçue, qui est celle du grand âge; le jeune homme (dans l'ombre), réduit à rien et devenu pauvre, comme l'indique son malheureux bâton, ose tourner un visage inquiet vers le Sauveur; Madeleine, à genoux, et paraissant sortir d'une fête véronésienne, avance sa main droite dans un geste de supplique, sa main gauche reposant sur son sein. Emil Schaeffer pensait cette figure féminine issue directement de *L'Éducation de l'Amour* (Rome, galerie Borghèse[8]) : cette remarque du grand érudit rappelle la vaste culture visuelle de Van Dyck, ainsi que sa capacité à transformer ses modèles (du profane vers le religieux, de la suivante à l'orante...). Le souvenir vénitien, encore une fois, est palpable avec ce ciel strié de bleu et d'orange[9]. De manière générale, une grande douceur émane de cette toile peinte dans l'efflorescence d'un talent modelé par l'expérience italienne.

6 L'idée de la composition du tableau du Louvre – avec sa présentation en frise des personnages, sa répartition en deux groupes, son paysage interrompu par une verticale bien nette – vient de Titien, par exemple et de façon frappante sa sainte conversation *La Vierge et l'Enfant avec saint Étienne, saint Jérôme et saint Maurice* (**fig. 13-1**). De ce point de vue, notre toile est un hommage au maître de la Lagune et, dès lors, un exercice de *revival* titianesque.

7 Le tableau, à Versailles, se trouva placé en 1682 dans la chambre du trône, en pendant aux *Princes palatins* du même artiste (en dessus-de-porte[10]). Le goût français pour Van Dyck à l'époque de Louis XIV est une constante. L'œuvre resta dans le salon d'Apollon jusqu'à la Révolution (Dezallier d'Argenville le mentionne), où se trouvaient, entre autres, les toiles de l'histoire d'Hercule du Guide[11] (INV. 535 à 538).

8 Le tableau du Louvre est très proche d'une toile redécouverte récemment à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, à Madrid[12] (**fig. 13-2**). Cette dernière laisse entrevoir la splendeur que dut être, avant de connaître son histoire matérielle ultérieure, la toile aujourd'hui à Paris. Le tableau madrilène provient, selon toute vraisemblance, de l'anté-sacristie (« ante-sacristía ») de l'Escorial[13]. Son exécution est située, par le musée espagnol, durant le séjour italien de Van Dyck[14]. On s'étonne moins, dès lors, de voir que Louis Demonts, naguère, data notre tableau « vers 1622-1627 », d'accord avec Édouard Michel qui le plaçait déjà en Italie[15] – contrairement à l'opinion de Gustav Glück qui s'est depuis imposée, lequel y voit une œuvre de la seconde période anversoise[16].

Fig. 13-3 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Sainte conversation. La Vierge à l'Enfant et les saints Catherine et Dominique, avec un donateur*, vers 1513, huile sur toile, 137 × 184 cm, Corte di Mamiano (Parme), fondation Magnani-Rocca, 3.

9 Matías Díaz Padrón a récemment, étudiant le tableau de Madrid, évoqué celui du Louvre, qualifiant d'ailleurs de « réplique » ce dernier (tout en ne mettant pas en cause son autographie)[17]. Selon lui, les figures de la Vierge et de l'Enfant, à Paris, viennent d'un Titien aujourd'hui à Parme, à la fondation Magnani-Rocca (**fig. 13-3**), alors que les figures des repentants dérivent, elles, du Titien du Louvre que nous évoquions plus haut (**fig. 13-1**). Il semble, selon nous, qu'il faille y voir avant tout l'étude du modèle vivant, qui dut être préservée par des dessins – la ressemblance des figures entre Titien et Van Dyck ne paraît pas probante. En revanche, l'idée de la Vierge à l'Enfant, telle qu'elle est mise en forme dans la toile à Parme, est certainement la source mobilisée, pour ce même groupe, dans la toile parisienne.

10 En vérité, il est malaisé de séparer l'exécution de l'œuvre madrilène de celle de l'œuvre parisienne : la seconde est évidemment une variante de la première. Qu'elles aient été peintes respectivement en Italie et à Anvers n'est pas, en droit, impossible, mais qu'elles aient été réalisées au même endroit n'est pas à exclure *a priori* non plus. L'état actuel du tableau du Louvre rend malheureusement délicats, voire

Fig. 13-4 Pierre Paul Rubens, *Le Christ et les pécheurs repentants*, vers 1616-1617, huile sur panneau, 147,2 × 130,1 cm, Munich, Alte Pinakothek, 329.

paradoxaux, des jugements fins sur sa datation[18]. Le renvoi à l'*opus* rubénien ne permet pas, ici, de trancher : le thème des pénitents est certes présent chez le maître de Van Dyck dès les années d'apprentissage de ce dernier, et aura pu l'inspirer (**fig. 13-4**), mais la source ne peut être qualifiée autrement que de thématique[19]. En l'absence d'élément décisif, nous n'avons pas déplacé fondamentalement la date de réalisation de la toile du Louvre, dont on peut supposer qu'elle se situe peu après le retour de Van Dyck, soit à la fin de 1627, voire au cours de l'année 1628.

11 Une réduction (copie ancienne) se trouve au Bode Museum de Berlin (ancien Kaiser-Friedrich Museum, nº 787)[20] : on y distingue nettement les rayons divins émanant de la tête de l'Enfant, détail iconographique absent (car disparu ?) de la toile parisienne. Nous sommes aujourd'hui en mesure de préciser que cette peinture se trouvait à Berlin bien avant le XVIIIe siècle (date à laquelle on commence de trouver sa trace) : en effet, Johann Gottfried Bartsch, graveur actif à Berlin de 1674 à 1684, en a livré une estampe (**fig. 13-5**). De technique mixte (eau-forte, burin et pointillé, soit la surprenante « Punktiermanier »), cette planche montre nettement les rayons sortant de la tête de Jésus[21]... Il est rare de pouvoir localiser de la sorte, dans le temps et l'espace, une copie peinte ancienne de qualité grâce à une gravure de reproduction contemporaine.

12 Loin de Berlin, le chanoine Guilliam [*sic*] Van Hamme possède en 1668 une version de notre tableau : « Een schilderie, op doeck, wesende een Mariënbelt met de Drij Sonders, copije naer Van Dyck[22]. » C'est ce même Van Hamme, décidément un collectionneur de premier plan, qui possédait *La Vierge aux donateurs* de Van Dyck (INV. 1231, **cat. 14**). Signalons aussi que le peintre de l'école de Düsseldorf, Heinrich Justus Koenig (1862-1936), a exécuté une copie de *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants*[23].

Fig. 13-5 Johann Gottfried Bartsch, *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants*, vers 1674-1684, eau-forte, burin et pointillé, 18,5 × 22,1 cm, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JGBartsch AB 3.4.

13 Copie, de dimensions similaires à notre original (114 × 155 cm), au musée Fabre à Montpellier[24]. Copie partielle montrant les trois repentants, tirés de Van Dyck, adorant (initiative du copiste) un crucifix, sur fond de paysage (toile, 98 × 86,5 cm), à Berne, galerie Dobiaschofsky, vente (21) du 24 octobre 1968, lot 150. Même œuvre, à nouveau chez Dobiaschofsky, 21-24 octobre 1981, lot 277 (cette fois-ci simplement « attribué[e] à Van Dyck »).

14 | *La Vierge aux donateurs (La Madone Roettiers ?)*

Huile sur toile
H. 250,5 ; L. 190 cm
INV. 1231
Vers 1630-1632

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

À l'origine, 194 × 190 cm (presque un carré, pour un cadrage serré souhaité par Van Dyck), soit une largeur commune dans l'*opus* vandyckien[1] ; en 1683 : 199 × 194 cm ; après 1709 : agrandissements en haut et en bas, sur une hauteur de 40,5 cm en partie haute et 16 cm en partie basse, 250,5 × 190 cm (dimensions reprises en octobre 2018 par Bruno Mottin)[2] ; 1788 : nettoyé par le peintre Godefroid (« lavé et verni », Archives nationales, O[1] 1931) ; 1953-1954 : restauré par Jean-Gabriel Goulinat[3]. Tableau en bon état de conservation, mais dont le bleu de smalt, suivant un processus usuel, a viré (vieillissement naturel).

HISTORIQUE

Chanoine Guilielmus Van Hamme, Anvers, 1668 (son inventaire après décès[4]) – dans la collection de Van Hamme, le tableau était doté d'un cadre noir, dont il est précisé qu'il était orné d'une bordure intérieure dorée (schéma classique) et protégé par un rideau[5] ; acquis en Flandre par Gabriel Blanchard pour Louis XIV, 1685 (le banquier Clerx rembourse Blanchard qui a fait l'avance, Louvois ayant missionné le peintre[6]) ; ajouté à l'inventaire de la collection de Louis XIV, nº 482 ; à Versailles, chambre de la reine, 1695 (selon l'inventaire de Paillet, garde des tableaux de Versailles et des maisons royales[7]) ; à Paris, 1706 ; quitte le Louvre pour être placé à la surintendance, 1737 ; signalé en magasin, 1760, par Étienne Jeaurat, garde du cabinet du roi à Versailles[8] ; signalé par Dezallier d'Argenville dans la collection du roi, 1762 ; Durameau le signale dans la deuxième pièce de la surintendance, 1784[9] ; Durameau signale l'œuvre dans la salle du trône, Versailles[10] ; au château de Montal (Lot) durant la Seconde Guerre mondiale ; réaccroché au musée le 27 juin 1945.

BIBLIOGRAPHIE

Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 354 ; Aubert de La Chesnaye Des Bois, 1770-1786, vol. XII, p. 238 ; Lebrun, 1792, p. 17 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Smith, 1829-1842, vol. III, nº 149 ; Villot, 1852, nº 137 ; Viardot, 1860, p. 143 ; Guiffrey, 1882, nº 70, p. 246 ; Eastlake, 1883, p. 62-63 ; Wauters, 1883, fig. 54 ; Engerand, 1899, p. 252-253 ; Geffroy, 19.., p. 99 ; Cust, 1900, nº III-45, p. 249 ; Stokes, 1904, pl. 11, p. XXVII ; Schaeffer, 1909, p. 83 et 499 ; Descamps et Rousseau, 1912-1913, vol. I, nº 61 (dessin) ; Bode, 1921, p. 340 ; Michel, 1929, p. 80 ; Glück, 1931, p. 245 ; Denucé, 1932, p. 246 ; Delacre, 1934, p. 188 et 242 ; Arschot, 1945, p. 12 ; Bouchot-Saupique, 1947, p. 66 ; Van den Wijngaert, 1949, nº 17 ; Constans, 1976, p. 172 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 51 ; Larsen, 1980, vol. II, nº 706 ; Fohr et Gilet, 1982, p. 8 et 25 ; Duverger, 1984-2009, vol. 9, p. 113 ; Brejon de Lavergnée, 1987, p. 74, et nº 482, p. 459-460 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 260, et vol. II, nº 645, p. 263 ; Kostioukovitch, 1995, nº 260 (dessin) ; Brejon de Lavergnée, 1996, doc. 26, p. 146 ; Loire, 1996, p. 304 ; Brown et Vlieghe, 1999, nº 57, p. 220 ; Healy, 2001, p. 99-100 ; Leclair, 2001, doc. 17, p. 316 ; Richebé, 2003, nº 662, p. 136 ; Barnes *et al.*, 2004, III-18 ; Schnapper, 2005, p. 332 ; Loire, 2006, p. 144 ; Castelluccio, 2009, p. 41-42 ; Foucart, 2009, p. 127 ; White, 2021, p. 147-149, fig. 132.

Un tableau savant dont la piété s'exprime dans une langue limpide, selon un registre apparemment inédit dans le milieu anversois. 1

Sur un terre-plein, sous un dais improvisé prenant la forme d'un vaste drapé accroché aux branches d'un arbre, la Vierge est assise. Elle est vêtue d'une robe rouge, d'un manteau bleu, et porte un long voile doré qui lui couvre les cheveux (John Smith parle d'un « foulard jaune[11] »). Van Dyck l'imagine brune, aux yeux de couleur marron, avec un visage ovale au large front. Sur ses genoux, l'Enfant[12]. Jésus, garçon joufflu déjà grand, a le corps déjeté en arrière ; au giron de la Vierge, avec son seul drapé blanc, et sa pose qui conviendrait à une coupole italienne, il semblerait un ange sur un nuage : l'artiste a voulu donner l'impression que le Christ est sans poids, un être tout de grâce[13]. Ce sentiment est habilement renforcé par la façon dont la main droite de Jésus est délicatement posée sur celle de sa mère. Un simple contact[14]. La lumière divine qui émane de la tête de l'Enfant n'est donc pas seule à signaler sa nature hors du commun. Le tableau parle dès l'abord la langue d'une piété raffinée. 2

Cette rhétorique de la divinité est redoublée par le geste d'effleurement que le Christ, très distinctement, fait avec sa main gauche : il caresse la joue d'un donateur déjà âgé, agenouillé, dont les mains jointes en prière effleurent à leur tour le sculptural manteau bleu de la Vierge. Suivant un jeu de miroir sans cesse mobilisé dans l'*opus* vandyckien, on retrouve ce contact délicat au moment du thrène de la lamentation sur le corps du Christ mort : par exemple dans la grande *Déploration* d'Anvers où Marie Madeleine embrasse avec passion la main bleuie de Jésus[15]. Cette maîtrise de l'équilibre et des gestes sert le propos chrétien d'un Dieu incarné, à la fois divin et humain[16]. On songe aux Vierges de Dürer, assises dans un jardin, effleurées d'une main par l'Enfant qui se tient dans leur giron (**fig. 14-1**), mais aussi à certaines peintures de Rubens, par exemple le volet extérieur senestre du *Christ à la paille*[17]. Dans son ensemble, l'image rappelle une feuille du carnet italien de Van Dyck, montrant une Vierge à l'Enfant avec un donateur (ou un saint)[18]. 3

Pour un peintre, ces contacts esquissés avec la divinité, ces frôlements délicats permettent d'établir une atmosphère de pieux recueillement[19]. Les anges dans le ciel, observant de loin la scène et dont l'un tient une rose, ne sont qu'un écho de la douceur de cette Vierge à l'Enfant. Rose délicate et précieuse répondant aux humbles plantes qui poussent aux pieds des personnages, peut-être une variété d'oseille[20]. La toile du Louvre est un tableau à la religiosité profonde, recherchée, insistant sur l'humanité et la proximité du divin, en accord avec l'esprit de la Contre-Réforme du concile de Trente (1545-1563). 4

La manière vandyckienne que l'on vient d'essayer de suggérer est à l'opposé de celle de Rubens au début des années 1630. Voyez, à Vienne, le majestueux triptyque *La Vierge impose à saint Ildefonse la chasuble* (avec, pour les volets, *Albert d'Autriche et saint Albert de Louvain* ainsi qu'*Isabelle Claire Eugénie et sainte Élisabeth de Hongrie*), destiné à la confrérie bruxelloise de Saint-Ildefonse (**fig. 14-2**) : 5

architecture palatiale, omniprésence des saints, trône en or de la Vierge – et partout l'alliance des Habsbourg et de Rome (toison d'or et rosaire égrené, couronnes et livre de piété). Le tout dans un format monumental (plus de trois mètres et demi de haut). Selon la rhétorique, le tableau s'assimile à une somptueuse péroraison. Avec l'INV. 1231, Van Dyck parcourt donc un registre inexploré de Rubens.

6 Le geste de grande proximité du Christ avec l'homme vu en orant, ainsi qu'un relatif retrait de son épouse, agenouillée à ses côtés sur un coussin que l'on distingue à même le sol, ont donné à penser que *La Vierge aux donateurs* était un *ex-voto* – l'épouse offrant l'œuvre à la mémoire de son mari défunt. Le précédent de Rubens semble, ici, aller dans ce sens : considérons sa *Vierge à l'Enfant avec les portraits des donateurs Alexandre Goubau et son épouse Anne Anthony*[21] (**fig. 14-3**) dont le Van Dyck paraît prendre la suite, surtout si l'on rappelle que Goubau était grand aumônier de la cathédrale d'Anvers et y fut enterré avec son épouse[22]. On aurait donc affaire, avec le Van Dyck du Louvre, à un double portrait de nature funéraire, l'épouse vivante honorant son mari. Le tableau serait destiné, selon cette analyse, à une chapelle funéraire[23].

7 Cette dernière interprétation fait la part belle à la distance supposée de la femme vis-à-vis de l'homme : léger recul, regard perdu, gestes de la main qui désigneraient, au pied du tableau, l'emplacement de la tombe du mari. On relèvera ici que l'interprétation peut, à partir des mêmes éléments, varier : ce pourrait aussi bien être l'homme qui intercède, auprès de la Vierge, en faveur de son épouse morte, et donc logiquement en retrait. La main droite de la femme, d'ailleurs, ne désigne à proprement parler qu'elle-même, ou plutôt le riche *solitaire* qu'elle arbore (l'éclat noir de la pierre ne doit pas faire méconnaître un diamant taillé à la mode ancienne), porté à l'index. De même que les somptueux vêtements teints en noir (la teinture la plus coûteuse), les bijoux des donateurs disent leur rang social élevé. La donatrice porte également un

Fig. 14-1 Albrecht Dürer, *La Vierge à l'Enfant sous un arbre*, 1513, burin, 11,7 × 7,4 cm (feuille), collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 800045.

Fig. 14-2 Pierre Paul Rubens, *La Vierge impose à saint Ildefonse la chasuble*, vers 1630-1632, huile sur panneau, 352 × 236 cm (panneau central), Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 678.

bracelet à chaque poignet, sous forme de tresse d'or, ainsi qu'une seconde bague à la main gauche[24]. Avec la sobriété qui s'imposait au peintre, la Vierge a elle aussi été parée d'une broche en forme de chérubin. De manière générale, l'idée d'un *ex-voto* funéraire, pour séduisante qu'elle apparaisse, introduit le délicat problème de la chronologie (portrait posthume pour l'homme ? la femme ?) et n'élucide pas la genèse de l'œuvre.

Un *ex-voto* n'est pas nécessairement érigé ou exécuté en commémoration d'un défunt, et l'exemple du tableau de Tours, par Rubens, a pu faire penser trop facilement que Van Dyck suivait la même typologie que son maître. Un *ex-voto* est, classiquement, érigé ou peint en action de grâces, *i.e.* destiné à remercier après une intervention divine. Cette définition résonne lorsqu'on lit le passage suivant : 8

> « Philippe Roettiers I. du nom Ingénieur & Commissaire d'Artillerie dans les Pays-Bas, qui, devenu veuf d'une fille de grande qualité, nièce 9

du Duc d'Albe, Viceroi des Pays-Bas pour l'Espagne, se remaria, & mourut quelque tems après, âgé de 73 ans, laissant de sa première femme, pour fils, – Philippe qui suit. Le portrait de cet Ingénieur ainsi que celui de son épouse est chez le Roi. II est peint à genou devant une Vierge, tenant un Enfant Jésus : ce Tableau est de Vandick : & fut fait par un ex voto, parce que la femme dudit Roettiers étoit devenue enceinte à l'âge de près de 60 ans. On remarque que les armes de Roettiers étoient peintes au bas de la draperie bleue de la Sainte Vierge, & qu'elles ont été depuis effacées & couvertes. Philippe Roettiers II. du nom, né le 10 Décembre 1596, tenu sur les Fonts de batême par l'Archiduc Albert élevé avec distinction au Collège des Jésuites d'Anvers privé de la succession de son pere soit par usurpation ou la dissipation de sa belle mere se trouva hors d'état de pouvoir suivre avec honneur la route que lui avoient tracée ses ancêtres dans le parti des armes[25] [...]. »

10 Ce texte se trouve dans le volume XII du *Dictionnaire de la noblesse* de François Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois, l'année 1778. Cette mention, évidemment sujette *a priori* à caution (d'autant que les armes qui sont évoquées par le biographe d'Ancien Régime ne sont pas visibles sur notre toile), est rejetée comme peu crédible par Jacques Bingen, écrivant au milieu du XXe siècle[26]. L'idée qu'une « nièce » était en jeu dans la représentation avait néanmoins fait son chemin jusque dans le catalogue de la vente Gaudinot, en 1869, où le lot 33 présente un « portrait de la nièce [*sic*] de Rubens », tête d'étude qui « se trouve peinte dans une œuvre capitale du maître que possède le musée du Louvre : la Vierge aux donateurs[27] ». Cette tradition se perdit pourtant dans les années suivantes car, lorsqu'une copie ancienne de notre toile passa en vente à Rome, en 1905, elle fut simplement désignée par l'appellation « La Vergine dai donatori[28] ». Comme souvent dans des cas de perte d'identité des modèles de portraits, les commentaires eurent tendance à se porter sur la beauté du rendu de leurs traits : Charles Eastlake loue ainsi le dessin de la tête des donateurs, « both grandly drawn[29] ».

11 Nous proposons ici, au vu de cette mention circonstanciée dans un dictionnaire érudit de l'époque des Lumières, mention jusqu'ici inédite, de voir – à titre d'hypothèse – dans la *Vierge aux donateurs* du Louvre de Van Dyck un *ex-voto* (et non une épitaphe) de nature princière, puisque célébrant la naissance d'un fils se rattachant à la maison d'Albe[30]. Soulignons que notre peintre a mis en avant, très clairement – suivant évidemment en cela la volonté des donateurs – le personnage masculin, au centre de l'image, en dialogue sensible avec Jésus. Si l'on se conforme à cette logique, la toile pourrait s'appeler, dès lors, *La Madone Roettiers*.

12 À la fin des années 1620, la part de la production religieuse monumentale dans l'atelier de Rubens décroît. Des artistes comme Jacob Jordaens, Gerard Seghers et

Fig. 14-3 Pierre Paul Rubens, *Ex-voto. Vierge à l'Enfant avec les portraits des donateurs Alexandre Goubau et son épouse Anne Anthony*, vers 1615, huile sur panneau, 124 × 84 cm, Tours, musée des Beaux-Arts, 1803-1-29.

Antoon Van Dyck (durant sa seconde période anversoise) en profitent[31]. D'une certaine façon, *La Vierge aux donateurs* résulte de cet enchaînement large, au moins autant que de la dynamique propre à l'art de Van Dyck. Celle-ci, en particulier, fait se succéder des Vierges à l'Enfant (Munich, Alte Pinakothek; collection de S.M. la reine Élisabeth II; Cambridge, The Fitzwilliam Museum...); l'œuvre évoque, par le geste du donateur, *La Vierge et l'Enfant adorés par l'abbé Scaglia* (Londres,

The National Gallery), mais aussi une *Sainte Famille* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) dans laquelle Joseph et Jésus jouent ensemble[32].

13 *La Vierge aux donateurs* de Van Dyck a été beaucoup copiée. La première dérivation, en France du moins, du tableau est une *Sainte Famille* de Jacques Blanchard (Tours, musée des Beaux-Arts[33]). Ainsi l'agent du Roi-Soleil copia-t-il son achat. On ne compte plus, à partir de cette date, les copies anonymes dans les églises de France, notamment au XIXe siècle (les copies incluent les agrandissements). Citons une copie dans l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Fanjeaux (Aude); une autre, dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Montier-en-l'Isle (Aube); dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Aumale (Seine-Maritime); dans l'église de Neufchâteau (Vosges); dans l'église Saint-Blaise de Valensole (Alpes-de-Haute-Provence); dans l'église de l'Assomption à Lanta (Haute-Garonne); mais aussi dans l'église de Jokkmokk, en Suède (Laponie méridionale)... Ces copies sont anonymes. Ce ne semble pas être le cas de celle signalée par Germain Bazin, de la main de Théodore Géricault[34], comme de celle due à Camille Roqueplan[35]. Notons que dix [*sic*] copies du tableau furent commandées par la direction des Beaux-Arts, sous le second Empire, pour des églises de France[36]. Évariste de Valernes peignit aussi une copie en 1862 (Reff 1964)[37]. On signalera ici que Constant Dutilleux a peint une copie[38]. Le marché de l'art est encore le témoin de cette faveur ancienne : une copie sur toile, réduite, est ainsi passée en vente à Paris dans les années 2000 (Christie's, 21 novembre 2007, lot 311[39]).

15 | *Saint Sébastien secouru par les anges*

Huile sur toile
H. 198 ; L. 145 cm
INV. 1233
Vers 1630-1632

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1683 : format plus large de 17 cm environ (199 × 162 cm)[1] ; 1709 : dimensions actuelles[2] ; 1788 : nettoyé par Godefroid[3] ; 1812 : rentoilé par Fouque, puis restauré par Hooghstoel[4] ; 1977 : allègement du vernis, refixages sur les bords (André Ryzow), rentoilage – cette restauration fait apparaître un changement d'idée (repentir) dans l'emplacement de l'œil gauche et permet d'identifier le pigment dans le ciel (smalt)[5] ; 1993 : décrassage. Un tableau (deux lés de toile asymétriques, couture horizontale) en état satisfaisant[6].

HISTORIQUE

Collection Everhard Jabach[7] ; 1671 : acquis pour la collection de Louis XIV ; 1681 : au Louvre ; avant décembre 1685 : envoyé à Versailles à la demande de Louis XIV[8] ; 1695 : à Versailles, antichambre de l'appartement de la reine ; 1709-1710 : toujours à Versailles, cabinet des tableaux ; 1737 : quitte le Louvre [*sic*], pour être placé à la surintendance (Versailles) ; 1760 : Étienne Jeaurat (peintre et garde des tableaux du roi à Versailles) signale le tableau dans la quatrième pièce de la surintendance[9] ; 1908 : présenté salle Van Dyck au musée (actuelle salle Rosa) ; juillet 1945 : retour du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

Piles, 1762, p. 354 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 148 ; Villot, 1855, n° 139 ; Viardot, 1860, p. 142 ; Guiffrey, 1882, n° 217, p. 252 ; Eastlake, 1883, n° 139, p. 63 ; Cosnac, 1885, note 1, p. 228 ; Engerand, 1899, p. 251 ; Cust, 1900, n° 47, p. 240 ; Schaeffer, 1909, p. 99 et 499 ; Communaux, 1914, n° 139, p. 224 ; Demonts, 1922, n° 1 964, p. 13 ; Glück, 1924, p. 13 (remet en cause l'attribution à Van Dyck, évoquant Jan Thomas[10]) ; Glück, 1925-1926, p. 260 ; Michel, 1929, p. 83 ; Glück, 1931, p. 543 ; Knipping, 1974, vol. II, p. 415 ; Roy, 1977, n° 17, p. 6 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 51 ; Paris, 1980, n° 27, p. 76-77 ; Brejon de Lavergnée, 1987, p. 61, et n° 201, p. 250-251 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 267, et vol. II, n° 672, p. 272-273 ; Le Cornec, 2001, p. 176-177 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 52 ; Gustin-Gomez, 2006, vol. II, p. 157 et 160 ; Foucart, 2009, p. 128 ; Castelluccio, 2018, p. 23, et note 112, p. 58.

Fig. 15-1 Antoon Van Dyck, *Saint Sébastien secouru par trois anges*, 1621-1627, dessin à la plume et à l'encre brune, recto, 19,9 × 15,3 cm, Londres, The British Museum, 1957,1214.207.16.

Un tableau expérimental, peint à Anvers, dans lequel la poésie le dispute à l'esthétique du modèle vivant. La rupture avec les saints Sébastien peints avant le séjour italien est franche. Composition d'une forte singularité, anti-rubénienne. 1

Dans l'une des feuilles du carnet qu'il remplit durant son séjour italien (20 novembre 1621 – 1627), Van Dyck représenta *Saint Sébastien secouru par trois anges*[11] (**fig. 15-1**). Le corps (affaissé) du soldat romain martyrisé s'offre à l'intervention divine : l'un des angelots tend délicatement la main droite pour tenter d'ôter 2

Fig. 15-2 Antoon Van Dyck (et atelier ?), *Diane et une nymphe endormies surprises par un satyre*, 1622-1627, huile sur toile, 144 × 163 cm, Madrid, musée du Prado, P001492.

l'une des flèches qui percent ce corps frémissant. Le visage de Sébastien, vu en profil parfait, reflète tension et volonté. Il semble que le jeune martyr soit lié à un arbre. Autre précédent, la Diane endormie dans *Diane et une nymphe endormies surprises par un satyre*[12], au Prado (**fig. 15-2**). Que l'on puisse hésiter, au sujet de la datation de cette dernière toile, entre Italie et seconde période anversoise, la place peu avant le tableau du Louvre.

C'est une suite à ces compositions que propose notre *Saint Sébastien secouru par les anges*. Une variation. Ce ne sont plus trois, mais deux anges qui entourent ainsi le saint ; ils ne volent plus, mais marchent vers lui. Le martyr est vu, non plus de côté, mais de face, suivant une pose qui n'est pas sans évoquer indirectement le *Supplice d'Aman* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine – rappelons que Van Dyck passa huit mois dans la Ville éternelle au cours de l'année 1622 (**fig. 15-3**)[13]. Le corps du saint, moins musculeux que dans l'exemple du Vatican, et surtout affaissé, relève cependant d'une autre esthétique : Emil Schaeffer, en 1909, le jugeait « rubénien colossal » (« der rubenshaft kolossale Körper[14] ») – un jugement par trop commode. En l'espèce, la référence à Rubens est trompeuse : les recherches de Van Dyck sur le corps masculin s'inscrivent plutôt dans un mouvement naturaliste initié par les Carrache, et développé par leurs brillants élèves, comme le rappelle une sanguine du Dominiquin au musée Atger, à Montpellier (**fig. 15-4**). L'idée que le *Saint Sébastien*

3

Fig. 15-3 Pierre Paul Rubens, *Aman exécuté*, 1600-1603, dessin à la plume et à l'encre brune, 42 × 21,4 cm (cintré), recto, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 20267.

Fig. 15-4 Domenico Zampieri, dit le Dominiquin, *Homme nu assis, de face*, années 1920 (?), sanguine, 37,7 × 25,2 cm, Montpellier, musée Atger, faculté de médecine de l'Université de Montpellier, MA 416.

du Louvre est une belle académie insinuée dans un épisode hagiographique ou, si l'on préfère, le produit d'une séance de pose dans l'atelier, se fait jour.

4 Enfin, le visage du saint subit une évolution entre le dessin et la peinture : d'abord ferme et schématique ou, si l'on préfère, pur grâce à quelques traits sur la feuille, le voici sur la toile rendu difforme par la torture (notez les yeux comme injectés de sang, les lèvres noirâtres, **fig. 15-5**). Trouvaille qui ne laisse pas de marquer, Van Dyck a plongé ce visage dans la pénombre : le saint, évanoui à force de souffrances, revient à lui sous l'effet du geste prudent et doux de l'ange – la pénombre dans laquelle se perd la tête déjetée traduit cette remontée des ténèbres, du martyre vers la lumière de l'espoir. Sans forcer le trait, on perçoit que le peintre explore ici la représentation d'une forme de résurrection. Le côté brossé du paysage juste derrière la tête de saint Sébastien sert à accentuer l'âpreté de la scène. Par contrecoup, le rendu précis de la plante au premier plan, avec ses feuilles hérissées et piquantes

Fig. 15-5 Antoon Van Dyck, *Saint Sébastien secouru par les anges*, détail du **cat. 15**.

Fig. 15-6 Antoon Van Dyck, *Saint Sébastien secouru par un ange*, vers 1630-1632, panneau en brunaille, 41 × 30,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 85.PB.31.

comme des pointes de flèches (un chardon) prend tout son sens : la nature elle-même illustre les étapes du martyre[15].

L'originalité du Flamand, on le voit, ne s'est pas cantonnée à des changements de 5
points de vue (de profil, puis de face) : le tableau, savant, mêle le souvenir de la *terribilità* michelangélesque, un sentiment inédit de la nature comme instrument (l'arbre auquel on lie le saint) et reflet (le chardon) du récit chrétien, et l'exploration de seuils d'états de conscience (Sébastien revient à lui). La nouveauté du sentiment introduit par Van Dyck, dans sa grande peinture d'histoire durant cette seconde période anversoise, est un objet classique des études sur le peintre[16]. De surcroît, la matière narrative est plus riche qu'on ne le croit d'emblée : la cuisse gauche du saint montre, en effet, la plaie laissée par une flèche – et non le membre percé par celle-ci. Autrement dit, la flèche a ici *déjà* été ôtée par l'ange. Van Dyck situe ainsi son moment dans une action en cours : le tableau ne représente pas les anges découvrant Sébastien blessé, mais s'affairant à le soulager depuis quelque temps déjà. L'anecdote médiévale de *La Légende dorée* s'efface devant une véritable narration hagiographique. Qui dira que Van Dyck n'est pas un peintre profondément tridentin ?

Les anges du *Saint Sébastien* sont comme les frères de ceux qui jouent, dans les 6
frondaisons des palmiers, au-dessus des saints Domitille, Nérée et Achille, à la

Chiesa Nuova, peints en 1602 par le jeune Rubens (**fig. 15-7**). Van Dyck, s'il emprunte le type physique des angelots à son maître, s'autorise à passer de l'espièglerie rubénienne à la douceur thaumaturgique, adaptant son modèle à son thème – prenant ses distances avec la plénitude joufflue et vitale des anges de Rubens. À la même époque, au tout début des années 1630, il n'hésitera pas à se départir franchement du type angélique rubénien (de jeunes garçonnets à la santé lumineuse) pour explorer la voie d'une grâce diaphane : l'esquisse montrant *Saint Sébastien secouru par un ange* conservée en Californie l'atteste, avec son ange si légèrement esquissé que la matière picturale même paraît s'accorder avec le geste de la créature céleste retirant sa flèche au blessé[17] (**fig. 15-6**).

7 Cette brunaille, datable vers 1630-1632, peut bien avoir été conçue en parallèle avec le tableau du Louvre : elle n'en est pas la simple préparation. Elle élabore, organise l'idée d'un visage dans l'ombre, imprécis, souffrant et mystérieux, ouvrant la voie à une forme de révélation – la douleur transmuée en grâce. Surtout, elle témoigne d'une approche différente de celle de Rubens dans le traitement même du panneau esquissé en tant que tel : ici, point de tournoiement, de figure monumentale emplissant l'espace et électrisant, par cercles concentriques, des scènes toujours vécues suivant le mode *vivace*. De grandes lignes pessimistes arrêtent le temps, l'agent moteur de l'action (l'angelot ôtant la flèche) hésite à exister, tenté qu'il est par la dissolution dans la pure couleur. La monochromie sert ici un deuil sourd. Jamais une esquisse de Rubens n'aborde la mort par ce registre mutique et voilé, refusant la stridence opératique.

Fig. 15-7 Pierre Paul Rubens, *Les Saints Achille, Nérée et Domitille*, 1608, huile sur ardoise, 425 × 280 cm, Rome, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).

8 Pour ce qui est du saint martyr lui-même, Van Dyck s'est écarté sciemment de la référence rubénienne (**fig. 15-8**). Là où Rubens, peignant vers 1618 (c'est-à-dire à l'époque de l'apprentissage de Van Dyck[18]), fait lever les yeux vers le ciel à un athlète dont la pose respecte le *contrapposto* des belles antiques, son élève montre un corps à la pose dysharmonique, loin de toute extase baroque. C'est cet éloignement de toute transe, comme de toute harmonie, qui fait l'originalité du tableau du Louvre. Charles Eastlake ne le comprit pas et jugea le tableau « vide de toute expression [religieuse][19] ». Le problème artistique auquel Van Dyck était confronté, par le traitement qu'avait livré Rubens du martyre de Sébastien, a ici été résolu de façon

Fig. 15-8 Pierre Paul Rubens, *Saint Sébastien*, vers 1618, huile sur toile, 203,5 × 131,1 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 798H.

Fig. 15-9 Pierre Paul Rubens, *Saint Sébastien secouru par des anges*, 1601-1602, huile sur toile, 155,5 × 119,5 cm, Rome, galerie Corsini, 388.

inattendue : comprenant qu'il n'irait pas *au-delà* de son maître, notre peintre a cherché une voie neuve. Son choix se porte sur la représentation d'un saint purement souffrant, au corps certes parfait mais à la pose sans beauté, sans charisme (alors que Rubens se souvient de Mantegna, par exemple dans le tableau de Vienne[20]). Le choix de l'éclairage est, lui aussi, parlant : Rubens situe la scène au crépuscule, illuminant son saint d'un irréel et divin faisceau de lumière crue; Van Dyck place son héros au bord de la mort en plein jour. Et immerge le haut de son corps dans l'ombre. Ce dernier détail, commenté plus haut, atteste à lui seul que le peintre connaît l'*opus* de Rubens et y répond – coup pour coup. Bref, Van Dyck livre un saint Sébastien d'une beauté *inadéquate* – un Sébastien anti-rubénien[21].

Anti-rubénien, le tableau du Louvre l'est aussi de manière plus souple et moins frontale. Le *Saint Sébastien secouru par des anges* de Rubens, à la galerie Corsini de Rome (**fig. 15-9**), était sophistiqué. Celui de Van Dyck au Louvre propose une version allégée de l'épisode dans lequel les anges interviennent sur le corps meurtri du saint : un nombre réduit de figures, mais également – ce qui apparaît en confrontant les deux toiles – un recours assumé au modèle vivant. On peut à bon droit parler ici de stratégie picturale, tant le contraste avec les corps lisses de Rubens saille.

9

10 Gustav Glück, dans les années 1920 et au-delà, pensait le *Saint Sébastien* une réplique d'après un tableau conservé dans la collection Von Wendland, au château de Bernried. Cette opinion a, depuis, fait long feu. Le rapport entre les deux toiles s'est inversé[22]. On notera par ailleurs l'existence, à Manchester, d'une autre copie, offerte avec un lot de tableaux à la Ville au moment de la création de la galerie municipale en 1882[23]. Le musée d'Art moderne André-Malraux, au Havre, conserve une troisième copie de grand format : il semble que les copistes aient ajouté, selon le besoin, au paysage initialement conçu par Van Dyck[24]. Il existe à l'Alte Pinakothek de Munich une toile (201 × 135 cm, soit environ les dimensions de la toile parisienne) qui est visiblement une copie d'après notre tableau[25]. Certains détails y sont simplifiés (le tissu au niveau de la main gauche du saint), voire incompris (l'échange de regard entre l'angelot et le saint, qui n'a pas été perçu par le copiste, a disparu). Ces imposants tableaux indiquent le succès de l'invention vandyckienne. À ce sujet, il n'est pas interdit de suggérer qu'un peintre comme Thomas Willeboirts Bosschaert est peut-être à l'origine de l'une de ces dérivations, certes hétérogènes, mais ambitieuses. Schaeffer, de son côté, signalait l'existence de compositions voisines du *Saint Sébastien* à l'église paroissiale de Schelle, près d'Anvers, comme à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg[26]. Ce dernier tableau (de format plus réduit que celui du Louvre) a été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale[27].

Fig. 15-10 Pierre Louis Van Schuppen, *Saint Sébastien secouru par les anges*, avant 1655, burin, 43,8 × 33,1 cm (à la feuille), Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, PLvSchuppen V 2.5490.

11 Copie, vente Florence, palais Michelozzi, 30 novembre 1989, lot 41 (toile, 216 × 141,5 cm). Copie, vente Paris, Drouot, 23 juin 2006, lot 242 (toile, 195 × 139 cm). Copie dessinée à Darmstadt[28], avec variantes (plume et encre brune, 19,7 × 17,7 cm, AE 505). Variante à signaler, vente Bruxelles, veuve Van Parys, 6 octobre 1853 (Lugt nº21543), lot 54, toile, 168 × 117 cm. Une version du *Saint Sébastien secouru par les anges* est apparue récemment sur le marché londonien (vente Christie's, Londres, 6 juillet 2017, toile, 197,2 × 139,7 cm, lot 8) : cette peinture, signée, semble présenter un saint à la carnation moins plombée et, de façon générale, paraît moins âpre que le tableau du Louvre. En particulier, l'idée du visage dans la pénombre est perdue, ce qui ne laisse pas de surprendre[29]. L'existence de ces diverses versions, répliques et copies explique que Roger de Piles ait pu posséder un *Saint Sébastien* donné à Van Dyck, comme le montre son inventaire après décès du 15 avril 1709[30].

12 La gravure de Pierre Louis Van Schuppen (**fig. 15-10**), connue, reproduit en brodant une autre composition de Van Dyck, sans doute celle naguère à Saint-Pétersbourg[31].

16 | *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*

Huile sur toile
H. 220 ; L. 145 cm
INV. 1234
1630-1632

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Peinture rentoilée (support en très bon état) dont les coutures marquent la couche picturale. Le tableau a été agrandi avec deux bandes au niveau supérieur (avec une toile très proche de l'originale) et une au niveau inférieur (bande fragmentée en cinq morceaux), que l'on a décidé de garder ; ces morceaux sont assemblés par collage sur la toile de rentoilage, un mastic assurant les liaisons ; il est probable que les agrandissements sont postérieurs à l'entrée de l'œuvre dans la collection du roi (initialement, le tableau mesurait environ 200 × 142 cm) ; 1949 : nettoyage superficiel et régénération du vernis ; 2007 : refixage, retouches ponctuelles (en particulier au niveau des coutures)[1].

HISTORIQUE

Louis XIV (acquis entre 1683 et 1709) ; 1709 : mentionné dans l'inventaire Bailly[2] ; transféré de Versailles aux Tuileries en 1791[3] ; 1791 : il figure dans la liste de « huit tableaux avec les bordures envoyés au château des Tuileries le 28 décembre 1791, lesquels tableaux doivent être maintenant au Louvre[4] » ; 1793 : exposé à l'ouverture du Muséum (n° 143, 10e travée) ; mars 1946 : retour du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

Descamps, 1753-1764, tome II, p. 21-22 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 3, pl. 170 ; Landon, 1823-1835, vol. I, pl. 60 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 140, p. 39 ; Morse, 1834, n° 430, p. 199 ; Villot, 1852, n° 140 ; Guiffrey, 1882, n° 273, p. 254 ; Engerand, 1899, p. 258 ; Cust, 1900, n° III-106, p. 252 ; Catalogue Paris, 1903, n° 1 965, p. 167 ; Schaeffer, 1909, p. 120 ; Communaux, 1914, n° 130 ; Demonts, 1922, n° 1 965, p. 12 ; Michel, 1929, pl. 89-90, p. 86-87 ; Glück, 1931, fig. 267, p. 548 ; Van den Wijngaert, 1943, p. 93 ; Bouchot-Saupique, 1947, pl. 24, p. 67-68 ; Arschot, 1949 ; Van den Wijngaert, 1949, n° 22, fig. 13, p. 23-24 ; Sterling, 1960, n° 211 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 51 ; Held, 1980, vol. II, n° 125 ; Larsen, 1980, vol. II, n° 579a ; Borjon, 1987, p. 128 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 274, et vol. II, n° 748, p. 296 ; Wheelock, 1990, n° 56, p. 227-228 ; Gautier, [1867] 1994, p. 128 ; Barnes *et al.*, 1997, p. 127 ; Blake, 1999, p. 237 ; Stewart, 2000, p. 29, et note 51, p. 33 ; Dubreuil, 2002, n° 143, p. 137 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 57 ; Gustin-Gomez, 2006, vol. I, p. 67 et 157 ; Kennedy et Meslay, 2006, p. 96-97 ; Foucart, 2009, p. 128 ; Brownlee, 2014, p. 12, 26 et 161.

Une des compositions les plus intrépides de Van Dyck, sciemment anti-rubénienne (types physiques, masculin comme féminin ; cadrage). Image d'un grand artifice, exemple précoce de la « careless romance », traditionnellement située dans la période anglaise. 1

Fig. 16-1 Antoon Van Dyck, *Thétis et Vulcain*, vers 1630, huile sur toile, 107 × 144,5 cm, Potsdam, château de Sanssouci, GK I 7762.

Le tableau du Louvre montrant *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* a pu être analysé comme une dérivation d'un autre Van Dyck, datable vers 1630 et conservé en Allemagne, au château de Sanssouci[5]. Le point de vue est cependant différent (la contre-plongée dans le tableau parisien est très nette), et même le type physique féminin n'apparaît que superficiellement similaire, d'un tableau l'autre (**fig. 16-1**). Surtout, le peintre, tout en gardant la largeur du tableau allemand (144,5 cm), a doublé sa hauteur (107 cm). Le résultat, à Paris, est une peinture d'un rare dynamisme. Notons que, dans *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*, Van Dyck a resserré son cadrage, comprimant son espace, alors même qu'il dilatait son format en hauteur. La maîtrise de ce changement de focale n'est pas la moindre des qualités de l'INV. 1234. 2

Le tableau, acquis sous le règne du Roi-Soleil, est une toile ayant eu la faveur de plusieurs artistes : Turner, dans son carnet de croquis faits au fil de ses visites au Louvre en 1802, jeta sur une page les silhouettes des protagonistes[6] (**fig. 16-2**). Le musée Napoléon ne devait pas être le seul à offrir de telles rencontres : à Paris, sous la 3

Fig. 16-2 Joseph Mallord William Turner, *Études (carnet de croquis du Louvre)*, 1802, graphite sur papier, 12,8 × 11,4 cm, Londres, Tate Britain, D04291.

monarchie de Juillet, Samuel Morse, dans sa restitution (idéale) du salon Carré, y fit figurer le Van Dyck[7].

4 L'épisode mis en scène dans la toile du Louvre est à chercher dans l'*Énéide* de Virgile. Van Dyck use ici d'une grande licence poétique, dans la mesure où il montre un moment absent du chant VIII où se trouve évoquée la confection, par Vulcain, d'armes destinées au fils de Vénus, Énée. En effet, les vers 370 à 453 décrivent les ruses amoureuses de la déesse pour convaincre son époux de faire exécuter, par ses cyclopes forgerons, des armes pour le héros troyen. Plus avant dans le texte, vers 608 et suivants, Vénus apporte les armes à son fils ; celles-ci, notamment le bouclier, sont décrites. Van Dyck n'a naturellement pas cherché à illustrer les armes nommées par le poète latin ; il a peint une armure contemporaine, semblable à celle dont il vêtit, par exemple, Jean, comte de Nassau-Siegen, dans son portrait datable vers 1628-1629 (château de Vaduz[8]).

5 Le traitement, par Van Dyck, de la remise des armes forgées par Vulcain a été rapproché de celui qu'en fit Rubens, et qui nous est parvenu par une esquisse du maître

Fig. 16-3 Pierre Paul Rubens, *Thétis recevant de Vulcain les armes d'Achille*, 1630, huile sur panneau, 108 × 126 cm, Pau, musée des Beaux-Arts, 887.5.1.

(Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), comme par un tableau achevé, au musée des Beaux-Arts de Pau[9] (**fig. 16-3**). Il s'agit cependant de Thétis recevant les armes pour Achille[10]. La pose de Vulcain chez Rubens, en particulier, est proche de celle chez Van Dyck – mais cela est dû à des sources communes, le torse du Belvédère ou, toujours à Rome, les *ignudi* de la chapelle Sixtine. Chercher des affinités entre les compositions des deux Flamands est, en vérité, trompeur : Van Dyck, avec la Vénus du Louvre, s'éloigne du type physique rubénien. Vaguement androgyne, élancée, vraiment descendue des cieux, la Vénus vandyckienne est à mille lieues de la Thétis de Rubens, bien terrestre malgré sa nature marine[11]. Les termes qui, chez Rubens, flanquent la composition et installent un espace ambigu en mobilisant les codes de la tapisserie, achèvent de distancer notre tableau de celui de Pau.

Fig. 16-4 Cornelis Galle le Jeune d'après Pierre Paul Rubens, *Vénus allaitant trois amours*, années 1630 (?), burin, 21,3 × 17,5 cm, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 13938.

6 Il vaut la peine de souligner l'écart entre Van Dyck et Rubens, tant le type rubénien était omniprésent, disséminé par la gravure (**fig. 16-4**). Les tableaux des deux artistes sont visiblement en dialogue : chez Rubens, un amour s'apprête à remettre à un triton le casque de l'armure, alors que le tableau du Louvre montre un amour ouvrant la voie à Vénus, l'épée de l'armure d'Énée sur l'épaule. Enfin, des considérations plus générales, par exemple en rapport avec le tableau conservé à Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1372), *Vénus dans la forge de Vulcain*, n'auraient guère de sens : ce dernier est le résultat d'un remontage complexe, sans doute du XVIIIe siècle[12]. En revanche, on risquera ici un renvoi à *La Forge de Vulcain* du Tintoret (vers 1576-1577, Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio) : vers 1616-1617, Rubens emprunta à ce tableau un cyclope pour en faire une figure repoussoir au premier plan de ses *Miracles de saint*

Fig. 16-5 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Danaé*, vers 1544-1545, huile sur toile, 120 × 172 cm, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Q134.

François Xavier (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, GG 519). Actif précisément dans ces années chez Rubens, le jeune Van Dyck put avoir connaissance, à travers des études de son maître, du modèle vénitien et de son traitement en frise. Sa composition tournoyante et ascensionnelle serait alors une réaction à l'idée (un rien sage ?) du Tintoret[13].

Van Dyck maîtrise ici, dans un format plutôt étroit, une composition mouvementée. Vulcain semble agir comme figure repoussoir, mais ce n'est pourtant pas lui qui occupe le premier plan[14] ; les Cyclopes – représentés comme des hommes – s'affairent dans une pénombre que l'on devine rougeoyante, le foyer de la forge à senestre étant activé par l'un des deux, tandis que l'autre martèle une pièce posée sur l'enclume ; un amour (brun) s'est emparé de l'épée, dans son fourreau de velours rouge, et enjambe casque et garde-bras – le fait qu'il se tienne comme sur un promontoire donne évidemment un beau dynamisme à l'ensemble ; un autre amour (blond), particulièrement gracieux, paraît s'accrocher à Vénus, comme un enfant à sa mère (à moins qu'il ne cherche, dans un délicieux mouvement de feinte pudeur, à empêcher le tissu protecteur de glisser le long de la peau de la reine des

7

désirs), et contribue, par son échelle réduite, à creuser l'espace entre les plans ; enfin, au-dessus de la scène vole Cupidon, avec arc et flèches, très clairement occupé à dompter Vulcain.

8 C'est Vénus souveraine qui s'avance, dans un tourbillon d'étoffes de satin rose, respectant tant le *contrapposto* des belles antiques que l'esthétique vénitienne. Alors qu'elle franchit une butée rocheuse, elle descend déjà dans la forge elle-même : l'impression de mouvement, très théâtrale, est extrême. Les proportions de la déesse ont été volontairement modifiées par Van Dyck, lequel a peint ici un tableau *di sotto in su*, en contre-plongée. S'agirait-il d'un plafond[15] ? On parle d'ordinaire de dessus de cheminée. Les dimensions inhabituelles de la toile s'expliqueraient mieux. Vénus fait signe tant vers les armes en train d'être fabriquées (main droite) que vers celles qui sont prêtes (main gauche), alors même que son regard répond à celui, dominé, de Vulcain. Les lignes suggérées par les flèches de Cupidon accentuent encore cette impression d'un jaillissement de traits : Vénus paraît, et tout cède.

9 Avec ce tableau, Van Dyck semblerait s'écarter du canon féminin de Titien (*Vénus Anadyomène* à Édimbourg, *Vénus* d'Urbin, *Vénus et le joueur de luth* à New York…), si la *Danaé* conservée à Naples ne venait à l'esprit[16] (**fig. 16-5**). Celle-ci représente, à peu de chose près, le modèle de la *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* du Louvre. Tête menue, cheveux blond vénitien, long corps puissant, presque massif – la beauté aujourd'hui à Naples, alanguie, est juste moins athlétique que celle de Van Dyck qui avait besoin, pour sa scène, d'un personnage en tension[17]. L'artiste aura vu en Italie l'une des versions de cette célébrissime composition.

10 L'un des morceaux de pure peinture, dans ce tableau, est constitué par le drapé rose ceignant Vénus et claquant en l'air, telle une oriflamme. C'est un souvenir des effets dont Titien fait bénéficier ses héroïnes, en particulier dans *L'Enlèvement d'Europe* (**fig. 16-6**). Artificiel, le procédé est hautement expressif, donnant ici une vie et une sensualité accrues à Vénus. Sans forcer les choses, on perçoit une ligne allant de Titien à Boucher, *via* Van Dyck. Le commanditaire du tableau, dont on ignore tout, ne pouvait qu'apprécier ce sens de la licence poétique, ce raffinement libre que William Sanderson, parlant du costume féminin, nommait la « careless romance » de Van Dyck.

11 C'est en 1658, dans un traité sur la peinture paru à Londres dans les dernières années du *commonwealth* puritain, que William Sanderson écrit :

12 > « T'is Vandick's. The first painter that e're put Ladies Dress into a careless Romance. This way suits well to most fancies, and not improperly befits the various modes, that alter with the time […]. […] if we looke upon Paintings of late ages, how ill doth the apparrell in use then, become the Picture now? A noble custom of the Antients, to be so divers in their dresse, as not seriously to settle upon any; and so of this and other his Pieces of different devised dress [*sic*][18]. »

La remarque concerne le portrait contemporain, mais peut s'appliquer au cas d'une déesse de l'Antiquité comme celle figurée dans le tableau du Louvre. 13

Le sens vandyckien de la mise en scène n'exclut pas, au contraire, le goût du détail gracieux : la chevelure de la déesse est prise dans un réseau de perles fines. De façon générale, la matière picturale se distingue, sur l'ensemble du tableau, par sa fluidité et sa finesse. Des différences de ton, comme celles (traditionnelles) qui se voient entre la peau de Vulcain et celle de Vénus, sont traitées avec un sens extrême de la correction. 14

Le tableau du Louvre a été copié, suivant un format similaire (225 × 160 cm) : cette copie sur toile est passée chez Sotheby's, Londres, le 18 avril 2000 (lot 33). Elle provenait, avec une copie d'une *Diane revenant de la chasse* par Rubens (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), d'une même collection française. Est-ce à dire que l'original de Rubens et celui de Van Dyck aient pu se côtoyer, avant leurs entrées respectives dans des collections princières, chez un même collectionneur ? Le tableau de Rubens a rejoint au XIXe siècle les collections bavaroises, après être passé entre les mains de Ghijsbrecht Van Colen, marchand anversois de la fin du XVIIe siècle lié, par alliance, à la famille de Rubens. Le tableau du Louvre est rentré, quant à lui, dans les collections royales françaises entre 1683 et 1709, comme la succession des inventaires l'indique[19]. En droit, il n'est pas impossible – le tableau du Louvre ayant été peint durant la seconde période anversoise de Van Dyck – que les deux œuvres aient voisiné chez Van Colen (où elles auraient été copiées). On ne saurait aller plus avant. Enfin, il importe de ne pas confondre cette copie sur le marché en 2000 avec celle, signalée en collection privée toulousaine en 1967, mesurant 120 × 90 cm (copie n'incluant pas l'agrandissement en partie haute), ni avec celle, plus petite, sur le marché en 1998 (Phillips, Londres, 16 décembre 1998, lot 210). 15

Le musée des Beaux-Arts de Strasbourg possède une œuvre sur papier contre-collé sur toile (1650), souvent vue comme copie ancienne d'après la toile du Louvre[20]. Ce dessin – qui semble bien relever d'une vraie personnalité artistique, peut-être un Flamand de ces années-là – comporte cependant plusieurs variantes ; se pourrait-il qu'il s'agisse d'une réplique inspirée par un état intermédiaire du tableau de Van Dyck ? Au moins est-ce là une œuvre en rapport direct avec la composition du peintre, contrairement à un *Amour vainqueur* (vente Dorotheum, Vienne, 6 octobre 2009, 2e vente, lot 155), rapproché sans raison de notre tableau[21]. 16

Copies diverses : par A. Colin, figurant dans sa vente des 9 et 10 mars 1860, hôtel Drouot, Paris, lot 108 ; en collection privée toulousaine, toile, 120 × 90 cm (signalée en 1961, puis 1967) ; à Caracas (signalée en 1971) ; vente palais Galliera, Paris, 1er décembre 1972, lot 21, toile, 110 × 90,5 cm ; vente Drouot, Paris, 20 décembre 1996, lot 102, toile, 187 × 140 cm ; vente Phillips, Londres, 16 décembre 1998, lot 210, toile, 63,5 × 50,8 cm (ancienne collection Johan Adolf Bergs) ; château de Guermantes, toile, 208 × 112 cm[22] ; copie, Walker Art Gallery, 17

Liverpool, 1182[23]; copie, musée des Beaux-Arts de Besançon, toile, 125 × 98,5 cm, 855.11.3. Le *Vénus et Vulcain* de Charles de La Fosse (Nantes, musée des Beaux-Arts) se souvient de notre tableau[24]; Chataignier et Langlois Jeune l'ont gravé.

Fig. 16-6 Tiziano Vecellio, dit Titien, *L'Enlèvement d'Europe*, 1559-1562, huile sur toile, 178 × 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P26e1.

Antoon Van Dyck

17 | *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*

Huile sur toile
H. 305 ; L. 242 cm
INV. 1240
Vers 1634-1635

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Restauré pendant douze jours entre le 3 juin et le 30 novembre 1818 sous la direction de Bonnemaison – Hacquin étant intervenu pour le support (rentoilage, changement de châssis)[1] ; 1855 : intervention de Godefroy (intervention lourde suivant le témoignage du comte de Viel Castel[2]). Tableau rentoilé (couture verticale dans la toile de rentoilage) ; 1953 : allègement du vernis, enlèvement des repeints, réintégration[3] ; 1958-1960 : apparition de chancis et matités ; 1974 : problème des repeints ayant viré, revernissage ; 1993 : décrassage et revernissage, reprise des repeints les plus gênants[4]. Tableau dont le rentoilage est fragile, et l'aspect quelque peu désaccordé.

HISTORIQUE

1651 : Gazpar Mendez de Haro, septième marquis del Carpio, duc de Montoro (?)[5] ; Madrid (inventaire de 1651, inventaire de 1689) ; passé sans doute en Italie ; duc Luigi Braschi, palais Braschi, Rome, au XVIII^e siècle[6] ; 1798 : à la suite de la guerre avec les États du pape, envoyé à Paris (exposé en 1799) ; 1802 : envoyé au palais de Saint-Cloud ; 1803 : envoyé au Louvre[7] ; 1815 : resté à Paris[8] ; au château de Montal (Lot) pendant la Seconde Guerre mondiale (retour en 1946).

BIBLIOGRAPHIE

Notices Paris, 1799-1801, n° 254, p. 47 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 4, pl. 275, p. 6-8 ; Duchesne, 1829-1834, vol. II, p. 129 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 143, p. 40 ; Villot, 1852, p. 146 ; Villot, 1855, n° 146 ; Viardot, 1860, p. 144 ; Guiffrey, 1882, n° 699, p. 271 ; Engerand, 1899, p. 255 ; Cust, 1900, n° IV-83, p. 258 ; Fierens-Gevaert, 1904, p. 72 ; Schaeffer, 1909, p. 318 ; Communaux, 1914, n° 146 ; Glück, 1916 ; Demonts, 1922, n° 1 971, p. 31 ; Michel, 1929, pl. 94, p. 87 ; Glück, 1931, n° 420, p. 565 ; Blumer, 1936, n° 438, p. 328 ; Glück, 1937, p. 212 et 217 ; Bouchot-Saupique, 1947, pl. 26, p. 69 ; Mathey et Parker, 1957-1958, n° 312 ; Baudouin, 1962, n° 119, p. 50-51 ; Meyer, 1969, p. 242-243 ; Johnson, 1970 ; Boyer, 1971 ; Roy, 1977, n° 111 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 52 ; Viel Castel, 1979, vol. I ; Pietrangeli, 1985, p. 16 ; Thijssen, 1987, p. 59, et note 51, p. 63 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 337, et vol. II, n° 829, p. 326 ; Gautier, [1867] 1994, p. 127 ; González Palacios, 1994, p. 132-133 ; Lefrançois, 1994, p. 180-181 ; Moinet, 1996, n° 141 ; Dupuy, Le Masne de Chermont et Williamson, 1999, vol. I, p. 83-84 (lettre 152, Denon au général Duroc) ; Gachenot, 2001, vol. III ; Barnes *et al.*, 2004, III. 68 ; Sanzsalazar, 2006 ; Bergeon Langle et Curie, 2009, vol. I, p. 112 ; Foucart, 2009, p. 130 ; Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, n° 63, p. 502-509 ; Martin, 2014, p. 606 ; Constant, 2017, p. 64 et 65.

Fig. 17-1 Théodore Géricault d'après Antoon Van Dyck, *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*, 1808-1812, huile sur toile, 46,5 × 38,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, ancienne collection Fodor, SA 4546.

Fig. 17-2 Raphaël Morghen, *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*, 1793, eau-forte, publiée à Rome, 65,5 × 46,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve AA-5 (Morghen, Rafaello) [Courboin 11653].

Commande passée à Van Dyck alors qu'il est de retour aux Pays-Bas méridionaux, en 1634-1635. Une telle peinture officielle – Moncade en « Belgio Praefectus » – sanctionne la permanence de la dépendance liant l'artiste au monde habsbourgeois[9]. 1

L'un des plus impressionnants portraits équestres jamais sortis du pinceau de Van Dyck, le *Portrait équestre de François de Moncade* mériterait de regagner la notoriété qui fut la sienne[10]. Antoine Watteau, dans une sanguine naguère dans la collection Anthony Lousada, à Londres, aurait par exemple copié le cheval chevauché par Moncade[11]. Théodore Géricault copia le tableau du Louvre (**fig. 17-1**), comme le démontra brillamment naguère Lee Johnson[12]. 2

Le modèle est certes moins célèbre (moins amène ?) que le roi d'Angleterre Charles, dont les portraits équestres sont parmi les plus célèbres réalisations du Flamand[13]. Le fait que la formule déployée ici soit un réemploi de celle utilisée, par le peintre, pour son *Portrait de Charles I^er^ avec M. de Saint Antoine* (**fig. 17-3**) de 1633 ajoute peut-être un sentiment de fausse familiarité avec l'œuvre, ou bien en fait un succédané[14]. 3

Fig. 17-3 Antoon Van Dyck, *Portrait de Charles I^er^ avec M. de Saint Antoine*, 1633, huile sur toile, 370 × 270 cm, collection de S.M. la reine Élisabeth II, RCIN 405322.

4 Cette peinture majestueuse a pourtant connu tant la belle gravure de reproduction au XVIII^e^ siècle[15] (**fig. 17-2**), alors qu'elle faisait partie de la collection Braschi à Rome, que la faveur des romantiques français comme Géricault, déjà cité, qui nous en a laissé, en manière d'esquisse, une copie nerveuse. Ce dernier exemple peut et doit être accompagné de celui d'Adèle Ferrand qui, elle aussi, copia beaucoup au musée : le musée Léon-Dierx conserve sa copie, très libre, d'après le Moncade de Van Dyck[16].

5 Le personnage représenté est un éminent Espagnol à plusieurs égards[17]. C'est, d'abord, un grand serviteur des Habsbourg. Moncade est le petit-fils de l'un des principaux généraux ayant pris part à la victoire de Lépante, le 7 octobre 1571 : Miguel de Moncada, en français Michel de Moncade. Étant donné le rôle de la

Fig. 17-4 Antoon Van Dyck, *Joost de Hertoghe*, 1635, huile sur toile, 205 × 120 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 128.

lignée dans le système impérial espagnol, comme l'importance du symbole de Lépante (la défense de la foi sous Philippe II), on peut affirmer que les contemporains savaient cette filiation d'hommes de guerre. Ce prestige participe du rayonnement de l'effigie vandyckienne.

6 Vice-roi d'Aragon, François de Moncade (Francisco de Moncada, marqués d'Aytona) avait été ambassadeur à Rome en 1630, mais également à Vienne dès 1624 à la cour de Ferdinand II. Après la mort de l'infante Isabelle Claire Eugénie (qu'il avait rejointe en 1629) le 1er décembre 1633, il devint gouverneur des Pays-Bas, avec le mandat de gérer le pays en attendant l'arrivée du cardinal-infant Ferdinand. Il connut Rubens, dont il utilisa les talents de *drogman*. Adroit diplomate, il avait contribué en 1634 à faire du propre frère de Louis XIII, Gaston d'Orléans, l'obligé de l'Espagne[18]... Surtout, Moncade emmena cette année-là l'armée au siège de Bréda : le prince d'Orange, voyant Moncade arriver, leva le siège et se retira[19]. Cette campagne fournit, vraisemblablement, l'occasion de la commande à Van Dyck du portrait équestre. Moncade meurt en 1635, alors qu'il avait accompagné le frère de Philippe IV au duché de Clèves. Moncade est aussi un savant, un écrivain érudit qui rédigea – suivant un goût original pour les périodes anciennes – une histoire de l'expédition des Catalans et des Aragonais contre les Turcs et les Grecs, sous le règne d'Andronic Paléologue, ou encore une vie de Manlius Torquatus[20].

7 La trajectoire qui fait se rencontrer Van Dyck et Moncade est remarquable. Arrivé en 1632 à la cour des Stuarts, l'artiste se voit commander un portrait équestre du roi Charles : il représente son nouveau maître accompagné de son écuyer, M. de Saint Antoine (un camarade d'Antoine de Pluvinel, et autre maître de l'art équestre). Cette immense toile (368,4 × 269,9 cm), chef-d'œuvre qui atteste le rythme effréné du travail du peintre durant ces années, fut préparée par des dessins – dont certains nous sont parvenus[21]. Il est logique que Van Dyck, lors de son retour dans les Pays-Bas au mois de mars 1634 – retour qu'il ne savait pas, alors, temporaire –, ait emporté des dessins, en particulier des feuilles liées à cette entreprise magnifique qui venait d'être menée à bien, le portrait équestre du roi. C'est ce qui explique le caractère exact dans la similitude qui s'observe entre le portrait royal anglais et celui de François de Moncade[22]. Ce dernier dut passer commande à Van Dyck peu de temps après l'arrivée du Flamand en territoire habsbourgeois[23].

Fig. 17-5 Pierre Paul Rubens, *Portrait équestre du duc de Lerma*, 1603, huile sur toile, 290,5 × 207,5 cm, Madrid, musée du Prado, P003137.

8 Stylistiquement, le *Portrait équestre de François de Moncade* est très proche des effigies de Joost de Hertoghe, chevalier et seigneur de Franoy et Honswalle (**fig. 17-4**), et de son épouse Anna Van Craesbecke. Le style est ample, la mise en page savante et le goût pour une présentation frontale du modèle (une difficulté supplémentaire pour les portraits en pied), manifeste. Joost de Hertoghe, sans doute portraituré – comme Moncade – en 1635 par Van Dyck, fut l'envoyé de Philippe IV d'Espagne à la diète (Reichstag) de Ratisbonne en 1636[24]. Avec ces figures d'autorité, Van Dyck reste ainsi attaché aux plus hauts cercles du pouvoir espagnol.

Fig. 17-6 Antoon Van Dyck, *François de Moncade*, vers 1633-1634, huile sur toile, 115,5 × 86 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 499.

Fig. 17-7 Atelier d'Antoon Van Dyck, *Portrait de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*, après 1634, huile sur toile, 114 × 98 cm, Madrid, musée du Prado, P001502.

Le précédent du tableau du Louvre, bien qu'il s'agisse d'une œuvre que 9
Van Dyck n'ait pu connaître qu'à travers des dessins, est le *Portrait équestre du duc de Lerma,* peint en 1603 à Valladolid par Rubens[25] (**fig. 17-5**). Encore Van Dyck a-t-il profondément modifié l'image : à trente ans d'écart, les deux chevaux ne peuvent être confondus. En aval, le Flamand semble avoir exécuté un portrait équestre de Philippe IV, connu seulement par un burin de Pieter de Jode[26]. Il est saisissant de voir la même composition servir de façon ainsi répétée, d'un modèle à l'autre. De manière classique, l'effigie de Moncade fut reprise pour un portrait, gravé, en buste : la réalisation en fut confiée – par une ironie qui atteste la ductilité de certaines allégeances – au Haarlémois Jonas Suyderhoef[27].

Le musée de Vienne possède un beau portrait à mi-corps de Moncade par 10
Van Dyck (**fig. 17-6**[28]; on en connaît une version, plus faible, au Prado, **fig. 17-7**[29]). Sa qualité est évidemment supérieure à celle d'un tableau aujourd'hui à Versailles : Gustav Glück attribue ce dernier, un buste en ovale[30] (**fig. 17-8**), à l'atelier de Van Dyck (quoique provenant de la collection de Louis XIV). Le même auteur signale une petite répétition naguère chez madame de Ferrière à Vienne[31]. Une copie, en manière d'esquisse, encore plus petite, dans le commerce d'art berlinois (1928). D'autres maîtres anciens se sont intéressés à l'effigie de François de Moncade, sans qu'il soit toujours aisé de savoir s'ils eurent contact avec le tableau du Louvre ou avec d'autres, tel le portrait viennois : Abraham Wuchters a directement repris la

composition vandyckienne dans son *Portrait de Christian V de Danemark* (vers 1668, château de Frederiksborg[32]); Jacopo Amigoni se serait inspiré de la gravure de Morghen pour son *Portrait équestre du marquis de Santa Sofia*[33]; enfin, Charles Coypel aurait puisé dans la composition de Van Dyck pour la gravure *Le Bachelier Samson Carasco est vaincu par don Quichotte*[34].

Fig. 17-8 Atelier d'Antoon Van Dyck (?), *Portrait de François de Moncade*, avant 1641, huile sur toile, 68 × 58 cm (ovale), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 7315.

11 Une intéressante variante, une grisaille sur panneau, est passée en vente à l'hôtel Drouot, le 8 mars 1982, lot 77 (succession Dhome, 24,5 × 17,4 cm) : il pourrait s'agir de l'œuvre préparatoire, à inclure dans l'*Iconographie*, signalée manquante en 2004[35]. La gravure en question, connue, est de Lucas Vorsterman[36]. Le musée Fabre, à Montpellier, possède aussi une copie presque menue, papier marouflé sur panneau[37]. À Versailles, on n'oubliera pas la copie, achetée par Louis-Philippe en 1837 pour les galeries historiques, par mademoiselle Lebaron[38]. Une copie, un moment pensée comme petit *modello,* est signalée en mains privées[39].

12 Copie, vente Drouot, Paris, 31 mars 1994, lot 34 (250 × 191 cm); copie, vente Sotheby's, New York, 23 mai 2001, lot 93; copie, vente Drouot, 27 avril 2011, lot 28; copie, vente Drouot, 20 juin 2011, lot 100. Dans le domaine des copies, mais interprétées, on signalera le lot 137 de la vente Luigi Battistelli, chez Lino Pesaro, à Milan, du 23 au 26 mars 1914 (toile, 68 × 52 cm) – peut-être une œuvre du XIX^e^ siècle. Copie, modeste, à Morez, au musée de la Lunette (toile, 40,8 × 32,4 cm[40]); une copie (de la tête) ruinée au musée des Beaux-Arts, à Orléans[41].

18 | *Portrait du roi Charles I^er d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »*

Huile sur toile
H. 271 ; L. 211 cm
INV. 1236
Vers 1636 [Glück, 1937, p. 217, livre une datation de 1637-1638.
Le consensus actuel situe le tableau vers 1636 (Barnes *et al*., 2004, IV. 50). Stylistiquement, il n'y a pas de raison décisive pour suivre Glück et abandonner 1636. La très grande originalité de l'INV. 1236 ne permet guère d'être tranchant. À tout le moins Carpenter, 1845, p. 66-67, donne-t-il le *terminus ante quem* de 1638.]
Signé en bas à droite : *A Van Diick. F.* ; au-dessus : *CAROLUS I REX MAGNAE BRITANNIAE*

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1827 : rentoilage par Hacquin, restauration par Mortemart ; 1939 : légère éraflure (restauration par Millet) ; 1950 : dossier d'imagerie (sans radiographie) et allègement de vernis ; 1965 : deux enfoncements constatés (après exposition, Roberts-Jones, 1965, n° 68), sur la selle et le costume ; 1966 : l'un des enfoncements est une marque de la toile de rentoilage (examen par Rostain) ; 1989 : refixages de la couche picturale (couture et près du bord inférieur dextre) ; 2014 : dossier d'imagerie complet[1].

HISTORIQUE

Commandé par Charles I^er d'Angleterre (?) pour remplacer un portrait de la reine Anne, par Paul Van Somer (1617), au château d'Oatlands (?)[2] ; la dispersion des collections royales britanniques, puis leur histoire au long du XVII^e siècle, font perdre la trace du tableau[3] ; à la cour de Jacques II en exil à Saint-Germain-en-Laye (tableau copié par Alexis Simon Belle et Charles Jervas, et vu par Hyacinthe Rigaud) avant 1700 ; en France dans la première moitié du XVIII^e siècle ; collection Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue, Paris (son hôtel, quartier Saint-Sulpice, rue du Cherche-Midi[4]) ; 20 septembre 1736 : legs de la comtesse de Verrue au comte de Lassay (Léon de Madaillan de Lesparre), Paris, avec une prisée de 12 000 livres pour le tableau[5] ; hôtel de Lassay, Paris[6] ; legs du comte de Lassay au comte de La Guiche, sous réserve d'usufruit en faveur de Mme de Lassay (Reine de Madaillan de Lesparre, marquise de Lassay) ; 1756 : hôtel de La Guiche, Paris (transporté par la marquise de Lassay avec ses plus beaux tableaux) ; 12 février 1763 : l'expert Boileau inventorie, sous le n° 19 de sa liste des biens Lassay, « un très grand tableau représentant Charles I^er, roi d'Angleterre, peint sur toile, de Vandeck, prisé 6 000 livres[7] » ; lundi 4 mars 1771, lot 18 : vente après décès du comte de La Guiche (mort en 1770), Paris (retiré de la vente, vendu à Mme du Barry 27 000 livres[8]) ; inventaires des 1^er mai 1772, 30 juin 1774[9] : collection de la comtesse du Barry, Louveciennes ; 19 mars 1775 : le comte d'Angiviller donne ordre d'enlever le tableau de Louveciennes[10] ; 2 juin 1775 : paiement à la comtesse du Barry, pour 24 000 livres, par le comte d'Angiviller pour le roi Louis XVI[11] ; 1775-1776 : Versailles, salon de Mercure, au-dessus de la cheminée[12] ; 13 juillet 1797 : le tableau est inventorié par les commissaires révolutionnaires, à Versailles, dans la chambre de la reine ; 15 juillet 1797 : envoyé au Muséum central des arts (dans un lot expédié en échange du « cloître des Chartreux et [d]es ports de Vernet[13] ») ; 5 août 1797 : récépissé de l'arrivée des œuvres donné à Fragonard « chargé par le Ministre de l'intérieur de surveiller les transports[14] » ; 1816 : les experts du musée l'estiment 100 000 francs[15] ; 17 juillet 1945 : retour du château de Montal après évacuation pendant la Seconde Guerre mondiale.

CAROLVS I REX
MAGNÆ BRIT
FRANCIÆ &c

BIBLIOGRAPHIE

Dezallier d'Argenville, 1752, p. 415 ; Descamps, 1753-1764, vol. II, p. 23 (reprend Dezallier d'Argenville) ; Petit de Bachaumont, 1777, p. 267-268[16] ; Mouffle d'Angerville, 1781, vol. IV, p. 223 ; Bouffonidor, 1782, vol. II, p. 635-637 ; David, 1784, vol. II, pl. XXVIII, p. 141[17] ; Lebrun, 1792, p. 17 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 1, pl. 5 ; Campan, 1823, vol. I, p. 157 ; Guizot, 1826-1827 ; Duchesne, 1829-1834, vol. II ; Smith, 1829-1842, vol. III, nº 138, p. 39 ; Carpenter, 1844, p. 66-67 ; Carpenter, 1845, p. 736 ; Walpole, [1762-1771] 1849, vol. I, p. 320 ; Villot, 1852, nº 142, p. 72-73 ; Michiels, 1854, p. 233, et note 1, p. 234 ; St. John, 1855, p. 304 ; Dumas, 1859 ; Viardot, 1860, p. 143 ; Waagen, 1863-1864, vol. II, p. 238-239 ; Blanc *et al.*, 1864, n. p. ; Deschamps, 1864, p. 325 ; Larousse, 1867, p. 1 014 ; Michelet, 1868-1869, tome II, p. 467-468 ; Fromentin, 1876, p. 149-150 ; Clément de Ris, 1877, p. 246 ; Guiffrey, 1882, p. 178-180, et nº 453, p. 261 ; Michiels, 1882, p. 390-391 ; Eastlake, 1883, nº 142, p. 63-65 ; Halévy, 1884, p. 11 ; Gruyer, 1891, p. 355-357 ; Geffroy, 19.., p. 66 ; Cust, 1900, p. 104-105, et nº V-5, p. 263 ; Engerand, 1900, p. 607-608 ; Rooses, 1900, p. 17 ; Fierens-Gevaert, 1904, p. 93-94 et 121 ; Cust, 1906, p. 92 ; Goncourt, [1878] 1906, p. 110 ; Dacier, 1909, vol. I, p. 51-52 ; Schaeffer, 1909, pl. 335, p. 411 ; Knackfuss, 1910, p. 68, et nº 47, p. 69 ; Locquin, 1912, p. 67 ; Communaux, 1914, nº 142, p. 225 ; Rooses, 1914, fig. 429, p. 231 ; Fischel, 1917, p. 61 ; Demonts, 1922, nº 1 967, p. 6 ; Mourey, 1928, p. 16 ; Michel, 1929, p. 90 et 93-95 ; Glück, 1931, p. 377 et 560 ; Sterling, 1936, nº 31, pl. XV ; Glück, 1937, p. 217 ; Oppé, 1941 ; Arschot, 1945, pl. XXII, p. 34 ; Huygue et Salles, 1945, nº 132 ; Bouchot-Saupique, 1947, p. 70 ; Van Puyvelde, 1949, p. 28 ; Bersier, 1951, p. 132[18] ; Huyghe, 1952, fig. 31 ; Paris, 1952, nº 15 ; Pomme de Mirimonde, 1953, p. 44-46 ; Silvestre de Sacy, 1953, p. 130 ; Waterhouse, 1953, p. 48 ; Baldass, 1957, p. 270 ; Bazin, 1957, p. 200 ; Du Gué Trapier, 1957 ; Held, 1958 ; Van Puyvelde, 1959, pl. 10, p. 6, 38, 96, et 195 ; Wilenski, 1960, vol. I, p. 547, et vol. II, pl. 644 ; Gauthier, 1962, tome II, fig. 93 ; Vey, 1962, nº 304 ; Millar, 1963, p. 17 ; Heusinger *et al.*, 1964, nº 168 ; Rambaud, 1964, p. 891 ; Roberts-Jones, 1965, nº 68 ; Rambaud, 1971, p. XLVIII-XLIX, et p. 836, 888-889 et 891 ; Strong, 1972, p. 56 ; Scott, 1973 ; Foucart, 1977, nº 63 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 52 ; Dumas, 1979, p. 23 ; Larsen, 1980, vol. II, nº 820 ; Millar, 1982, p. 21, et nº 86, p. 116-117 ; Georgel et Lecoq, 1983, nº 35 ; Moffitt, 1983 ; Magny, 1987, p. 27 ; Johns, 1988 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 306, et vol. II, nº 796, p. 314 ; Liedtke, 1989, p. 257 ; Loire, 1991, nº 50 ; Cantarel-Besson, 1992, p. 108, 112 et 124 ; Denis, 1992, p. 101, 106 et 119 ; Gautier, [1867] 1994, p. 51 ; Hennen, 1995, p. 103-124 ; Gritsay, 1996, nº 122, p. 129 ; Haskell, 1997, p. 210 ; Brown et Vlieghe, 1999, p. 30 et 90 ; Monnet, 1999, p. 280 ; Roy, 1999 ; Haskell, 2002, p. 140-141 ; Mai, 2002, p. 48-49 ; Meslay, 2003, p. 4 ; Barnes *et al.*, 2004, p. 422 et 423, IV. 50 ; Szanto, 2005, p. 227, 228, 239 et 249 ; Rosenberg, 2007, p. 722-723 et 856-858 ; Wansart, 2007, p. 131-133 ; Hopkinson, 2008, note 44, p. 422 ; Foucart, 2009, p. 129 ; Wansart, 2009, p. 8, 9 et 12 ; Michel, 2010, p. 196, 320, 379, et note 41, p. 421 ; Tillerot, 2010, p. 86, 112 et 116, note 44, p. 334, et note 12, p. 340 ; Leclair, 2011, p. 126, et note 94, p. 133 ; Faroult, 2012 ; Ducos, 2013, nº 58, p. 109 ; Haskell, 2013, fig. 86, p. 73 ; Brownlee, 2014, p. 56-57 ; Faroult et Murphy, 2014, p. 14-15 ; Jacquot, 2017, p. 134 ; Penny, 2018 ; Rumberg et Shawe-Taylor, 2018, nº 76, p. 7, 22, 131, 244, et note 41, p. 257 ; Spieth, 2018, p. 26-27 et 30 ; Ayres, 2020, paragraphe 16 et fig. 11 ; White, 2021, p. 222-224 et fig. 203 ; Eaker, 2022, p. 109 et fig. 52 p. 111.

1 *Le chef-d'œuvre d'Antoon Van Dyck. Un tableau qui transforme les formulations précédentes du portrait d'apparat.*

2 Le plus beau tableau par Van Dyck que possède le musée – et peut-être le plus merveilleux portrait de ce prince qui nous soit parvenu[19] –, le *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre* est, de toutes les preuves que le souverain a orienté son peintre d'abord vers l'exécution de portraits, plutôt que vers des *poesie* dans le goût de Titien, la plus brillante[20]. La toile apporte également l'illustration que des ingrédients similaires n'aboutissent pas nécessairement à un même résultat pictural (**fig. 18-1**).

3 Le motif d'un homme au coude saillant avait été mis en forme par Titien, dans son *Portrait d'un homme en bleu*[21] (**fig. 18-2**) : Van Dyck acquit précisément cette œuvre pour sa collection (mais plus tard)[22]. La lumière, dans notre tableau, arrive de la droite (ce qui impliquerait que la toile ait été peinte pour une pièce dans laquelle la lumière arrive de ce côté[23] ?) et ce coude-promontoire devient, à lui seul, une démonstration digne du *paragone*. Ce motif capte l'œil, caractéristique inhabituelle pour un grand format. L'œuvre, en vérité, est bâtie de sorte à faire saillir quelques pôles précis : avec le coude du personnage principal, le cheval chassant l'écume de sa bave avec son antérieur gauche est extrêmement présent. C'est que ces deux éléments occupent le premier plan de l'image[24].

4 Le roi vient de descendre de cheval après une course à bride abattue[25]. On ne peut s'empêcher de penser à la chute de cheval dont fut victime Charles à l'été 1634; il en réchappa[26]. D'ailleurs, le jeune page qui l'accompagne porte lui-même des éperons : l'environnement est tout rempli de bruits de chevaux et ce n'est pas le moindre mérite de ce tableau, si grand par tant d'aspects, que de suggérer la présence, hors cadre, d'une suite plus nombreuse, et d'autres destriers. Le vêtement (un manteau ?) que porte le jeune homme – un élément important du point de vue narratif, puisqu'il occupe le centre de l'image – est tout simplement celui du roi, que ce dernier vient d'ôter après sa cavalcade. Van Dyck excelle, de manière générale, à introduire le récit d'une action dans une image *a priori* vouée aux seules qualités de l'effigie.

Fig. 18-1 Attribué à Ferdinand Elle, *Portrait présumé d'Henri de Lorraine*, 1631, huile sur toile, 197,6 × 111,1 cm, Reims, musée des Beaux-Arts, 828.1.2.

Fig. 18-2 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Portrait d'un homme en bleu* (dit anciennement *Portrait de l'Arioste*) ou *Portrait de Gerolamo (?) Barbarigo*, vers 1510, huile sur toile, 81,2 × 66,3 cm, Londres, The National Gallery, NG1944.

À l'automne 1638, Van Dyck soumet au roi Charles un mémoire portant sur les 5
tableaux exécutés mais restant à payer à cette date, ainsi que sur des arriérés dans le paiement de sa pension. Les retards s'étalent sur cinq ans[27]. Le quatrième objet cité dans la liste de Van Dyck est « Le Roy alla ciasse » : le peintre en demande deux cents livres, mais Charles fait biffer le chiffre (Julius Held observait que la biffure était le fait du lord trésorier, l'évêque Juxon) et annoter « 100 *l.* » – il divise par deux le prix de l'œuvre[28].

C'est bien d'art cynégétique qu'il s'agit ici : le costume de Charles (veste argentée, 6
culotte écarlate encore assez ample et bottes avec éperons) correspond à cette activité royale et, à ses yeux, favorite[29]. Des précédents sont connus dans la culture de cour Stuart, notamment un portrait très raffiné du frère aîné de Charles, Henry, par Robert Peake l'Ancien (New York, The Metropolitan Museum of Art[30]). Ceux-ci avaient préparé, pour ainsi dire, l'image du prince dans la nature, ce qu'en extrait et

isole précisément Van Dyck. De plus, la chasse aristocratique s'entend au moins autant comme pratique sportive et art de la maîtrise, que comme recherche de l'hallali[31]. Le roi, sans ambiguïté, est donc « à la chasse »[32]. Le processus d'élimination de l'un des plus notables attributs du chasseur – les chiens – surprend moins, peut-être, si l'on songe que c'est précisément ce à quoi l'on assiste, en 1633 déjà, avec le *Portrait d'Henriette Marie* (Washington, National Gallery of Art)[33].

7 D'un point de vue peut-être plus oblique, mais que Van Dyck eût pu adopter, l'idée du roi à la chasse se laisse relier à la tradition flamande : Pieter Brueghel l'Ancien livra, en 1560, sa *Chasse au lapin* qu'il situe dans un paysage au fond duquel, à main gauche, comme dans le Van Dyck, se voient des bateaux[34]. Aller plus avant, invoquer par exemple Cranach et ses gigantesques « paysages de chasse » (*Jagdlandschaften*), paraît injustifié[35]. La comparaison avec d'autres chefs-d'œuvre contemporains semble plus légitime : Vélasquez peignant *Philippe IV à la chasse* et *Le Cardinal-infant à la chasse* en 1632-1634. Le *Baltasar Carlos à la chasse*, lui, est de 1635-1636 (tous les trois à Madrid, au Prado[36]). Contrairement à ce que l'on observe dans ces brillants exemples habsbourgeois, l'absence d'accessoire empêche le Van Dyck d'être trop concret, et le place dans un registre de majesté plus abstrait. Par un surprenant jeu de balancier européen, les descendants de Philippe II paraissent ainsi moins altiers que le roi Stuart.

---

8 Observons. Le vaste ciel et les frondaisons (qui couvrent la moitié de la peinture) convoquent un savoir-faire développé par Van Dyck durant sa seconde période anversoise (*La Vierge aux donateurs* du Louvre, **cat. 14**) ou en 1634-1635, quand le peintre est de retour sur le continent (*Portrait d'Henri de Guise*, Washington, National Gallery of Art[37]), mais avec une autorité accrue[38]. Le roi porte un col de dentelle flamande[39]. Le bleu de la jarretière, en évidence au-dessous du genou gauche, fait écho au cordon de l'ordre de la Jarretière que le roi porte (plus ou moins en symétrie avec son baudrier doré). Moins visible, mais également recherché : l'écuyer (non identifié à ce jour[40]) arbore une pièce de dentelle nouée au-dessous du genou droit : ce détail est en accord avec la mode de la seconde moitié des années 1630 (on le voit, par exemple, sur le *Portrait de Charles Louis du Palatinat,* vers 1637, à Londres[41]). Il s'agit, en réalité, de l'ornement des sur-bas (en pleine lumière, l'autre jambe dans l'ombre) qui atteste, ici, la recherche de la mise de l'écuyer.

9 Jouant des contrastes de couleurs, de matières comme de luisances, le chapeau à plume du roi (peint alors que le visage n'était pas achevé[42]) ne distrait en rien des traits du personnage. La rapière dispose d'un fourreau rouge, mais elle ne paraît pas

Fig. 18-3 Daniel Mytens l'Ancien, *Portrait de Charles I^er d'Angleterre*, 1629, huile sur toile, 200,3 × 140,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 06.1289.

Fig. 18-4 Anonyme, *Le Roi Charles I^er d'Angleterre*, 1643 (?), burin, 18,4 × 12,7 cm (à la feuille), Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, PORT_00035613_01.

jouer un rôle plus grand que celui alloué à la canne : Julius Held soulignait l'importance de celle-ci comme symbole d'autorité[43]. Cette canne, présente dès les portraits des premières années du règne (**fig. 18-3**), était, insistons-y, portée par Charles jusque dans ses apparitions en roi guerrier, comme il se voit sur une gravure anonyme sans doute des débuts de la guerre civile[44] (**fig. 18-4**).

Le roi et la bête, on l'a vu, se détachent. Leur relation constitue le cœur de 10
l'œuvre. L'ancrage qu'ils fournissent est nécessaire à la composition. Cette dernière, en effet, est traversée par des forces centrifuges : le regard de l'écuyer emmène vers la droite ; l'estuaire, au loin, creuse les plans et attire l'œil vers le fond, à gauche ; le page, au centre, regarde (suivant un plan parallèle à celui de la surface peinte) loin à dextre. Van Dyck insiste ainsi sur l'étagement des plans. Surtout, *il dramatise l'espace hors champ* : le tableau, au contraire du portrait de cour habsbourgeois hérité du règne de Philippe II et qui eut tant de postérité dans les cours d'Europe, ne montre pas le pouvoir concentré en un homme. Il met en scène l'idée même de royaume[45].

Cet élément de réussite singulière – discrètement souligné par l'inscription latine qui 11
nomme la Grande-Bretagne (« CAROLUS I REX MAGNAE BRITANNIAE[46] ») –

n'évince pas, bien sûr, l'importance de la personne du roi dans la perception de l'ensemble du tableau. La représentation de la figure dénote une telle recherche, un tel soin, que l'on s'étonne que l'idée d'un « canon vandyckien » n'ait pas été avancée.

12 Ainsi, le rapport entre la tête et le corps (entier, avec la tête) du roi est d'un huitième ; le cou (allongé artificiellement par le col) mesure plus de la moitié de la hauteur de la tête ; la taille, ici *a priori* invisible, semble avoir été rappelée par le peintre grâce au pouce du gant non enfilé qui, horizontal, la souligne *sotto voce* ; la distance séparant l'épaule gauche de Charles de cette marque inédite est exactement la moitié de la distance entre cette dernière et le talon droit (qui correspond à la jambe en tension, la jambe qui se tient verticale et soutient le corps) – bref, la jambe fait deux fois le tronc ; cette mesure entre l'épaule gauche et le pouce du gant se retrouve exactement si l'on considère la distance (à la verticale) entre menton et main droite repliée. Cette dernière notation de Van Dyck dans le déploiement des proportions de son personnage atteste un sens aigu des rapports entre les diverses parties du corps humain. Pour un maître ayant, dès l'enfance, copié d'après le modèle vivant nu, il n'y a là rien que de logique.

13 Cette attention à l'harmonie des parties du corps vis-à-vis le tout est, à notre avis, la vraie cause de l'impression de naturel et d'élégance mêlés qui saisit le spectateur devant le roi « à la chasse ». Si l'on ajoute à cela le fait que Charles I[er] se tient sur une butte (avec un degré herbu au premier plan qui attire l'attention sur ce point), on peut dire que Van Dyck a conçu un tableau fait pour être accroché assez haut, et même suivant un point de vue *di sotto in sù* qui exhausse le monarque. Cette attention extrême aux proportions du corps humain (et la manière de les manipuler) est connue chez Rembrandt ; il n'est pas interdit de penser que de telles préoccupations vinrent au Hollandais, au moins autant que de Carel Van Mander ou Albrecht Dürer, de l'art flamand et, en particulier, de Van Dyck[47].

---

14 > « Pressé de tous côtés dans Hamptoncourt, par une armée de factieux, dont le succès fortifiait chaque jour l'orgueil insolent, Charles ne voit plus de salut que dans la fuite. Suivi de deux gentilshommes de sa Chambre, il s'évade à minuit par une porte du jardin. On lui promet un vaisseau pour sortir de l'Angleterre ; cette ressource lui manque[48] [...]. »

15 Une fois entré dans les collections de la Couronne de France, le roi « à la chasse » devient un sujet d'écriture. La fin du modèle suggère ainsi à François-Anne David, auteur d'une *Histoire d'Angleterre...* parue dans les années 1780, ces lignes. Le

tableau, de manière frappante, ne cessera plus d'être support de rêves. Ou de mélancolie : « Je ne puis visiter le musée du Louvre sans m'arrêter et rêver, souvent longtemps, malgré moi, devant le Charles Ier de Van Dyck[49] », écrit Jules Michelet. Une telle atmosphère, il est vrai, doit sans doute beaucoup aux dispositions comme à l'histoire personnelle de celui qui tient la plume : Lionel Cust, écrivant en 1900, trouve quant à lui le roi gai et débonnaire (« his attitude is gay and debonnair [*sic*], and no cares seem to be weighing upon his mind[50] »). En France, le tableau intègre le patrimoine littéraire : Dumas, Balzac, Proust en parlent[51]. Géricault croque, dans un carnet passé naguère en vente, la silhouette du roi, ainsi que la tête du cheval[52]. Delacroix campe la figure du roi parmi d'autres dessins d'un carnet datable vers 1828[53].

16 C'est que le portrait de Van Dyck avait été sélectionné pour faire partie de l'élite de la collection du musée : en 1850, Bayle St. John le vit ainsi juste à côté des *Noces de Cana* de Véronèse, juste *sous* un Tintoret, et *au-dessus* du *Concert champêtre* alors donné à Giorgione et du *Mariage mystique de sainte Catherine* par Corrège[54]. Un accrochage clairement pour le salon Carré. L'admiration française se développe après le culte du roi martyr en Angleterre : on songe à la mèche de cheveux conservée par Walter Scott (mort en 1832) à la suite de la redécouverte du corps de Charles dans la tombe d'Henri VIII[55]. Rappelons que, jusqu'en 1859, les protestants d'Angleterre et du Pays de Galles jeûnaient le 30 janvier, jour de l'exécution de Charles Ier[56].

17 Le XIXe siècle sera le siècle des copies de notre tableau, souvent partielles[57]. La pratique se poursuit au XXe. En voici quelques-unes. Copie, le roi Charles est vu à mi-corps, George Stanley (maison de ventes), Londres, 18 mai 1832, lot 37[58]. Copie (simplifiée – seuls le roi et le jeune page sont montrés – et réduite), première moitié du XIXe siècle (?), à Varsovie, château royal, 238,6 × 146 cm, inv. ZKW/274[59]. Copie, Christie's, Londres, 13 septembre 1991, lot 10 (le roi, en buste, dans un ovale, 76 × 62,5 cm)[60]. Copie anonyme, XIXe siècle (?) à Dijon (bois, 24,4 × 18 cm)[61]. Une copie, par le peintre Raymond Balze, se trouve en collection privée française[62]. Copie par Gustave Ricard (toile, 38 × 22 cm)[63]. Copie par Poterlet (toile, 21 × 16 cm)[64]. Copie anonyme, modeste, à Morez, musée de la Lunette (toile, 40,8 × 32,8 cm, ancienne collection François Honoré Jourdain[65]). Copie, en porcelaine de Sèvres, par madame Laurent (à Sèvres de 1838 à 1860), plaque de 1841[66]. Une lithographie illustrant les *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise* (Bruxelles, Société des beaux-Arts, 1842), *Van Dyck peignant Charles Ier*, par Jean-Baptiste Madou, présente l'atelier de Van Dyck, à Blackfriars, comme le rival de celui de Rubens[67]. John Scarlett Davis fait figurer notre tableau, en majesté, dans un salon Carré idéal (vente Sotheby's, Londres, 18 février 1970, lot 71)[68]. Une copie au musée de Saint-Dizier, après 1850 (toile, 50 × 40 cm)[69]. Copie, vers 1889, en tapisserie d'Aubusson[70]. Copie, pastel (vers 1900 ?), 38 × 31 cm, Joigny enchères, vente 17 mai 2020, lot 60.

18 Les lecteurs du *Middelburgsche courant*, daté 31 mai 1774, pouvaient y lire une dépêche du 14 mai de cette année : selon ce texte, madame du Barry, bannie dans un couvent, était au plus mal, et proche de sa fin[71]. Dans une dépêche voisine, en date du 16 mai, on apprenait que le comte du Barry avait été embastillé, et que le nom « du Barry » était désormais interdit à la cour de France : un certain *marquis* du Barry dut ainsi changer de nom et prendre celui de son épouse, devenant le marquis de Fumel[72]. La même dépêche figurait déjà dans l'*Oprechte Haerlemse courant* du 21 mai 1774, attestant la diffusion à travers les Pays-Bas – l'une des places européennes les mieux informées – de la nouvelle de la disgrâce et du bannissement (dans un couvent de femmes près de Meaux) de madame du Barry[73]. Moins d'un mois plus tard, la réaffectation des appartements versaillais de l'ancienne favorite de Louis XV était également annoncée par la presse des Provinces-Unies[74].

19 La haine envers une femme un temps si en vue explique l'autre information relayée par la dépêche de mai 1774 : les dettes de madame du Barry seraient payées sur ses biens et, une fois un strict nécessaire assuré pour son entretien, le reste de ses possessions reviendraient à l'État. Le *Précis historique de la vie de madame du Barry* (un texte très hostile envers son personnage), paru sur ces entrefaites, ne dit pas autre chose, lui qui contient la remarque suivante : « [...] les différents bruits qui ont couru sur [la façon] dont le ministère actuel se comportait à l'égard des biens qu'elle a acquis pendant sa faveur[75]... » Une sorte de droit d'aubaine d'un genre spécial semble ainsi avoir été mis en œuvre, par le petit-fils de Louis XV et sa reine, envers l'ancienne favorite royale.

20 C'est dans ce contexte d'accession au pouvoir de Louis XVI et Marie-Antoinette qu'il convient, nous semble-t-il, de revenir, d'une part sur les inventaires de 1772 et 1774 concernant la demeure de plaisir de la favorite, Louveciennes ; d'autre part sur la vente, par madame du Barry, du *Portrait du roi Charles I^er^ d'Angleterre* de Van Dyck à Louis XVI *via* le comte d'Angiviller, en 1775. Les inventaires des 1^er^ mai 1772 et 30 juin 1774, traditionnellement mentionnés d'un même souffle, doivent, nous semble-t-il, plutôt être pris séparément : le premier se fait alors que madame du Barry jouit de la protection du roi ; le second, alors qu'elle est l'objet d'une lettre de cachet[76]. Le Van Dyck, peu après la mort de Louis XV, semble avoir été déplacé (décadré ?) : le 30 juin 1774, il repose en effet « sur deux tréteaux », sans mention de bordure[77]. Dès le 26 juin 1774 avait été remis le « Six[ième] bordereau et mémoire des demandes des différents créanciers de Madame la Comtesse du Barry » ; agrégé à des dettes antérieurement notées, ce document avance le chiffre de « 1459772 [livres].5 [sous].6 [deniers][78] ». Une somme considérable.

21 L'été 1774 est, en effet, un moment de bilan chiffré pour madame du Barry : les mémoires des fournisseurs et créanciers s'amoncellent[79]. Dans ces conditions, l'achat par Louis XVI du *Portrait de Charles I^er^* apparaît sous un jour nouveau. Rappelons qu'il existe un *État des tableaux, statues, groupes et autres effets qui peuvent former la masse des objets à vendre*, datable de cette époque[80]. On parle de peintures de

Boucher, Carle Van Loo, Vien et Pierre… des collections de madame du Barry, qu'il s'agissait de vendre pour récupérer de l'argent (et châtier symboliquement cette femme détestée par Marie-Antoinette). C'est à ce moment précis que le Van Dyck lui fut racheté – peut-être à titre de compensation symbolique. Une faible compensation pécuniaire à la disgrâce.

22 L'entrée dans les collections royales françaises en 1775 – teintée ainsi des jalousies de la cour au moment de la dernière succession de l'Ancien Régime – est plus sûre que l'épisode suivant lequel la du Barry, emmenant Louis XV devant notre tableau, l'aurait moqueusement enjoint à être ferme face à son Parlement s'il ne voulait pas connaître le sort de Charles I[er]. L'anecdote se trouve dans la *Vie privée de Louis XV…* de Barthélemy François Joseph Mouffle d'Angerville, un ouvrage paru en 1781, soit alors que madame du Barry était définitivement disgraciée, et sent son courtisan du nouveau pouvoir[81]. De manière frappante, le récit fut relayé par Jules Michelet, manifestement indisposé envers la favorite[82]. Son *Histoire de la Révolution française* a ainsi figé, non seulement l'idée d'un lien entre les événements de 1789 et ceux des années 1640 en Angleterre, mais aussi celle suivant laquelle le tableau de Van Dyck avait subi les avanies d'une monarchie française en fin de gloire. En réalité, l'épisode du Barry, dans la carrière française du Van Dyck, est de portée relative – si l'on comprend qu'il a été largement réécrit par une critique hostile à la favorite.

23 Après avoir quitté Louveciennes, le *Portrait du roi Charles I[er] d'Angleterre* fut installé au salon de Mercure, dans les grands appartements du roi, à Versailles[83]. Au-dessus de la cheminée, il occupait une place d'honneur. L'exposition par les Bourbons, dans un espace d'apparat, de la splendide effigie Stuart suffirait à démontrer, nous semble-t-il, que l'œuvre ne charriait rien, aux yeux du pouvoir nouveau, de controversé : elle réintégrait (enfin, diraient les adversaires de madame du Barry) un cadre digne d'elle. Cet accrochage s'accorde avec les protestations d'amitié de Louis XVI, dès son accession au trône, envers le souverain britannique, George III[84].

24 L'incorporation du portrait de Van Dyck aux destinées de l'État se poursuit, à l'été 1797, par son entrée dans les collections du Muséum central des arts. La jeune République, bâtie sur l'idée de rupture, avait-elle conscience de préserver le lien, encore renforcé par Louis XIV, entre la France et les Stuarts ? Désormais, la présence au Louvre du chef-d'œuvre fut mise en relief par artistes et écrivains : dès avant Michelet, François Guizot parla de la guerre civile anglaise – son texte, publié dans les années 1820 et traduit en anglais (1854) par l'un des plus brillants essayistes du temps, William Hazlitt, contribua à sa manière à renforcer les parallèles tirés entre histoire de France et histoire britannique[85]. L'histoire publique du *Portrait du roi Charles I[er] d'Angleterre* devient progressivement une histoire partagée.

25 À dire vrai, le partage avait commencé plus tôt. On sait, à cet égard, le passage du Van Dyck dans diverses collections aristocratiques parisiennes au XVIIIe siècle : chez la comtesse de Verrue, chez le comte de Lassay, chez le comte de La Guiche[86]. La première mention du tableau, ici, remonte à 1736. Toutefois, il paraît possible de remonter plus avant. Vingt ans auparavant, le 5 mai 1718, l'inventaire après décès d'Anne Chéron, épouse d'Alexis Simon Belle, mentionne en effet un « Portrait du Roi d'Angleterre », prisé vingt livres – dans le procès-verbal des scellés, il est précisé qu'il s'agit d'une copie d'après Van Dyck[87]. La prisée, assez modeste, semble indiquer un petit format.

26 Or, Alexis Simon Belle avait été l'élève de François de Troy, lequel fut actif comme peintre de la cour en exil de Jacques II Stuart, à Saint-Germain-en-Laye[88]. Belle œuvre lui-même au service des Stuarts exilés, sans doute à compter de 1698-1701[89]. Jointe à l'indication des scellés, cette donnée mène à supposer la présence, à Saint-Germain-en-Laye, d'un portrait vandyckien de Charles Ier. L'hypothèse se précise grâce à l'existence de deux copies, grand format, du « Roi à la chasse » attribuées à Charles Jervas. L'une se trouve à York, dans la Treasurer's House (**fig. 18-5**), l'autre est passée en vente à Londres en 2013[90]. Il s'agit de belles copies attentives, immenses, qui attestent un patient travail devant l'original.

Fig. 18-5 Attribué à Charles Jervas, *Portrait de Charles Ier d'Angleterre*, 1699 (?), huile sur toile, 274,5 × 198 cm, York, Treasurer's House, NT 593112.

27 Jervas séjourna à Paris plus d'une année, en 1698-1699[91]. Il sortait alors tout juste des mains de sir Godfrey Kneller, un ancien élève de Rembrandt converti aux séductions du portrait de cour. Kneller, en particulier, nourrissait une ferveur envers l'art de Van Dyck : en 1690, il livra deux grandes effigies en pied des souverains, Guillaume et Marie, évidemment redevables à la formule du portrait développée par Van Dyck dans la première moitié du siècle[92]. Que Jervas se soit rendu, depuis Paris, à Saint-Germain-en-Laye est logique, les rivalités entre cours n'ayant jamais empêché

Fig. 18-6 Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 277 × 194 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7492.

les artistes de passer de l'une à l'autre. D'ailleurs, la cour jacobite était vue comme une cour satellite, sous dépendance. Qu'on lui ait demandé des copies d'un tel chef-d'œuvre est aussi logique : François de Troy avait précisément fait venir son élève Belle pour faire face à une demande très importante de copies de la part de la cour jacobite[93]. Bref, Jervas copia le Van Dyck et ne put le copier qu'en 1698-1699.

28 Enfin, troisième élément jamais relevé dans ce contexte à notre connaissance, on rappellera qu'il est usuel de noter que le Van Dyck servit de modèle pour le *Portrait de Louis XIV* d'Hyacinthe Rigaud[94] (**fig. 18-6**). Si l'on accepte cette idée, il faut aussi en accepter les conséquences : puisque l'effigie du Roi-Soleil est datée 1701, et compte tenu des étroites relations entre la cour jacobite en exil et celle de Versailles, il faut en déduire que Rigaud a vu au château de Saint-Germain le tableau de Van Dyck[95].

29 En résumé, il paraît envisageable de formuler l'hypothèse suivante : au château de Saint-Germain-en-Laye, à la cour de Jacques II Stuart et Marie de Modène protégés de Louis XIV, se trouvait peu avant 1700 le *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre* par Van Dyck. Il ne semble guère possible d'expliquer autrement la copie de Belle et, bien davantage, celles de Jervas. Encore moins le direct décalque rigaldien. Le climat pieux, la nostalgie d'une royauté Stuart immaculée qui régnaient à Saint-Germain-en-Laye pourraient assez expliquer le goût pour l'effigie du roi Stuart exécuté en 1649. Le départ de Jervas en 1699 pour Rome, comme la mort de Jacques II en 1701, fournissent un *terminus ante quem* vraisemblable pour ces différentes copies et brillantes dérivations[96].

30 Comment le *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre* quitta-t-il Saint-Germain-en-Laye ? Pour qu'il puisse entrer dans les collections de la comtesse de Verrue (de retour à Paris dans les toutes premières années du XVIIIe siècle), il faut qu'il y ait eu un ou plusieurs intermédiaires, aucun lien n'existant, à notre connaissance, entre le

milieu fréquenté par la comtesse et celui des exilés jacobites. Et quand bien même une visite de la comtesse au château de Saint-Germain serait avérée, une cession directe paraît difficile à concevoir. Dressé en 1703, l'inventaire des biens de Jacques II ne comporte qu'une seule mention de « Van Dike », laquelle concerne une version d'un portrait de Charles, Mary et James enfants[97]. Dans ces conditions, si l'on se rappelle que Marie de Modène et son époux, aux abois malgré la pension versée par Louis XIV (et quelques oboles du pape), durent se séparer d'une grande partie de leur vaisselle d'argent et de leurs bijoux, pourquoi ne pas penser qu'ils aient pu vendre un tableau dont ils pouvaient tirer une forte somme ? Si l'idée peut surprendre, on évoquera l'état d'indigence des finances de la cour Stuart en exil : Marie de Modène, qui s'en ouvrit à madame de Maintenon (et essuya un refus), était particulièrement blessée par cette déroute[98].

31 Supposer une telle provenance au « Roi à la chasse » n'est pas moins étayé que d'envisager qu'Henriette Marie ait pu l'emporter avec elle à Colombes[99] ; ou, encore, de songer que la toile fut offerte par Charles Ier à Marie de Médicis (en exil et qui ne revit jamais la France[100]). De manière générale, l'arrivée en France du tableau a toujours été mystérieuse : au XIXe siècle, on affirma qu'il aurait figuré aux ventes du *commonwealth* (ce qui est inexact), puis aurait été apporté en France[101]. L'idée suivant laquelle Charles Ier expédia rapidement le tableau en France – qui découle de l'absence de trace de sa présence en Angleterre après sa création – est régulièrement réitérée, pour constater immédiatement son inconsistance[102]. On a même supposé que la comtesse de Verrue, sensible aux liens entre la maison de Savoie et celle des Stuarts, aurait acheté le tableau pour cette raison même[103]. La solution à cette énigmatique provenance pourrait se trouver dans les liens entre la maison de France et celle des Stuarts, lesquels constituent l'un des domaines passionnants, et encore riches de découvertes possibles, du Grand Siècle.

19 | *Portrait des princes palatins Charles Louis Ier (1617-1680) et Robert (1619-1682)*, dit *Portrait des princes palatins*

Huile sur toile
H. 132 ; L. 152 cm
INV. 1238
1637 (mars-juin ?)
Inscrit, en haut à droite : *carolus princeps elector palatinus / cum fratre Roberto / 1637*

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Tableau rentoilé ; couture dans la toile originale à environ 5 cm du bord supérieur ; bande d'agrandissement de 15 cm environ, en haut du tableau[1] ; 1698 : rentoilé ; 1788 : nettoyé (« lavé et verni » par Godefroid) ; 1952 (?) : Ludwig Burchard constate une tension insuffisante de la toile et note des irrégularités de vernis[2] ; juin 1953 : allègement du vernis ; 1963 : régénération du vernis ; 1965 : travail sur le bordage et nettoyage superficiel ; 1974 : léger revernissage ; 1993 : décrassage, revernissage[3].

HISTORIQUE

Peint pour Charles Ier d'Angleterre, au plus tôt à compter de mars 1637, peut-être achevé dès avant juin de cette même année[4] ; accroché dans la Privy Gallery de Whitehall[5] ; offert à la vente du *commonwealth* (1649) pour 40 livres ; 22 mars 1650 : vendu (ou accepté en guise de règlement de dettes) à Jasper Duart, ancien joaillier de la cour ; vendu par Duart à Everhard Jabach ; 1671 : acheté de Jabach par le roi Louis XIV[6] ; Couronne de France ; 1695 (1682 si l'on suit Le Brun) : salle du trône à Versailles (dessus-de-porte, côté *est*, en pendant de *La Vierge à l'Enfant et les trois repentants* de Van Dyck, **cat. 13**[7]) ; 1710 : dans les grands appartements à Versailles ; 1741 : « salon d'Apollon » [*sic*] au Louvre[8] ; 1797 : envoyé au Louvre[9] ; 1946 : revenu du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

Félibien Des Avaux, 1703, p. 142 ; Monicart, 1720, p. 279 ; Félibien, [1666-1688] 1725, vol. I, p. 139 ; Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 355 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Smith, 1829-1842, vol. III, nº 145 ; Villot, 1852, nº 144 ; Viardot, 1860, p. 144 ; Guiffrey, 1882, nº 375 A, p. 257 ; Eastlake, 1883, nº 144 ; Engerand, 1899, p. 254 ; Cust, 1900, nº 50, p. 267 ; Schaeffer, 1909, ill. 349 ; Communaux, 1914, nº 144 ; Demonts, 1922, p. 6 ; Michel, 1929, pl. 97, p. 99 ; Glück, 1931, nº 441 ; Van Puyvelde, 1959, p. 117 et 171 ; Millar, 1960, nº 20, p. 26 ; Painter, 1966, p. 173 ; Tokyo, 1966, nº 36 ; Millar, 1972, p. 274 ; Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, « Inventaris van de schilderijen van het Stadhouderlijk Hof 1763-1764 », nº 12 ; Constans, 1976, p. 162, et 171-172 ; Brejon de Lavergnée et Foucart, 1977, p. 177, et nº 26, p. 180 ; Roy, 1977, nº 18, p. 7 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 52 ; Glaser, 1980, vol. II, nº 793 ; Larsen, 1980, vol. II, nº 902 ; Larsen, 1980a, nº 877, p. 176-177 ; Millar, 1982, nº 30, p. 74-75 ; Le Bihan, 1983, nº 8 (copie de Bordeaux) ; Hoogsteder, 1986, p. 88 ; Brejon de Lavergnée, 1987, nº 264, p. 298-299 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 936 et p. 367[10] ; Cantarel-Besson, 1992, p. 109 et 112 ; Gautier, [1867] 1994, p. 127 ; Brown et Vlieghe, 1999, nº 94, p. 312 ; Manuth et De Winkel, 2000, p. 151 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 69 ; Merle du Bourg, 2008 ; Bergeon Langle et Curie, 2009, vol. I, p. 111 ; Ducos, 2009, nº 39, p. 287 ; Foucart, 2009, p. 130 ; Lichtenstein et Michel, 2010, vol. II, p. 549 ; Ducos et Savatier Sjöholm, 2013, nº 54, p. 176 ; James-Sarazin, 2016, vol. II, PM.4, p. 541 ; Castelluccio, 2018, p. 47-48 et 55 ; Griffey, 2018, p. 55, et note 43, p. 62.

Fig. 19-1 John Payne, *Portrait du prince palatin Charles Louis*, avant 1640, gravure, 11,5 × 12,5 cm (au coup de planche), Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JPayne AB 3.1-2.

Peut-être, après « Le Roi à la chasse », le plus important portrait d'Antoon Van Dyck conservé au musée du Louvre. Un immédiat sentiment de distance, mêlé à une sophistication unique, frappe dès l'abord. Le tableau, anglais par son histoire – alors que les deux frères arborent des dentelles selon la mode française –, a des accents habsbourgeois bien identifiables des contemporains. 1

Van Dyck a eu le souci d'introduire, dans cette effigie princière à la portée politique majeure, des éléments à même de conférer à son tableau, grandeur nature, une subtile variété. L'œuvre évoque certaines effigies médicéennes connues pour leur équilibre et leur force. Cosme Ier vu par Bronzino, avec son armure luisante, ses gestes étudiés et ses ambitions politiques, vient à l'esprit (**fig. 19-2**). Van Dyck avait, lui, à résoudre la difficulté d'un double portrait : il s'est ingénié à réduire les similitudes entre ses deux jeunes modèles, évidemment fort ressemblants, qui plus est revêtus d'armures semblables. La force du tableau est, là où l'on attend une ressemblance exacte, de suggérer aussi un destin. 2

Observons. Charles Louis, le prince en exil qui devait rentrer en possession de ses terres du Palatinat seulement à l'issue de la guerre de Trente Ans (1648), ici peint à dextre, considère le spectateur ; son frère, à senestre (presque absent ?), semble regarder au loin. Le premier entrouvre très légèrement la bouche ; le second a les lèvres closes. Déjouant les attentes de symétrie, leurs gestes se répondent, jusque dans les reflets des mains sur les armures. Cette mise en scène délicatement nuancée complète le rendu vériste des différences anatomiques : Charles Louis a les yeux bleus, son frère les a bruns. Tous deux, si l'on veut bien oublier le bâton de commandement du plus âgé, comme les armures, les dentelles à la française et les longs cheveux de chacun, ont des visages que l'enfance n'a pas encore désertés[11] (**fig. 19-1**). 3

Charles Louis (Karl Ludwig) et Robert (Rupert, ou Ruprecht) étaient respectivement les second et troisième fils de Frédéric V du Palatinat et d'Élisabeth Stuart (« le roi et la reine d'un hiver »)[12]. Robert, né à Prague peu après le couronnement de son père comme roi de Bohême, fut un enfant ayant la passion de la chose militaire : il rejoignit l'armée du stadhouder et, en 1635, participa au siège de Tirlemont et de Louvain. En 1637, il accompagna Charles Louis à la cour d'Angleterre[13] : le roi Charles Ier était leur oncle (du côté maternel). Ils furent fêtés : Charles Louis était bien connu des Stuarts, puisqu'il avait été fait chevalier de l'ordre de la Jarretière en 1633, l'année suivant la mort de son père (il porte, sur le tableau du Louvre, « the Lesser George », saint Georges étant le saint patron de cet ordre de chevalerie[14]) ; l'université d'Oxford fit de Robert un *magister artium*[15], l'archevêque William Laud fut d'avis de lui donner un évêché, et le comte d'Arundel de lui confier une expédition à Madagascar[16]. 4

Fig. 19-2 Agnolo Bronzino, *Portrait de Cosme I^er^ en armure*, vers 1540, huile sur panneau, 117,5 × 98,5 cm, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 78.1996.

5 1637 vit les deux frères, de retour sur le continent, participer au siège de Bréda. Des revers militaires lors d'une campagne contre les Impériaux menèrent Robert à la captivité à Linz : les Habsbourg ne le relâchèrent qu'en 1641. La longue carrière de Robert (surnommé en Angleterre « the Cavalier », en référence à sa fidélité au camp royaliste), mouvementée mais toujours au service des Stuarts, ne l'empêcha pas de cultiver ses talents artistiques : durant son séjour anglais en 1637, le jeune aristocrate étudia le dessin avec Van Dyck lui-même. L'homme fut plus tard un graveur, un maître (l'inventeur ?) de « la manière noire », ou demi-teinte[17].

6 Le séjour des princes à la cour anglaise les vit mener une politique active de revendication de leurs terres perdues (l'électorat du Palatinat avait été transféré, à la suite de la bataille de la Montagne blanche en 1620, au catholique duc de Bavière)[18]. À Londres

Fig. 19-3 Charles Louis du Palatinat, *Le Manifeste ou Protestation du sérénissime… prince Charles Louys… contre les injustes procédures de l'Empereur*, Londres, 1637, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle.

fut ainsi publié cette année 1637 un placet, « protestation » in-quarto contre l'iniquité de ce qui était présenté comme « usurpation », « spoliation » : *Protestation-Schrifft Des Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herrn*[19]… (**fig. 19-3**) Le texte entend publier les droits de la lignée des Pfalz-Simmern et offre, par son caractère de lettre ouverte, une coupe à travers les conflits religieux et dynastiques aux prémices de la guerre de Trente Ans. Charles Ier paraît offrir ainsi son appui aux princes protestants exilés, lui qui avait épousé en 1625 une fille de France, soit une princesse catholique.

7 On se souviendra, à ce sujet, que le roi d'Angleterre avait publiquement apporté, à diverses reprises, son soutien à la cause « du roi et de la reine d'un hiver », et de leurs enfants, tout en restant prudent quant à un soutien plus actif. Alvise Contarini, ambassadeur vénitien près les Provinces-Unies, rapporte ainsi, le 9 septembre 1632, une prise de parole favorable mais, le 28 octobre, note que Frédéric V du Palatinat est laissé sans troupe par les monarques qui pouvaient l'aider (Suède, Angleterre, maison d'Orange)[20]. L'insuccès des princes palatins, avec le recul, est d'autant plus frappant que les princes de Chimay, neveux du duc d'Aerschot, avaient obtenu, dans une mission diplomatique assez similaire menée en 1633, des hommes de l'Angleterre pour… l'infante Isabelle Claire Eugénie de Habsbourg[21]. On perçoit les jeux d'équilibre auxquels Charles Ier se livrait.

8 Que la « protestation » s'adresse à l'empereur ne saurait être trop souligné. En janvier 1637, quand paraît ce texte revendicatif, et même combatif, c'est Ferdinand II de Habsbourg qui est sur le trône impérial (il décédera quelques semaines plus tard). Dans une démarche militante, et dont l'élégance vandyckienne nous fait peut-être négliger l'audace, les princes protestants adoptent, pour leur portrait peint à la cour d'Angleterre, une iconographie habsbourgeoise. Voyez, par exemple, le *Portrait de l'empereur Rodolphe II* par Aegidius Sadeler (**fig. 19-4**) : la filiation est patente[22]. On se souviendra, à cet égard, de l'armure exceptionnelle que Charles Louis du Palatinat porte, sur le buste de François Dieussart (**fig. 19-5**) : une armure *all'antica,* en opposition avec celle retenue par Van Dyck[23]. Le choix d'une armure à la germanique est fondamental dans le discours politique tenu par le tableau du Louvre[24].

9 L'identification de cette stratégie visuelle restitue au *Portrait des princes palatins* sa dimension impériale : c'est un tableau qui prend son sens vis-à-vis du Saint Empire romain germanique. Et qui est le fait d'acteurs majeurs dans la crise

religieuse que cet empire traverse. Les princes palatins, au moment où Van Dyck leur fit prendre la pose, pouvaient peut-être espérer amener le roi Charles I^er^, leur parent, à les aider. Le souverain put d'ailleurs être sensible à cette bravade à l'égard de l'empereur, lui qui tâchait de faire jeu égal avec le Saint Empire[25].

10 La double effigie du Louvre n'est donc pas un simple produit de la culture Stuart (si jamais on conçoit celle-ci comme une plante de serre, isolée) ; il faut y déceler, nous semble-t-il, une orientation habsbourgeoise, explicitée par l'iconographie retenue. Électeurs (déchus) du Saint Empire, Charles Louis et Robert tâchent de se hisser à la hauteur de l'empereur pour réclamer ce qu'ils estiment leur dû ; ils le font en usant d'un langage immédiatement reconnaissable à Vienne comme à Ratisbonne, celui de la culture de la cour des Habsbourg. Dans ces conditions, il est logique que les Palatins aient choisi un peintre de culture habsbourgeoise pour leur double portrait aux accents guerrier et dynastique.

11 Le caractère habsbourgeois du *Portrait des princes palatins* se vérifie par opposition avec l'esthétique très « cavalier », royaliste et Stuart, que Van Dyck, environ un an après la toile du Louvre, donne au *Portrait de John lord Stuart et Bernard lord Stuart* (**fig. 19-6**). Les modèles sont des parents du roi, là encore, mais cette fois-ci anglais (le roi était même leur gardien, le père des jeunes gens, Esmé Stewart, étant mort en

Fig. 19-4 Aegidius Sadeler le Jeune, *Portrait de l'empereur Rodolphe II*, 1609, burin et eau-forte, 30,9 × 22,2 cm au coup de planche (selon la lettre), Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1908-1248.

Fig. 19-5 François Dieussart, *Buste de Charles Louis du Palatinat*, vers 1636, marbre, Arundel Castle, Sussex, collection du duc de Norfolk.

Fig. 19-6 Antoon Van Dyck, *Portrait de John lord Stuart et Bernard lord Stuart*, vers 1638, huile sur toile, 237,5 × 146,1 cm, Londres, The National Gallery, NG6518.

1624); leur fidélité royaliste leur coûtera la vie dans la guerre civile[26]. Le but de cet autre double portrait est de présenter deux aristocrates britanniques à la veille de leurs *Wanderjahre* sur le continent : autre perspective, autre esthétique développée par Van Dyck[27].

12 Si Robert était un brillant graveur, son frère Charles Louis était aussi familier des arts depuis son jeune âge : à la cour des Orange-Nassau, à La Haye, il avait été portraituré enfant, aux côtés de son précepteur Volrad von Plessen, par le très lancé Jan Lievens (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum[28]). Six ans séparent la toile exécutée par le Hollandais (1631) de celle du Louvre (1637). On ne saurait imaginer plus complet revirement : au jeune sage, prenant exemple sur Alexandre enseigné par Aristote, a succédé le chef militaire. Dans leur double portrait par Van Dyck, les princes palatins, que ce soit Charles Louis ou Robert, affichent en effet leur intention de reprendre par les armes leurs terres ancestrales, perdues par leur père Frédéric V. Mais à qui ce défi s'adresse-t-il ? Bien sûr, comme la « protestation », la toile entend proclamer à la face du monde – entendons, à la face du Saint Empire, de ses alliés comme de ses adversaires possibles (l'Angleterre, la France) – la justesse de leur cause comme leur intention pie de reconquête : dans une atmosphère tardo-médiévale, les princes protestants revêtus de leurs armures s'apprêtent à aller combattre. Charles et Rupert, rappelons-le, avaient été formés à l'art de la guerre par le prince d'Orange, Frédéric Henri[29]. Que Van Dyck, peintre habsbourgeois s'il en est, ait peint ce sujet ne laisserait d'étonner si le monde des cours ne fournissait d'autres exemples de telles adaptations (songeons à Frans Pourbus le Jeune entrant en 1609 au service de la cour de France, ennemie de la maison des Habsbourg…).

13 Wenceslaus Hollar a livré, en 1646, une gravure montrant Charles Louis, seul, d'après un tableau aujourd'hui au musée de Houston[30] (**fig. 19-7** et **fig. 19-8**). L'existence de cette peinture, dans laquelle les variantes sont notables (le paysage a disparu, la pose est revue, le rendu dans la facture de l'armure quelque peu simplifié),

Fig. 19-7 Wenceslaus Hollar d'après Antoon Van Dyck, *Charles Louis du Palatinat*, 1646, eau-forte, état I/III, 28,2 × 20,7 cm (à la feuille), Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.307.

Fig. 19-8 Antoon Van Dyck, *Charles Louis du Palatinat*, 1637, huile sur toile, 98,6 × 80 cm, Houston, The Museum of Fine Arts, 44.532.

renvoie au fonctionnement traditionnel de la commande aulique. Après un portrait *princeps* sont commandées diverses répliques autographes (même un produit d'atelier aurait été compris comme tel), destinées à être offertes en cadeau diplomatique. Que l'aîné, Charles Louis, ait été distingué, est dans la logique du pouvoir.

14 Autre cas, une copie du tableau du Louvre, cette fois-ci montrant bien les deux princes (**fig. 19-9**), pourrait être comprise comme attestant elle aussi le succès du *Portrait des princes palatins* à la cour caroline[31]. Néanmoins, nous proposons un auteur *français* pour cette toile du musée de Raleigh : il doit s'agir du copiste, peintre et décorateur très actif à Versailles au tournant du XVIIIe siècle, François Albert Stiémart. Ce dernier, en effet, est identifié comme l'auteur d'une copie bien précise, ornant les appartements du duc d'Antin à Paris, rue Neuve-Saint-Augustin, en 1715 :

15 « Galerie
[...]
66. Un autre dessus-de-porte, copié d'après Vandeik [*sic*], représentant les Princes palatins, par Stiemart[32] [*sic*] »

Fig. 19-9 Attribué ici à François Albert Stiémart d'après Antoon Van Dyck, *Les Princes palatins*, avant 1715, huile sur toile, 152,7 × 171,4 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 52.9.96.

Stiémart devient membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 16
28 juin 1720, en présentant comme morceau de réception une copie du portrait du roi d'après Hyacinthe Rigaud[33]. En 1726, on apprend qu'il loge au Louvre ; en 1734, il demeure à Versailles[34]. C'est d'un copiste prolixe qu'il s'agit, spécialisé dans le portrait d'après les maîtres, et il est vraisemblable que la copie qu'il fit du *Portrait des princes palatins* fut commandée expressément pour l'hôtel d'Antin[35]. Le tableau de Raleigh, si l'on veut bien accepter notre attribution, illustre l'histoire du goût français, plutôt que celui des Stuarts.

Ce succès doit beaucoup à la culture visuelle de Van Dyck, à même d'entrer en 17
résonance avec les fabuleuses collections de peintures de ses maîtres anglais. En effet,

Fig. 19-10 Alonso Sánchez Coello, *Les Infantes Isabelle Claire Eugénie et Catalina Micaela*, vers 1575, huile sur toile, 135 × 149 cm, Madrid, musée du Prado, P001138.

dans le *Portrait des princes palatins*, non seulement le paysage évoque les arrière-plans des artistes de la Renaissance vénitienne, comme d'ailleurs ceux des meilleurs serviteurs de la maison des Habsbourg, tel Alonso Sánchez Coello[36], mais le tiers de la surface peinte est occupé par un somptueux drapé or et vermillon, emprunté à l'univers de Titien. Par ailleurs, la formule du double portrait princier – et particulièrement le double portrait de jeunes figures princières – avait connu les faveurs de la cour de Philippe II d'Espagne. Il n'est que de mentionner *Les Infantes Isabelle Claire Eugénie et Catalina Micaela*, peint vers 1575 par Sánchez Coello (**fig. 19-10**). Dans cette délicate et splendide image, les deux infantes échangent une couronne de fleurs – un geste gracieux en accord avec les modèles. Dans le Van Dyck, les deux

Fig. 19-11 Juan Pantoja de la Cruz, *Portrait de l'infant Philippe*, vers 1590, huile sur toile, 150 × 74,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 2581.

princes palatins apparaissent juxtaposés, n'échangent aucun regard, n'esquissent aucun geste l'un vers l'autre : le peintre a voulu donner à ses modèles, encore jeunes, une forme de sévérité.

18 Van Dyck rejoint le canon mis en forme par les peintres du XVIe siècle à la cour d'« el Prudente ». Le *Portrait de l'infant Philippe* (futur Philippe III d'Espagne), par Juan Pantoja de la Cruz (**fig. 19-11**), datable vers 1590, frappe ainsi par les points communs avec le *Portrait des princes palatins*. Pose similaire, recours au drapé en fond, regard tourné vers le spectateur (pour Charles Louis)... La communauté de goût est patente; une même vertu politique de l'image est à l'œuvre. Toutefois, Van Dyck semble avoir cherché à dépasser son modèle : il le réinvente, reste fidèle aux valeurs qu'il véhicule (la célébration du corps princier comme objet précieux et source du pouvoir), mais infléchit l'art du portrait de cour habsbourgeois. Charles Louis et son frère sont bien vêtus d'armures mais, contrairement à ce que l'on note pour l'infant Philippe, aucun casque, aucun lourd gantelet ne sont visibles sur la toile[37] : les princes ont comme acquis une liberté de mouvement inédite (signalée par leurs longs cheveux – l'infant Philippe, lui, les a courts et plaqués). C'est la trouvaille de ce tableau, et de Van Dyck en général dans son traitement du portrait des membres du cercle de Charles Ier d'Angleterre : c'est le style « cavalier », si 1640, mélange d'énergie, d'élégance un peu hautaine et de jeunesse aristocratique. Si l'on y pense, et quelles que soient les exceptions, ce règne Stuart est associé, dans l'imaginaire collectif, à l'image de jeunes gens beaux et audacieux. Cromwell n'eut d'autre choix, vainqueur de la guerre civile, que de l'imiter.

19 Il est habituel de souligner que Van Dyck a modelé le portrait anglais pour plusieurs générations, au moins jusqu'à Joshua Reynolds. Il faut ajouter, on le voit, que sa plus-value inclut des éléments constitutifs du portrait de cour habsbourgeois.

20 À Versailles, notre tableau montrant les princes palatins était présenté, dans le grand appartement du roi, en dessus-de-porte. Situé côté est, il faisait face à

La Vierge aux donateurs (**cat. 14**). À gauche du trône se trouvait *La ReineThomyris plongeant la tête de Cyrus dans un vase empli de sang*, par Pierre Paul Rubens[38]. Jean-Baptiste Monicart, dans un poème, en a gardé le souvenir[39]. N'oublions pas qu'à la cour œuvrait Liselotte von der Pfalz, la célèbre « princesse palatine », duchesse d'Orléans depuis 1671 et son mariage avec Monsieur : cette princesse était la fille de Charles Louis du Palatinat – le prince à dextre sur notre tableau. Plus généralement, le goût royal français pour l'art flamand (entendons, l'art flamand passé au filtre du voyage d'Italie), splendidement mis en scène dans la salle du trône, connut un acmé sous Louis XIV. Hyacinthe Rigaud, qui collectionnait Van Dyck, fit une copie du tableau, qu'il légua à son filleul Collin de Vermont (perdue, mais connue par l'inventaire de 1703[40]).

21 Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux possède une copie de la toile parisienne qui, par le style, évoquerait le XVIIIe siècle[41]. À Versailles, on signalera une copie des plus soignées (77 × 68 cm ; XVIIIe siècle ?), montrant Charles Louis seul, de format ovale, une autre montrant Robert[42]. Une copie (réduite), sans relief mais appliquée, est passée chez Sotheby's, Londres, le 8 février 1978, lot 37 (45 × 53,5 cm) ; une autre, chez Sotheby's, Londres, le 18 novembre 1992, lot 19. Ces œuvres dérivatives ne peuvent faire oublier l'enthousiasme rêveur qui saisit devant l'original, comme ce fut le cas de Marcel Proust[43].

20 | *Portrait de James Stuart, duc de Lennox*

Huile sur toile
H. 107 ; L. 84 cm
INV. 1246
1637

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1750 : remis sur châssis et restauré par Colins et la veuve Godefroid[1] ; 1793 : restauré par Regnaud[2] ; 1968 : allègement de vernis[3] ; 1993 : intervention de dépoussiérage et refixage, revernissage[4]. Tableau assombri.

HISTORIQUE

Collection de Louis XIV (proviendrait de la collection du duc de Richelieu, petit-neveu du cardinal, 1665)[5] ; exposé au Luxembourg à partir de 1750 ; arrivé au Louvre en 1785[6] ; exposé à l'ouverture du Muséum central des arts, 1793 ; rentré du château de Bétaille (Lot), 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Bailly, 1751, nº 91 ; Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 355 ; Bailly, 1764, nº 104 ; Catalogue Paris, 1785, nº 70 ; Catalogue Paris, 1793, nº 46 ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Notices Paris, 1811, nº 259 ; Notices Paris, 1813, nº 260 ; Smith, 1829-1842, vol. III, nº 50 ; Villot, 1855, nº 151 ; Viardot, 1860, p. 145 et 146 ; Guiffrey, 1882, nº 789, p. 275 ; Eastlake, 1883, nº 151 ; Evelyn, 1890 ; Engerand, 1899, p. 253 ; Cust, 1900, nº VI-121, p. 277 ; Jullien, 1909, p. 11 ; Laran, 1909, p. 178 ; Schaeffer, 1909, fig. 360, p. 370 ; Guiffrey et Tuetey, 1910, p. 161 et 387 ; Communaux, 1914, nº 151 ; Demonts, 1922, nº 1 975, p. 34 ; Glück, 1931, nº 410, p. 564-565 ; Sterling, 1936, nº 29 ; Van Puyvelde, 1946, p. 148 ; Salmi, 1955 ; Van Puyvelde, 1955 ; Roberts-Jones, 1965, nº 65 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Larsen, 1980, vol. II, nº 780 ; Millar, 1982, p. 91 ; Liedtke, 1984, vol. I, p. 51-52 ; Brejon de Lavergnée, 1987, nº 365, p. 367-368 ; Larsen, 1988, vol. I, p. 331, et vol. II, nº 970, p. 381 ; Gautier, [1867] 1994, p. 127 ; Bénézit, 1999 (gravé par Noël Masson, aquafortiste infirme) ; Callu et Tadié, 1999, nº 55, p. 155 ; Gordenker, 2001, p. 63 ; Dubreuil, 2002, nº 146, p. 137 ; Meslay, 2003, p. 5 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. A33 ; Foucart, 2009, p. 132 ; Leclair, 2009-2010, p. 128 et 129 ; Sanzsalazar, 2020.

Beau et sensible portrait dans le goût « cavalier ». Sans doute un cadeau à l'occasion du mariage du modèle. 1

Ce portrait du duc de Lennox entra dans les collections royales françaises sous le règne personnel de Louis XIV, soit après 1661 : c'est du moins l'hypothèse de Hulftegger[7]. Celle-ci a l'avantage de proposer une entrée en accord avec le contexte historique, soit la faveur de la maison des Stuarts qui suivit logiquement leur restauration sur le trône anglais en 1660. Chose sûre, le tableau est inventorié par Charles Le Brun en 1683, lequel néanmoins méconnaît déjà l'identité du modèle. 2

Fig. 20-1 Antoon Van Dyck, *Portrait de James Stuart, duc de Lennox*, vers 1636, huile sur toile, 99,7 × 160 cm, Londres, Kenwood House, 88028827.

Le portrait de James Stuart, l'un des proches du roi Charles Ier d'Angleterre, fut par la suite inventorié, dans les collections royales françaises, comme une effigie « du duc de Lux » : *sic transit gloria mundi*[8]. Prudent, Jacques Bailly, en 1751, y voit un « portrait d'homme ». La Révolution, en la personne du restaurateur Regnaud et de ses commissaires en général, suivit cet exemple : « Portrait de Van Dyck, représentant un homme en chemise, une orange à la main[9] » (5 juin 1793). Le musée Napoléon, qui l'exposa, avait brodé une identité bigarrée, et française, d'un « seigneur de Gonfaron, de Revest, viguier de Marseille[10] »... C'est le catalogue Villot des années 1850 qui rétablit l'identité correcte du modèle anglais. Par souci de précision, il vaut mieux éviter de nommer le modèle « duc de Richmond » : en effet, James Stuart ne fut fait duc de Richmond que le 8 août 1641, soit après l'exécution de la toile[11]. 3

James Stuart, cousin du roi Charles Ier, fait chevalier de l'ordre de la Jarretière en novembre 1633[12], est vu ici à mi-corps, dans un cadrage original, arrêtant l'image en dessous de la taille. Portant une chemise blanche immaculée, à menu col et manches de dentelle, ornée à la gorge d'une épingle se terminant par ce qui doit être un diamant taillé en cabochon[13], le jeune homme (il a environ vingt-cinq ans) a noué autour de sa taille ce qui pourrait être son manteau, couleur rouge orangé. À moins qu'il ne s'agisse de la grande étoffe de satin – savoureux élément artificiel toujours goûté par les commanditaires de l'artiste – visible dans une effigie fort proche aujourd'hui à Kenwood 4

House[14] (**fig. 20-1**). Ce type, informel, a pu être rapproché d'exemples contemporains, notamment chez Cornelis Jonson Van Ceulen[15]; à dire vrai, l'originalité de Van Dyck dans le traitement, intime, de son modèle reste unique.

5 Dans notre tableau, la mise de ce dernier – d'aspect arcadien – frappa très tôt les observateurs : John Evelyn, dans son célèbre journal, note :

6 « 8th May, 1654. I went to Hackney, to see Lady Brook's garden, which was one of the neatest and most celebrated in England, the house well furnished, but a despicable building. Returning, visited one Mr. Tomb's garden; it has large and noble walks, some modern statues, a vineyard, planted in strawberry borders, staked at ten feet distances, the banqueting-house of cedar, where the couch and seats were carved à l'antique; some good pictures in the house, especially *one of Vandyke's, being a man in his shirt* [nous soulignons]; also some of Stenwyck. I also called at Mr. Ducie's[16] [...]. »

7 Il est stupéfiant que l'identité du modèle, en 1654, n'ait pas été notée, ou sue, par ce diariste obsessionnel du petit fait. Il est délicat de supputer sur la version vue par Evelyn : s'agit-il de celle plus tard à Ickworth (Suffolk)? de celle du musée[17]? Au passage, on notera qu'Evelyn a été frappé par la chemise du duc dont, en effet, on ne peut surestimer les effets de *bianco su bianco*.

8 L'existence de plusieurs effigies similaires du duc de Lennox a conduit à des discussions sur leurs mérites respectifs, voire sur leur autographie. Oliver Millar, en 1955, voit ainsi dans l'œuvre parisienne une copie et la place après le tableau de New York (**fig. 20-2**), ces deux-là dérivant, à ses yeux, de l'œuvre de Kenwood House[18]. Une quarantaine d'années plus tard, ce même spécialiste maintenait la prééminence de ce dernier tableau, situait l'œuvre américaine dans les débuts du séjour anglais de Van Dyck, et proposait de voir dans l'œuvre du Louvre (ainsi que dans une version aujourd'hui en mains privées) l'exécution d'assistants, sous la supervision directe de Van Dyck[19].

Fig. 20-2 Antoon Van Dyck, *James Stuart, duc de Lennox et Richmond*, vers 1633-1635, huile sur toile, 215,9 × 127,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 89.15.16.

Fig. 20-3 Bernhard Strigel, *Portrait de Hans Roth*, 1527, huile sur panneau, 42,6 × 30 cm, Washington, National Gallery of Art, 1947.6.4.a.

Une restauration du tableau du Louvre pourrait, sans doute, apporter des éléments nouveaux sur la qualité de sa facture, que l'on perçoit d'une technique délicate et sans effort[20]; il reste qu'il sera toujours périlleux de situer les effigies de James Stuart les unes par rapport aux autres, quand même l'on s'accorde sur la beauté des tableaux de Kenwood House et New York. Précisons que parler d'une « copie » réalisée dans l'atelier du maître, sous sa supervision, et dont il n'existe, *stricto sensu*, pas d'original (il s'agit en fait d'un tableau présentant seulement des points communs avec celui de Kenwood House, pas plus) n'est pas satisfaisant. Le terme de « réplique

9

avec variantes » l'est à peine davantage. Mieux vaut tenir compte de la singularité du tableau du Louvre, en particulier de son paysage.

10 James Stuart y est traditionnellement compris comme figuré en Pâris : le fruit qu'il tient constituant la clé de cette interprétation, il devrait alors s'agir d'une pomme[21]. Rubens, le maître de Van Dyck, a peint suffisamment de versions du jugement de Pâris pour que son ancien élève le sache. Or, le fruit représenté ne ressemble guère à une pomme, même compte tenu des vernis passés – l'argument de la stylisation ne porte pas, puisque les plantes peintes par Van Dyck au premier plan de ses toiles le sont précisément. Marcel Proust avait senti la difficulté et, dans un poème de jeunesse où il décrit notre tableau, évoque avec circonspection « un fruit feuillu détaché de la branche[22] »... Charles Eastlake (repris par Guiffrey) y vit une poire – les catalogues des collections royales françaises hésitaient déjà entre un citron (Le Brun) et une orange (Duplessis, c'est également le sentiment de Toulongeon comme celui de Smith)[23]. Arnauld Brejon de Lavergnée, tâchant de résoudre ce problème qui doit donner la clé du tableau, y voit plutôt une « bigarrade » [*sic*] (*i. e.* une orange amère) – sans en déduire de signification précise[24].

11 Van Dyck met parfois dans la main de certains de ses modèles aristocratiques anglais une orange : *Elizabeth Clifford, vicomtesse Dungarvan*[25] (1639), ou encore *Elizabeth, lady Thimbleby*[26]. Si l'on exclut tout lien avec la dignité (perdue) d'amiral de James Stuart, évoquée par un biographe contemporain, John Scot[27], comme toute évocation de la maison princière d'Orange (l'orange est un attribut habituel dans la main de ses membres, mais ici sans pertinence), il est naturel de voir dans l'image qui nous occupe une référence à un événement romantique de la vie du personnage[28]. En vérité, la tradition associant une amoureuse connotation et l'offrande d'une orange est assurée et Van Dyck s'y inséra lorsqu'il peignit le duc de Lennox : songeons, si l'on cherche au siècle précédent, au *Portrait de Hans Roth* par Bernhard Strigel (**fig. 20-3**), ou bien aux réalisations de Godefridus Schalcken, Caspar Netscher ou Isaac Luttichuys. Le mariage (sans doute une idée du roi, plutôt qu'une affaire de cœur[29]) de James Stuart avec Mary Villiers ayant eu lieu le 3 août 1637 – une date en accord avec le style du portrait de Van Dyck –, il semble logique de dater le portrait du Louvre de cette année-là[30].

12 Si notre peinture est un portrait célébrant l'union de James avec Mary, lady Villiers, veuve du comte de Pembroke, l'existence d'un pendant doit, suivant une démarche classique, être envisagée : malheureusement, le portrait de la future épouse de James Stuart qui vient à l'esprit, aujourd'hui au Timken Museum of Art à San Diego, de dimensions similaires à celles du tableau du Louvre (**fig. 20-4**), est par trop éloigné. Certes, la rose que la jeune fille tient pourrait répondre à l'orange de James, mais la distance des personnages par rapport à la surface peinte, ou encore le fond uni du portrait féminin, rendent forcé tout rapprochement formel.

13 En revanche, une gravure montrant lady Villiers, d'après un Van Dyck disparu, pourrait bien donner une idée de ce que fut le pendant du tableau du Louvre[31]

Fig. 20-4 Antoon Van Dyck, *Portrait de lady Mary Villiers*, vers 1636, huile sur toile, 101 × 83,8 cm, San Diego, Timken Museum of Art, 2005:002.

Fig. 20-5 Wenceslaus Hollar d'après Antoon Van Dyck, *Portrait de lady Mary Villiers*, après 1641, eau-forte, 25,8 × 19,2 cm (au coup de planche), Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.309.

(**fig. 20-5**). Cette eau-forte est de Wenceslaus (Wenzel) Hollar. Elle est logiquement inversée; le tableau dont elle dérive devait donc présenter la jeune femme comme étant à dextre par rapport à James. Cette préséance s'explique si le tableau (féminin), offert par ce dernier, entend rendre hommage à la jeune épousée. La feuille est éditée par Johannes Meyssens à Anvers : l'édition (le moment où la lettre fut mise en forme) doit postdater 1641[32]. La plaque elle-même doit être antérieure : Hollar, en effet, rejoignit Londres en décembre 1636[33]. James Stuart, entendant parler des talents du graveur tout récemment arrivé dans la suite du comte d'Arundel, l'aura sollicité pour immortaliser le portrait (que nous pensons disparu) de Van Dyck montrant lady Villiers qu'il épouse en 1637. Précisément, si l'on en croit l'estampe de Hollar, la jeune femme – vue sur un fond de frondaisons, conformément à la formule du portrait du Louvre – tenait des roses dans la peinture de Van Dyck. Une parfaite correspondance avec l'iconographie retenue pour le *Portrait de James Stuart*.

Nous proposons donc de voir dans l'estampe de Hollar la preuve qu'exista un 14
pendant au portrait du duc de Lennox peint par Van Dyck. Il figurait lady Mary Villiers, la fille du duc de Buckingham. Les deux tableaux, commandés vraisemblablement au peintre pour commémorer le mariage du duc de Lennox avec lady Villiers, s'accordaient logiquement (cadrage, vocabulaire – paysage, fleurs et fruits –,

Fig. 20-6 Copie anonyme d'après Antoon Van Dyck, *Portrait de James Stuart*, milieu du XVIIe siècle (?), huile sur toile, 74,2 × 61,2 cm, Stow-on-the-Wold, Gloucestershire, The Captain Christie Crawfurd English Civil War Collection, nº 21.

Fig. 20-7 Thomas Couture, *Croquis d'après le portrait de James Stuart, duc de Richmond*, vers 1680, mine de plomb, 12,2 × 9,1 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 9106, 42, folio 33, verso.

sentiment informel et amoureux) et durent être réalisés par Van Dyck en 1637. Hollar travailla d'après le portrait féminin certainement sans tarder, même si l'édition *anversoise* qui nous est parvenue de la planche qu'il livra est nécessairement postérieure de quelques années à cette alliance au plus haut niveau des cercles de la cour caroline.

15 Il existe quelques copies de la toile du Louvre, toutes ne méritent pas que l'on s'y attarde. Une copie est passée en vente chez Sotheby's, Londres, 22 avril 2009, lot 228 (76,5 × 54 cm[34]). À ne pas confondre avec la copie ancienne conservée dans les Cornouailles, à Antony House (National Trust, 101,5 × 81 cm[35]). Signalons une copie, à notre connaissance jamais mentionnée dans la littérature, à St. Edward's Hall[36] (**fig. 20-6**). Enfin, l'effigie rêveuse sur fond de paysage de James Stuart inspira certains artistes du XIXe siècle : Thomas Couture en livra un relevé rapide (**fig. 20-7**), alors qu'Auguste Renoir se voit parfois crédité d'une copie, un peu appliquée, à situer après 1860 (toile, 116 × 89 cm, collection Gildo Guenzani[37]). C'était faire, peu ou prou, ce qu'Henri Fantin-Latour avait fait en 1853[38] : le duc de Lennox fut, s'il faut en croire Adolphe Jullien, sa première copie réalisée au Louvre cette année-là[39].

21 | *Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford*

Huile sur toile
H. 105 ; L. 85 cm
INV. 1279
Vers 1637 (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Rentoilé (châssis du début du XIXe siècle), mauvaise adhérence sur les bords supérieur et inférieur entre toile originale et toile de rentoilage ; traces d'une ancienne déchirure à droite de la tête ; griffures et petites lacunes en partie basse ; vernis oxydé[1].

HISTORIQUE

Collection Louis, duc de Noailles ; saisi à Paris chez Jean-Louis de Noailles, émigré ; dépôt de Nesle, 1794 (nº 25) ; arrivé au Muséum central des arts, 23 avril 1794 ; château de Bétaille (Lot) pendant la Seconde Guerre mondiale[2] ; rentré le 13 février 1946 ; déposé à Maisons (Maisons-Laffitte), 1971 ; revenu au musée en 1989[3].

BIBLIOGRAPHIE

Smith, 1829-1842, vol. III, nº 503 ; Notice Paris, 1840, nº 519 ; Villot, 1852, nº 165 ; Waagen, 1854-1857, vol. III, p. 458 ; Cust, 1900, nº 27, p. 270 ; Furcy-Raynaud, 1912, nº 25, p. 306 ; Communaux, 1914, nº 165 ; Demonts, 1922, nº 2 369 ; Michel, 1929, nº 201 ; Glück, 1931, p. 467 ; Vey, 1962, nº 241, ill. 293 ; Cantarel-Besson, 1981, vol. I, nº 15, p. 41 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 767 ; Foucart, 1991, p. 222 ; Brown et Vlieghe, 1999, nº 98 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 23 ; Foucart, 2009, p. 134.

Version d'atelier d'un beau portrait féminin. 1

Ce portrait montre Anne Carr, épouse depuis 1637 de William Russell, futur cinquième comte et premier duc de Bedford – et l'une des beautés de l'époque. Sans doute ce charme contribua-t-il, au XIXe siècle, à assimiler de manière un peu lâche l'œuvre à la série, si célèbre, des « Windsor beauties », peintes par Peter Lely dans les années 1660. Le tableau montre cependant une personnalité qui, à l'époque où elle posa, était encore très jeune – le contexte de la cour de Charles II est donc exclu par la chronologie. 2

Ce tableau a dès longtemps intrigué les commentateurs français. Saisie à la Révolution chez de grands collectionneurs parisiens, les Noailles, comme un Van Dyck (« Vandick », dit la liste des commissaires révolutionnaires[4]), la toile perd au fil du XIXe siècle son identité : la *Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal,* parue en 1840, la classe aux « inconnus », décrivant un simple « Portrait de femme vêtue de rouge[5] ». Frédéric Villot, commentant succinctement l'œuvre, se risque à l'attribuer à Peter Lely, sans mentionner sa provenance[6]. Le nom de Lely reste accolé au tableau encore longtemps : en 1914, la toile lui est toujours attribuée[7]. 3

Fig. 21-1 Antoon Van Dyck, *Portrait d'Anne Carr, comtesse de Bedford*, vers 1637, huile sur toile, 103 × 79,5 cm, Tokyo, Fuji Art Museum, A-6.

Ces mentions, au mieux hésitantes, ne rendent pas justice à notre tableau qui, 4
lorsqu'il fut saisi, voisinait dans la collection Noailles avec le *Vénus et l'Amour* donné aujourd'hui à Rembrandt[8]. Dans l'œuvre du Louvre, la mise en espace, le dessin du costume ou les lumières sont sans défaut ; les carnations sont peintes de manière convaincante – les mains, en particulier, sont exécutées avec une grande sensibilité. Le visage de la comtesse ne dénote pas de faiblesse de mise en œuvre. En un mot, le tableau est proche de la seule autre version autographe connue de ce portrait, aujourd'hui au Japon[9] (**fig. 21-1**). Ce dernier tableau est daté vers 1637 par Oliver Millar[10].

Loin de présenter les caractéristiques d'une copie comme celle passée en vente à 5
Londres, en 2011[11], le *Portrait d'Anne Carr*, au XVIIIe siècle dans la collection

Noailles, est d'une qualité qui incite à y voir une œuvre de l'atelier de Van Dyck. Dans ces conditions, on peut se risquer à la penser peinte dans les dernières années d'activité du maître[12] (voir **fig. 21-2** pour un exemple, inédit à notre connaissance, d'une autre version du portrait de lady Russell).

Fig. 21-2 Antoon Van Dyck, *Portrait d'Anne Carr, comtesse de Bedford*, XVII^e siècle, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation actuelle inconnue (ancienne coll. Sedelmeyer, Paris, 1906).

D'après Antoon Van Dyck

22 | *Déploration sur le corps du Christ mort*, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*

Huile sur toile
H. 33 ; L. 46,3 cm
INV. 1232
Après 1638

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

En 1788, à « laver et vernir[1] » ; divers changements de formats (voir *infra*) ont dû être accompagnés d'interventions, non documentées ; intervention sur la couche picturale, mai 1955 (Roullet) ; état actuel de présentation hétérogène.

HISTORIQUE

Louis Henri de Loménie, comte de Brienne, avant 1662 (?) ; Everhard Jabach ; acquis par Louis XIV de Jabach (1662 ?)[2] ; dans la collection royale en 1683, n° 76 par Charles Le Brun (comme *Descente de Croix*, sur cuivre[3]) ; signalé agrandi dans l'inventaire Paillet, 1695 (qui pense le tableau sur cuivre), alors dans le cabinet des médailles, Versailles ; *idem* dans l'inventaire Bailly, 1709-1710 (sans précision de support), alors placé dans le cabinet proche de la petite galerie du roi à Versailles (où François Lemoyne et Nicolas Lancret l'admirent et désirent de le copier)[4] ; relevé entre 1753 et 1766 dans une description des tableaux du roi laissée par Jean-Marc Nattier[5] ; en 1760 dans le deuxième cabinet particulier (neuvième pièce) de l'hôtel de la surintendance[6] ; remis dans ses dimensions d'origine (avant 1784, date de l'inventaire de Durameau[7]) ; envoyé au Louvre, 15 Floréal an VI de la République (4 mai 1798), arrivé au musée le 6 Prairial an VI (25 mai 1798)[8] ; envoyé au château de Montal durant la Seconde Guerre mondiale (retour en janvier 1946).

BIBLIOGRAPHIE

Félibien Des Avaux, 1703, p. 114 ; Félibien, [1666-1688] 1725, vol. II ; Toulongeon, 1802-1808, vol. 6 ; Filhol et Lavallée, 1804-1815, vol. 11, pl. 50, p. 3 ; Landon, 1823-1835, vol. 9, n° 53 ; Notices Paris, 1825, n° 425 ; Smith, 1829-1842, vol. III, n° 46 ; Villot, 1852, n° 138 ; Loménie de Brienne, [1662] 1854, p. 8 ; Brunet, 1855, p. 417 ; Viardot, 1860, p. 142 ; Guiffrey, 1882, n° 130, p. 248 ; Bonnaffé, 1884, p. 44-45 ; Engerand, 1899, p. 256 ; Cust, 1900, n° 36, p. 248 ; Stokes, 1904, p. xxvii ; Schaeffer, 1909, n° 97 ; Demonts, 1922, n° 1963 ; Glück, 1931, p. 365 ; Salmi, 1955, n° 70 ; Vey, 1956, note 32, p. 205 ; Sterling, 1960, n° 213 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Brejon de Lavergnée, 1987, n° 76, p. 147-148 ; Larsen, 1988, vol. II, n° A309/3 (et n° 1 039 pour l'original de Munich), p. 513 ; Gautier, [1867] 1994, p. 128 ; Lurie, 1995, n° 24 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 31 (pour l'original de Munich) ; Szanto, 2008, p. 150 ; Bergeon Langle et Curie, 2009, vol. I, p. 252 ; Foucart, 2009, p. 133.

Objet de désir des « curieux » dès le XVIIe *siècle ; une copie (ancienne) d'après Van Dyck.* 1

Cette *Déploration sur le corps du Christ mort*, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, est arrivée en France fort tôt. Jean-François Félibien Des Avaux (qui publie dans les dernières années du règne de Louis XIV), décrivant le contenu du cabinet des médailles, à Versailles, en parle avec respect : « [...] la decente de Croix de Vandeix qu'on estime beaucoup[9]. » L'« un des curieux les plus distingués du XVIIe siècle », Louis Henri de Loménie de Brienne possédait la toile dès avant 1662[10]. Loménie de Brienne décrit en termes saisissants son tableau : 2

> « A vergine incaepi, in Christo desino, qui in sinu jacet inconsolabilis matris : nihil flebilius ars erudita Vandickii expressit : plorant angeli, imbre lacrymarum irroratam tellurem crederes ; in tabula moerorem angulus omnis habet. » (« La Vierge tout d'abord, le Christ ensuite, ayant perdu le sens, dans le giron de cette inconsolable mère : rien de plus pathétique ne fut jamais exprimé par l'art de Van Dyck : les anges pleurent, il y a tant de larmes que la terre en paraît couverte de rosée ; tout dans ce tableau est empreint de douleur. ») 3

Cette possession par le comte de Brienne est vraisemblable, mais il importe de noter que c'est une interprétation que de voir, dans le tableau que cite le collectionneur, notre peinture. La pinacothèque de Brienne fut finalement acquise par Everhard Jabach et Richelieu (séparément) ; on retrouve notre tableau chez le premier, première donnée sûre dans la provenance. Le roi l'acquit ensuite (en 1662 ?) ; la *Déploration* resta dans la collection royale. 4

Notre tableau est une copie, inversée, d'après l'un des chefs-d'œuvre de l'Alte Pinakothek de Munich, datable vers 1628-1630[11] (**fig. 22-1**). On y voit le Christ, mort, les lèvres presque noires, dans les bras de la Vierge. Sa pose évoque celle de Dieu, à la voûte de la chapelle Sixtine, ou bien encore un dieu-fleuve antique : ce répertoire était bien connu, par la gravure, de Van Dyck. À main gauche, des anges se lamentent, se tordant les mains suivant la rhétorique gestuelle classique. Deux d'entre eux ont les traits de beaux jeunes gens, un autre est un enfant que l'on distingue à peine. À main droite, des chérubins volettent près de la Vierge. La Croix, abattue, est tombée de biais derrière cette scène de *Pietà* : dans le tableau allemand, cet élément isole splendidement le Christ et sa mère ; dans la copie au Louvre, l'effet de profondeur est rendu moins justement. Tout au fond, à senestre, on devine ce qui doit être la ville de Jérusalem. 5

La *Déploration* était admirée de Théophile Gautier. Elle a figuré encore récemment dans une exposition comme « atelier de Van Dyck »[12]. Toutefois, cette appréciation avait été mise en cause il y a longtemps : Gustav Friedrich Waagen considère 6

Fig. 22-1 Antoon Van Dyck, *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, vers 1628-1630, huile sur panneau, 108,7 × 149,3 cm, Munich, Alte Pinakothek, 606.

ainsi la toile comme une copie dès les années 1850[13]. C'est néanmoins plus tôt, dès après la période du musée Napoléon, que des doutes furent émis sur l'attribution de la toile à Van Dyck[14]. Ces progrès du *connoisseurship* ne doivent pas faire oublier la grande sensibilité que les hommes de l'Ancien Régime surent percevoir dans la *Déploration* du musée.

7 Le tableau du Louvre s'inscrit dans un ensemble de copies anciennes (du XVIIe siècle) de la belle composition munichoise. Il existe, en effet, un certain nombre de peintures reproduisant, inversée, cette œuvre de la seconde période anversoise de Van Dyck (Madrid, musée du Prado ; Valladolid, Museo Provincial…[15]). Sur cuivre ou toile, ces tableaux montrent l'image permutée puisqu'ils dérivent d'une gravure exécutée par Lucas Vorsterman (**fig. 22-2**). Ce burin, dans son troisième état, porte une dédicace à l'amateur George Gage, disparu en 1638[16] ; on en a déduit que la plaque était à placer entre 1634 et cette dernière date[17]. Vorsterman travailla certainement d'après une peinture en camaïeu (improprement appelée parfois « grisaille »), elle aussi à Munich : l'œuvre (qui, elle, est dans le même sens que l'original) est de jolie

Fig. 22-2 Lucas Vorsterman d'après Antoon Van Dyck, *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, avant 1641 (?), burin, IIe état/6, 34,7 × 44,6 cm (à la feuille), Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Rothschild, 2732 L.R.

venue mais, sans tension, un peu suiveuse, s'est vu refuser l'autographie – il n'en demeure pas moins qu'elle fut manifestement peinte avec le grand format sous les yeux[18]. Séduisante, la gravure est à l'origine de différentes imitations, dont des expérimentations techniques (parfois de mains connues, comme l'Amstellodamois Jacob Gole pratiquant là sa spécialité, la manière noire[19]) qui disent la permanence (le *revival* ?) de Van Dyck au tournant du XVIIIe siècle[20].

Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux possède une copie d'après le grand format 8
de Munich, donnée naguère à Theodor Van Thulden (no 6299)[21]; copie d'après le même au musée Crozatier, Le Puy-en-Velay (33 × 28 cm, 828.2); copie également dans le sens du tableau munichois à Mapledurham House, Oxfordshire (40 × 60 cm, no 11)[22]; une copie est signalée dans la collection de l'abbé Thouélin, à Paris, en 1927 (mais une Madeleine éplorée a remplacé le paysage avec Jérusalem), une autre dans la collection A. Bouée, Halsteren (Hollande), en 1970. Les copies passant en vente à Drouot, Paris, ont pu être exécutées d'après notre tableau (par

exemple, vente du 12 avril 1991, lot 5, cuivre, 28,5 × 35,5 cm)[23]. Celle d'Eugène Delacroix, plus petite encore que le tableau du Louvre, et datable vers 1848, est dans ce cas (**fig. 22-3**) : Delacroix pensait sans doute encore copier un authentique Van Dyck.

Fig. 22-3 Eugène Delacroix, *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, vers 1848, huile sur toile, 21,6 × 30,8 cm, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1996.45.81.

Antoon Van Dyck, puis Gaspard de Crayer (?)

23 | *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche*

Huile sur toile
H. 302 ; L. 243 cm
INV. 1188
Après 1639

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

De grandes lignes horizontales avec usures et soulèvements, à intervalles réguliers sur la toile, indiquent que celle-ci a été pliée (certainement avant l'entrée au musée sous la monarchie de Juillet) ; 2002 : pose de papiers de protection sur la face, coin supérieur dextre. Couche picturale fragilisée, réseau de craquelures très prononcé, nombreux repeints[1].

HISTORIQUE

1834 : acquis du baron G. d'Eprémesnil (major officier d'ordonnance du ministère de la Guerre de Belgique) qui l'avait acheté pour le musée à Bruxelles, le 4 mai 1834[2] ; collection de Louis-Philippe ; 1946 : retour du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

Villot, 1852, n° 103 ; Justi, 1888, vol. I, p. 98 ; Geffroy, 19.., p. 76 ; Communaux, 1914, n° 103, p. 220 ; Demonts, 1922, n° 1 954, p. 144 ; Van Terlaan, 1926, p. 95 ; Glück, 1937, p. 217 ; Díaz Padrón, 1965, note 80, p. 229 ; Roy, 1974, B18, p. 398-399 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 55 ; Vlieghe, 1987, n° 93, p. 82-84 (pour le portrait de Ferdinand par Rubens, au Prado) ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 51 ; Foucart, 2009, p. 133 ; Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, A.75, p. 711-712.

Le portrait de l'un des personnages les plus importants de la cour d'Espagne, le frère du roi Philippe IV. Un grand format, marquant de prime abord quoique visiblement hétérogène. Son inachèvement permet la formulation d'une nouvelle hypothèse. 1

Ce tableau est un portrait de Ferdinand d'Autriche (1609-1641) le montrant à cheval, passant vers la gauche, en armure et tenant le bâton de commandement, ceint d'une écharpe rouge sang (la couleur impériale). Il monte un cheval bai (le bas des jambes de sa monture est noir). Le prince apparaît devant un grand arbre dont les frondaisons suggèrent, au-dessus de sa tête, un dais. 2

Ce tableau aux dimensions impressionnantes – comparables à celles des portraits équestres royaux peints par Rubens ou Vélasquez dans les années 1630 – est une curiosité ayant intrigué depuis plus d'un siècle les historiens de l'art. Jacob Burckhardt, écrivant en 1897 ses *Erinnerungen aus Rubens*, évoque ainsi le nom de 3

Fig. 23-1 Antoon Van Dyck, *Portrait équestre du roi Charles I^er^*, vers 1637-1638, huile sur toile, 367 × 292,1 cm, Londres, The National Gallery, NG1172.

Gaspar de Crayer pour la toile du Louvre[3]. L'historien suisse était ainsi d'accord avec l'attribution donnée au tableau au moment de son entrée au musée, en 1834. Cette certitude, sans doute empruntée à Carl Justi qui, en 1888, avait donné notre toile à Crayer, a cependant été critiquée par la suite. Louis Demonts y voyait ainsi un Theodor Van Thulden[4]; Gustav Glück le trouvait d'un peintre flamand « médiocre » ; Ludwig Burchard, de son côté, résumait de la sorte (mais peut-être un peu sévèrement) le statut de cette œuvre : « Ein Plagiat, ein *cross-bred*[5]. » (« Un plagiat, un hybride. »)

En effet, la composition est une copie fidèle (mais avec des manques) de celle 4
retenue par Van Dyck, vers 1637-1638, pour son *Portrait équestre du roi Charles I^er^* (**fig. 23-1**)[6] – avec remplacement de la tête de Charles par celle du frère de Philippe IV. Cette tête insérée est proche de celle visible dans le *Portrait du cardinal-infant*

Ferdinand de 1639, précisément de Crayer[7] (**fig. 23-2**). Par rapport à l'original du portrait équestre du roi d'Angleterre à Londres, l'image a été concentrée sur le cavalier : l'écuyer (à senestre) tenant le casque royal a disparu, frondaisons et paysage ont été considérablement simplifiés. La disparition d'un authentique sentiment de la nature, sentiment perceptible avec tant de force chez Van Dyck, s'accompagne, dans le tableau parisien, d'une schématisation assez générale. L'armure du cardinal-infant est ainsi réduite à sa plus simple expression ; le visage du modèle lui-même, certes élégamment rendu, est à mille lieues de la restitution tout en sensibilité du roi – même si le peintre a pris l'initiative de montrer Ferdinand regardant le spectateur.

5 Une forme de désinvolture dans le traitement de certains éléments, pourtant décisifs, surprend : la Toison d'or, qui a remplacé l'ordre de la Jarretière porté par Charles, est peinte de façon mécanique ; l'inscription, encadrée et accrochée à un arbre, est d'un dessin médiocre si l'on a en tête le tableau londonien. À dire vrai, ces dysharmonies indiquent peut-être l'intervention de plusieurs mains sur ce tableau : le prince Habsbourg, en particulier, a bien pu être peint par un artiste distinct de celui ayant eu à traiter le cheval et le paysage.

6 Sentant l'importance de l'œuvre du Louvre, mais n'arrivant pas à y retrouver les habituelles caractéristiques des œuvres de Van Dyck, les historiens de l'art ont envisagé diverses hypothèses. On a vu qu'elles consistent, *grosso modo* et suivant une démarche hiérarchique (c'est un tableau peint par un suiveur), à donner l'œuvre à Crayer ou à Van Thulden. Récemment, il a été proposé une reconstruction, nouvelle et fouillée, de la mise en œuvre de la toile : le raisonnement aboutit à faire du tableau la copie d'un original perdu (en reliant entre elles des mentions anciennes d'inventaires qui retraceraient sa trajectoire depuis le XVIIe siècle), original peint soit en 1634-1635 lorsque Van Dyck est de retour aux Pays-Bas du Sud, à Bruxelles, soit à la toute fin de la vie du maître, à l'occasion de ses mouvements pendulaires l'ayant fait aller de Londres à Paris, en passant par Anvers[8].

7 Dans ce dossier délicat, on se contentera de remarquer que notre *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne* est une peinture inachevée. Voyez le paysage, tout juste mis en place (l'arbre à dextre, en particulier, les frondaisons au-dessus du

Fig. 23-2 Gaspard de Crayer, *Portrait du cardinal-infant Ferdinand*, 1639, huile sur toile, 219 × 125 cm, Madrid, musée du Prado, P001472.

Fig. 23-3 Gaspard de Crayer, *Portrait équestre du cardinal-infant Ferdinand de Habsbourg*, vers 1639, huile sur toile, 209 × 166,5 cm, Tolède, musée de Santa Cruz, CE1998/3/1.

cavalier). Le premier plan, de même, est simplement suggéré. Cet inachèvement – qui n'entre pas dans l'esthétique de Van Dyck – explique, à notre avis, l'inconfort des spécialistes face à la toile et devrait rendre possible la formulation d'une dernière hypothèse qui revienne sur les dates.

8 En effet, le splendide portrait équestre de la National Gallery, à Londres (**fig. 23-1**), peut être situé vers 1637-1638 – l'exécution du *modello* des collections de la reine, dans l'année qui précède, soit vers 1635-1636. Il n'est guère pensable que le tableau du Louvre ait été peint *avant* ces chefs-d'œuvre[9]. Des raisons stylistiques obligent à placer le cheval que l'on voit sur le tableau parisien *après* ceux des deux collections anglaises : sa manière est absolument *synthétique* en comparaison des deux autres. Ces derniers, par contraste, montrent une robe – un beau bai – qui laisse voir muscles et tendons frémissants. Celle du bai du Louvre est bien plus lisse ou, si l'on préfère, moins analytique.

9 Selon nous, Van Dyck a commencé de peindre Ferdinand de Habsbourg et, logiquement à cette date (automne 1640[10]), réutilise la formule du portrait équestre qui lui a valu tant de succès à la cour caroline. Sachant le calendrier, mais aussi les voyages désordonnés et la mauvaise santé qui minait l'artiste, au point de le forcer à repartir derechef à Londres alors qu'il est à Paris, on peut comprendre qu'il n'ait pu achever ce très grand format[11]. Ce qu'il faut ajouter, c'est que Ferdinand dut exiger que le portrait fût fini – et ce, nécessairement par un autre peintre. Cette idée, du point de vue des princes qui disposaient de Van Dyck et de son talent à leur guise, est absolument banale. N'avait-on pas demandé, en novembre 1640, à Van Dyck lui-même de finir des tableaux laissés incomplets par Rubens qui venait de mourir[12] ? Des portraits, laissés inachevés par Frans Pourbus le Jeune en 1622, ne durent-ils pas être achevés par un autre maître[13] ?

10 Le peintre qui s'acquitta de la tâche dut être Gaspard de Crayer : on a vu que le visage du prince, sur le tableau du Louvre, est similaire à celui de son portrait par ce maître, daté 1639. De surcroît, Crayer était devenu, au fil des ans, un bon praticien du portrait équestre, comme l'atteste par exemple son *Portrait équestre du cardinal-infant Ferdinand de Habsbourg* du musée de Santa Cruz, à Tolède[14] (**fig. 23-3**). Carl Justi rappelle que le Flamand avait su gagner les faveurs du cardinal : son portrait par Crayer avait tant plu à la cour d'Espagne que le roi lui-même envisagea de se départir de l'habitude consistant à ne poser que pour Diego Vélasquez[15]. À ce moment précis, dans le contexte que nous avons esquissé, Crayer était le candidat naturel

Fig. 23-4 Pierre Paul Rubens, *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche*, 1634-1635, huile sur toile, 337,5 × 261 cm, Madrid, musée du Prado, P001687.

pour achever notre Van Dyck. Dans cette hypothèse, la toile du Louvre raboute singulièrement le goût Habsbourg au goût Stuart. Notre proposition d'attribution joint donc les noms de Van Dyck et de Crayer[16].

11 Quoi qu'il en soit, ce grand portrait équestre rappelle que Van Dyck refuse le vocabulaire allégorique dans la mise en scène du vainqueur de Nördlingen (un refus général, d'ailleurs), s'opposant ainsi à Rubens dont l'allégorie de la Vengeance divine (contre le protestantisme) accompagnée de l'aigle habsbourgeoise volerait presque la vedette à Ferdinand dans sa toile de 1634-1635[17] (**fig. 23-4**). Un Rubens, d'ailleurs, qui regarde en arrière (vers la galerie Médicis), alors que Van Dyck propose une formule neuve.

D'après Antoon Van Dyck

24 | *Portrait de la reine Henriette Marie*

Huile sur bois
H. 35; L. 27,5 cm
M.I. 804
XVIIe siècle (après 1632)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

État actuel moyen; vernis oxydé.

HISTORIQUE

Donation Charles Sauvageot, Paris, 1856; conservé au château de Montal pendant la Seconde Guerre mondiale; revenu le 31 janvier 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Sauzay, 1861, nº 1001; Guiffrey, 1882, p. 267; Glück, 1931, p. 560; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54; Millar, 1982; Larsen, 1988, vol. II, nº 806; Brown et Vlieghe, 1999, nº 65; Barnes *et al.*, 2004, IV. 114; Foucart, 2009, p. 134.

Une copie entrée au musée en 1856 avec la collection Sauvageot, donnée en bloc. 1

S'il faut en croire la tradition, Charles Ier d'Angleterre entraperçut pour la première fois sa future reine, la sœur de Louis XIII, Henriette Marie, lors de la répétition d'un masque en février 1624, alors qu'il était en route vers Madrid, accompagné par George Villiers[1]. Lorsqu'il devint clair, quelques mois plus tard, que l'alliance du prince de Galles et de l'infante Marie-Anne d'Autriche était chimérique, qu'il n'y aurait pas de « spanish match » et que la paix entre l'Espagne et l'Angleterre était plus fragile que jamais, les vœux de Charles se portèrent vers la fille de France. 2

Henriette Marie (1609-1669), fille d'Henri IV et Marie de Médicis, épousa Charles d'Angleterre en 1625, à l'âge de quinze ans. Avec Aliénor d'Aquitaine (morte en 1204), elle est l'une des rares princesses nées en France à être devenues « queen consort ». 3

Ce portrait de la reine ne donne qu'une idée de la beauté de l'original de 1632 dont il dérive[2] (**fig. 24-1**). Son manque de consistance pourrait laisser croire qu'il est le produit de l'observation (malhabile) d'une gravure (par exemple, celle de Robert Van Voerst, ou celle de Claes Jansz. Visscher le Jeune, toutes deux d'après le double portrait de Van Dyck montrant le roi et la reine), si les couleurs que l'on voit ici ne correspondaient à celles du tableau source[3]. Des détails indiquent la copie simplifiée (et partielle, puisque nous ne voyons que le buste) : les perles dans les cheveux ont disparu, le laçage du corset est rendu de façon inélégante – sans mentionner les fautes de dessin dans la peinture des épaules[4]. 4

Fig. 24-1 Antoon Van Dyck, *Portrait de la reine Henriette Marie*, 1632, huile sur toile, 109 × 86,2 cm, collection de S.M. la reine Élisabeth II, RCIN 404430.

Au moment de son intégration dans les collections du musée sous Napoléon III, 5
cette copie tout de même assez naïve s'était vue attribuée avantageusement à Peter Lely[5]. Tableau ignoré de Lionel Cust, de Gustav Glück comme d'Oliver Millar, le *Portrait de la reine Henriette Marie* n'apparaissait déjà pas dans les listes, pourtant fournies, livrées par Jules Guiffrey au XIXe siècle[6]. À dire vrai, ce panneau pourrait tout aussi bien être une copie d'après le tableau de Daniel Mytens l'Ancien montrant Charles et sa reine, et qui se trouvait à Somerset House (**fig. 24-2**). L'histoire est célèbre : Mytens avait peint en 1630-1632 ce double portrait mais, voyant ce dont Van Dyck à peine arrivé à la cour – au printemps 1632 – était capable (sous la forme du *Portrait d'Henriette Marie de France* des collections royales), le roi ordonna au Hollandais de reprendre l'effigie de la reine. Le résultat ne plut pas. Van Dyck fut alors chargé d'une nouvelle double effigie (Tchéquie, Kroměříž, château et jardins de

Fig. 24-2 Daniel Mytens l'Ancien, *Le Roi Charles et la reine Henriette Marie*, vers 1630-1632, huile sur toile, 95,6 × 175,3 cm, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405789.

l'archevêque[7]) – et Mytens quitta l'Angleterre en 1634. Il faudrait donc imaginer que notre tableau soit peint d'après une œuvre tombée assez vite en disgrâce, ce qui ne va guère de soi ; la ressemblance (notamment l'exophtalmie de la reine, héritée de ses parents) avec le Mytens est pourtant notable. Rappelons cependant que le Mytens, tel qu'il nous apparaît, est le fruit de changements dus aux pressantes demandes royales, et il est en définitive improbable que l'on ait copié ce tableau que tentait de sauver un artiste humilié[8].

6 Le panneau du Louvre témoigne, à sa manière, de la faveur rencontrée par l'effigie d'Henriette Marie peinte par Van Dyck en 1632. Le Flamand renouvela complètement la formule du portrait de la reine qui, en Angleterre, était encore sous l'emprise des effigies d'Élisabeth I^re^, malgré les efforts accomplis par un Robert Peake l'Ancien pour donner à Anne de Danemark, l'épouse de Jacques I^er^, une iconographie à part entière. Le contraste est d'autant plus fort avec l'art des derniers Tudors que les portraits d'Élisabeth présentaient, volontairement, un penchant retardataire, mêlant héraldique et rejet du naturalisme.

D'après Antoon Van Dyck

25 | *Portrait des enfants de Charles Ier d'Angleterre*

Huile sur bois
H. 47,3 ; L. 57,3 cm
INV. 1237
Après 1635 : copie ancienne (XVIIe siècle ? XVIIIe siècle ?)
Inscription au dos du support : *Ant. v. Dijk*

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Le support de ce petit tableau est constitué de deux planches de chêne au fil horizontal. La couche picturale est très mince et laisse apparaître la préparation claire et la couche d'impression brunâtre par endroits, en contraste avec des empâtements de blanc et jaune pour les habits. L'état de conservation est bon, avec de petites pertes dues au frottement du cadre ; un petit allègement du vernis a eu lieu en 1988[1]. Lorsque Charles Eastlake publia le tableau en 1883, dans son étude sur le Louvre, il le décrivit comme « perfect in tone[2] », c'est-à-dire parfait suivant les tons, accordé (accord aujourd'hui amoindri – le panneau reste doté d'un vernis s'étant oxydé). Quelques repeints dans les costumes (notamment dans la robe de Mary).

HISTORIQUE

Pays-Bas, palais de Het Loo ; « stadhouderlijk kwartier » à La Haye, en 1764 ; Guillaume V d'Orange, au Buitenhof depuis 1774 (catalogue manuscrit, nº 27) comme esquisse de Van Dyck ; transféré à Paris après la fuite du stadhouder Guillaume V en Angleterre, en 1795 ; non repris par les Pays-Bas après 1815.

BIBLIOGRAPHIE

Villot, 1852, nº 143 ; Guiffrey, 1882, nº 476, p. 262 ; Michiels, 1882, p. 408-409 ; Eastlake, 1883, nº 143, p. 65-66 ; Cosnac, 1885, p. 245 ; Cust, 1900, nº V42c, p. 266 ; Rooses, 1900, p. 94 ; Catalogue Paris, 1903, nº 1 968, p 168 ; Stokes, 1904, p. XXVII-XXVIII ; Schaeffer, 1909, p. 472 ; Errera, 1921, p. 154 ; Demonts, 1922, nº 1 968, p. 1-2 ; Glück, 1931, p. 560 ; Mahieu et Gand de Vernon, 1956, nº 376 ; Brejon de Lavergnée *et al.*, 1970, nº 91, p. 84-85 ; Boyer, 1972, nº 6, p. 154 ; Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. III, nº 27, p. 208 ; Brenninkmeijer-De Rooij, 1976, nº 27, p. 163 ; Willemijn Fock, 1977, p. 163 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Larsen, 1988, vol. II, nº A 203/1-6, p. 478 ; Gautier, [1867] 1994, p. 127 ; Brotton, 2002 ; Hearn, 2003, p. 120 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 61, p. 479 (copie réduite) ; Brotton, 2006, pl. 30 (pour l'original des collections royales) ; Foucart, 2009, p. 134 (INV. 1237) ; Grosvenor, 2011 ; Hayward, Starkey et Ward, 2012, p. 253-256 ; Hearn, 2016, nº 14, p. 68-69.

Copie ancienne d'un célèbre portrait des trois aînés des enfants de Charles et Henriette Marie. 1

Le tableau du musée dérive d'un original de Van Dyck conservé dans les collections royales britanniques (**fig. 25-1**), représentant les trois aînés de Charles Ier : de gauche à droite, Charles, prince de Galles (le futur Charles II, alors âgé de cinq ans), Jacques (James), duc d'York (le futur Jacques II), et Mary, « Princess Royal »[3]. Sans 2

Fig. 25-1 Antoon Van Dyck, *Portrait des enfants de Charles Ier d'Angleterre*, 1635-1636, huile sur toile, 133,8 × 151,7 cm, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404403.

doute faut-il imaginer les enfants royaux à Saint James, leur résidence[4]. Le tableau anglais était accroché à Somerset House; vendu au moment de la *commonwealth sale* de 1649 (proposé à, mais rejeté par l'ambassadeur de France), il entra dans les collections de Peter Lely; ce dernier le rendit à Charles II après le rétablissement de la monarchie[5]. La composition fut célèbre. Il en existe diverses répliques, de formats assez similaires[6], par exemple celle de Lancaster House, de belle venue (**fig. 25-2**), ou celle de Dresde, pleine de délicatesse[7]. Des dessins furent même produits, après la mort de Van Dyck, comme semble l'attester une feuille mise au carreau, servant à préparer en masse des copies peintes[8].

Fig. 25-2 D'après Antoon Van Dyck, *Portrait des trois aînés de Charles Ier*, XVIIe siècle, huile sur toile, 64 × 76,7 cm, Londres, Government Hospitality, Lancaster House, nº 2709.

3 L'histoire du tableau des collections royales anglaises est connue : datable entre novembre 1635 et mars 1636, la toile peut être vue comme un *corrigendum* au portrait des aînés de Charles Ier que peignit Van Dyck juste avant[9], lequel tableau avait été critiqué pour avoir laissé paraître, chez le jeune prince, les attributs trop distincts de la première enfance (Charles avait été peint en robe, comme les garçons en portaient jusqu'à l'âge de cinq ans ; il revêt, dans cette nouvelle composition, la culotte). Peut-être la seconde version, acquise par Charles Ier en 1632, du *Portrait du prince Guillaume II d'Orange* a-t-elle pu inciter le roi à commander au Flamand divers portraits des enfants royaux[10].

4 Il est d'usage de louer, dans le tableau des collections royales anglaises, le sentiment de l'enfance, mêlé au *décorum* s'imposant dans la représentation d'enfants royaux ; cependant, Van Dyck s'est surtout ingénié à figurer des adultes en réduction – la mise en scène est extrême. En cela, il rejoint son modèle Titien, et le *Portrait de Clarisse Strozzi* de ce dernier (Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), vu à Rome. La formule « à trois » remonte au moins aux dernières années du séjour génois, quand Van Dyck produisit le *Portrait de Luca, Giacomo et Violante Spinola* (collection privée), dans lequel se trouve déjà le détail du chien (un rien agité)[11].

5 Le somptueux tissu brodé d'or et formant fond, visiblement vénitien, est en velours noir *relevé* (à plusieurs hauteurs de poils) : il s'agit là d'une pièce de grand prix[12]. Van Dyck en avait vu durant son séjour italien et en représenta en particulier dans certains de ses portraits génois (par exemple, le *Portrait de Polyxène Spinola*,

Fig. 25-3 Salomon de Bray, *Judith présentant la tête d'Holopherne*, 1636, huile sur panneau, 89 × 71 cm, Madrid, musée du Prado, P002097.

ancienne collection du Columbus Museum of Art, Ohio, vente Christie's, New York, 26 janvier 2011, lot 109, où se voit un exemple de ce travail décoratif). Voyez encore le *Portrait d'Algernon Percy, 10e comte de Northumberland, avec sa femme et sa fille* (Petworth House, Sussex, The Egremont Collection, National Trust Collections[13]), justement daté d'après mai 1635, et sur lequel s'observe notre velours. De tels textiles précieux circulaient dans le nord de l'Europe au XVIIe siècle : voyez, entre mille, la Judith de Salomon de Bray, d'ailleurs elle aussi de 1636, ceinte d'un manteau levé – ou c'est tout comme – dans le drap de velours sur fond duquel posent les petits Stuarts[14] (**fig. 25-3**). Mais c'est évidemment un héritage de la Renaissance et de son « bazar[15] » que ces textiles précieux : Henri VIII possédait à foison des velours de toutes les couleurs[16]. Joos Van Cleve, par exemple, portraitura le roi Tudor portant un pourpoint (« doublet » en anglais) fait de ce tissu d'or[17]. Ce tissu bien digne des jeunes princes complète heureusement le tapis au sol (peut-être persan, de type *herati*[18]). Van Dyck semblerait avoir possédé, comme accessoire d'atelier, un admirable textile oriental, vieux alors de cent cinquante ans – on le retrouve, par exemple, sur le *Portrait de la princesse Mary* (Boston, Museum of Fine Arts, vers 1636 justement[19]).

De façon générale, l'évocation de l'art de Holbein (même si les « tapis Holbein » sont turcs) n'aurait pas échappé aux contemporains. Faut-il voir là une ambiance implicitement Tudor, subtilement suggestive du Camp du Drap d'or ? Le souvenir de ce dernier, qui avait réuni en juin 1520 François Ier et Henri VIII, était resté vif dans les mémoires de la cour et l'on aurait tort de mésestimer ce type d'allusion politique alors que Charles gouverne sans le Parlement qu'il a dissous en 1629. Henri VIII lui-même, qui possédait une collection de plusieurs centaines de tapis orientaux, s'est fait portraiturer se tenant sur de tels textiles d'apparat – littéralement enchâssé dans ces vrais symboles de pouvoir (**fig. 25-4**). Enfin, on se souviendra de la présence, dans les collections d'Henri VIII puis de Charles Ier, du *Portrait des trois enfants de Christian II de Danemark* par Mabuse : le tableau se trouve à Whitehall, dans la Privy Gallery sous le règne de Charles[20] (**fig. 25-5**). Le portrait des enfants de

ce dernier, membre d'une dynastie écossaise montée sur le trône britannique, situe ainsi les jeunes princes et leur sœur dans la lignée des souverains du XVIe siècle.

7 Dans le même ordre d'idées, il faut citer Robert Peake l'Ancien dont les portraits du jeune prince Henry (mort en 1612) constituent la toile de fond de toute représentation des enfants princiers sous le règne de Charles Ier. Le traumatisme de la mort de l'héritier primitif au trône était, à chaque nouveau portrait des enfants du frère, à exorciser. En ce qui concerne le portraitiste de ce dernier, Peake, il s'agissait, pour Van Dyck, de moderniser un idiome usant encore de l'allégorie (comme le montre, paradoxalement, la mise au goût du jour, *i. e.* vandyckien, du portrait équestre d'Henry par Peake, tableau dont la figure du Temps fut masquée par des repeints – à Parham Park, West Sussex). L'élégance de Robert Peake ainsi que la sophistication de ses peintures – notez les plumes prince de Galles dans son portrait d'Henry (Londres, National Portrait Gallery, NPG 4515) – attestaient une tradition raffinée, une culture de cour élaborée dans laquelle Van Dyck eut à se couler au moins autant qu'il tâcha de la surplomber.

8 Le portrait des enfants royaux par notre artiste (**fig. 25-1**) doit être placé en regard de celui des fils du duc de Buckingham, daté de 1635[21] (**fig. 25-6**). Les deux originaux de Van Dyck sont de formats très proches. La proximité des deux toiles traduit l'affection du roi pour les enfants du duc assassiné : les deux garçons grandirent aux côtés des enfants royaux, la faveur du souverain leur était acquise. Van Dyck était à l'aise dans ce type de parallélisme, s'entendant à refléter dans son œuvre les relations de pouvoir aussi bien que les inclinations de ses commanditaires.

Fig. 25-4 Atelier de Hans Holbein le Jeune, *Portrait d'Henri VIII*, vers 1537, huile sur toile, 239 × 134,5 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, WAG 1350.

9 Exactement à la période durant laquelle Van Dyck peignait les enfants de Charles Ier, Rubens exécutait son *Portrait d'Hélène Fourment et ses enfants* (**fig. 25-7**). Il serait naïf de voir là une simple coïncidence. Il est vraisemblable que Rubens – l'un des artistes les mieux informés d'Europe, et fait chevalier par Charles Ier en mars 1630 – eut vent de la commande faite à son ancien assistant par la cour d'Angleterre ; cette information dut jouer un rôle, sinon dans sa décision d'entreprendre un portrait intime de ses jeunes enfants avec leur mère, du moins dans son traitement de la représentation de l'enfance. C'est un tort de voir ce Rubens si connu comme l'on verrait par exemple un Monet, suivant le goût pour la « vie moderne » : la formule de Rubens, toute naturelle qu'elle apparaît, doit se comprendre en

Fig. 25-5 Jan Gossaert, dit Mabuse, *Portrait des trois enfants de Christian II de Danemark*, 1526, huile sur panneau, 34,2 × 46,2 cm, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405782.

relation avec les manières des cours. Et c'est de rupture qu'il s'agit. Il est remarquable que cet ancien page devenu peintre ait souhaité se démarquer, dans l'image du bonheur familial, de tout cérémonial qu'il connaissait si bien. L'absence de tout apprêt, en même temps que la dignité qui émane de l'œuvre rubénienne, sont la réponse du maître à ce que Van Dyck, pris dans les rets de la culture de cour d'un monarque absolu, pouvait produire. Du coup, c'est le plus âgé (Rubens) qui semble plus novateur et hardi que le plus jeune (Van Dyck) – comparaison voulue implicitement par Rubens, lequel savait les contraintes s'exerçant sur la créativité de son disciple.

Le panneau du Louvre, loué par Charles Eastlake[22], présente quelques variantes 10
significatives par rapport à la toile des collections royales britanniques. Max Rooses l'avait noté, qui voyait dans l'œuvre parisienne une esquisse du grand tableau[23]. La main droite de Jacques ne repose plus sur le bras de son frère ; le chien à senestre a disparu, celui à dextre vient de tourner la tête[24]. Un paysage avec balustrade et échappée vers des cyprès est apparu à senestre. Il ne s'agit pas là de simples maladresses de copiste, et c'est ce qui confère à ce panneau un intérêt supplémentaire et du charme – sans qu'il semble possible d'affirmer, autrement qu'à titre spéculatif, que ce doive être la copie d'un *modello* égaré[25]. Au mieux se risquera-t-on, par hypothèse, à évoquer Cornelis Jonson Van Ceulen (1593-1661) comme possible auteur du panneau du Louvre, celui-ci ayant notamment peint une réplique partielle de la « great peece » de Van Dyck (il est vrai sur un petit cuivre, 25,4 × 20,9 cm, collection privée[26]). Jonson n'était guère à l'aise dans les portraits en pied grandeur nature, peut-être une réduction comme celle du Louvre ne l'aurait-elle pas indisposé[27].

11 L'idée (erronée) que l'œuvre du musée pourrait être une esquisse remonte aux inventaires de Guillaume V : « Een *Schets* [nous soulignons] van de Portraitten van Karel de Tweede, met de Princesse van Orange, en Koning Jacobus, nog kinderen zijnde, op Paneel 1 v^{t} 7 d^{m}, 2 v^{t} / door Denzelven [Anthonie van Dijck][28]. » Cette affirmation se retrouve tardivement, sans critique, par exemple chez Hugh Stokes[29]. Nous avons affaire, avec l'œuvre parisienne, à une copie ancienne (du temps de la restauration Stuart ?) et simplifiée de la toile des collections royales (**fig. 25-1**). Rappelons que l'œuvre originale est « le portrait le plus largement copié et diffusé [des] trois aînés[30] ».

12 Le comte de Cosnac a pu attirer l'attention sur un *Portrait des trois enfants de Charles I^{er}*, acquis à la suite de la vente du *commonwealth* (1650), pour Mazarin par M. de Bordeaux, alors ambassadeur de France en Angleterre[31]. Selon cet auteur, le tableau était au Louvre en 1884. La gravure donnée par Cosnac permet cependant de lever le doute : il ne s'agit pas de l'INV. 1237[32]. Enfin, Eugène Lami a fait une copie dessinée du tableau du Louvre (R.F. 375), comme Constant Dutilleux qui laissa, sous la Restauration, une huile sur carton d'après notre panneau[33].

Fig. 25-6 Antoon Van Dyck, *George Villiers, 2^{e} duc de Buckingham, et lord Francis Villiers*, 1635, huile sur toile, 137,2 × 127,7 cm, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404401.

Fig. 25-7 Pierre Paul Rubens, *Portrait d'Hélène Fourment et ses enfants*, vers 1636, huile sur panneau, 115 × 85 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1795.

Anonyme italien (?)

26 | *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*, dit à tort *Portrait de Livio Odescalchi*

Huile sur toile
H. 123 ; L. 92 cm
R.F. 1942-34
Vers 1626 (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1962 : pose de vernis ponctuelle ; dans les années 1960 et 1970 : diverses reprises de matités et régénération du vernis ; 1987 : revernissage ; 1993 : décrassage puis vernissage, reprise des repeints ; 2008 : dépoussiérage et reprise des repeints[1].

HISTORIQUE

Arthur Pond apporte le tableau en Angleterre depuis l'Italie[2] (?) ; comte d'Ashburnham, Londres, n° 30 Dover Street (Piccadilly), et Ashburnham (Sussex) ; 20 juillet 1850[3] : vente Ashburnham chez Christie's, Londres, lot 46 ; Neville (marchand ?) sans doute pour lord C. Townsend ; 24 mai 1851 : vente Christie's, Londres, lot 74 (acheté pour 300 livres)[4] ; 11 février 1853 : vente Osborn, Christie's, Londres, lot 323 (lot Townsend porté à la main sur le catalogue, sans doute un ajout de dernière heure) ; C. J. Nieuwenhuys, marchand, Londres ; 1857 : sir Hugh Hume Campbell, Londres ; exposé à la Royal Academy, Burlington House, Londres, 1877[5] ; 16 juin 1894 : vente Campbell, Christie's, Londres, lot 51 ; 1909 : Steinmeyer, Paris ; Charles Sedelmeyer, marchand, Paris (cité en la possession de Carlos de Beistegui en 1909, Sedelmeyer servant sans doute de *drogman*[6]) ; Carlos de Beistegui ; 4 novembre 1942 : legs Beistegui (sous réserve d'usufruit, arrêté du 27 octobre 1943) ; 1943 : au château de Sourches (Sarthe) ; juillet 1945 : exposé au Louvre ; septembre 1945 : envoi à Biarritz (collection Beistegui) ; 1953 : entré dans les collections nationales.

BIBLIOGRAPHIE

Waagen, 1854-1857, supplément, p. 443 ; Guiffrey, 1882, n° 726, p. 47 et 173 ; Londres, 1887 ; Bode, 1889, p. 49 ; Cust, 1900, n° IIb 108, p. 243 ; Schaeffer, 1909, p. 208 ; Guiffrey, 1931, p. 152 (reproduction p. 141) ; Bazin, 1943, p. 331 ; Bouchot-Saupique, 1947, pl. XXI ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 53 ; Larsen, 1980, vol. II, n° A71 ; Larsen, 1988, vol. II, n° A59, p. 430 (cité comme œuvre dérivative), n° 372, p. 151, et n° 401, p. 164 ; Laclotte, 1989, p. 145 ; Foucart, 2009, p. 135.

Un portrait ayant longtemps bénéficié de belles appréciations, de Gustav Friedrich Waagen à Jules Guiffrey, mais que les spécialistes se sont finalement résolus à extraire du corpus vandyckien. 1

Lorsqu'il entra au Louvre (sous réserve d'usufruit) avec la collection Carlos de Beistegui en 1942, ce tableau introduisait au musée, pensait-on, un premier exemple de la période génoise du maître. Le *Portrait d'une dame génoise* (**cat. 9**) 2

Fig. 26-1 Tintoret ou Domenico Tintoretto (?), *Portrait d'homme*, 2de moitié du XVIe siècle, huile sur toile, 154 × 131 cm, Florence, galerie des Offices, 9951/1890.

n'avait pas alors été donné à l'institution[7]. Aujourd'hui, le tableau Beistegui n'est plus accepté comme un tableau original peint par Van Dyck[8].

Malgré son caractère photogénique et une certaine allure, la comparaison avec 3
d'autres portraits du maître l'éloigne de l'atmosphère vandyckienne : songeons au *Portrait présumé de Marcello Durazzo* (Venise, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, une toile des années génoises), ou au *Portrait de Lucas Vorsterman* de 1631 (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga), autre figure d'homme en noir jaugeant le spectateur[9]. La différence de qualité est perceptible. Certaines caractéristiques de notre tableau, il faut le dire, sont en dissonance : la rapière (ce n'est pas une épée[10]), superbe arme qui évoque la manufacture tolédane, est mise en avant comme jamais dans le R.F. 1942-34, qui plus est paraissant presque flotter au premier plan. Le col de dentelles, censé rendre une fraise à la confusion, est contestable. Le dessin des mains est sans personnalité, voire fautif (l'index et le pouce de la main gauche).

Fig. 26-2 Anonyme italien (?), *Portrait d'homme*, vers 1630 (?), huile sur toile, 120 × 89 cm, collection privée.

Le gorgerin[11], sur la console à dextre, est d'une mise en place assez pénible et sans rapport spatial avec la main qui semble l'effleurer. Le costume noir, de belle ampleur, ne parvient pas à faire sentir le corps qu'il cache. Enfin, le visage (élégant mais sans tension) n'évoque pas la facture vandyckienne d'un portrait qui pourrait se situer au début de la seconde période anversoise (été 1627-mai 1632).

4 À l'automne 1942, lorsque la toile entre dans les collections publiques, c'est sous la dénomination de portrait de « Don Livio Odescalchi ». Ce nom aristocratique apparaît dans le volume II des *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni* de Pascoli à l'occasion de la description des vies de Carlo Fontana, de Pierre Monnot (actif dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle), ou de Giovanni Battista Calandra[12].

Fig. 26-3 Suiveur d'Antoon Van Dyck, *Portrait d'homme*, vers 1622-1627, huile sur toile, 73,7 × 61 cm, Indianapolis, Museum of Art, 44.131.

La chronologie – qui concerne Livio Odescalchi, collectionneur et neveu du pape Innocent XI Odescalchi – n'est pas en accord avec le fait de poser pour un artiste mort en 1641 ; Livio Odescalchi naît en effet à Côme en 1658 et meurt à Rome en 1713[13]. Malgré les affirmations de l'exposition de Burlington House, en 1877 – date à laquelle le tableau fut présenté comme *Portrait de don Livio Odescalchi* par Van Dyck (alors parfaitement identifié comme neveu du pape Innocent XI[14]) –, notre tableau est donc celui d'un modèle, certes aristocratique, mais anonyme.

De façon générale, l'œuvre du Louvre se rattache à un type de portrait très en vogue dans le nord de la péninsule italienne pendant une bonne partie du XVIe siècle. Citons, par exemple, le *Portrait d'homme* de Tintoret que conservent les Offices de Florence (**fig. 26-1**). Erik Larsen proposa un temps de voir dans le *Portrait d'un gentilhomme* la main de Tiberio Tinelli – une hypothèse que ne peut que

contredire la chronologie si l'on maintient l'identité du modèle Odescalchi –, au moins ce spécialiste avait-il vu le problème et renoncé à la traditionnelle identification[15]. Quelques années plus tard, Larsen finit par cataloguer la toile du Louvre comme œuvre dérivant d'un original de Van Dyck, en collection privée[16] (italienne, pensait-il, mais apparemment plutôt suisse). Cette œuvre porte une inscription en haut, à senestre : « AET. SUAE 42 Aº 1626 / A.V.D. » Ces données ont dès lors été accolées à la toile du Louvre, qui serait donc une copie avec variantes, faite peu après 1626, de cette peinture en mains privées (**fig. 26-2**). Le 1er février 2018, chez Sotheby's, New York, lot 24, cette toile apparemment *princeps* réapparut avec une provenance de Lugano (Suisse) ; elle fut vendue comme autographe[17].

6 Quelques remarques serviront ici de conclusion. Il est inattendu de trouver, chez Van Dyck, une inscription et des armoiries aussi rapidement décrites (on peut penser au raffinement des armoiries incluses dans le *Portrait d'Agostino Pallavicini*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 68.PA.2[18]). Par ailleurs, l'espace autour du personnage ne semble pas suggéré de la manière dont il l'est dans d'autres portraits de la période italienne[19]. Lorsque le fond est laissé en aplat par Van Dyck, comme ce serait le cas pour les œuvres qui nous intéressent ici, le rendu plastique du personnage paraît d'une nature distincte[20].

7 Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne l'œuvre du musée du Louvre, nous l'appellerions volontiers le « pseudo-Odescalchi », dans l'espoir d'une identification à venir, et situerions son exécution en Italie, sans exclure Gênes, à la fin du premier tiers du siècle, et dans le sillage de Van Dyck. De façon générale, on devine qu'existèrent différents tableaux peints à l'imitation des succès magnifiques de l'artiste à Gênes. Considérer le seul « météore » Van Dyck est sans doute une erreur de perspective. Voyez ainsi le *Portrait d'homme*, au musée d'Indianapolis (**fig. 26-3**), catalogué comme suiveur de Van Dyck.

27 | *Tête de jeune homme*

Huile sur bois
H. 48,5 ; L. 39,5 cm
M.I. 970
Vers 1617 (?)
Une étiquette au revers, avec inscription : *Rubens (Pierre Paul) 44 – Tête de saint Georges les yeux levés vers la Croix* ; il s'agit apparemment d'un fragment de catalogue de vente.

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Panneau constitué de trois planches à fil horizontal ; radiographié et examiné au laboratoire en 1929, 1953 et 1965[1].

HISTORIQUE

Peut-être le lot 81 de la vente des biens du château d'Hubertusburg, Amsterdam, 22 mai 1765 (donné à Rubens) ; peut-être le lot 23 de la vente des 7-20 février 1782, Paris, Pierre Rémy (« cabinet d'un amateur étranger »), donné à Van Dyck (la vente aurait eu lieu finalement à l'amiable)[2] ; collection du Dr Louis La Caze, Paris ; 1869 : legs La Caze au musée du Louvre ; 1946 : retour du château de Montal.

BIBLIOGRAPHIE

La Caze, 1869, n° 257 (« salle à côté du salon ») ; Michiels, 1877, note 1, p. 307 ; Rooses, 1886-1892, vol. II, n° 436 ; Michel, 1899, vol. II, n° 436, p. 270 ; Glück, 1905, p. 58 ; Rosenberg, 1905, p. 210 ; Demonts, 1922, n° 2127, p. 96 ; Glück, 1931, p. 521 ; Glück, 1933, n° 210, p. 161 ; Vlieghe, 1973, n° 88, p. 134 et suiv. (pour le retable de Lyon) ; Roy, 1977, n° 157, p. 40 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 122 ; Larsen, 1980, vol. II, n° 140, p. 94 ; Larsen, 1988, vol. II, n° 125 ; Renger et Denk, 2002, p. 322 ; Faroult, 2007, p. 357-358 ; Vander Auwera, 2007, fig. 4, p. 76 ; Foucart, 2009, p. 248, Van Hout, 2020, vol. I, n° 34b, p. 120-121, et vol. II, fig. 110.

L'attribution de ce panneau, entré en 1869 avec la donation La Caze au musée, est passée de « Rubens », puis « Van Dyck », à « pastiche » ou « copie ». La présente notice donne un état de la question et propose une interprétation complémentaire du panneau, rompant avec une attribution à Van Dyck. 1

Contrairement à ce que pensait Louis La Caze, donateur sous le second Empire de ce panneau, la tête du personnage n'est pas celle d'un saint Jean, mais serait plutôt celle d'un saint Georges[3]. C'est du moins ce qu'il faut imaginer si l'on remarque que l'œuvre du Louvre participe de la préparation d'un immense retable aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon. En effet, dans *Les Saints Dominique et François d'Assise protègent le monde de la colère du Christ* (**fig. 27-1**), on reconnaît – juste au-dessus de sainte Catherine agenouillée – un personnage dans la même attitude que celle qui se voit dans notre panneau. Il s'agit de saint Georges. Hans Vlieghe a pu faire observer que les deux têtes, certes ressemblantes, n'avaient en commun qu'un même « type facial[4] ». En effet, le personnage sur le tableau parisien est plus élancé, 2

Fig. 27-1 Pierre Paul Rubens, *Les Saints Dominique et François d'Assise protègent le monde de la colère du Christ*, vers 1618-1620, huile sur toile, 555 × 361 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, A 194.

moins charnu, que celui qui se voit à Lyon. Cette remarque, prudente, a l'avantage de questionner dès l'abord l'idée que le tableau du Louvre serait une copie d'après ce qui se voit à Lyon.

La tête du Louvre a retenu, dès longtemps, l'attention des spécialistes. Elle apparaît en effet, avec plus ou moins de nuances, dans *La Pentecôte* et *Le Grand Jugement dernier* (Munich, Alte Pinakothek), mais aussi dans *L'Assomption de la Vierge* de 3

Rubens (Augsbourg, Heilig Kreuz Kirche)[5]. Le personnage du Louvre se voit ainsi attribuer, dans ces compositions rubéniennes majeures, le rôle d'apôtre, ou de ressuscité appelé à la droite du Seigneur. Sa pose, entre l'extase et l'expectative, les yeux tournés vers le ciel ou toute figure d'autorité qui pourrait s'y trouver, convient bien à ces contextes favorables à l'expression de la sidération, chez les disciples de Jésus ou les morts susceptibles d'être jetés « dans l'étang de feu », selon les mots de saint Jean (*Apocalypse*, XX, 15).

4 Le 22 mai 1765, à la vente des biens du château de Hubertusburg au cours de laquelle furent dispersés les tableaux de l'électeur de Saxe – et qui se tint, génie hollandais oblige, à Amsterdam –, on trouvait sous le nº 81, donné à Rubens, un panneau décrit comme une « tête d'apôtre » dont les mesures (51,5 × 41,2 cm[6]) évoquent celles de notre tableau (48,5 × 39,5 cm). À la vente amstellodamoise, les deux autres têtes d'apôtres présentées sont de dimensions supérieures. Cet élément de provenance, s'il venait à être confirmé, établirait pour notre tableau une attribution à Rubens remontant à l'Ancien Régime.

5 C'est Gustav Glück, écrivant en 1905 dans la revue autrichienne *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, qui affirma que la *Tête de jeune homme* était de Van Dyck, la datant vers 1620. On perçoit, en lisant Glück, que cette idée s'inscrit dans une démarche de révision du *corpus* de Rubens favorable à son élève[7]. Cette attribution devint l'angle sous lequel était abordé le tableau du Louvre : dans les années 1960, Horst Gerson jugeait ainsi l'œuvre de Van Dyck. Julius Held y voyait plutôt un Rubens. Erik Larsen, s'exprimant un an plus tard, affirmait sa conviction que le Louvre possédait là un Van Dyck peint vers 1618[8]. Le récent catalogue du musée, relevant une « facture fine et enlevée », oriente la réflexion vers l'idée d'une copie plus tardive[9]. Selon nous, le dossier peut être réexaminé.

6 Le personnage sur le panneau La Caze n'a pas d'identité définie. Suivant la tradition inaugurée largement à Anvers par Frans Floris, nous avons sous les yeux un modèle d'atelier, peint ici dans le but d'être réutilisé, injecté dans une composition historique (ou plusieurs)[10]. Les zones de recouvrement entre l'activité du jeune Van Dyck, travaillant dans l'atelier de Rubens dans les années 1610, et celle de son maître sont telles que l'on connaît des cas pour lesquels une réutilisation d'une même étude par l'un et l'autre respectivement, dans des œuvres distinctes, est avérée[11]. Jeremy Wood rappelle à juste titre que Van Dyck, au cœur de ses années de développement personnel, passa une grande partie de son temps à imiter le style de Rubens[12]. Le tableau du Louvre ne se comprend pas hors de ce contexte.

7 Le statut de l'œuvre diffère donc de celui de la *Tête de jeune homme* (R.F. 1961-83, **cat. 2**), une étude d'un membre de la famille d'un commanditaire en vue d'un portrait de groupe, à inclure dans une composition religieuse. Les deux tableaux partagent cependant la qualité d'étude sur le vif. Observons. Sur un fond neutre, de couleur brun-olive, un jeune homme est figuré en buste. Il est vêtu d'une tunique rouge foncé, à la forme volontairement sans style bien identifiable, qui laisse voir

Fig. 27-2 Pierre Paul Rubens, *Tête de jeune soldat*, vers 1614-1615, huile sur panneau, 50,8 × 41,5 cm, collection privée.

une chemise de corps blanche. Bien que très présente, la figure se tient en réalité assez éloignée du plan de la surface du tableau, l'espace autour d'elle se déployant dans un continuum sans défaut. Son regard est levé vers le haut. Ses yeux presque révulsés attirent l'attention sur une formule classique des peintres de figures : le buste est vu en légère plongée, la tête *a contrario* est perçue en contre-plongée. Les globes oculaires apparaissent ainsi curieusement présents pour un personnage que l'on s'attend à surplomber. L'intérêt du procédé, pratiqué avec discernement, est de donner un dynamisme accru au personnage, en engageant le regard du spectateur (du fait des deux points de vue simultanés adoptés par le peintre) à balayer le tableau de haut en bas et de bas en haut alternativement. Par ailleurs, le raccourci est spécialement réussi : l'artiste a surmonté avec aisance la difficulté en plaçant les ombres qui font saillir le menton, ou rejettent en retrait l'arête du nez. Des empâtements (menton, sillon naso-labial) signalent les endroits accrochant la clarté. De manière générale, notre tableau constitue une étude sur les ombres et la lumière dans un cas d'école : une tête les yeux au ciel. Chose assez rare pour être notée, la lumière vient de droite et de face : les cheveux du personnage, à dextre, sont dans la pénombre. Le mouvement, enfin, a été brillamment suggéré par un rendu différent de la chevelure : plus ou moins longue, apparemment, selon qu'elle est à gauche ou à droite du visage. Cette asymétrie désirée signale non seulement une tête penchée, mais une tête en train de bouger. Rembrandt et ses élèves sauront se souvenir de la leçon, eux qui aiment à présenter les pendants d'oreilles de leurs personnages féminins de biais, évoquant là l'agitation impromptue des têtes parées. Enfin, certaines plages sombres surprennent : *a contrario* de l'effet mimétique attendu, elles n'épousent pas la forme au contact de laquelle elles se trouvent. C'est le cas dans les boucles de cheveux à dextre, ou encore au niveau des muscles du cou. Il y a là une autorité artistique indéniable. L'ensemble présente un caractère plein et rond, et témoigne d'une maîtrise technique allant jusqu'au coup de pinceau « dans le frais » (les cheveux).

Dans ces conditions, il semble délicat de situer cette œuvre à une autre période et 8
dans un autre contexte que ceux de l'atelier de Rubens après 1615 (le moment où Rubens s'installe dans sa maison sur le Wapper). À la qualité de l'œuvre s'ajoute un rapprochement, à notre connaissance jamais encore proposé. Un grand nombre de

Fig. 27-3 Willem Panneels (?), *Deux études de tête de jeune homme*, après 1615, craie noire, plume, encre noire sur papier, 12,5 × 22,7 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, KKSGB6644.

têtes d'études de Rubens (sur papier ou sur bois) nous sont parvenues, et il apparaît dans ces conditions tout à fait remarquable que celle du Louvre soit liée, nous semble-t-il, à une autre tête d'étude, celle-ci en mains privées[13] (**fig. 27-2**). Selon nous, à titre d'hypothèse, il est possible de reconnaître, dans les deux panneaux (de dimensions très similaires : 50,8 × 41,5 cm pour l'œuvre en collection privée, et 48,5 × 39,5 cm pour celle du musée), le même jeune homme. Le même modèle d'atelier. C'est d'ailleurs lui, dans d'autres poses et suivant une association relevée par Marjorie E. Wieseman, qui constitue aussi le sujet d'une double étude, dessinée selon une technique mixte (craie noire, plume, encre noire) – un dessin communément donné à l'assistant de Rubens, Willem Panneels[14] (**fig. 27-3**). L'étude peinte, en collection privée, est datée vers 1614-1615[15]. Il existe aujourd'hui un accord sur le fait que son auteur est Rubens.

9 Ces divers éléments incitent, à notre avis, à classer la *Tête de jeune homme* comme du pinceau de Rubens, tout en la datant, pour des raisons stylistiques mais aussi compte tenu de la date des grands formats dans lesquels le personnage figuré fait son apparition (la fin des années 1610), vers 1617. Le tableau La Caze qui, par son attribution à Van Dyck, illustra longtemps l'esprit résolu et visionnaire de son inventeur Gustav Glück, rejoindrait ainsi l'*opus* rubénien[16].

10 Une copie par (Alexis ?) Vollon, vente Drouot, Paris, salle 11, 29 décembre 1969, lot 19.

Anonyme

28 | *Saint Jean Baptiste enfant dans un paysage*

Huile sur toile
H. 92 ; L. 73,5 cm
M.I. 208
XVIIIe siècle (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Transposé ; traité en 1977 (refixage) ; état actuel très moyen ; vernis oxydé[1].

HISTORIQUE

Dr Bégué, Toulouse ; acquis par Napoléon III (2 000 francs[2]) ; donné au musée par Napoléon III, 1858 ; déposé à Compiègne, 1874-1954.

BIBLIOGRAPHIE

Both de Tauzia, 1874, nº 182, p. 73 ; Castres, 1951, sans numéro ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 55 ; Granger, 2005, p. 630 ; Cano Rivero et Quiles García, 2006 ; Foucart, 2009, p. 135.

Ce tableau est sans relation avec Antoon Van Dyck. Ce dernier, ici, a été utilisé comme prête-nom. 1

Fig. 28-1 Bartolomé Esteban Murillo, *Saint Jean Baptiste enfant*, vers 1670, huile sur toile, 121 × 99 cm, Madrid, musée du Prado, P000963.

Lorsqu'en 1858 ce tableau fut proposé au comte de Nieuwerkerke, directeur du Louvre sous Napoléon III, il était attribué à Alonso Miguel de Tovar, imitateur brillant de Murillo[3]. L'existence de peintures de même sujet, par Murillo lui-même – par exemple, au Prado (**fig. 28-1**) – explique ce rapprochement. Cette attribution fut par la suite délaissée ; Pierre Paul Both de Tauzia, écrivant dans les années 1870, classe ainsi le tableau dans l'école flamande[4]. Cette dernière attribution est plus de commodité que de conviction, l'aspect espagnol de l'œuvre n'étant pas ce qui frappe le moins. En 2009, le tableau figure encore, au musée, sous l'appellation « école de [Van Dyck][5] ». Peut-être est-ce là un souvenir de Giovanni Pietro Bellori, lorsque celui-ci évoque, au fil de ses énumérations des peintures de Van Dyck, « San Gio. Battista nel deserto[6] ». 2

Pourtant, ce jeune Baptiste, posant vaguement comme un *ignudo*, avec son drapé rouge et son fond de paysage un rien lavé, pourrait aussi évoquer l'art anglais du XVIIIe siècle (Murillo était apprécié, par exemple, d'un Gainsborough). Il n'existe, à notre connaissance, aucune œuvre en rapport avec ce tableau de venue fort courante, et dont l'état empêche de dire davantage. Nous avons souhaité le présenter comme témoin de ce que le nom de Van Dyck a pu être accolé, par le passé, à des peintures éloignées de son style. 3

D'après Antoon Van Dyck

29 | *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*

Huile sur bois
H. 37 ; L. 28 cm
R.F. 1961-84
Après 1799 (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

1962 : nettoyage superficiel, retouches, revernissage ; 1978 : dépoussiérage, masticage, petites retouches. Panneau chanfreiné, couche picturale d'aspect satisfaisant[1].

HISTORIQUE

Comte Widman, château de Wiese, près d'Iglau (Tchéquie) ; August de Ridder, villa Schönberg, près de Kronberg[2] ; 1911-1913 : après la disparition de Ridder, tableau en prêt au Städelsches Kunstinstitut de Francfort-sur-le-Main ; 1913 : transporté à Paris par la famille Ridder avec le reste de la collection ; 1914 : la collection est saisie comme bien ennemi par les autorités françaises ; 2 juin 1924 : vente A. de Ridder, lot 18 (expert : Petit) ; acquis à cette vente par André Schoeller, marchand d'art, Paris (39 000 francs[3]) ; collection Victor Lyon (1878-1963) ; 1961 : donation sous réserve d'usufruit d'Hélène et Victor Lyon au profit de leur fils Édouard ; 1977 : entrée définitive dans les collections du musée.

BIBLIOGRAPHIE

Bode, 1913, p. 16 ; Glück, 1925-1926, p. 257-258 ; Glück, 1931, p. 526 ; Compin, 1978, p. 385, et note 10, p. 403 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Rosenberg, 1984, p. 130 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 240, p. 103 ; Barnes *et al*., 2004, I. 48 ; Foucart, 2009, p. 135 ; Díaz Padrón, 2012a, fig. 9, p. 241.

Sans doute une copie tardive d'après le grand format aujourd'hui à Munich. 1

Écrivant au début du XXe siècle le catalogue de la collection August de Ridder dans lequel se trouvait alors notre panneau, Wilhelm Bode le trouve « particulièrement charmant » (« besonders reizvoll[4] »). Commentant *a posteriori* la vente Ridder de 1924, Édouard Michel le juge « médiocre[5] ». Cette évolution de l'appréciation de notre tableau en moins d'un demi-siècle – évolution sans doute initiée par Gustav Glück au milieu des années 1920 – n'a pas connu de nouveau retournement[6]. Le tableau est toujours considéré comme peint « d'après » Van Dyck[7]. Nora De Poorter a d'ailleurs fait, en 2004, la liste des copies (« un nombre considérable ») qui, un temps, passèrent pour des esquisses de l'un des chefs-d'œuvre de Van Dyck, le grand saint Sébastien de l'Alte Pinakothek de Munich : le tableau du Louvre s'y retrouve[8] (**fig. 29-1**). 2

Le fait que nous ayons affaire à une copie en manière d'esquisse explique justement qu'il y ait eu confusion, d'autant que la question des esquisses chez Van Dyck est délicate. Le peintre en réalisa fort peu, préférant dans sa jeunesse les *tronies*, ou 3

têtes de caractères dont certaines destinées à incarner des figures d'apôtres[9]. L'intense créativité qui s'exprime dans ces œuvres, leur facture brillante, tout à la fois enlevée, sèche et très mûre, l'évident désir de prendre ses distances vis-à-vis des esquisses rubéniennes – le pôle sans lequel il est malaisé de comprendre Van Dyck – détonnent face à la manière correcte et sans axe fort du panneau du Louvre. Qu'il s'agisse d'une copie faite au XVIIe siècle n'est pas, en droit, impossible, mais il faudrait en chercher l'auteur hors du cercle du prodige. Il est, peut-être, plus raisonnable d'y voir une œuvre bien plus tardive, disant le goût pour Van Dyck au XIXe siècle. Le grand saint Sébastien de Munich est d'ailleurs entré dans les collections bavaroises en 1799, le rendant disponible aux copistes.

Fig. 29-1 Antoon Van Dyck, *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*, vers 1620, huile sur toile, 228,5 × 162 cm, Munich, Alte Pinakothek, 371.

Charles François Félu, d'après Antoon Van Dyck

30 | *Déploration sur le corps du Christ mort*

Huile sur toile
H. 115 ; L. 207 cm
INV. 20732
1863
Signé et daté, en bas à droite : *Cs Felu Pede pinxit. Antwerpia. 1863* (étiquette apposée sur la couche picturale, en haut à droite, avec inscription manuscrite : *n 10c.s Jules Pede 1863. Résurrection du Christ. Peinture en dépôt*)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Dernière intervention en 1978 (support consolidé, vernis allégé) ; état actuel moyen, traces d'abrasion sur le vernis.

HISTORIQUE

Acquis par arrêté du 8 août 1864 par Napoléon III, sur la Liste civile pour 800 francs[1] (commandes et acquisitions du domaine privé de l'empereur, Archives des musées nationaux, domaine privé nº 523) ; non restitué à l'impératrice Eugénie en 1879-1880 avec les autres œuvres de la Liste civile ; transféré au Louvre et répertorié seulement en 1941 (inventaire L. 41-54 : Jules ? Pede) ; resté au Louvre pendant la guerre ; porté à l'inventaire supplémentaire en 1978 (comme Jules Pede) ; finalement identifié comme Félu en 2000.

BIBLIOGRAPHIE

Schaeffer, 1909 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Brown et Elliott, 2002, nº 59, p. 268 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 33 ; Foucart, 2009, p. 330.

Une belle et experte copie d'un célèbre tableau de Van Dyck, par un peintre né sans bras. Une rareté dans les collections nationales[2]. 1

Le *San Francisco Call*, dans son édition du 18 février 1900, donne une chronique nécrologique très sensible du peintre belge Charles François Félu[3] (**fig. 30-2**). Cet artiste, né sans bras, développa un prodigieux talent de peintre (signant ainsi ses œuvres « pede pinxit », comme ici, soit « peint avec le pied »[4]) et se fit remarquer, notamment, pour ses copies d'après les tableaux du Victoria and Albert Museum, à Londres, ou ceux du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, à Anvers[5] . 2

Félu copie ici un grand format de Van Dyck qui se trouvait en l'église anversoise des Récollets. Ce dernier tableau, connu comme « Petite déploration[6] », fut emporté par les Français à Paris en 1794 et repartit en 1815, mais fut installé au musée d'Anvers (**fig. 30-1**). Il s'agit de l'imposante *Lamentation* commandée par l'abbé Cesare Alessandro Scaglia pour l'autel de la chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, dans l'église des frères récollets. Cette chapelle devait servir de dernière demeure à Scaglia ; Van Dyck a pu exécuter son tableau en 1640 selon Oliver Millar[7]. 3

On reste confondu devant la réussite de Félu qui copia *à l'échelle*, avec sensibilité, une composition si subtile, dans un format si majestueux. Le rendu du corps du 4

Fig. 30-1 Antoon Van Dyck, *Déploration sur le corps du Christ mort*, vers 1640, huile sur toile, 115,5 × 207,5 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 404.

Fig. 30-2 Anonyme, *Portrait de Charles Félu*, 1870-1890, tirage sur papier albuminé, 8,6 × 5,6 cm (photographie), Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, PH50416, détail.

Christ (un morceau délicat pour tout copiste), que Van Dyck lui-même dériva de l'étude du modèle vivant, est particulièrement heureux[8].

Si Félu copia d'après l'original, il faut ici rappeler que c'est le plus souvent par la gravure que les copistes ont connaissance d'une composition. Ce fut certainement le cas d'Alonso Cano, le peintre et sculpteur espagnol, qui livra vers 1660 une interprétation (en sens inverse) avec variantes de la toile de Van Dyck[9].

Anonyme

31 | *Double portrait de Van Dyck et Rubens*

Huile sur toile
H. 58 ; L. 74 cm
R.F. 2117
XIXe siècle (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

État actuel correct ; tableau rentoilé ; allègement du vernis, 1964.

HISTORIQUE

Domenico Santangelo, avocat, 1815 ; chevalier Niccolo Santangelo, ministre de l'Intérieur du royaume de Naples, palais Colombrano (Naples), 1815 ; gravé par Tommaso Aloysio ; baron Basile de Schlichting, dès 1908[1] ; legs Basile de Schlichting, 1914 (comme Rubens[2]) ; au château de Montal pendant la Seconde Guerre mondiale ; revenu le 10 avril 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Romanelli, 1815, vol. III, p. 93[3] ; Schneevoogt, 1873, nº 52 (estampe de 1735 montrant Rubens et Van Dyck, due au graveur allemand Georg Martin Preisler) ; Rooses, 1886-1892, vol. IV, p. 259 ; Bruxelles, 1910, nº 145 ; Schaeffer, 1910 ; Troubnikoff, 1911, p. 9 ; Demonts, 1922, sans numéro, p. 165 ; Washburn Freund, 1927, p. 3 (note) et p. 4-5 ; Glück, 1931, p. 119 ; Denucé, 1932, p. 312 ; Goris et Held, 1947, A.15, p. 46 (tableau Timken) ; Sterling, 1960, hors catalogue ; Foucart, 1973, nº 21 ; Laclotte et Ressort, 1974, nº 63 ; Foucart, 1977, p. 86 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Larsen, 1980, vol. II, A-72 ; Larsen, 1988, vol. II, A-7 ; Lurie, 1995, nº 51 ; Foucart, 2009, p. 309 ; Jacquot, Lavallée et Marcle, 2009, p. 105.

Pastiche aux effigies de Rubens et Van Dyck. 1

Rubens et Van Dyck, sur fond de ciel (lointainement) à la vénitienne, le premier se détachant sur fond de drapé rouge : c'est l'image séduisante et légère que propose notre tableau du legs Schlichting. L'œuvre sanctionne une relation exemplaire entre disciple et maître. C'est ici que naissent précisément les premières interrogations : si Van Dyck a pu se développer, c'est bien en échappant à l'emprise de Rubens, génie solaire et écrasant. L'examen de cette peinture montre, en réalité, qu'il s'agit d'une construction assez complexe, faite *a posteriori* par un peintre dont l'identité nous échappe. 2

Ce double portrait se rattache cependant directement à Van Dyck, quoique ayant été peint bien après la mort du peintre. En effet, dans l'inventaire après décès d'Alexander Voet, daté du 18 février 1689, on lit : « Een tronie kael van hooft, van van Dyck tot Rubens geschildert[4]. » Il y eut donc une tête de Rubens, chauve, offerte (?) par l'élève au maître. Le tableau du Louvre se rattache ainsi à cette 3

Fig. 31-1 Paul Pontius d'après Érasme Quellin le Jeune d'après Antoon Van Dyck, *Double portrait de Rubens et Van Dyck*, début (?) des années 1640, burin, 35,5 × 45,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-16.415.

mention attestant la faveur dont jouissaient les effigies des deux grands Flamands, précisément chez des portraitistes relevés comme Voet.

4 La critique s'accorde à refuser à l'œuvre du musée toute autographie, et l'enthousiasme d'Emil Schaeffer qui publia le tableau, il y a un siècle, comme création de jeunesse de Van Dyck ne nous est plus permis[5].

5 L'idée d'apparier les figures de Rubens et Van Dyck est ancienne : Paul Pontius, dans une estampe particulièrement élaborée (d'esprit d'ailleurs plus rubénien que vandyckien) avait livré une première proposition d'après une grisaille donnée traditionnellement à Abraham Van Diepenbeeck, mais exécutée plutôt par Érasme Quellin à partir des images respectives des deux Flamands, parues dans l'*Iconographie* de Van Dyck[6] (**fig. 31-1**). Le génie local, anversois, des deux peintres était souligné par la lettre, mentionnant leur ville[7]. Il s'agissait bien là d'une belle gravure d'époque.

6 Ici, c'est un Van Dyck jeune et glabre qui nous est montré, aux côtés d'un Rubens déjà mûr : on reconnaît le tableau montrant le jeune homme, conservé au

musée des Beaux-Arts, à Strasbourg, et qui n'est pas autographe[8] (**fig. 31-2**). Ce dernier a été copié ailleurs, cette fois dans un dessin qui, s'il n'est pas non plus de Van Dyck, ne manque pas de personnalité[9] (**fig. 31-3**). Nous sommes ici dans la fortune de l'œuvre, voire dans la légende : artiste jeune prodige, puis favori des princes, et mort tôt, auteur d'un style brillant, Van Dyck rassemble les qualités pour que son effigie soit sans cesse réemployée. La figure de Rubens est, elle, reprise d'une tête aujourd'hui en Amérique[10] (**fig. 31-4**). Les tableaux de Washington et Paris découlent sans doute d'un même modèle[11].

7 Dès lors, il reste à savoir si l'œuvre du Louvre est un pastiche ou, au contraire, un tableau peint dans l'atelier de Rubens (puisque l'hypothèse Van Dyck est exclue)[12]. En vérité, la qualité relative de cette toile ancienne, et surtout une forme de désinvolture étrangère à l'esprit de la peinture flamande, font pencher en faveur d'une fantaisie tardive, peut-être du XIXe siècle. Il semble que chercher à identifier une source sûre (gravure, peinture elle-même copie…) pour ce qui reste une charmante approximation soit voué à demeurer insatisfaisant.

Fig. 31-2 Anonyme, *Portrait d'Antoon Van Dyck*, XIXe siècle (?), huile sur toile, 47 × 36 cm, Strasbourg, musée des Beaux-Arts, MBA 545.

Fig. 31-3 Anonyme, *Portrait d'Antoon Van Dyck*, XIXe siècle (?), dessin à la craie noire, sanguine, lavis, rehauts de blanc, plume et encre brune, gouache, 17,1 × 15 cm, Vienne, Albertina, 8654.

Fig. 31-4 Atelier de Pierre Paul Rubens, *Portrait de Pierre Paul Rubens*, vers 1620, huile sur panneau, 41,3 × 33,7 cm, Washington, National Gallery of Art, 1960.6.33.

32 | *Portrait d'homme*, peut-être un *Portrait de John Strode*

Huile sur toile
H. 109 ; L. 85 cm
R.F. 2118
Fin du XIXe siècle (?)
Inscription en haut à gauche : *Sir Iohn Strode / of Parnham. Dorset* ; armoiries (fictives) en haut à droite : écu à fond argent semé de trois lignes d'hermine noire, un croissant d'argent sur fond de carré de sable

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Rentoilé ; état actuel moyen ; vernis oxydé.

HISTORIQUE

Acheté par le baron Basile de Schlichting 70 000 francs[1] ; legs du baron Basile de Schlichting, Paris ; au château de Bétaille durant la Seconde Guerre mondiale ; revenu le 1er juillet 1946.

BIBLIOGRAPHIE

Smith, 1829-1842, vol. III, nos 802 et 64 ; Troubnikoff, 1911, p. 10 ; Demonts, 1922, sans numéro ; Glück, 1931, p. 293 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Larsen, 1980, vol. II, A-73 ; Larsen, 1988, vol. II, p. 231, et A-292, p. 508-509 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 185 ; Foucart, 2009, p. 134.

Une copie à l'échelle d'un original de Van Dyck en collection particulière. 1

Fig. 32-1 Antoon Van Dyck, *Portrait d'homme*, vers 1630, huile sur toile, 111 × 87 cm, collection particulière.

Nous avons affaire à une copie un peu lâche de l'original de Van Dyck aujourd'hui en mains privées[2] (**fig. 32-1**). Notons que, même chez John Smith, une forme d'indécision peut être relevée quant à l'original : en 1842, l'auteur croit se souvenir que son nº 64 doit être celui qu'il décrivit, dans le volume de 1831, sous le nº 802 – alors que les descriptions respectives des œuvres diffèrent. Dès lors, la notation de Smith évoquant une gravure (non répertoriée) d'après ce dernier tableau semble délicate à suivre[3]. Supposer que la toile du musée puisse dériver d'une telle gravure n'est donc pas nécessaire, d'autant que notre *Portrait d'homme* n'est pas une copie inversée de la toile peinte par Van Dyck[4]. 2

La provenance de l'œuvre du Louvre ne remonte pas au-delà de son achat par le baron de Schlichting. L'original, de surcroît, est lui-même un mystère : on ignore qui il représente – si ce n'est que c'est certainement un homme des Pays-Bas et que l'exécution peut être placée vers 1630[5]. Van Dyck est alors à Anvers, et extrêmement actif[6]. Sur le tableau du musée, les armoiries comme l'inscription mentionnant « John Strode » sembleraient fantaisistes et ont été jugées comme telles encore récemment[7] – n'était William Arthur Shaw qui, dans *The Knights of England* (vol. II, Londres, 1906), relève l'existence, parmi les « Knights Bachelors », d'un John Strode[8] (1er décembre 1623). Il faut alors envisager que ce Strode se soit rendu à Anvers quelques années plus tard pour y être portraituré par Van Dyck. L'inscription sur le tableau du Louvre, contre toute attente, n'est peut-être donc pas sans valeur. 3

33 | *Portrait d'homme en armure*

Huile sur toile
H. 73 ; L. 39 cm
R.F. 2119
Vers 1640 (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Anciennement rentoilé ; 1979 : accident sur la face (côté senestre), pose d'une pièce[1].
Tableau d'aspect assez satisfaisant.

HISTORIQUE

Succession de la duchesse de Montrose, Londres (?)[2] ; legs baron Basile de Schlichting, 1914[3].

BIBLIOGRAPHIE

Smith, 1829-1842, vol. III, n^os^ 343 et 582[4] ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 55 ; Larsen, 1980, vol. II, A-70 ; Larsen, 1988, vol. II, A-108 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 214 ; Foucart, 2009, p. 135.

Une toile sans relation directe avec Van Dyck. L'identification du modèle demeure délicate. 1

Un homme en armure, encore jeune et portant moustache, identifié sans raison avec le « comte de Montrose » par John Smith, se tient debout, sur fond de drapé et de paysage (indistinct)[5]. James Graham, premier marquis de Montrose, l'une des figures (écossaises) royalistes les plus connues du XVII^e^ siècle, arrêté en Écosse, fut exécuté en 1650[6] ; on conçoit que son nom ait pu être accolé au tableau du Louvre, mais rien n'oblige à maintenir cette tradition séduisante (reposant sur les nombreuses gravures figurant Montrose en armure[7]). À Édimbourg, les National Galleries of Scotland possèdent d'ailleurs un portrait de Montrose, montrant un homme (en armure) dont les traits ne sont guère ressemblants à ceux du modèle du tableau parisien[8] (**fig. 33-1**). 2

Aux côtés du modèle tenant le bâton de commandement : une table sur laquelle son casque et un gantelet figurent de manière démonstrative. L'attitude du modèle de ce portrait est celle, traditionnelle, du chef de guerre. Les descriptions des armures figurant dans les tableaux de Van Dyck sont parfois allusives[9]. Deux dessins, attribués sans certitude au maître, donnent eux un beau rendu des détails d'une armure (**fig. 33-2** et **fig. 33-3**). Celle que porte le personnage dans le tableau du musée vaut qu'on s'y arrête : elle est en effet caractéristique de la production des années 1620 et 1630. Il s'agit, du fait du port de bottes (ici, molles et en cuir jaune) venant se substituer aux jambières, d'une « demi-armure ». On peut parler de 3

Fig. 33-1 Atelier d'Antoon Van Dyck (?), *James Graham, 1 er marquis de Montrose*, vers 1636, huile sur toile, 75,6 × 58,4 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, PG 2418.

« harnois », répandu dans les armées d'Europe depuis les dernières années du XVIe siècle. De manière très habituelle, le métal de cette pièce est entièrement noirci et devait présenter des reflets bleutés. Les cuissards (déjà présents dans les armures de la génération précédente) présentent une douzaine de « lames ». Ces cuissards ne sont pas retenus, comme c'est le cas selon la manière française, par des écrous à ailerons, sur la lame de braconnière. Le plastron est nu. Les épaulières sont symétriques ; on en perçoit mal les lames et les articulations. Au niveau des coudes, on voit bien les cubitières chargées de les protéger. Ces dernières établissent chacune la jonction entre canon supérieur et canon inférieur (bras proprement dit et avant-bras). D'autres lames sont disposées à la saignée des bras. Les gantelets paraissent d'un seul tenant, un système de gouttière semble assurer leur maintien avec le bras. Tout cela est montré de façon correcte.

4 On s'étonnera, dès lors, du fait suivant : le gantelet posé sur la table recouverte d'un velours est celui d'une main gauche, alors même qu'il est net que c'est la main droite de l'homme que l'on voit laissée nue, portant le bâton. Il y a là, apparemment, une surprenante désinvolture. Ce gantelet, par ailleurs, laisse deviner les rembourrages intérieurs, ou garniture interne, souvent perdus dans les armures qui nous sont parvenues. Notons que la bourguignotte, vue de trois quarts, possède un nasal qui seul protégerait la face si l'on ne voyait la visière, ici relevée[10]. Le couvre-nuque est, comme le reste de l'armure, couvert de clous dorés, seuls éléments décoratifs. Une rapière au côté dit que l'homme est droitier. Notons que cette dernière est commodément retenue à la taille grâce à la forme évasée du métal.

5 Ces éléments semblent orienter cette demi-armure vers une facture française. Les bottes, il est vrai, se retrouvent portées, dans les années 1630, à la cour d'Angleterre[11]. Sachant toutefois que l'école à laquelle rattacher le tableau n'a jamais fait l'unanimité, et que l'attribution du tableau, par Erik Larsen, à Érasme Quellin le Jeune ne convainc pas entièrement, on suggérera ici que l'œuvre peut être française[12].

6 De manière générale, Van Dyck a peint, avec l'aide de son atelier, dans la seconde moitié des années 1630, certains de ses modèles (masculins) anglais vêtus d'armures comparables (ces armures sont parfois hollandaises[13]). Cela ne suffit pas à rattacher notre tableau au maître flamand – d'autant que l'hypothèse y voyant l'esquisse pour un grand format perdu ne repose sur aucun document[14].

Fig. 33-2 Cercle d'Antoon Van Dyck (?), *Un homme vêtu d'une armure*, vers 1650 (?), encre noire, plusieurs lavis, craie noire et sanguine, sur papier blanc cassé, 42,6 × 26,1 cm, Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums/Fogg Museum, n° 1936.122.

Fig. 33-3 Cercle d'Antoon Van Dyck (?), *Un homme vêtu d'une armure*, vers 1650 (?), encre noire, plusieurs lavis, craie noire, sur papier chamois, 38 × 25,3 cm, Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums/Fogg Museum, n° 1954.126.

D'après Antoon Van Dyck (?)

34 | *Joueur de flûte*

Huile sur toile
H. 73 ; L. 56 cm
R.F. 2393
XVII^e siècle (?)

NOTES SUR L'ÉTAT DE L'ŒUVRE

Rentoilé ; œuvre nécessitant une restauration[1].

HISTORIQUE

Acquis à Gênes, sous la Restauration, par le peintre Claude Marie Dubufe ; son fils, Édouard Dubufe ; son petit-fils Édouard Guillaume Dubufe ; François Flameng ; 26-27 mai 1919 : vente Flameng, lot 14 (galerie Georges Petit, Paris), acheté 51 000 francs[2] ; 1922 : don au musée de François Flameng en souvenir de son épouse (acquis en 1923, décret du 23 janvier) ; 1941 : noté comme évacué (étiquette au verso, sur le châssis) ; septembre 1946 : retour du château de Sourches (après évacuation pendant la Seconde Guerre mondiale).

BIBLIOGRAPHIE

Glück, 1931, p. 118 et 532 ; Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979, p. 54 ; Larsen, 1980, vol. II, A-75 ; Larsen, 1988, vol. II, A-47, p. 426 ; Laclotte, 1989, p. 207 ; Lallement, 2004, n° 61 ; Foucart, 2009, p. 134.

Un tableau que la critique n'a pas retenu. 1

Les avis sur ce tableau ne sont pas unanimes. Oliver Millar, en 1966, le juge assez favorablement, le situant éventuellement tôt dans la carrière de Van Dyck. Erik Larsen, en 1968, rejette l'œuvre du musée comme un faux[3]. L'intérêt d'une dynastie de peintres (avec une activité de portraitistes), les Dubufe, doit inciter à la retenue avant d'écarter cette toile qui leur appartint (**fig. 34-1**, deux propriétaires successifs de notre tableau sont représentés ici : à droite, de profil, Claude Marie, et, enfant, Édouard). Gustav Glück (dont il n'est pas certain qu'il avait vu la peinture du Louvre) la nota parmi les œuvres autographes en 1931. 2

Si l'on excepte le *Portrait de François Langlois jouant de la cornemuse*[4], les portraits de musiciens (de musiciens jouant d'un instrument) sont absents de l'œuvre vandyckien. John Smith, dans son *opus* de 1831, notait tout de même : 3

> « 315. Portrait of Lucas Vosterman [*sic*], represented playing on a flute. 4
> 25 gs.
> Collection of sir Joshua Reynolds, 1795. »

Fig. 34-1 Claude Marie Dubufe, *La Famille Dubufe en 1820*, 1820, huile sur toile, 64 × 88 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1982-2.

Fig. 34-2 Lucas Vorsterman, *Joueur de flûte*, avant 1675, burin, 26,1 × 19 cm, Washington, Library of Congress, collection Dayton C. Miller, Music Division.

Le *Joueur de flûte* est, peut-être, identifiable avec une peinture d'une collection suédoise portant, au revers, une inscription mentionnant le nom de Reynolds[5]. On ne reconnaît pas, dans le tableau du musée, les traits de Lucas Vorsterman, connu par l'*Iconographie* de Van Dyck. Qu'il existe une autre version de la toile ne permet pas, malheureusement, d'avancée significative. Et la piste Reynolds peut bien ne correspondre qu'à un ajout (commercial ?) ultérieur d'une inscription favorable. 5

On pourrait risquer quelques rapprochements – par exemple, avec un *Joueur de flûte* gravé par Lucas Vorsterman[6] (**fig. 34-2**), ou encore avec un *Homme jouant de la flûte*, donné à Adriaen Hanneman, œuvre conservée à la fin du XIXe siècle au château de Wanås, en Suède –, mais la facture du tableau du Louvre interdit finalement d'y voir autre chose qu'un écho, dans le meilleur des cas, d'un Van Dyck perdu[7]. 6

Veel hebben hun vermaeck op dit of dat te speelen,
Tsy syter oft Luyt Basconter oft veelen;
Maer ick segh voor myn part en houde voor gewis,
Dat t spel op de pijp ver het beste van al is.
L vorsterma

Annexes

Notes

I. Antoon Van Dyck. La collection du Louvre, au fil des cours d'Europe

1. « Mon fils et moi dînâmes chez le lord chambellan, il nous montra […] deux Van Dyck de sa collection, l'un d'eux était le propre portrait de l'artiste, en pied, dans sa jeunesse, accoudé ; l'autre était celui d'un eunuque, chantant. Rares morceaux, en effet ! », traduction libre d'après *The Diary of John Evelyn*, Londres, 1906, vol. 2, p. 467. L'« eunuque chantant » dont parle Evelyn est Hendrik Liberti, virtuose organiste de la cathédrale d'Anvers (Barnes *et al.*, 2004, III. 100). Le portrait de Liberti (l'une de ses versions) est passé en vente après un effacement de près d'un siècle (Christie's, Londres, 2 décembre 2014) ; s'il était chez Arlington en 1676, c'est parce qu'il avait été vendu, en 1650, au moment de la *commonwealth sale*, avec les autres possessions de Charles Ier. La provenance des autoportraits de Van Dyck, au Metropolitan Museum of Art à New York (49.7.25) comme au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (548), ne remonte pas au XVIIe siècle (Barnes *et al*., 2004, I. 160 et II. 26). En droit, Evelyn peut avoir vu l'un ou l'autre (à moins, bien sûr, de supposer une copie ou une version perdues).
2. On songe ici, par exemple, aux tapisseries à Houghton Hall, par Francis Poyntz et James Bridges (1672-1678), qui reprennent des portraits de Charles Ier et d'Henriette Marie par Van Dyck (Bird et Clayton, 2018, p. 220).
3. Griffey, 2015, p. 31.
4. Griffey, 2015, p. 34, mentionne ces diamants du trousseau de la jeune reine d'Angleterre, en 1625, comme un don de son frère, Louis XIII. Toutefois, c'est pencher un peu trop du côté du fils dans « la guerre de la mère et du fils », soit la rivalité entre Marie de Médicis et le roi de France. Le goût pour les pierres (et les perles) est fondamentalement un héritage médicéen.
5. Jooris (Georges) Van der Straeten est aussi dit « Jooris Van Ghent », voir Kusche, 1989, p. 391 et suiv. Le peintre est signalé en Espagne entre 1556 et 1571 (www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/persons/24059, consulté le 9 avril 2020).
6. Griffey, 2015, p. 1.
7. Zeri, 1995 est un exemple de cette approche.
8. « […] a female mode of looking », souligne ainsi Griffey, 2015, p. 3.
9. La présence, dans les collections du Louvre, de la fille d'Henri IV et Marie de Médicis passe essentiellement par le « Sancy », ce diamant que la reine d'Angleterre exilée vendit au cardinal Mazarin en 1657.
10. Griffey, 2015, p. 15.
11. L'expression « furia del pennello », appliquée à Pierre Paul Rubens, est due au biographe Giovanni Pietro Bellori qui, dans une célèbre critique du style de l'artiste, s'essaie à décrire ses manquements à la beauté des figures (Bellori, 1672, p. 255). C'est la question de Rubens dessinateur.
12. Foucart, 2009, p. 127 et suiv.
13. Sur la richesse des parents de Van Dyck, voir Howarth, 1990, note 5, p. 709, qui renvoie à l'étude monumentale de Hervey, 1921, p. 176. Le premier chapitre de Barnes *et al.*, 2004 recense plus de cent soixante tableaux autographes. Quand il quitte le milieu anversois pour l'Italie, Van Dyck a une vingtaine d'années. De manière générale, on ignore la proportion de tableaux du peintre qui sont perdus. On pourrait la croire marginale, compte tenu de l'ampleur du *corpus* existant, mais cela n'est pas sûr (Churchill, 1909, p. 240, évoque ainsi un acte notarié dans lequel des créations siciliennes de Van Dyck sont mentionnées, aujourd'hui inconnues, « […] Un quatro [*sic*] con testa che badiglia [une tête qui baîlle] di mano dello stesso Vandich, con guarnazione nigra e dorato »).
14. Avec la variété colorée recouverte par ce terme, à la manière du *glaukos* des anciens Grecs – adjectif qui désignait « une large gamme de tons bleus, verts ou gris, qui ont en partage une certaine forme de clarté ou de luminosité » (Grand-Clément, 2010, p. 9).
15. Pour la version de Dresde : Gemäldegalerie Alte Meister, 1196. Le cas d'école, pour cette adaptation protéiforme, est *Achille découvert parmi les filles de Lycomède*, au musée du Prado (P001661, voir Barnes *et al*., 2004, I. 80).
16. De manière frappante, on a pu suggérer que *Le Coup de lance* était une œuvre de collaboration entre Van Dyck et Rubens (voir le rappel, par Nora De Poorter, des œuvres pouvant être de collaboration, dans Barnes *et al*., 2004, note 16, p. 19).
17. Clark, 2018, p. 145.
18. Neumeister, 2019, Kat. 2c, p. 24 et 127.
19. Schnackenburg, 2016, nº 8, p. 166-168.
20. Pour reprendre la formule de William Sanderson décrivant le costume féminin chez Van Dyck (Sanderson, 1658, p. 39).
21. *Grove Art Online*, https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T009540, consulté le 26 avril 2020.
22. Voir notre notice sur l'INV. 1248 (**cat. 6**) pour la question de datation. Pour la *Suzanne et les Vieillards* de l'Alte Pinakothek, à Munich, nº 595, voir Barnes *et al*., 2004, II. 1, et Neumeister, 2019.
23. Le catalogue de la collection de Louis Antoine Crozat, baron de Thiers (publié en 1755), contient également plusieurs Van Dyck. Cressent et lui, en plein siècle de Louis XV, semblent vouloir se défaire de leurs tableaux du maître (Crozat, 1755, par exemple p. 5 ou p. 15). En accord avec cette tendance, la collection du Louvre ne compte qu'un Van Dyck dont l'acquisition puisse être assignée au règne de Louis XV.
24. Voir notre notice dans le présent catalogue.
25. Guilding, 2001, p. 4. Voir aussi *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/21667, consulté le 2 avril 2020. Peacham, 1634, p. 105, notons-le, place au même niveau le terme hollandais de *liefhebbers* (orthographié « leefhebbers ») et le terme italien de *virtuosi*.
26. Barnes *et al*., 2004, p. 2. Voir aussi *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28081, consulté le 2 mars 2020.
27. Howarth, 1990, p. 710.
28. Le roi Jacques, en novembre 1620, fit découper [*sic*] certains morceaux de tableaux des collections royales, lesquels étaient de nature à déplaire à l'ambassadeur espagnol (Howarth, 1990, note 10, p. 710).
29. Bellori note que Van Dyck s'est rendu d'abord à Venise, où il copia beaucoup, en particulier « teste e ritratti », assimilant les manières de Titien et de Véronèse (Bellori, 1672, p. 258). Son point d'entrée en Italie semble bien avoir été Gênes (Barnes *et al*., 2004, p. 145).
30. À Rome, en particulier, où existent des fondations hospitalières et religieuses nordiques. Pensons à Saint-Julien-des-Flamands, via del Sudario, ou encore à Sainte-Marie-de-l'Âme, au quartier Ponte. Voir Bodart, 1981.
31. Gal.-Nr. 799, voir Woods, 2007, p. 71.
32. Sur le rôle des Génois dans le financement de l'Empire espagnol au Nouveau Monde, on pourra voir Kamen, 2003, notamment p. 69 et suiv. Le rôle de Gênes comme plaque tournante des réseaux commerciaux mondiaux est ancien : Barnabé de Modène (Barnaba da Modena, attesté en 1361-1383), actif à Gênes dans les années 1360, met au cou de Jésus enfant des colliers de corail, précieux matériau importé des mers du Sud.
33. S'il faut en croire Charles de Brosses qui rapporte, dans son style profus, avoir vu un *Saint Ignace* de Rubens à Saint-Ambroise et un autre (sans précision), du même peintre dans la chapelle de la Vierge aux Zoccolanti (Brosses, 1858, p. 63-64). Lorsque cet auteur parle des Zoccolanti, « espèce de récollets », il s'agit de la basilique Santissima Annunziata del Vastato au débouché de l'actuelle via delle Fontane.
34. Barnes *et al*., 2004, p. 148.
35. Barnes *et al*., 2004, II. 42. L'identité des enfants est inconnue, leur patronyme une hypothèse de commodité due à l'histoire de la toile.
36. Barnes *et al*., 2004, p. 148 affirme : « His Genoese portrait types are encyclopedic […] » (« Ses types de portrait génois sont encyclopédiques […] », traduction libre) – supposant une mise de côté de la question sociale (Van Dyck, contrairement à Murillo, n'a pas peint de mendiants, même pittoresques). Pourtant, le sujet en tant que tel – la représentation de la fleur de l'oligarchie génoise des années 1620 – implique un resserrement de focale qui interdit tout encyclopédisme. Et si l'on parle, d'abord, des formats ou des compositions, loin de décrire une révolution, ils embrassent un arc restreint.
37. Jaffé, 1989, nº 57, p. 158, qui le situe en 1606. Voir aussi Huemer, 1977, nº 42, p. 171-172. L'identification du modèle est incertaine.
38. National Gallery of Art, nº 1961.9.60 ; la toile est coupée, ce qui renforce l'impression de resserrement.
39. Alsteens et Eaker, 2016, p. 11-14, illustre le point de vue selon lequel Van Dyck, en peignant des portraits aristocratiques génois, s'inscrit dans la lignée de son maître. S'il est vrai que Van Dyck eut à satisfaire des commandes de portraits à Gênes au même titre que son illustre prédécesseur, il faut saisir que son problème professionnel consista précisément à se distinguer de ce qu'avait produit Rubens sur place, vingt ans plus tôt.
40. Le réseau professionnel de Van Dyck se développe : il peint le portrait de Georg Petel (Munich, Alte Pinakothek, 406, Barnes *et al*., 2004, III. 117) et ce qui est, peut-être, celui du sculpteur Francesco Fanelli (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 3928,

Barnes *et al*., 2004, III. 187) – une effigie très vivante, vers 1630-1631, sur laquelle nous reviendrons.

41. Wood, 1990, p. 681, par exemple, insiste sur le fait que bon nombre des tableaux que possède Van Dyck à Anvers, après son retour en 1627, furent achetés en Italie.

42. Texte conservé au British Museum, de la main de Van Dyck (1957,1214.207.110), sur le feuillet du carnet italien portant le portrait dessiné de l'ancienne dame de compagnie d'Isabelle de Valois.

43. La possibilité que Van Dyck ait peint *uit de geest*, c'est-à-dire imaginé ses études de têtes, existe en droit, mais on retiendra, surtout, que notre peintre a pu s'inspirer de l'« apostolado » Lerma (ou série des têtes d'apôtres ayant appartenu au duc de Lerme), par Rubens ; voir par exemple Barnes *et al*., 2004, I. 51 et I. 54. Des figures peintes par le jeune Van Dyck peuvent aussi dériver de Frans Floris ; voir Barnes *et al*., 2004, I. 59.

44. Analogie artistique et fonctionnelle, mais la différence de naissance empêche d'aller plus avant. Sofonisba Anguissola appartenait à une famille noble de Lombardie, Van Dyck était fils d'un marchand ; Sofonisba fit partie de la maison de la reine d'Espagne, Isabelle de Valois, après qu'elle fut invitée à la cour d'Espagne, en 1559, en tant que dame de compagnie, statut plus élevé que celui de « Principalle Paynter in Ordinary to their Majesties » dont jouit le Flamand à compter de 1632 (Carpenter, 1844, p. 29) ; Sofonisba épousa en 1571 un gentilhomme palermitain, Fabrizio Moncada (Farina, 1995), une alliance entre deux nobles, à ce titre sans comparaison avec le mariage (même voulu par Charles I^er^) de Van Dyck avec l'Écossaise Mary Ruthven.

45. Biffi, 1989. L'ouvrage de Giambattista Biffi (1736-1807), consacré aux artistes crémonais, est très documenté.

46. Duindam, 2003, note 36, p. 141.

47. Barnes *et al*., 2004, III. 5, à propos d'une grisaille montrant *L'Adoration des bergers*.

48. Le concile de Trente (une ville aujourd'hui dans le Trentin-Haut-Adige) se tint entre 1545 et 1563. Il formule les réponses de l'Église face aux critiques des protestants. Parmi les points soulignés par le concile, l'importance du culte de la Vierge et des saints est affirmée : leur intercession permet aux âmes d'être sauvées.

49. À l'exception de la *Vierge et l'Enfant adorés par l'abbé Scaglia* (Londres, The National Gallery) : la Madone y fixe le spectateur – mais c'est, en fait, un portrait. Voir Barnes *et al*., 2004, III. 17.

50. Église Saint-Michel, à San Michele di Pagana, Rapallo. Voir Barnes *et al*., 2004, II. 12.

51. Barnes *et al*., 2004, III. 97 et 98.

52. Barnes *et al*., 2004, p. 240, souligne la facilité à se déplacer, *via* le canal de Willebroek, entre Anvers et Bruxelles. Il s'agit de l'un des plus anciens canaux d'Europe.

53. Les raisons pour lesquelles Van Dyck s'est consacré au service de la maison d'Orange, à l'exclusion de celui de Frédéric V du Palatinat et de sa famille sont : d'ordre financier (les exilés pouvaient-ils s'offrir les services du Flamand ?) ; d'ordre compétitif (c'est Gerrit Van Honthorst que les exilés emploient, ce serait donc aussi une affaire d'*écurie*) ; peuvent faire jouer la familiarité avec l'empire (Amalia Van Solms, épouse de Frédéric Henri d'Orange-Nassau, connaissait bien les réseaux impériaux, alors que le Palatin était au ban de l'empire, déchu de ses privilèges et droits) ; excèdent l'antagonisme confessionnel traditionnel entre catholiques et protestants.

54. Whitaker, 2007, p. 19 et suiv. Il s'agit, environ, de quatre-vingt-dix tableaux et de deux cents sculptures (p. 22).

55. Whitaker, 2007, p. 22.

56. Chaney et Wilks, 2014, p. 19.

57. Barnes *et al*., 2004, III. 83, note que Ferdinand avait cette arme le jour de son entrée à Bruxelles, le 4 novembre 1634. Lisa Lipinski (dans Hartup et Pérez d'Ors, 2012, p. 58) précise que, sur le Van Dyck, au Prado, Ferdinand porte bien l'espadón de Charles Quint. Giovanni Pietro Bellori, dans sa *vita* de 1672, a proposé un tel rapprochement avec le portrait équestre de Charles Quint de Titien (mais il le fait pour l'un des portraits *équestres*, par Van Dyck, du roi) : l'analogie était naturelle pour un homme du XVII^e^ siècle (Bellori, 1672, p. 265).

58. Francis Haskell, parlant du triple portrait de Charles (collections royales anglaises) qui fut envoyé à Bernin : « En 1635 […] Charles, dont le pouvoir était alors à son zénith… » (Haskell, 1995, p. 522). Le tableau du Louvre doit dater de l'année suivante environ.

59. C'est ainsi que l'on nomme (en paraphrasant une ancienne liste d'arriérés présentée par le peintre flamand à son royal protecteur) le *Portrait du roi Charles I^er^ d'Angleterre* (INV. 1236, **cat. 18**). Voir Carpenter, 1845, p. 66-67.

60. Rangoni, 2018 présente une révision de la chronologie des débuts du séjour en Italie de Van Dyck. Quoique annonçant que le peintre fut sans doute associé aux tractations (impliquant deux couronnes et la papauté) autour du possible mariage entre Charles, prince de Galles, et l'infante Marie-Anne d'Autriche (María Ana de Austria), l'article finit par concéder que l'on ignore tout de la nature exacte de la mission que se serait vu confier Van Dyck à Rome, et même à quel titre, pour quels talents, il aurait pu agir comme agent diplomatique du roi Jacques. Il est peut-être plus simple de concevoir le rôle de Van Dyck comme celui d'un *drogman*, d'un facilitateur dans la mesure où il parlait italien – un peu à la manière de Constantin Huygens, le secrétaire du stadhouder Frédéric Henri qui relate, dans son journal de voyage, qu'il était le seul de son groupe venu du Nord à parler italien. Les liens de Van Dyck avec les Jésuites sont établis depuis au moins la réalisation du décor de leur église à Anvers, sous la direction de Rubens. En mai 1628, le peintre rejoint la « Sodaliteit der Bejaerde Jongmans » à Anvers – une confraternité de célibataires sous l'égide de la Compagnie de Jésus. Il livre deux tableaux pour l'oratoire de cette confraternité (Barnes *et al*., 2004, III. 49 et 50), parmi ses belles réussites de la seconde période anversoise.

61. Maufort, 1999, p. 117.

62. Howarth, 1990, p. 709.

63. Henry Ettinghausen dans Colomer et Descalzo, 2014, vol. I, p. 419-445, en particulier p. 425 et suiv. Henry, le frère aîné de Charles, avait déjà projeté de faire un « tour » en Espagne en 1613 (Chaney et Wilks, 2014, p. 21).

64. Barnes *et al*., 2004, p. 8 et 419.

65. De façon large, des intersections entre cour d'Espagne et cour d'Angleterre s'observent fréquemment : Endymion Porter, par exemple, séjourna en Espagne à l'occasion de diverses ambassades, en particulier lors du voyage royal impromptu de 1623 au cours duquel son rôle de *drogman* lui attira les bonnes grâces de Charles ; voir *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/22562, consulté le 26 mars 2020. L'attitude confessionnelle souple de Porter atteste ses talents de diplomate.

66. Respectivement République tchèque, musée de Kroměříž (Barnes *et al*., 2004, III. 46), et collections royales anglaises (RCIN 405353, Barnes *et al.*, 2004, III. 45).

67. Barnes *et al*., 2004, IV. 47.

68. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 499 ; voir Barnes *et al*., 2004, III. 67.

69. La discordance est encore plus nette dans le *Portrait de dame* à Vienne (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 500) qui, là où devrait se trouver, par exemple, la comtesse d'Oxford, présente sur fond de roc, de drapé d'un beau vert et d'échappée vers le ciel… une replète Anversoise à l'air las.

70. Voir notre notice dans le présent catalogue.

71. Il existe, en mains privées, une effigie en buste du roi portant la même armure. Voir Barnes *et al*., 2004, IV. 55 et 56.

72. Voir le *Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 24, 1636-1639 (https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol24, consulté le 28 mars 2020). La question palatine y fait figure de « question d'Orient » du XVII^e^ siècle.

73. Malgré quelques disputes quant au point de savoir si ce roi, enchâssé dans l'une des compositions les plus modernes de tout le XVII^e^ siècle, est bien un roi chasseur – il faut redire qu'il l'est. Voir la notice du présent catalogue.

74. Sauf erreur, celui à pouvoir porter le titre de comte de Verrue (« conte di Verrua ») est le frère de notre abbé, Augusto Manfredo Scaglia, mort en 1637 ; voir Cigna-Santi, 1786, CLXX, p. 129. Sur Scaglia, voir par exemple Osborne, 2007.

75. Ainsi, lorsque Max Rooses évoque la fin de Jacques II en France, c'est de manière cursive et sous le signe de l'exil comme de l'échec, plutôt qu'avec l'idée que ce roi ait pu, lors de son long séjour français, rassembler une cour digne d'intérêt (Rooses, 1900, p. 94).

76. *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/22562, consulté le 30 mars 2020.

77. Sur ces différents points, voir notre notice dans le présent catalogue. La coloration flamande – nettement vandyckienne – de l'art d'un Nicolas de Largillière, que l'on fait remonter à sa formation à Anvers, puis à son séjour à Londres, dut être renforcée par les commandes qu'il exécuta pour la cour de Jacques II à Saint-Germain-en-Laye (*Portrait des enfants de Jacques II*, une version à Florence, galerie des Offices, 1695).

78. Foucart, 2009, p. 132, qualifie (indirectement) le modèle d'« amoureux ».

79. George Brummel, dit « Beau Brumell » (1778-1840). Il semble que plusieurs des événements des années 1620 puissent s'expliquer par référence à Buckingham : la chute de Francis Bacon (1621) s'explique ainsi par la volonté du roi de protéger son favori Buckingham dans une affaire de monopoles (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/francis-bacon/#Bio, consulté le 2 mai 2020). Dans un autre domaine, Peacham, 1634, p. 108, nous apprend que Charles, ayant reçu du roi d'Espagne en cadeau deux statues dites de Caïn et Abel, les offrit à Buckingham. Un cadeau extraordinaire, presque une impropriété étant donné la provenance (cadeau de monarque à monarque). Elles vinrent orner le jardin d'York House.

80. « To add another cause of rejoicing to that, he urges on the conclusion of the marriage between the Duke of Lennox and the daughter of the late Duke of Buckingham, but the duke does not seem to desire it greatly, as it seems that his affections rather lead him towards the widowed Countess of Carlisle », *Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 24, 1636-1639, www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol24/pp135-154, consulté le 31 mars 2020 (traduction libre).

81. Barnes *et al*., 2004, IV. 31.

82. Barnes *et al*., 2004, IV. 32, 33 et 34, effigies des membres de la famille du duc de Buckingham qui, elles-mêmes, s'agrègent au portrait équestre livré plus tôt par Rubens (brûlé en 1949, esquisse à Fort Worth, Kimbell Art Museum, AP 1976.08), ou à celui par Gerrit Van Honthorst, pour former une surprenante galerie (voir, dans les collections royales anglaises, le *Portrait du duc de Buckingham et de sa famille*, RCIN 406553).

83. Rien ne présageait à cette date le retour de Van Dyck à Londres en 1635.

84. Descamps, 1753-1764, tome 2.

85. La *vita* de Van Dyck par Bellori se clôt sur un recours, étonnant chez un biographe conscient des échanges européens, à la théorie des climats. Van Dyck était « candido et biondo, qualità naturali del suo clima naturali » (Bellori, 1672, p. 269). Bellori ne veut pas d'un art vandyckien s'alimentant à des sources également marquantes, donc hybride.

86. Van Dyck rédigea son testament en mars 1628. Voir Moran, 2013, p. 219-256, p. 233 et note 44. L'église Sainte-Catherine d'Anvers fut détruite à la fin du XVIII^e^ siècle, durant l'occupation par les troupes françaises de la ville.

87. Cust, 1900, p. 193-194.

88. Que se serait-il passé si les Bourbons avaient recruté Van Dyck en 1640-1641 ?

89. La notion d'un Van Dyck « indépendant » pendant sa période italienne, défendue par Barnes *et al*., 2004, p. 145 en particulier, ne va pas de soi. Que Van Dyck ait pu se déplacer, ne se soit pas lié sur place à une cour, prouve certes sa soif de découvertes – mais Gênes resta son port d'attache, et sa dépendance vis-à-vis de la brillante oligarchie génoise est réelle. Dans le contexte du XVII^e^ siècle, celui d'une Italie largement sous la domination espagnole, parler de l'indépendance d'un peintre de culture habsbourgeoise qui y circule est une commodité de langage.

90. La collection d'antiques de Rubens est acquise par le duc de Buckingham en 1626, y compris le buste du Pseudo-Sénèque (Vickers, 1977, p. 644).

91. *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/21667, consulté le 2 avril 2020.

92. Sur les dernières années du règne de Charles I^er^ (la confusion absolue des temps, la chute finale), on peut consulter Herbert, 1839.

93. Le visiteur ne peut donc pas, au Louvre, se faire une idée de l'univers développé, pour ses commanditaires anglaises, dans une veine rêveuse et poétique, voire arcadienne.

94. Hilliard, 1912 (le manuscrit de Hilliard est conservé à Oxford, à la Bodleian Library). Voir, récemment, Korkow, 2013, p. 30.

95. Van Dyck, à la toute fin de sa vie, tenta d'obtenir la commande d'un grand ensemble décoratif, s'adressant d'abord à Charles I^er^, puis à la France de Louis XIII, sans succès. L'épisode, frappant chez un tel artiste, a toujours suscité l'attention des historiens de l'art (par exemple, Rooses, 1900, p. 16).

II. Périodes d'acquisitions des tableaux de Van Dyck

1. La loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 a précisé la possibilité du transfert de propriété de l'État vers les collectivités publiques d'œuvres en dépôt avant 1910. La présente liste tient compte de ces transferts. De plus, le MNR 829, donné à Van Dyck, actuellement en dépôt au Musée municipal de Hazebrouck (arrêtés du ministère de la Culture du 21 novembre 1984 et du 12 octobre 1989) ne figure pas dans la liste ; voir, sur ce dernier tableau qui n'appartient pas aux collections nationales, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00829, consulté le 12 mai 2020.

Cat. 1 | Tête d'étude

1. Dossier C2RMF : F5688 ; dossier de restauration : P2814.

2. En 1967, Julius Held semble avoir suggéré d'ôter les parties du support entourant celle sur laquelle le papier est collé (communication du 26 mai 1967, documentation du département des Peintures du musée). Même idée émise par Erik Larsen le 12 août 1968.

3. Lugt, *Répertoire*, n° 23290. Nous avons consulté l'exemplaire annoté de la Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k63197665, le 31 août 2019.

4. La Caze, 1869, n° 256, ou n° 313 (« Tête d'étude à barbe »).

5. Besançon : toile, 52,2 × 35 cm, 896-1-72. Voir Margerie, 1998, p. 86, et Foucart, 1977, n° 33, p. 70. Bayonne : bois, 65 × 49 cm, LB992. Voir Ducourau, 1988 (sans numéro). Il existe au musée d'Amiens une *Tête d'homme barbu de face, le visage penché en avant* (musée de Picardie, 47 × 35,9 cm, M.P. Lav. 1894-89), attribuée à Van Dyck par Pinette, 2001, p. 262, et qui semble une copie partielle du M.I. 916.

6. Sur ce thème, on verra par exemple Hirschfelder, 2008. Dagmar Hirschfelder met en avant les origines flamandes des *tronies* (ces « trognes » typiques de l'art du Nord), évitant ainsi d'en faire un produit de la seule Hollande.

7. Le dessin répertorié par Horst Vey (Vey, 1962, n° 110, fig. 144), et dont ce dernier auteur se demande s'il s'agit d'une copie, n'entretient à notre avis que peu de liens avec le tableau du Louvre. Là où Vey s'interroge sur la possibilité que les deux œuvres montrent le même modèle, Barnes *et al*., 2004, I. 93, affirme que c'est le cas, sans précision nouvelle. Selon nous, il s'agit seulement du même thème (un vieillard vu de près, la tête penchée).

8. Paul Mantz y voyait la marque de Jordaens, à notre avis à tort (Mantz, 1870, p. 400).

9. Voir Barnes *et al.*, 2004, I. 92 (reprise par Foucart, 2009, p. 132).

10. Citons aussi, dans la collection La Caze, le Jacob Jordaens montrant *Deux têtes de vieillard à grande barbe*, déposé au musée de Libourne en 1872 (musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, M.I. 1282, voir Faroult, 2007, p. 982-983).

11. La dénomination « apostolado » est parfois utilisée pour inclure une image du Christ – la série compte alors treize tableaux.

12. Le Greco est aux origines de la pratique de l'« apostolado » en Espagne : sa première série dans ce genre date de 1600 (sacristie de la cathédrale de Tolède). Voir, *inter alia*, Baer et Schroth, 2008, p. 234-239.

13. Ou « Lerma », en espagnol ; voir Vlieghe, 1973, n^os^ 6 à 18, p. 34 et suiv. (p. 35 pour la datation probable de l'expédition des tableaux à destination du ministre espagnol). Il exista sans doute des séries de copies réalisées sous la férule de Rubens, lesquelles furent ensuite gravées. Il est intéressant de noter que les gravures en question introduisent, par erreur, des apôtres vandyckiens aux côtés des rubéniens. Sur le phénomène des *validos*, ou favoris, des rois d'Espagne, voir Guillaume-Alonso, 2012.

14. Roy, 1977, n° 158, p. 40.

15. Esquisse de résumé dans New Hollstein, Van Dyck, 2002, VIII, n° 3, et analyse détaillée dans Barnes *et al*., 2004, I. 51-78, qui insiste sur l'hétérogénéité des séries entre elles – comme à l'intérieur de chacune d'elles.

16. Il est bien sûr possible de citer d'autres peintres ayant exécuté des têtes d'apôtres, par exemple Giulio Cesare Procaccini qui, en 1621, livre plusieurs *Apôtres* (Gênes, Musei di Strada Nuova). Le phénomène des séries qui se répètent ne se retrouve cependant pas.

17. New Hollstein, Van Dyck, 2002, VIII, n^os^ 563 à 576 et 578 à 585. Lucas Franchoys a aussi livré une tête d'étude (New Hollstein, Van Dyck, 2002, VIII, n° 586). Cornelis Galle a travaillé, dans ce contexte, d'après Van Dyck (Barnes *et al*., 2004, p. 70). Voir Depauw et Luijten, 2003, n° 47, p. 337 et suiv. mais aussi n° 50, p. 350 et suiv.

18. Barnes *et al*., 2004, I. 93, fait cette hypothèse.

Cat. 2 | Tête de jeune homme

1. Dossier C2RMF : F5668 ; dossier de restauration : P3483.

2. Le R.F. 1961-83 n'a pas de provenance ancienne qui soit connue. À la vente Hamilton du 8 juillet 1882, le n° 1 033 (« A Youth Praying ») ne peut correspondre qu'à la *seconde* étude de cette figure de jeune enfant, acquise elle aussi par le collectionneur Édouard Warneck, pour la somme de 47£ 5s. (voir *infra*).

3. Suivant Barnes *et al*., 2004, I. 15, suivant là Burchard, 1938, note 9, p. 30, il s'agit de la vente Fritz Hess.

4. Paul Cassirer était décédé lorsque se tint cette vente. La maison qu'il avait fondée continua d'opérer encore quelques années après sa mort. L'arrivée au pouvoir des nazis signifia la fin de l'entreprise du défenseur des impressionnistes et des avant-gardes. Il dut y avoir quelques différences entre les lots présentés à Berlin et ceux qui le furent à Lucerne : les dates des deux expositions se recouvrent partiellement.

5. Traduction libre d'après le catalogue de la vente suisse : « Betender Jüngling / Brustbild in Dreiviertelansicht nach links, mit gesenktem Kopf und Blick, die Hände betend erhoben. Er hat blondes Haar und trägt ein bläuliches Wams mit weissem, am Hals geöffnetem Umlegekragen. / Papier auf Leinwand, hoch 43 cm, breit 27,5 cm. Ehemals Coll. Duke of Hamilton, Coll. Warneck, Paris. Versteigerung Warneck, Paris, 27/28. Mai 1926, Nr. 37. / Nach Wilhelm von Bode Studie zu dem Gemälde der Sammlung des Herzogs von Marlborough "Christus, die Kinder segnend". / Tafel XIII. »

6. Barnes *et al*., 2004, I. 15, donne comme propriétaire une collection privée new-yorkaise ; la vente de

Sotheby's, New York, 22 avril 2015, nous apprend le nom de l'ancien propriétaire (le tableau de la vente Cassirer y constitue le lot 33).

7. Voir Barnes *et al*., 2004, I. 14. Burchard, 1938, légende de la planche A, donne « vers 1618 ».
8. « Eine sehr charakteristisches Jugendwerk des Künstlers kam auf der Versteigerung der Galerie Marlborough in der Besitz einer englischen Dame, "Christus und die Kindlein"; eigentlich ein vlämisches Familienbild […]. Zwei Studienköpfe für dieses Bild besaß gleichzeitig der Kunsthändler E. Warneck in Paris. » (« Une œuvre de jeunesse très caractéristique fit partie de la vente Marlborough et fut acquise par une dame anglaise, un *Christ et les petits enfants* ; en vérité un portrait de famille flamand […]. Deux têtes d'étude pour ce tableau furent en possession simultanée du marchand parisien E. Warneck » traduction libre). Bode, 1907, édition augmentée et revue par rapport à celle de 1906, ne contient pas d'autre mention de ces deux têtes d'étude. Barnes *et al*., 2004, I. 15, et Foucart, 2009, p. 135, donnent comme référence l'édition de Bode 1906, p. 264, suivant là Burchard, 1938, note 8, p. 29.
9. « […] ein sehr interessantes Jugendwerk des A. van Dyck, Christus und die Kindlein […] dem Rubens zugeschrieben… » (« […] un très intéressant Van Dyck de jeunesse, *Le Christ et les petits enfants*… »), Bode, 1887, p. 61. Bode croyait pouvoir identifier la famille sur le tableau comme celle de Frans Snyders.
10. Barnes *et al.*, 2004, I. 15.
11. Lugt, 1926, nº 36.
12. M. Feuillet, « Carnet d'un collectionneur. La vente Warneck », *Le Figaro artistique*, nº 122, 8 juillet 1926, p. 619. Foucart, 2009, p. 135, note la différence de prix, mais pour s'en étonner. Selon nous, elle n'est pas aberrante.
13. Burchard, 1938, p. 30, relève que le tableau en question n'était pas dans la collection Hamilton (*i.e.* Marlborough).
14. *Gazette de l'hôtel Drouot*, 26 mars 1936, p. 1 (Résultats).
15. Waterhouse, 1978, p. 16, pense notre tableau de Van Dyck (mais Ellis Kirkham Waterhouse revint un peu après sur cette idée – correspondance du 16 janvier 1980). Compin, 1978, p. 384-385 et note 9 p. 403, rejette l'attribution à Van Dyck. Sans nuance, et sans argument, McNairn, 1980, p. 155, affirme que *les deux* études pour *Le Christ et les petits enfants* sont des copies. Dans Barnes *et al.*, 1997, p. 74, Susan J. Barnes dit bien que l'huile sur papier (montrant l'enfant en prières) est de Van Dyck (contredisant en cela le catalogue de la vente Phillips, Londres, 20 avril 1993, lot 47, qui y voit à présent un travail de l'atelier). Dans Brown et Vlieghe, 1999, Christopher Brown note : « Il existe deux études à l'huile considérées comme préparatoires [au tableau d'Ottawa]. Toutes deux faisaient partie de la vente E. Warneck […]. La première de ces deux études […] se trouve aujourd'hui au Louvre (R.F. 1961-83) et est une copie… »
16. Larsen, 1988, vol. II, nº 255. Larsen ne note pas que le tableau est conservé au musée du Louvre.
17. Les études sur le vif, nombreuses dans la jeunesse de Van Dyck, pouvaient être sur bois ou sur papier. Le support sur panneau n'a rien de rédhibitoire quant à une attribution à Van Dyck.
18. Burckhardt, 1898, p. 36.
19. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 522.
20. Collections du prince de Liechtenstein, toile marouflée sur panneau, 37,3 × 26,9 cm, GE105. Voir Van Beneden, 2015, nº 22, p. 186-189, et Lammertse et Vergara, 2018, nº 81, p. 226-227.
21. On connaît ainsi une étude pour l'enfant en bas à senestre du tableau d'Ottawa, naguère sur le marché londonien (http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=1997&Desc=Study-for-%27Suffer-the-Little-Children%27-|-Sir-Anthony-Van-Dyck, consulté le 27 août 2019) : huile sur papier marouflé sur panneau, 31,8 × 23,5 cm. Une étude pour le père existe encore également (vente Sotheby's, New York, 30 janvier 2014, lot 24).
22. Suggestion de Burchard, 1938, p. 30.
23. Vey, 1962, nº 32, n'y voit qu'une communauté thématique, sans doute car décelant seulement, sur la feuille, et du côté de la famille dans la composition finale, des figures féminines avec les enfants (même chose dans Lammertse et Vergara, 2012, p. 198) ; une figure masculine peut pourtant être identifiée à l'arrière. Le lien avec Jordaens est, d'ailleurs, visible sur cette feuille : le jeune Van Dyck y a retenu l'idée d'un personnage émergeant de derrière une colonne, comme sur la toile de Saint Louis – idée suiveuse qu'il délaisse dans le tableau d'Ottawa.

Cat. 3 | Préparatifs du martyre de saint Sébastien

1. Dossier C2RMF : F5667 ; dossier de restauration : P294.
2. Díaz Padrón, 2007, p. 46.
3. Lugt, *Répertoire*, nº 18180. Voir Reiset, 1870, nº 57.
4. La Caze, 1869, nº 242.
5. Eaker, 2015, p. 173, rappelle les précédents immédiats à l'intérêt de Van Dyck pour le thème du martyre de Sébastien : une gravure d'Aegidius Sadeler d'après Palma le Jeune, un tableau de Wenceslas Cobergher à la cathédrale d'Anvers (disparu). Selon Martin, 1981, p. 399, et note 15, p. 400, ce dernier tableau est en France : il s'agit des *Apprêts du martyre de saint Sébastien* au musée des Beaux-Arts de Nancy (toile, 288 × 207 cm, 92). À dire vrai, l'iconographie de saint Sébastien n'est pas aussi rare que semble le dire cet auteur : saint anti-pesteux, Sébastien fut souvent représenté et invoqué au Moyen Âge. Les objets créés par les imagiers médiévaux étaient bien présents dans l'univers visuel des contemporains de Van Dyck (tous ne furent pas détruits par l'iconoclasme de 1566).
6. Plume et encre brune, 23,8 × 16 cm, D. 28 (Vey, 1962, nº 89 verso).
7. Barnes *et al*., 2004, I. 46.
8. Voir Glück, 1931, p. 517-518, qui évoque la grande proximité stylistique avec le *Saint Pierre crucifié* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles (toile, 202 × 115 cm, 215, voir Barnes *et al*., 2004, I. 43) : ce dernier tableau est datable vers 1617-1621.
9. C'est le 11 février 1618 que Van Dyck est inscrit comme maître auprès de la guilde de Saint-Luc, à Anvers. Le degré d'autonomie de Van Dyck au Dom Van Ceulen est l'objet de disputes picrocholines, certains allant jusqu'à suggérer que cet atelier n'était qu'une dépendance de celui de Rubens. Eaker, 2015, notamment p. 175, donne un aperçu de cette question.
10. C'est alors que Van Dyck crée des figures d'apôtres peut-être un peu vite rangées sous la dénomination d'« apostolado » (soit une série des Douze), alors qu'il s'agit sans doute plutôt de têtes ou bustes généralement *indéterminés*, sans identité autre que de pouvoir devenir, *qui* un apôtre, *qui* un personnage dans un tableau d'histoire. Glück, 1925-1926, p. 257, a un beau développement sur la déconcertante variété de la création du jeune Van Dyck.
11. Toile, 194 × 142 cm, San Lorenzo de El Escorial (Barnes *et al*., 2004, II. 17).
12. Les bourreaux aussi, comme on verra.
13. Larsen, 1988, vol. II, nº 174, p. 81. Le modèle apparaît encore dans *Le Saint Jude Thaddée* du musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam (vers 1618-1620, panneau, 63,5 × 48,3 cm, 2434 – tableau non mentionné dans Barnes *et al*., 2004), dans *Le Christ et les pécheurs repentants* du musée de Bucarest, agenouillé (toile, 128 × 170,3 cm, Cat. 68), ou dans *La Pentecôte* à Potsdam (Bildergalerie am Schloss Sanssouci, toile, 265 × 220,5 cm, GK 10623), cette fois-ci comme apôtre du Christ. Le thème de l'homme brandissant ou serrant contre lui un faisceau de flèches se voit encore dans un panneau à Bayonne, un *Homme avec arc et flèches* (musée Bonnat-Helleu, 65 × 49 cm, LB 992).
14. Oxford, Ashmolean Museum, *Un homme penché vers l'avant*, craie noire avec rehauts de craie blanche, sur papier (ayant viré ?) de couleur lilas-brun, 37,5 × 26,5 cm, sans numéro (Vey, 1962, nº 15, p. 87).
15. Byam Shaw, 1967, nº 246, p. 126. Une réplique de mêmes dimensions est signalée en collection privée (sir Evelyn de La Rue, The Sol, Cookham-on-Thames) par Hulst et Vey, 1960, nº 123, p. 155. Gustav Glück insiste sur la correspondance entre le tableau La Caze et celui d'Oxford (Glück, 1937, p. 211). Il n'est guère nécessaire d'évoquer ici le *Portrait équestre du duc de Lerma*, par Rubens (1603), autrement que comme l'une des sources d'inspiration possibles pour Van Dyck. L'élève aura entendu parler de ce chef-d'œuvre, peint par Rubens à l'âge de vingt-six ans, et de sa vue frontale d'un cavalier.
16. Dans *Le Martyre de saint Sébastien* de l'Alte Pinakothek, à Munich (toile, 199,9 × 150,6 cm, 607, voir Barnes *et al.*, 2004, II. 18), le cavalier s'insère plus fortement dans l'assemblée des personnages, occupant davantage d'espace. Van Dyck, dans ce tableau peint vers 1621-1622, se souvient de son premier grand essai sur ce thème. Il aura aussi vu, en la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, le retable peint par Quentin Metsys pour la corporation des menuisiers, avec sur le panneau central une *Déploration sur le corps du Christ* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 245-249). Sur le volet intérieur senestre se voit un « saint Jean dans l'huile » : des bourreaux, dont des cavaliers, entourent le saint martyr, figuré nu, ceint d'un simple linge blanc à la taille. Voir Fabri et Van Hout, 2009, p. 76-85, qui signale que le tableau était visible en la chapelle du Magistrat depuis 1590.
17. Toile, 230 × 163,3 cm, NG 121 (Barnes *et al.*, 2004, I. 47, et Brigstocke et Thompson, 1978, p. 31). Le radiogramme (partiel) du tableau écossais est publié dans Thompson, 1961.
18. Colin Thompson, qui travailla sur la radiographie de la toile écossaise, suggère que le changement radical d'idée eut lieu au contact de l'Italie, en l'occurrence avec Titien. Si l'on suit ce raisonnement, cela signifie que Van Dyck apporta avec lui, depuis Anvers, la toile peinte (celle du musée écossais) et la transforma après son arrivée dans la péninsule. Une idée séduisante, mais à écarter en fin de compte : on s'accorde aujourd'hui à voir dans le tableau d'Édimbourg une œuvre faite encore à Anvers (Barnes *et al.*, 2004, I. 47). *Nota* : Christopher Brown a pu suggérer que l'idée de son saint Sébastien était venue à Van Dyck par celui de Titien (dont il y avait une version dans la collection Arundel). Selon nous, cela reste hypothétique et n'expliquerait pas le développement des saints Sébastien du jeune Flamand depuis le milieu des années 1610. Voir Hedley, 1999, nº 4, note 2, p. 98.

19. Rester à l'intérieur de l'*opus* de Van Dyck ne permet pas, semble-t-il, de restituer tous les enjeux de notre tableau. Ainsi, lorsque Roy, 1977, nº 159, p. 41, affirme que le tableau La Caze est une « esquisse peinte vers 1615, peut-être pour le grand tableau de la National Gallery [*sic*] d'Édimbourg », cela suppose un délai d'exécution (ou d'attente) fort long et, s'agissant d'un grand format, fausse assez la notion d'esquisse. Le tableau La Caze ne se définit pas, d'abord, par sa relation avec d'autres martyres peints par Van Dyck plusieurs années après, mais plutôt par son rapport avec les retables rubéniens exactement contemporains.
20. Eaker, 2015, p. 180, insiste sur le fait que l'intérêt profond des premiers saints Sébastien de Van Dyck réside dans la beauté de leur pose, dans le fait de placer un beau corps suivant une belle pose (« putting a beautiful body into a beautiful pose »). Cette analyse, nous semble-t-il, peut être discutée, au moins pour le M.I. 918 : en effet, quelle est la beauté d'un corps qui se refuse au *contrapposto* et déjà s'affaisse ? dont la pâleur contrevient aux us du temps selon lesquels le corps masculin peint est toujours d'une couleur plus chaude que le corps féminin peint (à moins qu'il ne s'agisse de brouiller les genres, mais l'œuvre perdrait en clarté) ? dont le visage, enfin, est renfrogné ? Eaker, 2015 traite les saints Sébastien de jeunesse d'un trait, comme un lot homogène (« Van Dyck's Sebastian series », p. 180 – mais est-ce vraiment une série ?), alors que Thompson, 1961, montrait bien la rupture intervenue entre une première conception (rude et puissante, avant l'Italie) et une seconde (élégante, en résonance avec les beautés de la culture italienne de la Renaissance).
21. Jaffé, 1989, nº 140, p. 174-175 ; Hulst et Vandenven, 1989, nº 12a, p. 61-62. De manière intéressante, ces publications parurent la même année.
22. À côté des emprunts, on peut imaginer de rechercher des *rejets*, des œuvres contre lesquelles Van Dyck aurait voulu prendre position. Le thème des *Dix mille crucifiés du mont Ararat,* en particulier, a pu jouer comme repoussoir : une foule compacte de corps crucifiés ou sur le point de l'être… Cette légende met en scène, comme celle de Sébastien, des soldats convertis au christianisme, mis à mort par les Romains. Vittore Carpaccio (Venise, Gallerie dell'Accademia, 89) ou Albrecht Dürer (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 835) avaient illustré ce sujet tragique.
23. Voir note 16 *supra*.
24. Voir note 17 *supra*.
25. Eaker, 2015, p. 181, et note 67, p. 190, classe ainsi Gustav Glück parmi ceux qui n'auraient pas osé reconnaître ce qui perce les yeux. En vérité, de nombreux tableaux de Van Dyck ont été dits comporter des autoportraits (en somme, ils seraient des « autoportraits historiés ») – par exemple, le *Pâris* de la Wallace Collection, à Londres (vers 1628, toile, 140 × 122 cm, 85, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 55).
26. C'est ce que semble faire Eaker, 2015, p. 181-182, qui souligne que de telles œuvres se retrouvent dans des collections privées, à usage de collectionneurs particuliers et de leurs amis amateurs d'art.
27. Le libertinage du XVII^e siècle (Sorel, Cyrano, Gassendi mais aussi, suivant une acception large, Hobbes, Bayle…) est intellectuel. Il ne faut pas le confondre avec celui du XVIII^e siècle.
28. Eaker, 2015, p. 182, cite, comme exemples sur lesquels s'exerce la sagacité d'amateurs s'amusant à deviner les identités des modèles de peintures : une « blanchisseuse de Rubens » ayant posé pour une tête d'étude, une « figure riante de l'apprenti chargé d'écraser les pigments chez Rubens, pour une *tronie* peinte par Van Dyck » (*nota* : traduction libre). Une tête d'étude est-elle de même registre qu'un grand tableau hagiographique comme le M.I. 918 ?
29. Voir note 1, *supra*.
30. Dessin à la pierre noire, I. 2509. Autre feuille prétendant au statut d'étude en vue du M.I. 918 : le dessin passé en vente à Paris, en 1905, comme « Étude pour le saint Sébastien de la collection Lacaze [*sic*] » (53 × 41 cm) : vente « succession de Mme E. Warneck », Paris, Drouot, 10-11 mai 1905, lot 146.

Cat. 4 | Le Calvaire

1. Dossier C2RMF : F15745 ; dossier de restauration : P3103.
2. Foucart, 2009 parle d'un *Jugement dernier*, mais il semble que le tableau soit un *Jugement de Salomon* (aujourd'hui au musée de Copenhague, huile sur toile, KMSsp185), offert par le maréchal de France Josias Rantzau en 1649 (documents des archives municipales de Bergues, commentés dans *La Voix du Nord*, édition du 24 avril 2019 : « Où sont les œuvres de l'atelier de Rubens, acquises par la châtellenie en 1621 ? »). On pourrait songer à d'autres peintures rubéniennes de même thème, par exemple *Le Jugement de Salomon* du Prado, une œuvre de l'atelier de Rubens qui apparaît dans les collections d'Isabelle Farnèse en 1746 – mais la « filière » Rantzau (qui gouvernait Bergues dans les années 1640) semble la plus convaincante. Enfin, le thème du Jugement dernier ne paraît pas adapté à une église comme celle de Bergues, trop modeste.
3. Descamps, 1753-1764, tome II, p. 22.
4. Oursel, 1977.
5. Marandet, 2003, notamment fig. 3, p. 34, et p. 35 pour notre tableau.
6. Duvaux et Courajod, 1873, vol. I, note 1, p. XXIV, note 2, p. LXXXVIII, note 4, p. CLXXI.
7. Voir note 1, *supra*.
8. Barnes *et al.*, 2004, p. 241, note que le Christ crucifié n'apparaît jamais dans l'œuvre de jeunesse de Van Dyck – une notation sur laquelle il paraît donc possible de revenir.
9. Pratique analysée par Chr. Tümpel dans Amsterdam et Berlin, 2006, p. 146 et suiv.
10. Lille, palais des Beaux-Arts, P. 89. Barnes *et al*., 2004, III. 25.
11. Jacksonville, Cummer Museum, C.0.131.1. Haeger, 2011, p. 107.
12. Jaffé, 1989, nº 135C (volet droit du triptyque), p. 174.
13. Titre complet : *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* (Six livres sur l'optique, utiles aux philosophes comme aux mathématiciens). Je remercie Emmanuel Coquery d'avoir attiré mon attention sur ce livre et sa portée.
14. Sur Huyssens et ses liens avec Aguilon, voir Braun, 1907, p. 298 ; sur Aguilon et son intérêt pour l'architecture à l'italienne, voir *ibid*., p. 305.
15. *Opticorum libri sex,* p. 40. Voir note 13, *supra*.
16. Voyez, au Louvre : Gaspard de Crayer, *La Vierge et l'Enfant Jésus avec les saints Dominique, Antoine, Augustin et les saintes Monique, Dorothée et Barbe* (vers 1645-1650, INV. 1186) ; Philippe de Champaigne, *L'Assomption de la Vierge* (vers 1629-1630, M.I. 333).
17. Bauman et Liedtke, 1992, p. 57.
18. Lammertse et Vergara, 2012, p. 51-52, commente le *Silène ivre soutenu par des satyres* de la National Gallery, à Londres (vers 1620-1621, NG853), une œuvre à laquelle collaborèrent sans doute divers membres de l'atelier de Rubens, parmi eux Van Dyck – mais surtout celui de Dresde (Gemäldegalerie Alte Meister, 1017 ; Lammertse et Vergara, 2012, p. 120, fait allusion à l'œuvre perdue de Berlin, citée par Glück, 1931, p. 15 et 518-519).
19. Vey, 1962, nº 78, ill. 105 ; Lammertse et Vergara, 2012, nº 54. Le dessin du Louvre est, peut-être, selon Vey, à placer peu avant le tableau naguère à Berlin, de même sujet (Barnes *et al*., 2004, I. 22), montrant un Christ jupitérien.
20. Barnes *et al*., 2004, I. 51 : le corps du Christ est nettement athlétique.
21. Nº 54.4. Barnes *et al*., 2004, II. 10.
22. Judson, 2000, fig. 107 ; Barnes *et al*., 2004, III. 24.
23. Ernest Renan, dans sa *Vie de Jésus* (1863, p. 420), précise que « la boisson ordinaire des soldats romains, mélange de vinaigre et d'eau », est appelée « *posca* ».
24. L'hysope médicinale ne pousse pas en Galilée ; dans la Bible, il doit s'agir, vraisemblablement, de marjolaine ou d'origan, appartenant à la même famille. Le mot « hysope » vient de l'hébreu, *via* le grec, et veut dire « herbe sainte ». Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse note : « Quant à la plante ou aux plantes désignées sous le nom d'hysope dans la Bible ou les auteurs grecs, on n'est pas d'accord à ce sujet. »
25. Barnes *et al*., 2004, IV. 15.
26. Judson, 2000, nº 11.
27. Ducos et Savatier Sjöholm, 2013, nº II-II.
28. Judson, 2000, cat. 52, donne comme dimensions de la toile de Valenciennes : 320 × 195 cm.
29. Les artistes renouent alors avec des formats pratiqués, déjà, au XV^e siècle (auquel on associe plutôt de petits ou moyens tableaux de dévotion) : *L'Empereur Othon III répare l'injustice qu'il commit* (sur panneau, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1447), de Dieric Bouts, mesure 323,5 cm de haut.
30. Müller Hofstede, 1967, p. 431 et 442-443. Peut-être le tableau passé en vente le 29 mai 1824, Christie's, Londres (vente Ramsay Richard Reinagle, voir Lugt, *Répertoire*, nº 10689), lot 18 ; et, déjà, le 27 mars 1822, George Stanley, Londres (vente Christian William Huybens, voir Lugt, *Répertoire*, nº 10213), lot 81.
31. Arents, 2001, p. 362. Ce type d'ouvrage connut un développement mémorable au XVII^e siècle avec, en particulier, *L'Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales (1608).
32. Mâle, 1932, p. 272.
33. Braun, 1907, p. 345 et 346. Voir Martin, 1968, p. 31 et suiv., et p. 213 le texte du contrat entre Rubens et le P. Tirinus.
34. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM09000126, consulté le 1^er août 2019.
35. Moulier, 2007, p. 179.
36. Gowing, 1973, nº 21.

Cat. 5 | Portrait d'un homme et de son fils

1. Dossier C2RMF : F5680 ; dossier de restauration : P1051.
2. Rapport de restauration de Jean-Gabriel Goulinat, novembre 1957 ; Toulongeon, 1802-1808 montre déjà l'œuvre dans ses dimensions actuelles.
3. Constat d'état du 17 juillet 2007 de N. Le Dantec (doc. C2RMF nº 12 507).
4. Procès-verbal de la commission de restauration du 28 mars 1957. Le tableau est pris en exemple par Bergeon Langle et Curie, 2009, vol. II, p. 1 050.
5. Inventaire après décès du duc, 9 avril 1704 (« Inventaire après décès de Louis Marie d'Aumont-Rochebaron, duc d'Aumont, pair de France, premier gentilhomme du roi, gouverneur de la ville et citadelle de Boulogne, dressé dans son hôtel, rue de Jouy, à la requête de Françoise Angélique de La Mothe-Houdancourt, sa veuve, de Louis d'Aumont-Rochebaron, duc d'Aumont, son fils, héritier et créancier de la succession… » : « Item, un homme et un enfant peint sur bois qui est le portrait du président Richardeau [*sic*], qui est de Vindeche [*sic*], avec la bordure de bois doré, prisé 600 l », Archives nationales, MC/ET/II/351, cité d'après Rambaud, 1971, p. 786). Le Van Dyck passa à la vacation du 19 avril. Voir Schnapper, 2005, p. 387. Sur la vie du duc, voir par exemple Jean-Baptiste Pierre Jullien de Courcelles, *Dictionnaire historique et biographique des généraux français*, 1820-1823, 9 vol.
6. Anne Leclair prépare une publication sur Voyer d'Argenson, laquelle contiendra la transcription du catalogue de sa collection (notre tableau porte le nº 72). Voir Leclair, 2008, note 113, p. 77.
7. L'INV. 127 du Louvre, *Portrait d'un homme et d'un enfant avec un globe,* par un peintre anonyme du XVIe siècle actif en Vénétie (mais attribué alors à Titien), aurait appartenu à Gaignat et figuré, dans la collection de ce dernier, en pendant à notre tableau, selon Dezallier d'Argenville, 1752, p. 107 (« M. de Gaignat demeure aussi dans la rue de Richelieu… » annonce la description de la collection, p. 106). Voir Béguin *et al.*, 1964, p. 36 ; Habert *et al.*, 2007, p. 117 ; Michel, 2010, note 161, p. 427. Notez que Gaignat, tout receveur général des consignations (2e chambre des requêtes) qu'il était, avait un goût prononcé pour le portrait : il fut témoin au mariage de Jean-Baptiste Perronneau.
8. Clément de Ris, 1877, p. 374 : « Le *Portrait du président Richardot*, par Van Dyck (nº 45), vendu 9,020 [*sic*] livres chez Gaignat. Payé 10,000 livres par M. de Cossé-Brissac et 16,000 à la vente Vaudreuil, d'où il passa dans le cabinet du Roi (nº 150, école flamande). » Voir Dacier, 1921, nº 16, p. 13 ; voir aussi Michel, 2010, p. 196.
9. Voir l'inventaire après décès de M. Randon de Boisset, 18 octobre 1776, Archives nationales, M.C., LXXIV/546, « Dans la Gallerie » : « nº 37 Item un tableau représentant le président Richardot et son fils peint sur bois par Antoine Vandyck [*sic*] dans sa bordure de bois sculpté et doré prisé la somme de six mille cinq cent [*sic*] livres. » Une estimation basse est typique d'un inventaire après décès. Voir aussi Michel, 2010, p. 196 et p. 320.
10. Lugt, *Répertoire*, nº 2652. Voir également l'« Inventaire des papiers de l'émigré Millon d'Ainval », datés « 25 7bre 1777 », Archives nationales, T 1105 (7).
11. Communication écrite d'Anne Leclair, avril 2008.
12. Michel, 2010, p. 62.
13. La vente Vaudreuil n'est pas une vente après décès ; des difficultés financières forcèrent le comte à se séparer, par l'intermédiaire de Lebrun, de nombre de ses œuvres.
14. Lugt, *Répertoire*, nº 3797 : exemplaire annoté du catalogue de la vente, à La Haye (RKD). Voir Edwards, 1996, p. 336.
15. Catalogue Paris, 1785, nº 37.
16. Catalogue Paris, 1793, nº 140, et Dubreuil, 2002. Le tableau est apprécié : il est à nouveau présenté en 1796 (Notice Paris, 1796, nº 106) comme « Portrait du président Richardot ».
17. Koenig, 2011, p. 180.
18. Toulongeon, 1802-1808, vol. 6.
19. Barnes *et al*., 2004, I. 111, note un autre exemple d'un tel paysage chez Van Dyck (Barnes *et al.*, 2004, I. 102, verso).
20. Toulongeon, 1802-1808, vol. 6.
21. Foucart, 2009, p. 131, voit large : « vers 1617-1621. »
22. Bullart, 1682, p. 476. La publication est posthume, Isaac Bullart étant mort en 1672. Né en 1599, c'est un strict contemporain de Van Dyck. Il épousa Anna Francisca de Bruyns, peintre spécialisée dans le portrait, active au service de l'infante Isabelle Claire Eugénie (Van der Stighelen et Westen, 1999, p. 154-155). De manière générale, c'est un collectionneur bibliophile avide de biographies, et on peut le considérer comme un témoin digne de foi.
23. Rooses, 1886-1892, vol. IV, p. 240. Auguste Castan, par exemple, avait publié l'œuvre comme un Rubens (Castan, 1883) – revenant, d'ailleurs, sur ce qu'en disait Lacroix et Marsuzi de Aguirre, 1865 (se référant à un avis de G. F. Waagen) : « Rubens est indiqué, nº 716, comme l'auteur du portrait du président Richardot ; il faut, d'après M. W., restituer ce tableau à Van Dyck, auquel il était attribué avec raison dans les catalogues des collections Gaignat et Vaudreuil, où il avait figuré avant de venir prendre place au Louvre. M. Villot, nº 150, s'est conformé à l'opinion du savant berlinois ; Descamps et d'Argenville avaient d'ailleurs déjà signalé ce portrait comme étant de Van Dyck. » (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408658q/texteBrut, consulté le 7 janvier 2022). Jean Cottini avait pu souligner, avec ironie, les revirements du musée quant à l'attribution de notre peinture (Cottini, 1851, p. 22 et suiv.).
24. Contrairement à ce que note Barnes *et al.*, 2004, I. 111, aucune inscription n'est « à peine lisible » (« barely legible ») : il n'y a simplement rien d'écrit qui puisse se voir à l'œil nu sur cette peinture ; il faut l'imagerie infrarouge pour distinguer les lettres de l'inscription. Divers auteurs évoquent une ancienne inscription (masquée au XIXe siècle) : *M. Le Président Richardote* [*sic*] : Demonts, 1922, nº 1 985, donne cette lecture ; Villot, 1852, nº 150, notait déjà : « Cette inscription, recouverte maintenant par un repeint, est peu visible. » Alfred Michiels la croit l'œuvre d'un « faussaire » (comprendre, du marché ?), voir Michiels, 1882, note 1, p. 264. Cette inscription, en vérité, n'apparaît que de façon ténue sur la photographie infrarouge de l'œuvre, mais est lisible.
25. Glück, 1931, p. 529 (105 × 76 cm, nº 1023B) ; idée reprise dans Abdul-Hak *et al.*, 1974, p. 84-85. Voir Barnes *et al.*, 2004, I. 112. Le nom de Cornelis de Vos a pu être prononcé pour cette œuvre par J. S. Gudlaugsson, ce qui éloignerait d'autant l'idée qu'elle forme pendant au tableau du musée (voir le commentaire d'Annaliese Mayer-Meintschel dans Walther, 1992, nº 1023B).
26. Nº 657. Barnes *et al.,* 2004, III. 144. Les armoiries sur le tableau de Dresde, d'ailleurs, semblent d'un dessin plutôt sommaire et seraient ultérieures à l'exécution de l'œuvre par Van Dyck.
27. Toutefois, sur le tableau de la galerie palatine au palais Pitti, c'est *Juste Lipse* qui porte la fourrure à laquelle semble se référer Nora De Poorter (« Cloaks lined with spotted fur », voir note 25 *supra*, et plus précisément Barnes *et al.*, 2004, I. 112).
28. Larsen, 1988, vol. II, nº 54 et 78 ; Barnes *et al.,* 2004, I. 111. Van Puyvelde penchait en faveur de l'idée de Dansaert (Van Puyvelde, 1963), tout en parlant d'un « deuxième fils » au sujet de Guillaume, alors que Georges Dansaert dit bien « cinquième fils du président et d'Anne de Baillencourt » (Dansaert, 1938, p. 12). En 1930, Dansaert donnait le nom de l'enfant : Claude Ier. Ce ne saurait être, à tout le moins, Frans Van de Wouwer, né en 1609, donc trop âgé vers 1620 pour être l'enfant de notre peinture (Vlieghe, 1987, nº 159).
29. Menthon, 1983.
30. Barnes *et al.*, 2004, I. 112 (le tableau de Dresde), évoque tous les obstacles à l'identification de l'épouse de Woverius… pour finalement écrire « Marie Clarisse and her daughter ? » ; le problème reste entier.
31. Par ailleurs, notons que le tableau du Louvre, dans aucun des cabinets par où il passa au XVIIIe siècle, n'eut de pendant donné à la même main.
32. Barnes *et al.*, 2004, I. 102, qui évoque le tableau du Louvre, I. 111.
33. Cité d'après Galard, 2010, p. 371 (citant lui-même Anne Leclair qui a transcrit ce texte conservé à la bibliothèque universitaire de Poitiers, D 475, section VI).
34. Lesur et Aaron, 2009, p. 199.
35. Eastlake, 1883, nº 150, p. 68.
36. Descamps, 1753-1764, tome II, p. 23.
37. Van der Tuin, 1950, p. 49 et 55.
38. Greffet-Kendig, 1988, nº 324.
39. Bazin, 1987, vol. II, p. 452.
40. Vente du peintre Blondel, Paris, 12 décembre 1853 (« Études par M. Blondel d'après divers maîtres », nº 65) ; hôtel Drouot, 9-10 mars 1860 (« Esquisses et copies par M. A. Colin d'après les maîtres des diverses écoles », la copie de notre tableau apparaît au nº 109).
41. Cust, 1900, nº 26, p. 234, notation reprise par Barnes *et al.*, 2004, I. 111. Il doit s'agir de la figure de l'enfant (toile, en ovale), passée en vente à Drouot (« Vente Davillier et autres »), 13-15 avril 1905, nº 308, 45 × 36 cm.
42. Giraud, 1932, p. 36.
43. Correspondance à la documentation du département des Peintures, musée du Louvre.
44. Nº 1947.1, voir Barnes *et al.*, 2004, I. 111 (qui n'avait pas connaissance de la vente). Communication écrite de Ruby Hagerbaumer, 12 février 2018 (tableau vendu à Robert P. Mills, Omaha).
45. Visconti et Émeric-David, 1807 ; Schneevoogt, 1873, nº 271.
46. Veyran, 1877.
47. Toile, 109,7 × 75,8 cm, 67-2.

Cat. 6 | Gentilhomme à l'épée

1. Eastlake, 1883, nº 153, se plaint du contraste qui s'est mis en place, au fil du temps, entre les chairs et la grande quantité de noir dans le tableau.
2. Compte-rendu de la commission de restauration du 11 mai 1954 et rapport de J. Goulinat de décembre 1954 ; cette intervention a mis en évidence que « le tableau a été agrandi de 3 cm sur les côtés et de 4 cm en haut et en bas », un repentir de Van Dyck au niveau du « pommeau de l'épée que Van Dyck a descendu de 15 cm dans son dessin définitif ».
3. Dossier C2RMF : F5660 ; dossier de restauration : P770.
4. Dans le *Catalogue des différents effets curieux du sieur Cressent, ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume,* paru en 1765, on lit, au numéro 54 : « Un tableau peint sur toile, représentant le portrait de Languian [*sic*] peint avec une main ; la fierté avec laquelle il est représenté, fait assez connaître le pinceau de Vandick [*sic*] : il est de trois pieds huit pouces de haut, sur deux pieds neuf pouces de large : de Vandick. » (Cressent, 1765, p. 14-15). Les mesures de l'Ancien Régime correspondent *grosso modo* à 120 × 90 cm. Ce « Languian », comme on verra dans la présente notice, peut être identifié avec un artiste flamand connu, Jan Boeckhorst. Dans ce catalogue, « Senesdre » désigne Snyders, « Jourdain » renvoie à Jordaens, etc. Le tableau figurait déjà dans Cressent, 1749, nº 93, p. 31. Dans ce dernier catalogue, le tableau est bien présenté comme montrant « Languian », mais il est aussi noté comme « de Languian » (ce serait un autoportrait de Boeckhorst). L'attribution à Van Dyck lui-même intervient avec Cressent, 1756, nº 28, p. 15. La précision « avec une main », *a priori* rédhibitoire pour qu'il s'agisse de l'INV. 1248, est à interpréter prudemment, tant les anciens catalogues de ventes sont parfois approximatifs.
5. Spieth, 2018, p. 201-202.
6. Furcy-Raynaud, 1912, p. 306, avait publié l'œuvre comme saisie, le 4 germinal an II (24 mars 1794), chez Catherine de Cossé-Brissac, veuve Noailles. Foucart, 2009 parle, lui, de son fils Jean-Louis, duc de Noailles, émigré, mais sans donner d'explication.
7. Cantarel-Besson, 1981, vol. I, nº 31, p. 41 (Foucart, 2009 donne « nº 1 de la saisie », sans raison explicite).
8. Barnes *et al*., 2004, I. 146. Voir Ferino-Pagden, Prohaska et Schütz, 1991, p. 53 : œuvre traditionnellement située juste avant le départ de Van Dyck pour l'Italie, reprise sans conviction de la possible identification avec Paul de Vos. Voir aussi Larsen, 1988, vol. II, nº 64, p. 38 : cet auteur juge la version de Vienne d'une palette vive et de meilleure qualité que le tableau du Louvre. L'existence du repentir est notée par J. Goulinat, le restaurateur ayant travaillé sur l'œuvre du Louvre en 1954. John Smith, en 1831, qualifie la version viennoise de « free and masterly production » (« une création libre et magistrale », Smith, 1829-1842, vol. III, nº 99, p. 29).
9. Davies, 2018. Cet auteur ne tranche pas sur la relation entre les deux portraits, à Vienne et à Paris : « The Louvre painting is more finished than that of Vienna and contains differences thoughout. Further research is required in order to determine the exact relation between the two. » L'article, par ailleurs fort documenté, n'est donc pas définitif, de ce point de vue au moins.
10. Berger, 1883, nº 722, p. CXLIX : « Un portrait à l'huile sur toile du grand Pierre, peintre du roi de Pologne, vêtu d'un manteau noir et d'un pourpoint noir, avec des manches bleues et il a sa main droite sur sa dague. Dans un cadre rectangulaire en ébène, avec une marie-louise dorée, mesurant 7 Spann 4 Doigts de hauteur 6 Spann de largeur [153,9 × 124,8 cm, cadre inclus, suivant Davies, 2018]. Original d'Antoine Van Dyck » (traduction libre ; le *Spann* est une unité de mesure ancienne). Le manuscrit est conservé au château de Murau, à l'ouest de Graz (aux archives centrales Schwarzenberg, Fürstlich Schwarzenberg'sche Familienstiftung Vaduz – Archiv, Eisensaal & Museum).
11. Davies, 2018.
12. Berger, 1883, p. CLXXXVII.
13. Dans l'édition autrichienne du texte de Justin Davies, les restauratrices du musée de Vienne observent que, *contrairement à la description de l'inventaire de Léopold Guillaume,* il n'y a absolument pas de pigment bleu dans ce qu'elles observent.
14. Berger, 1883, nº 114, p. CXXI.
15. Gemäldegalerie, 505 ; Barnes *et al*., 2004, III. 109.
16. Gemäldegalerie, 694 ; Barnes *et al*., 2004, I. 109.
17. Davies, 2018 n'inclut pas, dans sa démonstration, le *Portrait de Jan Wildens* ; c'est Gerlinde Gruber qui l'évoque, en encart. Cette dernière souligne que ce tableau était, au XVIII^e^ siècle, présenté comme le pendant du tableau présumé, par Davies, représenter Soutman (idée déjà notée par Glück, 1931, p. 532-533). Barnes *et al*., 2004, I. 146, de son côté, avait placé le *Portrait d'homme* (pas encore analysé comme figurant Soutman) avant 1621. Jan Wildens revint d'Italie en 1616 au plus tard.
18. Voir Schnackenburg, 1996, vol. I, p. 16 et 110. Bernhard Schnackenburg souligne que la réplique est de Van Dyck (soit un *modello*, soit un *ricordo* partiel). Davies, 2018 ne cite pas le tableau de Kassel.
19. L'aporie à laquelle on aboutit ne semble pouvoir se résoudre qu'en supposant que Van Dyck, de retour d'Italie, s'est remis à peindre comme dans les mois précédant son départ pour la péninsule.
20. Eastlake, 1883, nº 153. Sur le tableau de Vienne (**fig. 6-1**), il semble que le modèle ait les yeux gris-brun (?).
21. Villot, 1855, nº 153. Balis, Baudouin et Demus, 1987, p. 234, ne dit pas autre chose au sujet du portrait conservé à Vienne (**fig. 6-1**), situant ce dernier vers 1621 (cette datation peut même, en droit, inclure les mois précédant le départ pour l'Italie). Plus récemment, Gaddi, 2010, nº 52, date le tableau viennois vers 1620-1621.
22. Veyran, 1877 signale que le tableau porte la date de 1627 : c'est inexact.
23. Schaeffer, 1909, p. 200 et 503. Cust, 1900, nº II-B 144, p. 245, cite notre tableau, mais en fait un portrait en pied (« full length ») ; pour Cust déjà, l'œuvre date du séjour italien de Van Dyck.
24. http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6034, consulté le 23 juillet 2019.
25. New Hollstein, Van Dyck, 2002, I, nº 13 ; Glück, 1931, p. 123 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 63. Glück avait perçu que le modèle du tableau du Louvre apparaît sur une toile conservée à Vienne (**fig. 6-1**) dès 1924 (Glück, 1924a). Il existe une seconde gravure de Lommelin identifiant explicitement, par sa lettre, son modèle comme Paul de Vos : Hollstein, 1949-, XI, n^os^ 98-70, quatre états connus. Cette planche, un burin, semble être une copie, retravaillée (et inversée) du premier portrait de Paul de Vos.
26. Baldass, 1957, p. 265. Le doute, en vérité, existe au moins depuis l'exposition de la Royal Academy, à Londres : Londres, 1953, nº 146.
27. Dessin acquis par le musée de Münster à la vente Sotheby's, New York, 28 janvier 1998, lot 120. L'inscription (traduction libre) : « A[braham] Van D[iepenbeck] l'a dessiné d'après A[ntoon] V[an] Dyck / portrait de Johann Bockhorst, dit "Lange Jan" / l'empereur Léopold I^er^ possède l'original / à Rome il est dit "doctor Faustus". » Il s'agit du peintre Jan Boeckhorst, dit aussi Bockhorst, surnommé par les Bentvueghels de Rome « doctor Faustus » (https://hnanews.org/hnar/reviews/johann-boeckhorst-gemalde-und-zeichnungen/, consulté le 26 avril 2020). Vlieghe, 2011, p. 109, reprend cette identification, tombant d'accord pour attribuer le tableau du Louvre à Boeckhorst, suiveur de Van Dyck.
28. La difficulté du raisonnement de Hans Galen (Galen, 1998, nº 6) semble de rejeter une partie de l'inscription (l'information suivant laquelle Abraham Van Diepenbeeck a dessiné d'après Van Dyck), tout en exhaussant la valeur d'une autre partie (c'est l'effigie de Boeckhorst).
29. Cressent, 1765, p. 14-15.
30. Bock, 1986, nº 492, intitule prudemment le tableau berlinois « portrait d'homme ».
31. Mais pas Foucart, 2009, p. 132, qui identifie la difficulté et parle d'« un air d'époque ».
32. Voir John Charleton Hawley III, *The Drawings of Cornelis Visscher (1628/9-1658),* thèse de doctorat, 2015, p. 10 (https://libraetd.lib.virginia.edu/downloads/ff3655656?filename=Whole_doc.pdf, consulté le 21 janvier 2022).
33. Morse, 1834, nº 438, p. 6.
34. Sandoz, 1968, p. 178. En droit, il pourrait s'agir de la toile passée en vente à Munich, le 5 juin 1899, lot 29 (collection « Albert Hangen » selon la documentation du Rubenianum d'Anvers, 2014), mais celle-ci mesure 27 × 22 cm. À cette date, le tableau était encadré par un cadre hollandais de couleur noire. Il est, cependant, plus vraisemblable de l'identifier avec la toile de Chassériau passée en vente chez Christie's, New York, 7-8 octobre 2015 (ancienne propriété Seligmann), lot 377, toile, 61 × 50,2 cm (détail montrant le buste, par rapport à l'original, l'INV. 1248). Ce dernier tableau, spolié, fut restitué le 27 décembre 1946 (https://www.errproject.org/jeudepaume/card_view.php?CardId=8304, consulté le 25 mars 2020).

Cat. 7 | Étude pour le martyre de saint Sébastien

1. Dossier C2RMF : F10360 ; dossier de restauration anciennement coté P18373.
2. Dimensions reprises par Bruno Mottin, compte-rendu d'étude du C2RMF, 16 septembre 2008.
3. La position du musée a ainsi sensiblement évolué à l'égard de notre tableau : en 1984, « la qualité » du R.F. 1983-88 semble nette, le tableau est publié sous le nom du peintre ; en 2009, le jugement s'est retourné : il est maintenant question de « faible qualité » (voir Rosenberg, 1984, nº 49, p. 130 – s'appuyant sur Thompson, 1975, nº 3, p. 3 et 6 – et Foucart, 2009, p. 135). En vérité, les avis sur l'œuvre furent partagés dès l'abord : Hermann Voss la défendit en la publiant (Voss, 1963, p. 294-297), Julius Held la rejeta (lettre du 9 janvier 1984 à Pierre Rosenberg, documentation du département des Peintures du musée), Alan McNairn ne l'avait pas davantage acceptée (McNairn, 1980, p. 55).
4. On est peu renseigné sur la période de formation de Van Dyck, laquelle se confond, en partie, avec sa collaboration avec (et/ou au sein de l'atelier de) Rubens. En 2010, Jeremy Wood, dans l'*Oxford Dictionary of*

National Biography, date l'installation de Van Dyck au Dom Van Ceulen vers 1615 (https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28081, consulté le 3 octobre 2019), mais Barnes *et al*., 2004, p. 2, prenait soin de mettre en garde contre une telle datation et lui préférait les années 1618 ou suivantes. Roland, 1984 entend démontrer l'impossibilité, pour l'artiste, d'avoir eu un atelier autonome avant 1621. Ce dernier raisonnement paraît cependant fragilisé par le fait que le Dom Van Ceulen change de locataire, au plus tard, en mai 1621 (Barnes *et al*., 2004, p. 2) : Van Dyck étant revenu d'Angleterre en mars 1621 (Barnes *et al*., 2004, p. 2), cela lui laisserait moins de trois mois pour produire (même avec des aides) une quantité remarquable de tableaux, dont de grands formats.

5. Barnes *et al*., 2004, I. 38, mentionne cette œuvre, sans trancher : « More difficult to evaluate is *a good oil study* [nous soulignons] of the head of the dark horse (Graf von Schönborn'sche Kunstsammlung, Schloss Weissenstein, Pommersfelden). » Larsen, 1988, vol. II, n° 317, p. 130, attribue sans hésitation cette œuvre à Van Dyck. C'est Frimmel, 1894, n° 164, p. 68, qui l'étudia le premier avec soin, concluant à un révélateur « du cercle de Rubens, apparenté à Van Dyck » (« Aus dem Kreise des Rubens, dem Van Dyck verwandt »).
6. Foucart, 2009, p. 135, parle d'un « livre de commerce ».
7. Julius Held évoque la manière âpre de notre tableau – mais, selon nous, de manière erronée (Held n'avait jamais vu le R.F. 1983-88). Voir lettre du 9 janvier 1984 à Pierre Rosenberg (documentation du département des Peintures du musée).
8. L'examen sous lumière infrarouge du R.F. 1983-88 en laboratoire n'a pas permis de déchiffrer de manière satisfaisante l'écriture. En revanche, « [la photographie infrarouge] montre que l'inscription est coupée en partie haute et que la feuille était donc plus grande » (Bruno Mottin, compte-rendu d'étude du 16 septembre 2008, p. 2). Rappelons que le jeune Van Dyck affectionne l'usage de feuilles de papier, coupées après avoir été peintes de divers motifs, puis collées sur panneau : voyez les cinq études de têtes conservées à Munich (Alte Pinakothek, 1240, 1248, 1288, 1316 et 4809, Barnes *et al*., 2004, I. 94-98). Cette pratique lui vient, certainement, de Rubens : ce dernier, dès son voyage italien, peint sur des feuilles de papier (par exemple, la *Tête de jeune homme* du Blanton Museum of Art, à Austin, vers 1601, 36,5 × 24,5 cm, inv. 507.1999).
9. Barnes *et al*., 2004, I. 38 et I. 39.
10. 170 cm de hauteur, selon Barnes *et al*., 2004, I. 38.
11. Lammertse et Vergara, 2012, fig. 15, p. 46.
12. Barnes *et al*., 2004, I. 38 et I. 56. Il existe, en effet, une esquisse de Rubens, datable du début des années 1610, qui doit être le point de départ de la composition vandyckienne (Held, 1980, vol. I, n° 418, vol. II, pl. 403, et Brown et Vlieghe, 1999, p. 126, qui le date de 1612-1613). Les dessins de Van Dyck habituellement mis en rapport avec le *Saint Martin* de Zaventem (Vey, 1962, n^{os} 16 et 17) ne sont pas ici pertinents.
13. I. 47 et I. 48 (Barnes *et al*., 2004) sont les œuvres en lien direct avec le R.F. 1983-88. I. 44 (Paris) et I. 46 (Dublin) correspondent à une pensée différente de celle illustrée dans notre tableau.
14. Lammertse et Vergara, 2012, p. 286, parle même d'« un artiste écrasé par sa propre énergie créative » (« un artista atropellado por su propia energía creativa »), tant il semble qu'il y ait de changements effectués par Van Dyck, d'une version à l'autre, comme à l'intérieur d'une même version (avec croisements variés…).
15. D'après Van Dyck, *Saint Sébastien*, toile, 189,2 × 144,1 cm, Norfolk, The Chrysler Museum of Art, 71.464.
16. Que le R.F. 1961-84 (**cat. 29**) puisse être un travail d'assistant retouché par Van Dyck est également du domaine de la supposition.

Cat. 8 | Portrait de Nicolas Rockox

1. Je remercie Justin Davies et Andrea Seim pour la conversation que nous avons eue devant le panneau, le 10 septembre 2019. Davies, le premier, remarqua au revers les « mains d'Anvers » et la marque de Guilliam Gabron.
2. Foucart, 2009, p. 134, suggère que cette copie date du XVIII^{e} siècle et a été peinte en France, car l'original dont elle dériverait était alors dans le pays. Foucart, 2009, p. 134, note aussi que l'original de Van Dyck appartint à Claude Henri Watelet, l'auteur du *Dictionnaire de la pratique des beaux-arts* (1re édition 1788). Notons qu'un dessin (aujourd'hui à Londres, au British Museum, 1895,0915.1068, voir Vey, 1962, n° 168), sans doute préparatoire au tableau de l'Ermitage, était dans la collection de Jean-Baptiste Florentin Gabriel de Meryan, marquis de Lagoy. Le cabinet Lagoy était célèbre (notamment pour ses dessins italiens), comptant plus de trois mille feuilles (Lugt, *Répertoire*, n° 1710), et le marquis lui-même passa sa vie entre Paris et la Provence (Moustier, 2008). La personnalité de Rockox semble avoir intéressé les collectionneurs français.
3. Rapport d'Andrea Seim, dendrochronologue, rédigé après l'examen du 12 septembre 2019 au musée (documentation du département des Peintures). Voir texte de Jorgen Wadum, p. 184, sur https://pure.uva.nl/ws/files/748091/66760_07.pdf.
4. *Ibid*., p. 186.
5. Que le tableau ait été en France, chez Watelet, est su d'après Mariette, 1851-1860, vol. II, p. 207 : « Nicolas Rockox, conseiller de la ville d'Anvers, en demy corps et assis dans son cabinet ; gravé au burin par Luc Vosterman [*sic*]. Le tableau est chez M. Watelet. »
6. Tableau du musée de l'Ermitage : toile, 122,5 × 117 cm (Barnes *et al.*, 2004, I. 105) ; tableau du musée du Louvre : panneau, 62 × 50 cm.
7. Notices Paris, 1825, n° 451 ; Notice Paris, 1840, n° 441. Le tableau du Louvre se distingue ainsi d'une bonne copie ancienne, par exemple celle aujourd'hui à Baltimore (129,6 × 109,3 cm, Baltimore Museum of Art, 1938.176, voir Larsen, 1988, vol. II, n° A6, et Barnes *et al.*, 2004, I. 105). Cette dernière œuvre est peut-être le tableau de la collection Bourgeois frères, Cologne, vente du 27 octobre 1904 [*sic*] (sans doute le tableau signalé par Max Rooses à Cologne : « Vu chez Steinmeyer à Cologne, en 1902 », Rooses, 1907, p. 11).
8. La mention d'une inscription ancienne sur la copie de Baltimore (voir note 7 *supra*) dans laquelle se lit la date de 1621 ne contredit pas, au contraire, la datation du panneau du Louvre en 1621.
9. Et non pas la gravure de Lucas Vorsterman, car inversée ; voir New Hollstein, Van Dyck, 2002, VI, n° 496.
10. Propriété de l'Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, Anvers.
11. Barnes *et al.*, 2004, I. 105, et Babina et Gritsay, 2008, n° 98. Ces deux publications ignorent le tableau du Louvre.
12. Vente Eugensberg, Lucerne, Fischer, 17-21 mai 1949, n° 2 316 (photographie à Londres, Witt Library) : « Dyck, Anthonis van, Brustbild eines bärtigen Mannes. » Le tableau a donc été vendu comme original. Plus près de nous : Sotheby's, Londres, 7 mai 2020, lot 41, comme suiveur de Van Dyck.
13. À la mort du neveu de Rockox (1685) qui avait hérité du tableau aujourd'hui en Russie, des dispositions avaient été prises pour que l'œuvre ne puisse être vendue. Elle resta bien dans la famille (Barnes *et al.*, 2004, I. 105).
14. Dans la collection Frederick Van Thoms, baron de Jacobi d'Ehrencroon, dispersée à Leyde en 1750 (Lugt, *Répertoire*, n° 722, tableaux donnés à Rubens), puis dans la collection Watelet ; voir Barnes *et al.*, 2004, I.151.
15. On notera qu'un semblable cachet, passé en vente à Fontainebleau en 2011, porte sur la tranche la mention : « Ehrmann à Strasbourg » (Fontainebleau, vente Osenat, 5 juin 2011, lot 237).
16. Je remercie ici Marie-Anne Dupuy et Olivier Meslay pour leurs précieuses indications.
17. « H. 8 pouces. – L. 6 pouces. B. », soit 0,08 × 0,16 m ; 405 francs au général Brunet (*Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V. Denon…*, vente 1er-19 avril 1826, lot 150). Merci à Marie-Anne Dupuy.
18. La miniature passée à la vente Denon est de localisation inconnue. *N.B.* : le *Portrait d'homme* acquis par la société des Amis du musée des Beaux-Arts de Caen, le 1er avril 2018, comme un *Portrait de Nicolas Rockox* ne dérive pas de l'effigie de l'Ermitage, et n'entretient pas de rapport avec notre tableau. Ce dessin à la pierre noire de 1880, par Georges Le Febvre (1861-1912), copie le *Portrait de Rockox* attribué à Rubens (Anvers, maison Rockox, 58 × 73 cm, n° 77.8).

Cat. 9 | Portrait d'une dame génoise

1. Archives du ministère des Affaires étrangères, C12bis et CRA 1057, n° 5233/4.
2. Dossier C2RMF : F5666 ; dossier de restauration : P1687.
3. C'est Paul Leroi qui signe l'avis de décès du baron Alphonse dans *L'Art*, le 26 mai 1905 (tome 64, unique numéro annuel, directeur de publication : Eugène Véron), p. 256.
4. Mentionné par Ludwig Burchard à cette dernière date comme étant à Ferrières (Burchard, 1929, p. 323). Le tableau est alors vu comme figurant la marquise Doria. En 1905, la revue *L'Art* citait, p. 285, et reproduisait, p. 286, le tableau. L'album, collationné par le collectionneur de photographies Georges Sirot, montrant des vues extérieures et intérieures de Ferrières (Bibliothèque nationale de France, PETFOL-VE-1402), contient une vue du grand hall-salon sur laquelle apparaît notre *Dame génoise*. L'album est daté, par la BNF, entre 1863 et 1868 (dates respectives de fin de la reconstruction de Ferrières et de la mort du baron James, lequel apparaît vraisemblablement dans l'album) ; or, l'ensemble des photographies contenues dans l'album semble relever de la même campagne : si c'est le cas, le tableau de Van Dyck ne peut avoir été acheté en 1888, ce qui contredirait *a priori* Marc Bascou dans Prévost-Marcilhacy, 2016, vol. III, p. 316.

Il faudrait alors revenir à l'interprétation qui valait jusqu'alors : le tableau a peut-être été acquis par James de Rothschild en 1860. Reste toutefois les prix : l'achat de 1860 pour un Van Dyck est de 1 815 francs, celui de 1888 est de 290 000 francs… Cette différence incite finalement à privilégier l'hypothèse d'une acquisition en 1888 par Alphonse, ce que confirme Prévost-Marcilhacy, 2016, vol. I, p. 122, et note 87, p. 132.

5. « 5.11.40 / vorb.. Entsch.. d. Führer », archives du ministère des Affaires étrangères, 151, A105 P13, archives Göring.
6. Cité d'après Barnes *et al.*, 2004, II. 96.
7. OBIP : Office des biens et intérêts privés. Les déclarations de spoliation pour la Seconde Guerre mondiale, en France, étaient faites auprès de ce bureau.
8. « Gênes était une des plus luxueuses et des plus puissantes villes de l'Italie… » : Max Rooses parle, avec enthousiasme, des « portraits d'hommes et de femmes innombrables » que Van Dyck aurait peints à Gênes (Rooses, 1907, p. 109). On ne saurait exagérer l'importance de la période génoise dans la constitution des études vandyckiennes : longtemps, les débats portant sur la durée même du séjour du Flamand en Italie se sont cristallisés autour de la date exacte de sa résidence à Gênes (Hymans, 1905).
9. Soprani, 1674, p. 305. Raffaele Soprani était lui-même génois.
10. Voir Salomon, 2016, p. 12, qui renvoie à Bellori, 1672, comme à la biographie anonyme, en français, de Van Dyck. Le texte du biographe italien est laconique : « Venne desiderio ad Antonio di trasferirsi in Sicilia, dove trovandosi il Principe Filiberto di Savoia all'hora Vice Rè, fece il suo ritratto » (Bellori, 1672, p. 257), « Il vint à Antonio l'idée de s'installer en Sicile, où le prince Philibert de Savoie était alors vice-roi, et il fit son portrait » (traduction libre). Au XVII^e siècle, et déjà à la Renaissance, le commerce sicilien était entre les mains des grandes familles génoises (Doria, Cattaneo, Cibo, Pallavicino, etc. ; voir Churchill, 1909, p. 240).
11. Timmermans, 2008, p. 162.
12. Le veuvage n'explique pas toujours l'absence de pendant masculin à certains des portraits féminins de Van Dyck durant sa période génoise : la décision de se faire portraiturer seule était acceptable dans une cité où les femmes de l'élite jouissaient d'une relative autonomie (Brown et Vlieghe, 1999, p. 55).
13. Paolina Adorno Brignole-Sale apparaît ainsi sur un portrait du Palazzo Rosso (PR 51) ; en revanche, la dame, sans doute en deuil, du portrait de la Frick Collection, à New York, 1914.l.43, n'a pas d'identité avérée (Alsteens et Eaker, 2016, cat. 17 ; voir aussi Barnes *et al.*, 2004, II. 33 et II. 98).
14. Ratti, 1780, p. 284.
15. L'œuvre était encore exposée sous cette appellation pour Viatte, 1988.
16. L'anglais « Portrait of a Woman » (par exemple, Barnes *et al.*, 2004, II. 96), qui délaisse toute implication du rang de la personne, est réducteur.
17. Bode, 1889, p. 49 ; l'appellation, sans raison fondée, a le désavantage d'impliquer l'existence d'un pendant masculin. Surtout, l'ambiance convoquée pourrait être celle de… Moritz von Schwind.
18. Voir Barnes *et al.*, 2004 pour la période italienne incluant les différents séjours génois. Évidemment, on peut compter légèrement différemment, selon que l'on inclut les portraits assis, ou en excluant les portraits avec enfant. Le nombre reste très faible.
19. Au sujet de telles collerettes dans les portraits génois de Rubens et Van Dyck, Ludwig Burchard parle de « nimbe » (Burchard, 1929, p. 324). Le phénomène vient de la mode espagnole, comme on la voit déjà luxueusement illustrée dans les portraits de Juan Pantoja de la Cruz (mort en 1608).
20. Le Flamand avait employé le même procédé dans le *Portrait d'Isabella Brant*, en 1621, offert vraisemblablement à Rubens (Washington, National Gallery of Art, 1937.1.47) : une statue (une sorte d'*Arringatore*), minuscule en termes de hauteur sur la toile, y est placée juste à côté de la tête de la jeune femme, suggérant ainsi une profondeur de champ considérable, et donc la magnificence de la demeure anversoise de Rubens. Le procédé paraît mieux maîtrisé par Van Dyck dans le tableau peint à Gênes. C'est Parmesan, dans *La Vierge au long cou* (Florence, galerie des Offices), qui introduisit l'idée d'un personnage d'échelle réduite, au fond de la composition, creusant de manière ostentatoire le champ (le seul tableau de Parmesan copié par Van Dyck dans son carnet italien est une *Vierge à l'Enfant avec sainte Marguerite*, à Bologne – une composition dont Jaffé, 2001, note 9, p. 614, note que le peintre aurait pu la connaître par le biais de la gravure).
21. Barnes *et al.*, 2004, III. 102.
22. Dans l'ordre de citation : Barnes *et al.*, 2004, II. 98, II. 75, II. 59, II. 45 et II. 97. Nous omettons volontairement les portraits *assis*. La qualité de ces œuvres révolutionna le goût génois : même les Flamands déjà installés sur place, tel Jan Roos, se mirent à imiter le style du nouvel arrivé.
23. Barnes *et al.*, 2004, II. 96, insiste sur la prééminence du tableau du Louvre au sein de la production génoise du maître ; Larsen, 1988, vol. II, n° 412, le qualifie comme étant l'un des plus décoratifs peints par Van Dyck à Gênes ; Waterhouse, 1962, p. 203, parlait déjà de « perfection ». La Strada Nuova, artère historique (c'est-à-dire moderne) de Gênes, est l'actuelle via Garibaldi.
24. Le titre est traditionnel, l'identité des modèles restant un objet de spéculation.
25. Boccardo et Di Fabio, 1997, p. 252. On notera la sobriété de la toile du Louvre, comparée avec le *Portrait présumé de Caterina Balbi* (Gênes, Palazzo Reale, n° 802, voir Barnes *et al.*, 2004, II. 29), dans lequel Van Dyck plaça une fontaine, d'ailleurs toute romaine puisque empruntée aux collections Farnèse. Ce dernier tableau est de 1624, l'esprit en est différent : la figure et son environnement semblent juxtaposés (il est vrai que cette œuvre est abîmée, rendant son appréciation délicate).
26. Burchard, 1929.
27. Sandrart, 1675-1680, vol. II, p. 303 ; voir aussi p. 304 : « Von dannen hat ersich nach Italien begeben / woselbst er sich mit höchstem Fleiß auf die Manier des fürtreflichen Titians geleget / auch deßelben Gratia und Annemlichkeit dergestalt erreicht / daß ihm keiner jemalen näher kommen ; deßen große und vielfältige Proben er zu Genua / Venedig und Rom hinterlassen… » (« De là, il s'est rendu en Italie, où il s'est appliqué avec zèle à la manière du brillant Titien, dont il a obtenu la grâce et l'agrément, au point que personne ne pouvait en approcher ; et dont il a laissé d'admirables et nombreux exemples à Gênes, Venise et Rome », traduction libre) Soprani, 1674, p. 306, ne disait pas autre chose : « Hebbe Antonio particolar genio in far ritratti […] che per l'eccelenza loro si stimano pari a quelli di Titiano. » (« Antonio avait un génie propre pour exécuter des portraits […] qui, du fait de leur bonté, étaient prisés à l'égal de ceux de Titien », traduction libre) Raffaele Soprani évoque la jalousie que déclenchait, à Gênes, Van Dyck. De manière plus générale, rappelons que Van Dyck collectionna Titien et croqua nombre de ses compositions dans son carnet italien (Wood, 1990).
28. *Lettres familières écrites d'Italie…* (Brosses, 1858, p. 49) : la description de Gênes par Charles de Brosses est célèbre. Le portrait vu par l'historien doit être celui du Palazzo Reale, soit II. 29 dans Barnes *et al.*, 2004 (*Portrait présumé de Caterina Balbi*).
29. Rambaud, 1964, p. 514 (« Tableaux indiqués comme étant peints par Nicolas de Plate-Montagne [*sic*] »). Pour Cochin, voir le tome III de son *Voyage d'Italie,* nous avons consulté l'édition de 1773 (Cochin, 1773, p. 247 et suiv.).
30. Le tome 2 du *Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939-1945* fait mention de notre toile (Bureau central des restitutions, 1947, n° 126). « Dans ce volume, sont marquées d'un astérisque les œuvres d'art dont la valeur culturelle est incontestable » : l'actuel R.F. 1949-36 est précédé, dans la liste en question, d'un astérisque.
31. Seligman, 1961, p. 58-59.

Cat. 10 | Portrait d'une dame de qualité avec sa fille ; […] d'un homme de qualité avec son fils

1. Archives nationales, O[1] 1931. Cela peut signifier simplement que Godefroid a maquillé de petites lacunes.
2. Gachenot, 2001, fiche n° 57, d'après A.M.N. P[16] 1826, janvier (source manuscrite). C'est peut-être à ce moment-là que les œuvres furent rentoilées (rapport de restauration de Lucien Aubert, Paris, 1^er juin 1962).
3. Dossiers C2RMF : F5669 et F5676 ; dossiers de restauration : P1513 et P1512.
4. Engerand, 1899, p. 257.
5. Barnes *et al.*, 2004, III. 171 et III. 170, reprend Cust, 1900, n° IV-133 et 134, p. 261. Le détail des mouvements d'œuvres est parfois connu partiellement. On aurait pu penser que les deux Van Dyck avaient été emportés à Paris, dans les appartements du duc d'Antin, comme des dizaines de tableaux de la Couronne, au lendemain de la mort de Louis XIV. Le duc garda ces œuvres jusqu'en 1736 (date de la disparition du directeur des Bâtiments). Les deux toiles sont cependant absentes de l'inventaire de 1715, voir Babeau, 1903.
6. Ludwig Burchard juge les deux pendants du Louvre « d'une qualité tout à fait supérieure » : documentation du Rubenianum d'Anvers, lettre du 15 mai 1954 en réponse à une demande d'expertise de Gaston Delestre, conservateur du musée d'Ornans, 9 mai 1954. Le conservateur français demandait, pour « un ami », son avis à Burchard quant à deux toiles, conservées dans la région de Dijon, dérivant des deux portraits doubles du Louvre et qui auraient appartenu, « d'après une tradition de famille », au cardinal Fesch (chacune, 163 × 131 cm, localisation actuelle inconnue). L'avis, courtois, donné en retour excluait tout lien avec l'atelier de Van Dyck.
7. Ce pourrait être les portraits d'un artiste et de sa famille – comme dans le cas des tableaux de Munich qui montrent Theodoor Rombouts et son épouse Anna Van Thielen avec leur fille (vers 1632 (?), Alte Pinakothek, 603 et 599). Voir Barnes *et al*., 2004, III. 121 et 122. Toutefois, les Rombouts sont figurés de façon bien moins distancée que les modèles des portraits aujourd'hui à Paris ; ces derniers peuvent-ils bien appartenir au même monde que Van Dyck ?
8. Interprété, par erreur, comme appartenant au drapé derrière le modèle féminin par Barnes *et al*., 2004, III. 170 et III. 171. Engerand, 1899, p. 257, reprend

l'inventaire Le Brun de 1683 et dit les modèles vêtus à l'espagnole.

9. Barnes *et al*., 2004, I. 117, I. 129, I. 152…
10. Barnes *et al*., 2004, I. 106. Il s'agit du tableau à la Frick Collection, New York, 09.1.39. Citons aussi le *Portrait d'un membre de la famille Van der Borght*, au Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-725, Barnes *et al*., 2004, III. 73), où le modèle tourne le dos à la table sur laquelle est posé le couvre-chef.
11. Cust, 1900, n^os^ IV-133 et 134, p. 261.
12. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. 2, p. 610, cite d'autres cas vandyckiens et renvoie aux précédents cités par Barnes *et al*., 2004, III. 142 et III. 143.
13. On pourrait aussi penser à Anthonis Mor (mort vers 1576), sommet de l'art habsbourgeois sous le règne de Philippe II (période précédant celle de Van Dyck) – mais Mor ne s'est pas illustré par des portraits d'enfants avec leurs parents.
14. Voir Vlieghe, 1987, n° 142, p. 175-178 : le tableau aurait été peint peu de temps après la mort (juin 1626) de la première épouse de Rubens, Isabella Brant.
15. Voyez, par exemple, le *Portrait de Porzia Imperiale et de sa fille, Maria Francesca* (voir **fig. 9-1**, Barnes *et al*., 2004, II. 47), ou le *Portrait d'une dame avec sa fille* (voir **fig. 9-3**, Barnes *et al*., 2004, II. 75) qui annoncent les toiles du Louvre.
16. Barnes *et al*., 2004, III. 171 et III. 170, d'accord en cela avec Glück, 1931, n° 338, p. 556. Que Rubens soit parti en mission diplomatique pour le compte de l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie et ait séjourné en Espagne en 1628 ne s'oppose pas, au contraire, à ce que Van Dyck ait pu travailler pendant cette période sur sa paire de doubles portraits.
17. Vlieghe, 1987, n° 98, p. 93-94, n° 99, p. 95-97, n° 100, p. 98-100, et n° 141, p. 170-173 (ce dernier est daté par Hans Vlieghe vers 1632-1633, alors que Marjorie Wieseman situe son exécution vers 1635 dans le récent Wieseman, 2018, fig. 2 (https://jhna.org/articles/bernard-lenss-miniatures-for-the-duke-and-duchess-of-marlborough/, consulté le 18 septembre 2019).
18. Brejon de Lavergnée, 1987, n° 262, p. 297, et n° 263, p. 298.
19. Les tableaux sont ainsi exposés comme portraits sans identité définie lors de l'ouverture du Muséum, en 1793.
20. Alfred Michiels notait que l'homme ne saurait être un frère de Rubens (Michiels, 1882, note 1, p. 262). On pourrait imaginer qu'il s'agit là des portraits d'un peintre et de sa famille (pensez à Snyders, ou à l'épouse de Paul de Vos, Isabella Waerbeek : Barnes *et al*., 2004, I. 106 et 107, I. 141).
21. Eastlake, 1883, n° 149, p. 66-67.
22. Roland Michel, 1968, n° 20, donne le détail sur cette feuille de Watteau : sanguine, 20,5 × 15 cm, vers 1715 (le tableau de Van Dyck est, à cette date, au Louvre) ; Glorieux, 2011, p. 204, mentionne le dessin de Watteau. Ludwig Burchard signale l'existence d'une copie de la figure de l'enfant, passée en vente à Munich, chez Helbing, le 12 octobre 1909, lot 61, sous le nom de Cornelis de Vos (toile, 52 × 42 cm). Hugo Helbing, de confession juive, était le directeur d'une influente maison de ventes munichoise. Son autorisation d'« Auktionator » lui fut retirée après la prise de pouvoir par les nazis. En 1938, au moment de la Nuit de cristal, il fut battu à mort ; son commerce fut ensuite « aryanisé » (https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/gsi/wisski/navigate/1743/view, consulté le 11 août 2019).
23. 851.40.3 ; B.585 (registre B).
24. Auquier, 1908, n° 873, p. 414.
25. Larsen, 1988, vol. II, n° 607.
26. Van der Tuin, 1950, p. 55.
27. Documentation du département des Peintures du musée.
28. *The Connoisseur*, mai 1960, p. 265, intitule cette copie « *Portrait of a Nobleman from the South* » et indique l'opinion de L. Van Puyvelde selon qui cette toile (103 × 81 cm) date de la période italienne de Van Dyck.
29. Henri Laurent, *Le Musée royal… Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale*, Paris, vol. 2, pl. 351, 1818. Sur cette estampe, voir McKee, 1991, p. 9.
30. Farr, 1958, n^os^ 288 et 289.
31. Aquarelle sur carton, 8,8 × 6,3 cm, prise dans une composition de treize sujets collés sur une même page (Paris, fondation Custodia, 2501 g). Voir Noon, 2008, n° 322, p. 367.
32. Melbourne, National Gallery of Victoria, toiles, resp. 200,8 × 134 cm, p. 398.1-1, et 200,4 × 132,2 cm, 244-2.

Cat. 11 | Portrait d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633)

1. Dossier C2RMF : F5661 ; dossier de restauration : P3317.
2. Duerloo et Thomas, 1998, vol. II, n° 388.
3. Duerloo, 2012, p. 36 et suiv.
4. L'archiduchesse rentre chez les *Clarisses*, qui tirent leur nom de sainte Claire, laquelle était disciple de saint François d'Assise. Isabelle Claire Eugénie rend ainsi hommage à saint François, la figure *in fine* la plus importante pour l'ordre dont elle dépend désormais.
5. De Kesel, 2001.
6. Les lignes qui suivent, notamment en ce qui concerne le vêtement d'Isabelle Claire Eugénie, s'appuient sur Van Wyhe, 2011, p. 253, 258, 268, 271 et 274. Antoine de Sérent, « André de Soto », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques,* Paris, 1914, vol. 2, col. 1710-1711, donne la date du 4 octobre 1621, parlant de « l'habit du tiers ordre » dont le religieux revêtit sa pénitente. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, p. 736, note 226, évoque le 22 octobre 1621.
7. 200 × 265 cm, P001747. Isabelle est visible dans un carrosse, à senestre, tout près du généralissime Ambrogio Spinola.
8. Van Dyck s'était essayé, précédemment, à représenter une femme en habit de nonne : un dessin au Museum of Fine Arts, Boston, montre une figure, presque émaciée, vue en pied sur fond d'architecture et de jardin (plume et encre brune sur papier blanc, 157 × 108 mm, n° 20.814 ; Vey, 1962, n° 170, planche 214 ; Brown, 1991, n° 47). Ce dessin, habituellement placé à la fin du séjour italien de l'artiste (vers 1627), ne saurait représenter Isabelle Claire Eugénie – Horst Vey soulignait déjà l'impossibilité de l'identification avec la fille de Philippe II. Surtout, le personnage de Boston présente des proportions typiques du canon génois de Van Dyck (tête menue, corps élancé – loin de ce qui s'observe chez Isabelle Claire Eugénie), impression génoise encore renforcée par la distribution entre paysage (à dextre du dessin) et palais (à senestre). La feuille de Boston, si éloignée par l'esprit des effigies d'Isabelle Claire Eugénie, ne paraît pas pouvoir se rattacher à celles-ci, notamment celle du Louvre.
9. Landwehr, 1971. Sur la cour bruxelloise du vivant d'Albert, voir par exemple Duerloo, 2012, p. 90 et suiv.
10. Schraven, 2014, p. 234.
11. Barnes *et al.*, 2004, III. 90. Voir Bellori, 1672, p. 263 : « Ritrasse l'Infanta in piedi… »
12. De Maeyer, 1955, doc. 224.
13. Duerloo et Thomas, 1998, vol. I, p. 14.
14. De Maeyer, 1955, p. 193. « Dyck, Sir Anthony [*formerly* Antoon] Van », *Oxford Dictionary of National Biography* (https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28081, consulté le 7 août 2019), ajoute que c'est en 1630 que Van Dyck reçut un salaire de 250 florins en tant que peintre de la cour bruxelloise.
15. Landwehr, 1971.
16. Londres, Bonhams Knightsbridge, 25 octobre 2017, lot 194 (panneau, 22,8 × 17,5 cm, ravalé).
17. Bentley-Cranch, 2002.
18. De Kesel, 2001.
19. Duhoux d'Argicourt, 1899, p. 30.
20. À l'Alte Pinakothek de Munich se trouve une copie (toile, 112 × 87 cm, 6865) d'après le tableau de Pasadena. Le musée munichois présente son tableau comme une « copie d'après Van Dyck » (« Anthonis van Dyck (Kopie nach) »). Il semble toutefois que ce soit au schéma rubénien que soit liée la toile de l'Alte Pinakothek, sur laquelle figure bien le rosaire à la ceinture du modèle.
21. Le burin de Paul Pontius est daté 1625-1626 par Huidobro Salas, 2015, n° 23, p. 70. On peut aussi pencher pour la date de 1633 (la mort de l'archiduchesse), étant donné les pavots qui se mêlent, dans les cornes d'abondance bordant le cadre feint chez Pontius, avec les épis de blé.
22. Van Dyck était évidemment familier de la dévotion au rosaire, comme l'atteste son admirable *Madone du rosaire* (Palerme, oratoire du Rosaire, San Domenico), pour laquelle un contrat d'août 1625 est conservé (Salomon, 2012, p. 43). Qu'il n'ait pas reproduit le pieux accessoire est d'autant plus frappant. Rappelons également que Van Dyck avait peint un *Christ portant la Croix*, à Saint-Paul d'Anvers, dès 1617, pour un cycle de quinze tableaux consacré aux mystères du rosaire.
23. Barnes *et al.*, 2004, III. 90.
24. Vlieghe, 2011, p. 109.
25. Voir Vlieghe, 2011 suivant lequel il s'agit du tableau, montrant tête et épaules, aujourd'hui à la Rubenshuis, à Anvers. Babina et Gritsay, 2008 suppose que c'est celui au musée Norton Simon, Pasadena, reprenant le point de vue de Jaffé, 1989 ; on a vu que ce type était rubénien, Vlieghe, 1987, n° 111. Le tableau du palais Pitti (4263) est évoqué par Bentley-Cranch, 2002, ainsi qu'une version à Lugano, collection Thyssen-Bornemisza. Erik Larsen note la présence, chez Jan Bapt. Borrekens, en 1668, d'une version retouchée par Rubens (Larsen, 1988, vol. II, p. 277).
26. Muller, 1989, p. 121.
27. Considérée comme l'original par Larsen, 1988, vol. II, A-87, et par Barnes *et al.*, 2004, III. 90.
28. N° GE98.
29. Toile, 55 × 46 cm, GN 356.
30. De Maeyer, 1955 ; idée reprise par Barnes *et al.*, 2004, III. 90.
31. Karen Hearn relève de son côté, au sujet de l'exemplaire de Vienne (Gemäldegalerie, 496), ces modifications du prototype rubénien par Van Dyck, une manière d'actualisation (Tátrai et Varga, 2019, n° 9, p. 132).
32. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012 rappelle l'existence, connue, d'autres versions, localisées ou pas : Liverpool, Prado à Madrid, etc.
33. Vente Christie's, New York, 27 janvier 2009, lot 35, 67,3 × 55,2 cm (« The Scholars Eye. Property from the Julius Held Collection. Part I »). Held, l'un des meilleurs historiens de Rubens, ne put s'empêcher d'acquérir une telle effigie.
34. Vergara et Woollett, 2014.

35. Hollstein, 1949-, XLIII, nos 168-164. Vorsterman rend ici Isabelle Claire Eugénie avec un visage sans expression.
36. Larsen, 1988, vol. II, nº 492.
37. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, fig. 5, p. 24.
38. García García, 2003, p. 135-159.
39. New Hollstein, Van Dyck, 2002, VI, nº 445/I. L'estampe est datée 1633 et se réfère explicitement au prototype vandyckien : « Hanc ipsius Effigiem *ad Anthony Dÿckÿ prototÿpum* [nous soulignons] aeri incisam Guihelmus Hondius sculptor. »
40. Titre donné par la lettre de la planche : *Isabella, Clara, Eugenia, Archidux Austriae, Infans Hispaniaum etc.* Voir Hollstein, 1949-, III, nº 250.22.
41. Pieter Van Sompel, Hollstein, 1949-, V, nº 265, Wallerant Vaillant, Hollstein, 1949-, VI, nº 446, Richard Gaywood, Hollstein, 1949-, V, nº 212. Pour l'estampe en manière noire de Vaillant, il n'est pas certain qu'elle se réfère directement au tableau de Van Dyck, dans la mesure où le graveur livre plutôt une interprétation libre, notamment dans le rendu des traits de l'archiduchesse.
42. Huile sur toile, 115,5 × 88,7 cm, NGI.1937.
43. Vlieghe, 1987, p. 120. Signalons, au musée d'Anvers, une copie de notre portrait, toile, 121 × 90 cm, 620 (https://balat.kikirpa.be/object/95425, consulté le 6 mars 2018) ; au Groeningemuseum de Bruges, autre copie anonyme – un peu grossière mais forte –, l'archiduchesse en buste, toile, 55,7 × 45,7 cm ; aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, autre copie anonyme aux genoux, toile, 95 × 53 cm ; au château de Sales, en Auvergne-Rhône-Alpes, copie du tableau du Louvre, toile, 124 × 90 cm.

Cat. 12 | Les Amours de Renaud et Armide

1. Massing, 2012.
2. Émile-Mâle, 1957.
3. Compte-rendu de la commission de restauration du 23 janvier 1939.
4. Compte-rendu de la commission de restauration du 28 mars 1950.
5. Dossier C2RMF : F5683 ; dossier de restauration : P289.
6. Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, p. 317 ; l'inventaire en question est une « specificatie », terme usuel pour désigner un inventaire des biens dans le cadre d'une succession – l'inventaire après décès de Rubens est désigné, en 1640, par ce terme de « spécification » : « Specification des peintures trouvées à la maison mortuaire du feu messire Pierre Paul Rubens » (Healy et Lohse Belkin, 2004, p. 328 et suiv.).
7. Van der Ploeg et Vermeeren, 1997, p. 66, précise que le document répartissant l'héritage d'Amalia Van Solms (dont nos *Amours de Renaud et Armide*) entre ses filles a été signé le 30 avril 1676.
8. Van der Ploeg et Vermeeren, 1997, p. 69.
9. Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. III, p. 240.
10. Archives nationales, F^{17} 1236.
11. Le *Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. Musée royal de La Haye (Mauritshuis)*, par A. Bredius et C. Hofstede de Groot (La Haye, 1895), classe le tableau comme copie d'après Van Dyck (nº 14).
12. Dans un dessin (1910,0212.210) au British Museum (Vey, 1962, nº 25 ; voir aussi Barnes *et al.*, 2004, I. 85).
13. Par exemple la *Vénus en armes* de l'ancienne collection de Tibère Ceuli, acheté en 1607 par Scipion Borghèse (aujourd'hui au musée du Louvre, Ma 270).
14. À notre connaissance, ce reflet admirable n'a jamais été relevé.
15. Smith, 1829-1842, vol. III, nº 279.
16. Voir son morceau de réception à l'Académie, en 1734 (*Renaud et Armide,* musée du Louvre, INV. 2720), ou encore, de 1744, *Diane et Callisto* au musée Pouchkine, l'une des créations les plus vandyckiennes de Boucher (F-733). On songe aussi à La Fosse, voir son traitement du sujet à Basildon Park, étudié par Gustin-Gomez, 2006, vol. II, nº P 140.
17. Voyez, au musée des Beaux-Arts de Lyon, *La Terre* (A 77) de Van Balen et Brueghel de Velours : les amours entourant Cérès y sont autant de poupées de cire.
18. Toile, 175 × 193 cm, P000418.
19. « [l'enjeu] est une manière aérienne » (traduction libre). Bien sûr, il ne s'agit pas seulement de la peinture de paysage, mais de style en général. La formule définit magnifiquement l'art de Van Dyck. Voir Lammertse et Vergara, 2012, p. 62-63 (idée reprise dans Gruber, Sander et Weppelmann, 2017, p. 36-37), et, fondamentalement, Vey, 1962, nº 103, pl. 136, pour ce dessin au pinceau, lavé de brun, craie noire sur papier blanc, 16,2 × 22,8 cm, montrant une *Étude pour une scène de l'histoire antique (?)*, sans doute un *Rapt*.
20. Van Dyck, à la même époque, dans son *Amaryllis et Mirtillo* (Pommersfelden, château de Weissenstein, 44, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 60) peint des amours voletant au-dessus d'amoureux. Les deux tableaux sont contemporains : la toile du Louvre, du point de vue de la composition, est comme une variante simplifiée du tableau allemand.
21. Le motif des amours qui, depuis de hautes branches, jettent des pommes, a connu diverses inflexions dans l'œuvre rubénien : en 1615, Rubens peint des *Nymphes remplissant la corne d'abondance* (bois, 67,5 × 107 cm, La Haye, Mauritshuis, 234) où les pommes, lancées par un *putto*, s'amoncellent dans des paniers.
22. L'erreur d'identification se trouve cependant dans les inventaires anciens, en particulier celui de 1632.
23. Torquato Tasso. Le Tasse avait achevé son poème en 1575.
24. « L'un se glorifie de sa servitude, l'autre de son empire. Armide ne voit qu'elle-même, Renaud ne voit qu'Armide. »
25. Lui-même produit sophistiqué de l'univers aulique, le poème du Tasse est dédié au duc de Ferrare Alphonse II d'Este – la culture ferraraise qui enfanta Dosso et Battista Dossi goûtait particulièrement le mélange néo-chevaleresque et antiquisant qui forme la substance même de *La Jérusalem*… Il semble que le tempérament onirique de Van Dyck se soit éployé aisément dans cet univers.
26. Depauw et Luijten, 1999, nº 42, p. 314.
27. 235,3 × 228,7 cm, Baltimore, Baltimore Museum of Arts, The Jacob Epstein Collection, BMA 1951.103 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 61 (achat effectué par l'entremise d'Endymion Porter). Une copie anonyme réduite se trouve aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, panneau, 56,5 × 41,5 cm, nº 3781 (Pauwels, 1984 la classe comme originale, préparatoire à la toile de Baltimore).
28. La tentation exista de basculer dans la période anglaise : Glück, 1931 situe ainsi le tableau du Louvre au début de celle-ci et Sterling, 1936 en évoque la possibilité. Nous voyons là l'influence, sur la critique, d'*Amour et Psyché* (collection de S.M. la reine Élisabeth II, RCIN 405571, Barnes *et al.*, 2004, IV. 3), peint au début de la période anglaise mais d'un style bien plus dépouillé.
29. Barnes *et al.*, 2004, III. 60 et III. 58, respectivement pour ces deux toiles. Van Dyck fit le portrait de Frédéric Henri (1631-1632, musée du Prado, P01482, mais Barnes *et al.*, 2004, III. 112, indique le tableau de Baltimore comme version *princeps*) et de son épouse Amalia Van Solms.
30. Voir « Dyck, Sir Anthony [*formerly* Antoon] Van », *Oxford Dictionary of National Biography* (https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28081, consulté le 6 août 2019).
31. *Godfrey of Bulloigne, or the Recoverie of Jerusalem, done into English heroicall verse, from the Italian of Tasso, by Edward Fairefax*, in-folio, Londres, 1600.
32. « So soon was she [Venus] along as he [Adonis] was down, / Each leaning on their elbows and their hips: / Now doth she stroke his cheek, now doth he frown, / And 'gins to chide, but soon she stops his lips; / And kissing speaks, with lustful language broken, / 'If thou wilt chide, thy lips shall never open.' » Ce passage de *Venus and Adonis* (vers 43-48) montre Shakespeare décrivant une scène semblable, ou c'est tout comme, à celle vécue par Renaud dans les bras d'Armide.
33. Le lieu enchanteur est décrit plus tôt dans le poème : « […] une de ces îles désertes, nommées îles de la Fortune » (*La Jérusalem délivrée*, chant XIV, strophe 70).
34. Depauw et Luijten, 1999, nº 42, p. 311. Le thème du miroir n'a pas, ici, pour source les diverses Vénus du Titien occupées à se mirer, mais bien le texte du Tasse lui-même.
35. « Een stuck schilderie daerinne Mars leyt en rust met sijn hoofft in de schoot van Venus, daerbij sit en Cupido, met rode fuweele muyl aen de voet ende een coussebant aen sijn been, dienende om voor een schoorsteen te stellen, door Van Dijck gedaen », cité dans Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, nº 95, p. 185 (« Tableau représentant Mars couché et reposant la tête au giron de Vénus, un amour assis à leurs côtés, avec une mule de velours rouge au pied et un ruban à la cheville, devant servir de dessus-de-cheminée, réalisé par Van Dijck. », traduction libre). Cette description erronée – il ne s'agit pas de Mars et Vénus – est tirée de l'inventaire des biens du prince Frédéric Henri d'Orange et de son épouse Amalia Van Solms, rédigé en 1632. Le tableau de Van Dyck se trouvait alors dans le « stadhouderlijk kwartier », soit les appartements du stadhouder, sur le Binnenhof. Le Van Dyck, s'il faut croire l'inventaire, voisinait avec une *Annonciation* de Rubens (nº 94) ou, non loin, une *Mélancolie* donnée à Jan Lievens (nº 89).
36. « Vleesachtich in het Naeckt, soo foortsich sterck en vast… » (« Semblable à la peau lorsque traitant du nu, si adroitement fort et ferme… », Bie, 1661, p. 76).
37. Voir Roy, 1999, p. 68, pour la grisaille qui apparaît dans l'inventaire après décès d'Alexander Voet (6-15 octobre 1689) : « Een stucxken wit en swert wesende een Armida van Van Dijck, get[eeckent] : nº 9. » (D'après Ingrid Moortgat, http://jordaensvandyck.org/archive/armida-in-the-inventory-of-alexander-voet et aussi http://jordaensvandyck.org/archive/armida-bought-by-alexander-voet, consultés le 30 mars 2018) Sur la gravure, voir Hollstein, 1949-, VI, nº 340, et IX, nº 26, et New Hollstein, Van Dyck, 2002, VIII, nº 625. Ce burin est régulièrement décrit comme étant réalisé dans le même sens que la grisaille (Roy, 1999, p. 68, ou, plus récemment, Packer et Sliwka, 2017, cat. 40) : on parle alors, en réalité, de la copie d'après Van Dyck (en l'occurrence, d'après Jode le Jeune) par le graveur français François Ragot, copie qui est effectivement dans le sens de la peinture. Le burin de Jode est, lui, inversé (et présente deux états)

– ce que rappelait Larsen, 1988, vol. II, nº 744. Il fut publié par l'Anversois Joannes Caspeels (mort en 1655). Pour le portrait de Jode d'après Van Dyck (et gravé par lui-même), voir New Hollstein, Van Dyck, 2002, II, nº 69. La planche originale est conservée à la chalcographie du Louvre, nº 2338. Voir aussi Spicer, 1994, p. 333.

38. Vente Lempertz, Cologne, 11 décembre 1989, lot 72, cuivre, 87 × 104 cm [*sic*]. Le peintre qui exécuta cette interprétation précieuse de l'original de Van Dyck ajouta à la scène un palais, des personnages dans un jardin et même une Vénus sur son char tiré par des colombes.

39. Ce dont se fait l'écho Larsen, 1988, vol. II, nº 742, qui note que cette interprétation laisse un blanc, dans la provenance du tableau, durant la plus grande partie du XVIIIe siècle. Erik Larsen renvoie (à tort) à Van Gelder, 1974. Le tableau semble bien avoir été à Het Loo en 1713, si l'on en croit un inventaire de 1713, nº 837 (Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, p. 677). En 1713 toujours, à la vente des collections de Guillaume III, un *Renaud et Armide* fut vendu au marchand Quirijn Van Biesum de Rotterdam, pour mille florins (lot 6) – Van Biesum agissant pour le compte de Jacques Meyers, autre marchand (Jonckheere, 2004-2005, p. 180-181). Le tableau, suivant cette optique, aurait par la suite réintégré les possessions de la maison d'Orange. Jan Gerrit Van Gelder a cependant démontré que les dimensions de l'œuvre acquise par Jacques Meyers ne correspondaient pas à celles du tableau du Louvre, évoquant un exemplaire au palais de Sanssouci comme meilleur candidat (Van Gelder, 1974, p. 174 ; il s'agit du Smith, 1829-1842, vol. III, nº 125, œuvre qui appartint au duc de Tallard, et dont parle Dezallier d'Argenville dans son *Voyage pittoresque de Paris*, édition de 1752 ; la toile, 187,5 × 147 cm, GK I 7574, plus petite que celle à Baltimore, entra dans la collection de Frédéric le Grand en 1756). Cette méprise (croire que le tableau du Louvre est celui de la vente de 1713) atteste qu'un certain nombre de versions vandyckiennes, répliques, variantes, copies étaient en circulation sur le thème séduisant imaginé par le Tasse. Voir ainsi Kobayashi-Sato *et al.*, 1989, A-8, qui traite d'une vraisemblable copie anonyme, aujourd'hui en mains privées au Japon ; à la vente Pauwels-Allard, Bruxelles, 21 novembre 1927, lot 50, figure une copie sur toile du tableau du Louvre, dans le même sens, 65 × 42 cm (attribuée à Van Dyck). Autre copie, vente D. Arnon, Christie's, Londres, 11 décembre 1959, lot 76. Autre copie signalée à Rotterdam en 1983. Copie vente Dorotheum, Vienne, 10 décembre 2015, lot 10. Enfin, citons la feuille du Chrysler Museum of Art, Norfolk, vers 1627 (?), 25,1 × 34,3 cm, 71.458, peut-être préparatoire au tableau naguère au Museum of Fine Arts, Boston, 47.1269 (mais ce dernier est sans doute une copie ancienne ; vente Sotheby's, New York, 15 janvier 1993, lot 8). Tout cela atteste que Van Dyck a beaucoup travaillé l'épisode des amours de Renaud et Armide.

40. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, nº 59, note 15, p. 480. Cette interprétation souligne que les rédacteurs des inventaires royaux espagnols signalent que les figures sont de petite taille (« figuras pequeñas »), ce qui ne saurait s'appliquer, suivant cette interprétation, aux personnages de la toile de Baltimore. Ces derniers sont évidemment bien plus grands que ceux de la toile du Louvre – mais la comparaison ne vaut pas, puisque les scripteurs espagnols n'avaient *qu'un seul tableau* sous les yeux, et l'Armide de Baltimore, penchée sur Renaud, mesure environ… 120 cm. Les personnages du tableau américain sont d'une échelle inférieure à la grandeur nature et peuvent être décrits comme « petits ». La légende de l'image dans Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, nº 59, p. 478, manque malheureusement (il ne s'agit pas du tableau du Louvre) : ce doit être Larsen, 1988, vol. II, nº 743 (localisation actuelle inconnue).

41. Larsen, 1988, vol. II, nº 743, est présenté comme une réplique autographe du tableau du Louvre. Sur photographie, l'œuvre apparaît inégale et n'emporte pas la conviction. Erik Larsen observe que les dimensions de ce tableau sont plus grandes que celles du tableau français.

42. Barnes *et al.*, 2004, III. 61, relève qu'Oliver Millar s'étonnait du faible montant qu'un tableau comme celui de Baltimore est censé avoir rapporté à Van Dyck et suggérait que ces sommes (paiements de 1629 et 1630) se rapportent à une autre peinture (perdue). En 1930 déjà, Sophie W. A. Drossaers relevait l'existence d'une version de notre tableau à Clumber Park, possession du duc de Newcastle – cette demeure a été détruite en 1938 –, mais aussi au château de Dessau (Drossaers, 1930, p. 204). De manière générale, la veine titianesque et idyllique se maintint chez Van Dyck alors qu'il travaillait en Angleterre : son *Amour et Psyché* (1639-1640, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405571) évoque immanquablement son traitement des amours de Renaud et Armide (ce que remarque Barnes *et al.*, 2004, IV. 3, mais en se limitant au tableau de Baltimore, selon nous de manière trop restrictive). Sur le tableau des collections royales anglaises, voir, outre Barnes *et al.*, 2004, la notice de K. Hearn dans Hearn, 2009, nº 29.

43. Voluptueux, mais aussi stylé : les gants de Renaud ont trouvé place dans une gantière métallique (de style auriculaire), au premier plan (Sterling, 1936, nº 27, p. 53-54).

44. Cette dernière œuvre, 16,5 × 22,8 cm, Dublin, collection H. Heasler. Michiel Cabbaey est un peintre anversois, actif des années 1670 à sa mort en 1722.

45. Jan Steen, *La Visite du médecin* (Londres, Apsley House). Cité d'après Depauw et Luijten, 1999, nº 42, note 21, p. 317, qui signale aussi une copie sculptée sur bois [*sic*] au Kunsthistorisches Museum de Vienne, 3523. Le musée des Beaux-Arts, à Orléans, possède un *Renaud et Armide* de Ferdinand Bol (76-13-1) qui prouve que ce dernier connaissait la gravure de Jode.

Cat. 13 | La Vierge à l'Enfant et les trois repentants

1. Le Cornec, 2001, p. 298-299.

2. Dossier C2RMF : F5691.

3. Félibien Des Avaux, 1703, p. 142.

4. La Sicile également occupe une place spéciale dans l'univers de Van Dyck : l'île lui est encore présente à l'esprit après son retour à Anvers : il peint ainsi au pays sa *Sainte Rosalie intercédant pour la cité de Palerme* (Ponce, Porto Rico, Museo de Arte de Ponce, 60.0159). Dans l'INV. 1230, les souvenirs italiens sont de nature variée : par exemple, la composition fait songer aux *Quatre âges de l'homme* (Vicence, Museo Civico di Palazzo Chiericati, A 288, Barnes *et al*., 2004, II. 25) qui évoque lui-même Giorgione.

5. Le titre traditionnel du tableau du Louvre, *La Vierge, l'Enfant Jésus et les trois repentants*, évite la mention du mot saint, le fils prodigue n'en étant pas un, de même que David. Sous Louis XIV, l'image déjà n'était plus comprise : l'inventaire de Charles Le Brun évoque ainsi « Adam et Ève et David » (Brejon de Lavergnée, 1987, p. 51).

6. 258 × 204 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK119 (McGrath, 2016, vol. II, nº 4). Le tableau de Kassel est de format vertical et présente un groupe compact se pressant autour de la Vierge à l'Enfant. L'INV. 1230 est de parti inverse.

7. On peut citer l'emblématique *Remise des clefs à saint Pierre* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P26e17). Voir Hendy, 1974, p. 53-54. Il existe aussi une version au musée du Prado (P000020), moins proche de celle de Titien (voir note 8 *infra*).

8. Schaeffer, 1909, p. 441 et 497 ; voir aussi Geismeier, 1976, p. 29, nº 787. Tableau de Titien à la galerie Borghèse : toile, 116 × 184 cm, 170. C'est l'idée de *libre copie*, par Van Dyck, des maîtres de la Renaissance italienne.

9. On parle souvent du modèle de Titien pour le tableau du Louvre (Foucart, 2009).

10. Constans, 1976, p. 172.

11. Loire, 1996, p. 308 à 323 pour les tableaux du Guide ; voir aussi Dezallier d'Argenville, 1762, vol. 3, p. 354-355.

12. Voir Díaz Padrón, 2012, page 111, note 1. Une copie à Carcassonne, musée des Beaux-arts, 892-51-324 (Maynard, 2005, nº 42, p. 47, comme copie du XIXe siècle). Le tableau de l'Académie madrilène était jusqu'alors donné à Mateo Cerezo, voir Buendía et Gutiérrez Pastor, 1986, A-179, p. 193-194.

13. Barnes *et al*., 2004 y fait référence, sans pouvoir localiser l'œuvre. Récemment, Bouza Álvarez, 2009 a mis le tableau naguère à l'Escorial (mais sans savoir qu'il existât encore) en relation avec la collection Medina de las Torres-Stigliano.

14. Díaz Padrón, 2012, p. 114, relève que la technique de l'œuvre est caractéristique du séjour italien de Van Dyck.

15. Notes de Louis Demonts conservées à la documentation du département des Peintures. Voir aussi Michel, 1929, p. 81.

16. Glück, 1931 ; Foucart, 2009 : « vers 1627-1632 » ; Díaz Padrón, 2012, p. 118, est aussi en faveur de cette datation anversoise.

17. Díaz Padrón, 2012, p. 117.

18. Díaz Padrón, 2012, p. 118 : « For *The Repentant Sinners* in the Louvre […] the execution is more precise and it can thus be dated to the second Antwerp period (1626-1632) [*sic*]. » En réalité, le tableau présente un aspect indécis, imprécis, sans dessin bien net du fait des restaurations successives.

19. Il y a aussi le beau tableau de Kassel, *La Vierge à l'Enfant avec les pécheurs pénitents* (GK119, voir note 6 *supra*), vu aujourd'hui comme une collaboration entre Rubens et son élève – mais cette toile grand format remonte aux années 1618-1619, alors que Van Dyck vient de devenir maître (Lammertse et Vergara, 2012, nº 59, p. 237-240).

20. Larsen, 1988, vol II, A-150/1, p. 459, juge qu'il s'agit d'une bonne réplique d'atelier (c'est aussi l'annotation de la documentation du Rubenianum d'Anvers, 2014) ; Bock, 1986, p. 43, le juge également comme copie sortie de l'atelier du maître. Le tableau vient du château de Berlin, collection de Frédéric-Guillaume de Prusse (signalé en 1790).

21. Comme le relève la *Deutsche Biographie*, la production de Johann Gottfried Bartsch est de mérite congru (« von mässigem Verdienst », https://www.deutsche-biographie.de/sfz2170.html, consulté le 4 août 2019).

22. « Une peinture, sur toile, étant une Vierge avec les trois pénitents, copie d'après Van Dyck », Duverger, 1984-2009, vol. 9, p. 115. Signalons aussi une variante, de localisation actuelle inconnue, anciennement chez lord Ashburton, voir Larsen, 1988, vol. II, A-150/3, p. 459 (pas d'illustration connue). Le succès de la composition vandyckienne explique peut-être que Gerard Seghers se soit lui aussi intéressé au thème des repentants : voir *Le Christ et les pécheurs repentants* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-374), grand format dans lequel Seghers multiplie les protagonistes et tente un Christ adulte, en lieu et place d'une Vierge à l'Enfant.
23. Dimensions comparables, M 4819 (Düsseldorf, Kunstpalast) ; Baumgärtel et Bürger, 2005 signale que le peintre a signé cette peinture et indiqué qu'elle était faite à Paris.
24. Buvelot, Hilaire et Zeder, 1998, p. 279.

Cat. 14 | La Vierge aux donateurs (La Madone Roettiers ?)

1. Par exemple, *L'Adoration des bergers* (Hambourg, Hamburger Kunsthalle, HK-199) qui mesure 228 × 198 cm ; voir Barnes *et al.*, 2004, III. 4.
2. Agrandi en haut après 1709 de 57 cm selon Timmermans, 2008, p. 4. Voir Brejon de Lavergnée, 1987, nº 482. La question du format original fut longtemps laissée de côté (par exemple, Stokes, 1904, p. XXVII). Le récent passage au laboratoire permet de préciser ces chiffres. Bruno Mottin souligne également que, sur les toiles employées pour les agrandissements, était peinte une balustrade.
3. Dossier C2RMF : F5690 ; dossier de restauration : P291. Le restaurateur souligne que le drapé bleu est abîmé, en particulier au niveau du genou droit de la Vierge. On notera que ce rapport dresse un constat assez négatif de l'état de l'œuvre : les observations récentes sont venues infirmer ses notations qui ne s'appuyaient pas sur un dossier d'imagerie complet.
4. Inventaire après décès du 24 mai 1668 ; notaire G. Van Hemselroy (Denucé, 1932, p. 246). Van Hamme était chanoine de la cathédrale d'Anvers depuis 1633, mais aussi juriste et chapelain de la guilde de Saint-Luc d'Anvers. Les pièces de sa demeure, tout près de la cathédrale, sont toutes luxueusement tendues de cuir doré (Denucé, 1932, p. 246 et suiv.). Sa collection était connue, notamment, pour ses *tronies* de Rubens et Van Dyck (Sutton et Wieseman, 2004, p. 48 ; Denucé, 1932, p. 247 et 248). On notera que Van Hamme possédait un portrait de Hendrik Liberti (Denucé, 1932, p. 250), l'organiste de la cathédrale d'Anvers – un musicien que portraitura Van Dyck à son retour d'Italie (Barnes *et al.*, 2004, III. 100). Van Hamme possédait, sous la forme de copies, d'autres tableaux vandyckiens. Sur ce grand collectionneur de tableaux et sculptures, voir aussi https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T036416, consulté le 31 juillet 2019.
5. « Een groot stuck schilderye vanden Cavailler [*sic*] Van Dyck, wesende een Marienbelt met twee conterfeytsels, op doeck, in swerte lyste, met een vergulde binnelyst, behangen meet eene gordyne » (« Un grand tableau du cavalier Van Dyck, à savoir une image de la Vierge avec deux effigies, sur toile, dans un cadre noir, avec un cadre interne doré, recouvert d'un rideau », traduction libre), voir Denucé, 1932, p. 246.
6. Lettre du 16 avril 1685, de Louvois à Blanchard (Brejon de Lavergnée, 1996, doc. 26, p. 146 ; Brejon de Lavergnée, 1987, nº 482, p. 459-460 ; mentionné par Bouchot-Saupique, 1947, p. 66). *La Mélancolie* de Domenico Fetti fut également achetée à cette occasion (Loire, 1996, p. 304 ; Loire, 2006, p. 144). Le banquier Clerx remboursa à Blanchard 7 500 livres. Voir Szanto, 2008, p. 119.
7. D'après Engerand, 1899, p. 252. Voir Schnapper, 2005, p. 332. Ce que note Constans, 1976, p. 172, au sujet de l'emplacement de la toile, paraît résulter d'une confusion avec une autre peinture.
8. Étienne Jeaurat fut garde du cabinet du roi à Versailles à compter de 1767.
9. Louis Jacques Durameau est l'auteur du plafond de l'opéra du château de Versailles. Voir Castelluccio, 2009, p. 41-42 : sur le mur est de la seconde salle, notre tableau faisait paire avec la *Thomyris* de Rubens (INV. 1768).
10. Leclair, 2001, p. 316, qui cite Archives nationales, 0^1 1073, fº 144.
11. « A yellowish scarf » (Smith, 1829-1842, vol III, nº 149, p. 43).
12. La Vierge de l'INV. 1231 est bien caractérisée : il ne s'agit pas d'une image reproduite maintes fois par Van Dyck (elle diffère, par exemple, de *La Vierge à l'Enfant* du Fitzwilliam Museum, à Cambridge, PD.48-1976, exécutée vers 1628, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 11). Faut-il voir là *le recours au modèle vivant*, celui-là même qui, selon Jacob Burckhardt parlant des portraits de Rubens, évite de tomber dans la formule répétitive ? Voir Burckhardt, 1898, p. 151. Une pose comparable pour l'Enfant (avec le même modèle sur le vif ?) se retrouve dans un *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* (vers 1630, collection de S.M. la reine Élisabeth II, RCIN 405332, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 43), mais le tableau est plus petit. Voir aussi une *Sainte Famille avec la Madeleine* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-597, voir Barnes *et al.*, 2004, II. A1, reconnue aujourd'hui comme copie).
13. Van Dyck est familier du procédé ; voyez, par exemple, l'ange à senestre, faisant face au spectateur dans *Sainte Rosalie intercédant pour les malades de la peste à Palerme* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 71.41), datable de 1624.
14. Quelques années auparavant, Van Dyck s'était essayé à peindre de tels gestes ; voyez, par exemple, sa *Vierge à l'Enfant avec saint Antoine de Padoue* (189 × 158 cm, Milan, Pinacoteca di Brera, 87, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 38) ; Jésus enfant y esquisse un geste de caresse du visage du saint. Ou encore *La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et saint Jean Baptiste* (Turin, Galleria Sabauda, 288, voir Barnes *et al.*, 2004, II. 6), une œuvre italienne dans laquelle Van Dyck s'adonne déjà au contrepoint des mains.
15. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 403, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 30.
16. Arschot, 1949 loue le caractère « pensé » de la composition. Ce dernier est d'autant plus net si l'on pense à *Francesco Orero en adoration devant le Crucifié, avec les saints François et Bernard* (San Michele di Pagana, Santa Margherita Ligure, près de Rapallo, voir **fig. 12**) : dans cette *pala d'altare* peinte après le retour de Sicile de Van Dyck, ce sont les saints François et Bernard qui intercèdent en faveur de l'orant (le pharmacien et parfumeur Francesco Orero), établissant le lien entre le Christ et l'homme portraituré – une formule plus classique, voire archaïsante (Orlando, 2018, p. 208). Un parti pris également beaucoup plus âpre : sur fond de ciel tourmenté, le tableau de Rapallo met directement le donateur en contact avec la souffrance du crucifié. Lebrun, 1792, p. 17, notait que « l'*ex-voto* qui est chez le roi » illustre la « nouvelle manière » de Van Dyck, déprise de l'art de Rubens.
17. Dürer comme modèle possible de Van Dyck reste un thème rarement envisagé. Pourtant Barnes *et al.*, 2004, p. 665, cite, pour trois tableaux du Flamand, une possible source dürerienne (I. 23, I. 25 et I. 158). Les mêmes auteurs renvoient, parlant d'autres œuvres encore, à la tradition germanique dont Dürer est un célèbre représentant : I. 20 et III. 25. *L'Épitaphe de Jan Michielsen et Maria Maes*, panneau souvent évoqué comme le « Christ à la paille », est de 1618 (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 300-304). Voir Fabri et Van Hout, 2009, p. 178-187. Le volet senestre extérieur montre une Vierge à l'Enfant dans laquelle Jésus prend délicatement entre ses mains le visage de Marie.
18. Folio 47, recto (inscription : « Titiano »), du carnet aujourd'hui à Londres, au British Museum (Cust, 1902, p. 16 et pl. XVII).
19. On s'attendrait, dans ces conditions, à l'existence de feuilles préparatoires. Les lignes qui suivent tâchent de donner un état de la question. Dans l'ancienne collection Émile Wauters à Paris (vente chez Frederik Muller, Amsterdam, 15-16 juin 1926, lot 61, acquis par Franz Koenigs, Haarlem) sont mentionnées des études préparatoires sur une feuille (recto, verso) avec des dessins à la craie rehaussés de blanc sur papier bleu, 30 × 25 cm (Glück, 1931, p. 545). Il n'est pas certain qu'il s'agisse effectivement de dessins préparatoires. La feuille a été présentée en 1910 à l'exposition bruxelloise sur les trésors de l'art belge. Aujourd'hui en Russie, il s'agit d'une copie selon Barnes *et al.*, 2004, III. 18 (voir Kostioukovitch, 1995). Delacre, 1934, note 1, p. 188, rejetait déjà l'attribution à Van Dyck de ce dessin de la vente Wauters. Cette feuille, réclamée par l'État néerlandais, a été publiée dans Elen, 1989, pl. XXVIII et XXIX (avec 300 × 350 mm comme dimensions et une acquisition par le marchand Cassirer à la vente Wauters, puis passé chez Koenigs). On notera que cette « copie » n'est pas fidèle, mais semble garder trace d'une pensée intermédiaire pour la composition finale. Autre dessin au Schlossmuseum de Weimar, une étude préparatoire selon Van den Wijngaert, 1949, nº 19, mais pas selon Healy, 2001, note 38, p. 111, qui contredit donc Delacre, 1934, p. 188 et suiv.
20. Pomme de Mirimonde, 1962-1963, p. 43, voit un trèfle dans le tableau. Cette pratique de placer des plantes au premier plan, comme un commentaire délicat sur le sujet de la peinture, se retrouve chez d'autres grands Flamands, marqués par Van Dyck : voyez *Le Temps et les trois Parques* de Peter Thijs (vers 1665, Genève, musée d'Art et d'Histoire, nº 1825-0009) dans lequel les fleurs, fugitives, font écho au fil de la vie près d'être tranché. Une plante placée au premier plan peut aussi avoir un rôle d'étagement de la perspective, comme dans un dessin topographique tel qu'*Une vue de Rye, depuis le nord-est* (New York, The Morgan Library & Museum, III, 178, daté du 27 août 1633).
21. Timmermans, 2008, p. 207.
22. Vegiano et Herckenrode, 1862-1865, p. 847.
23. C'est la thèse de Healy, 2001, p. 99-100, mentionnée par Barnes *et al.*, 2004, III. 18, mais sans adhésion bien affirmée.
24. Erik Larsen croit reconnaître Gertrude de Jode et son mari Jan de Wael (Larsen, 1988, vol. II, nº 645, p. 263), sans autre critère qu'une ressemblance vraisemblable (à ses yeux).
25. Aubert de La Chesnaye Des Bois, 1770-1786, vol. XII, p. 238 (orthographe non modernisée). Texte, à notre

connaissance, non mentionné par les spécialistes ayant écrit sur le tableau du Louvre (Barnes *et al.*, 2004, III. 18, par exemple, débute avec Smith, 1829-1842, vol. III, comme plus ancienne référence bibliographique).

26. Bingen, 1952, p. 9-10. Voir aussi le rapport de Bruno Mottin, cité note 2 *supra*. On notera tout de même que l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, dans son dictionnaire de *Biographie nationale* (1907, tome 19), suit exactement Aubert de La Chesnaye Des Bois dans l'article « Roettiers ». Les dates de naissance et de mort de l'ingénieur Philippe, père de Philippe II et fondateur de la dynastie d'orfèvres, sont inconnues.

27. Vente Gaston Gaudinot, Drouot, Paris, 15 et 16 février 1869, lot 33 (Lugt, *Répertoire*, n° 30978).

28. Rome, vente Galli-Dunn, galerie San Giorgi, avril 1905, toile, 180 × 187 cm, lot 326. Ces dimensions correspondraient à celles du tableau parisien avant agrandissement.

29. Eastlake, 1883, p. 62.

30. Barnes *et al.*, 2004 remarque la présence d'épitaphes dans la production de Van Dyck durant ces années à Anvers, sans introduire le *distinguo* avec l'*ex-voto*.

31. Timmermans, 2008, p. 195.

32. Voir Barnes *et al.*, 2004, III. 6, III. 10, III. 11, III. 13, III. 17 ainsi que III. 9 pour le tableau viennois.

33. 803.1.6 (Fohr et Gilet, 1982, p. 8 et 25).

34. Bazin, 1987, vol. II, p. 298, localisation actuelle inconnue.

35. Paris, Drouot, 7 février 1978, salle 4, copie signée ; voir aussi Grunchec, 1978, n° 288.

36. Angrand, 1968, p. 307.

37. Voir Van den Wijngaert, 1949, n° 19, p. 20-21, et Archives des musées nationaux, département Chalcographie gravure, dessins et estampes du musée du Louvre (séries C, CG et CR), répertoire numérique n° 20144778, p. 51 (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_053831, consulté le 16 décembre 2017) : « 1866, 22 août La maison Goupil & Cie, Éditeurs et Imprimeurs offre la planche commencée par M. Z. Prévost et achevée par M. Bertinot d'après le tableau de Van Dyck "La Vierge aux donateurs" appartenant au musée du Louvre ; Ampliations d'arrêtés relatifs aux paiements faits pour l'acquisition de la planche. » « 1867, 15 octobre Estampes remises par ordre de M. le surintendant des Beaux-Arts à la division des Beaux-Arts, au ministère de la Maison de l'Empereur, pour compte dû de la planche gravée par M. Bertinot d'après Van Dyck, "La Vierge aux donateurs" acquise par l'administration des musées impériaux. » L'apparition du nom de la maison Goupil, l'une des plus actives dans le domaine de la reproduction dans la seconde moitié du XIXe siècle, signale assez la faveur (que l'on pourra dès lors qualifier de populaire) du tableau. Gustave Bertinot était un graveur, voir Guiffrey, 1882, n° 70, p. 246.

38. Richebé, 2003, n° 662, p. 136.

39. Huile sur toile, 60,7 × 50 cm.

Cat. 15 | Saint Sébastien secouru par les anges

1. Brejon de Lavergnée, 1987, n° 201, p. 250-251.

2. Engerand, 1899, p. 251.

3. Archives nationales, O^1 1931.

4. Le Cornec, 2001, p. 176.

5. L'apparition d'un « troisième » œil, c'est-à-dire d'une première pensée quant à l'orientation de la tête du saint, a permis de rejeter toute hésitation sur l'attribution à Van Dyck de l'INV. 1233. Erik Larsen, encore en 1968, se montrait réservé sur l'autographie, relevant que le tableau « devrait être nettoyé pour pouvoir juger du degré d'authenticité avec un meilleur recul » (documentation du département des Peintures du musée).

6. Dossier C2RMF : F5684 ; dossier de restauration : P3320.

7. Cosnac, 1885, note 1, p. 228, pense qu'un tableau montrant saint Sébastien vient des collections de Charles d'Angleterre vendues en 1650, *via* Mazarin. Mais l'auteur demeure imprécis, ne caractérise pas la toile dont il parle… La provenance Mazarin semble contredire celle de l'INV. 1233, passé entre les mains de Jabach.

8. Castelluccio, 2018, p. 49, et note 112, p. 58.

9. Engerand, 1899, p. 251.

10. Hermann Arthur Lier, « Thomas, Jan », *Allgemeine Deutsche Biographie,* 38 (1894), p. 90 : https://www.deutsche-biographie.de/pnd124692133.html#adbcontent, consulté le 25 janvier 2022.

11. Selon Michael Jaffé, ce dessin serait personnel (et non la trace d'une composition par un maître, admirée par Van Dyck). Voir Jaffé, 2002, vol. I, p. 83. Voir aussi, pour un dessin montrant le saint percé de flèches, Jaffé, 1966, vol. II, folio 20 verso ; et Moir, 1994, p. 11.

12. Voir Barnes *et al.*, 2004, II. 23, qui évoque la participation de Jan Roos pour situer l'œuvre à la fin du séjour italien de Van Dyck.

13. Le motif d'Aman au supplice se retrouve d'ailleurs dans le fonds des dessins rubéniens du musée. Mais le corps d'Aman était celui d'un Hercule, alors que Van Dyck prête à son nu une forme indéniable de *morbidezza*, disons de suavité. Le souvenir de la chapelle Sixtine n'exclut pas une explication qui a trait aux pratiques de l'atelier. En effet, la main droite, liée, du saint vient directement de séances de pose en atelier : il était habituel, pour soulager les modèles, de leur passer ou de leur faire tenir une cordelette ou une corde pendant du plafond pour « tenir la pose » plus longtemps (cet usage, en particulier, se rencontre dans l'atelier de Rembrandt). On peut aussi citer Palma le Jeune, connu pour son intérêt envers la figure de saint Sébastien : voyez sa *Sainte conversation* (Dijon, musée des Beaux-Arts, CA T 3, **fig. 3-7**), dans laquelle le saint a son bras gauche suspendu artificiellement.

14. Schaeffer, 1909, p. 499.

15. Le peintre qui a livré, dans une toile conservée à Copenhague, une bonne copie de l'INV. 1233 ne semble pas avoir compris tous les échos dont vibre le tableau original : il a remplacé la plante aux feuilles acérées par d'autres, sans lien avec la narration (toile, 190 × 132 cm, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Copenhague, 177, KMSsp238). Voir Koester, 2000, p. 95-96, et pl. 40, p. 314.

16. Barnes *et al.*, 2004, p. 241, souligne les possibilités neuves qu'offrait le style de Van Dyck, revenu d'Italie, à ses commanditaires. L'absence de Rubens, de la fin août 1628 à mars 1630, a dû aussi jouer.

17. Passé en vente chez Sotheby's, Londres, 27 juin 1984, collection de feu lord Clark, lot 188.

18. Eaker, 2015 date le *Saint Sébastien* de Rubens vers 1614. Voir aussi Vlieghe, 1973, n° 145. Le *Saint Sébastien* de Berlin est certainement celui, estimé trois cents florins, proposé par Rubens à Dudley Carleton dans le cadre d'une négociation destinée à l'acquisition de sculptures.

19. « […] as a pictorial embodiment of religious sentiment it is destitute of expression… » (Eastlake, 1883, n° 139, p. 63). Louis Viardot, plus de vingt ans avant, dit la même chose : « Le saint Sébastien secouru par les anges est fort peu religieux, comme fort peu fini, et semble simplement un soldat romain relevé du champ de bataille » (Viardot, 1860, p. 142-143).

20. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 301.

21. Van Dyck, il est vrai, use à l'instar de Rubens du grand format : son tableau mesure 198 × 145 cm ; celui de Rubens, 203,5 × 131,1 cm.

22. Glück, 1925-1926, p. 260, et Glück, 1931, p. 227 et 543. Il s'agit d'une toile qui place une flèche dans la cuisse gauche du saint : certainement un ajout de copiste voulant accentuer les effets, sans les maîtriser. Citons aussi une toile, 207 × 158 cm, passée en vente le 30 avril 1947, lot 76, à Bruxelles (collection Fievez), aujourd'hui collection belge à Tilff (Liège). Contrairement au tableau du Louvre, cette composition montre, au premier plan, carquois, flèches et bouclier – un ajout décoratif un rien appuyé, peu dans l'esprit de Van Dyck. Tableau présenté, suivant la fiche de la Witt Library, à Londres, dans Descamps et Rousseau, 1912-1913, vol. I.

23. Toile, 191 × 131 cm, 1882.43 (signalé par le musée anglais sous la mention « atelier de Van Dyck »).

24. Toile, 240 × 158 cm, 407.

25. Toile, 201 × 135 cm, 1927. Il s'agit de la toile signalée anciennement à Burghausen, Staatsgalerie in der Hauptburg (Larsen, 1988, vol. II, p. 460). En vérité, chaque saint Sébastien de Van Dyck fut l'objet de répliques ou copies. Citons, à la Galleria Sabauda de Turin, une réplique d'atelier d'après le *Saint Sébastien* de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (œuvre perdue pendant la Seconde Guerre mondiale) : toile, 160 × 155 cm, 351.

26. Schaeffer, 1909, p. 100 et 101.

27. Barnes *et al.*, 2004, III. 53.

28. Schoch, 1977, n° 11, p. 14. Signalons à la National Gallery of Ireland une *Mort d'Adonis*, proche du point de vue de la composition, mais sans doute éloignée de notre peintre (plume et encre sur papier, 19,9 × 16,7 cm, 2607).

29. La signature ne se laisse que très peu voir sur photographie. Il est notable que la maison de ventes n'a pas accompagné l'œuvre d'une notice détaillée.

30. Teyssèdre, 1957, p. 516-517.

31. Barnes *et al.*, 2004, III. 52 et II. 53. Voir Hollstein, 1949-, XXVI, nos 72-14, II, II/IV. Van Schuppen a laissé meilleur souvenir par ses portraits de cardinaux ou princes.

Cat. 16 | Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée

1. Dossier C2RMF : F15741 ; dossier de restauration : P3343.

2. « 17° Un tableau représentant Vénus qui fait forger les armes d'Énée, sur le devant paroit un enfant portant un sabre dans son fourreau ; figures de petite nature ; ayant de hauteur 6 pieds sur 4 pieds 4 pouces de large ; dans sa bordure dorée. Paris. Petit cabinet du Luxembourg. » (Engerand, 1899, p. 258). Bruno Mottin

rappelle : « Le pied du roi mesurant 32,5 cm et le pouce 2,7 cm, les dimensions du tableau sont alors de 196,2 cm et 141,6 cm » (dossier C2RMF : F15741, rapport du 26 février 2016).

3. Bresc-Bautier *et al.*, 2016, vol. I, p. 590.
4. Archives nationales, F^{17} 1059, n° 1, voir Guiffrey et Tuetey, 1910, p. 22.
5. Barnes *et al.*, 2004, III. 56, note que le groupe central de la composition de Potsdam réapparaît, avec variations, dans le tableau de Paris. Le drapé rose tournoyant comme l'idée du face-à-face avec le dieu forgeron sont évidemment communs aux deux toiles.
6. Londres, Tate Britain, D04291.
7. Chicago, Terra Foundation for American Art, 1992.51, 1831-1833 (Kennedy et Meslay, 2006).
8. Barnes *et al.*, 2004, III. 110.
9. Voir Held, 1980, vol. II, cat. 125, et, plus récemment, Wheelock, 1990, n° 56, p. 227-228.
10. Ce thème exact, il est vrai, se retrouve dans le tableau de Potsdam ; voir Barnes *et al.*, 2004, III. 56.
11. Robin Blake se trompe lorsqu'il affirme que, derrière la figure de Vénus, se cache un modèle féminin bien réel, une jeune femme aimée de Van Dyck (Blake, 1999, p. 237-238) : le dessin androgyne de la Vénus du Louvre renvoie à la manière de composer les corps féminins à l'époque classique, largement calquée sur les modèles masculins, et marquée par ceux de la Renaissance, eux-mêmes privilégiant le corps masculin (Goldstein, 1996, p. 164). Rappelons qu'un grand peintre flamand d'une génération précédente, Jacob de Backer (actif à Anvers dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle), s'est illustré par ses beautés alanguies au canon mêlant féminin et masculin (large bassin, bras de discobole, doigts effilés).
12. Vander Auwera, 2007, cat. 115 et suiv.
13. Voir Gruber, Sander et Weppelmann, 2017, p. 218-219, pour la transposition rubénienne. Stefan Weppelmann parle, à cet égard, de « dérivation » (p. 205). C'est bien le canon même du personnage de Tintoret qui est revu par le maître d'Anvers, canon passé au tamis de Michel-Ange et de l'antique héroïque.
14. Dans son *Adoration des bergers* (Hambourg, Kunsthalle, HK-199), Van Dyck avait fait la preuve qu'il était familier de l'exercice de la figure repoussoir (Barnes *et al.*, 2004, III. 4).
15. Stewart, 2000, p. 29, a l'idée qu'il doit s'agir d'un plafond, ce qui est possible et donne un piquant accru à la composition. Foucart, 2009, p. 128, n'a pas repris cette notion.
16. Il existe plusieurs versions de cette composition (Vienne, Madrid, Saint-Pétersbourg).
17. Les deux nus féminins partagent jusqu'au pied grec, mais cette caractéristique anatomique est assez répandue.
18. Sanderson, 1658, p. 39 (orthographe non modernisée).
19. Voir notre historique.
20. Jacquot, Lavallée et Marcle, 2009.
21. Donné lors de la vente de 2009 à l'atelier de Van Dyck, *L'Amour vainqueur*, huile sur toile, 118,5 × 106 cm. Larsen, 1980, vol. II, n° 579a.
22. Borjon, 1987, p. 128.
23. Hopkinson et Morris, 1977, vol. I, p. 72.
24. Stuffmann, 1964, n° 40 ; et Gustin-Gomez, 2006, vol. I, p. 67 et 157.

Cat. 17 | Portrait équestre de François de Moncade

1. Gachenot, 2001, vol. 3, fiche n° 55, p. 2.
2. Viel Castel, 1979, vol. I, 20 juin 1855.
3. Voir le compte-rendu de la commission de restauration du 17 mars 1953 (C2RMF).
4. Dossier C2RMF : F15742 ; dossier de restauration : P290.
5. Voir le détaillé Sanzsalazar, 2006 – largement nuancé par Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, n° 63, p. 506 : la provenance del Carpio n'est pas certaine. En effet, la version conservée au musée de Valence (Espagne) est peut-être celle qui fut en possession du marquis – ce qui laisse la provenance du tableau du Louvre encore à préciser. Cette toile valencienne, 303,5 × 239,5 cm, a été rejetée comme copie par Horst Vey dans Barnes *et al.*, 2004, III. 68, comme le souligne Martin, 2014, p. 606 (ce dernier reconnaît néanmoins l'intérêt des répliques et autres copies d'atelier).
6. Pietrangeli, 1985, p. 16.
7. Sur un tableau de Georges Rouget, commandé par Louis-Philippe pour Versailles, apparaît le Moncade : *Napoléon reçoit à Saint-Cloud le senatus consulte qui le proclame empereur des Français. 18 mai 1804* (M.V. 1503). Voir Constans, 1980, n° 4042.
8. Boyer, 1971 : la prisée avait tout de même eu lieu, et le tableau fut estimé 36 000 francs.
9. Pour citer la lettre, en latin, de la gravure de Lucas Vorsterman portraiturant Moncade (New Hollstein, Van Dyck, 2002, I, n° 26/IV^{e} état).
10. Smith, 1829-1842, vol. III, n° 143, p. 40, ne tarit pas d'éloges : « This magnificent picture is universally considered to be the best equestrian portrait known by the master. » Glück, 1937, p. 212, parle de la célébrité de ce tableau.
11. Mathey et Parker, 1957-1958, n° 312 : « Étude d'un cheval et d'un cavalier dont le torse est esquissé très légèrement » ; voir aussi Londres, 1927, la feuille en question y figure sous le n° 586 (à la Witt Library, le dessin est annoté comme « 18th c[entury] copy : Watteau after Van Dyck's picture »). On signalera que les catalogues de ventes publiques attribuent parfois à de grands noms de la peinture des copies d'après Van Dyck : celle passée à Drouot, le 6 mai 1976, lot 20 (faussement intitulée « Étude pour Jeanne d'Arc », dessin au crayon noir, 36 × 22 cm), est ainsi donné à Edgar Degas par le commissaire-priseur.
12. Johnson, 1970. Voir aussi Laveissière et Michel, 1991, n° 18.
13. Barnes *et al.*, 2004, IV. 47 et IV. 51.
14. Voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 47, qui, en raison de son organisation, place le tableau de Windsor *après* celui de Paris en précisant que ce dernier est pourtant plus tardif. Glück, 1916 souligne déjà le réemploi, habituel chez les artistes du temps, de schémas éprouvés. C'est la notion de tradition.
15. Tableau gravé par Raphaël Morghen en 1793 sur un dessin de Stefano Tofanelli : magnifique et grande eau-forte dédiée au pape Pie VI (format *folio*). Cette gravure dut compter : elle inspira ainsi le *Portrait du tsar Paul I^{er}*, lui aussi gravé, en 1798.
16. Toile, 21 × 16 cm, La Réunion, musée Léon-Dierx, n° 1911.10.08.
17. Né à Valence, le 28 décembre 1586. Moncade est un personnage de l'histoire, non seulement espagnole, mais aussi européenne. Hugon, 2017, p. 112 et 172. Voir également Baudouin, 1962, la notice accompagnant le n° 119.
18. Rappelons que Van Dyck avait portraituré Gaston d'Orléans en un beau grand format (Chantilly, musée Condé, PE 125 ; Barnes *et al.*, 2004, III. 115, qui date la toile de 1632). La rébellion de Gaston fit long feu, il finit par négocier son retour en France auprès de son frère.
19. Diverses publications, en particulier favorables aux Orange, rendent compte de l'enchaînement des batailles et sièges en 1634, par exemple Jean Nicolas de Parival, *Les Délices de la Hollande*, Amsterdam, 1697, p. 249 ; Pierre Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, Amsterdam, 1688, vol. I, p. 180.
20. Duchesne, 1829-1834, vol. II, p. 129, le rappelle. Voir François de Moncade, *Espedición de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos,* Barcelone, 1623 *; Vida de Annizío Manlio Torquato Severino Boeçio*, Francfort, 1640 (publication posthume).
21. Citons, par exemple, la feuille du British Museum (1874,0808.22). On se reportera à Vey, 1962, n° 208 et n° 209, p. 281-282.
22. Barnes *et al.*, 2004 évoque l'hypothèse d'une esquisse à l'huile, ou celle d'un *ricordo* (souvenir), rapporté ainsi depuis Londres par Van Dyck. L'idée que ce fut un dessin ne semble pas moins envisageable.
23. Erik Larsen date, raisonnablement, l'œuvre de l'automne 1634. Voir Larsen, 1988, vol. I, p. 337, et vol. II, n° 829, p. 326.
24. Schnackenburg, 1996, vol. I, p. 111. Voir Barnes *et al.*, 2004, III. 87. L'homme apparaît aussi dans l'*Iconographie*, avec la graphie « losse de Hertoge », par Jacques Neefs (New Hollstein, Van Dyck, 2002, III, n° 133).
25. Idée reprise notamment dans Thijssen, 1987, p. 59, et note 51, p. 63. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, n° 63, p. 502-509, insiste sur le changement d'atmosphère intervenu entre le Rubens au Prado et le Van Dyck au Louvre : Van Dyck transformerait une effigie martiale en une vision d'un cavalier émergeant d'une nature façonnée par le goût anglais du paysage. À notre avis, il n'y a pas solution de continuité : les deux tableaux mettent en scène l'autorité. Et Moncade porte une armure plus couvrante que celle de Lerma, lequel apparaît comme un courtisan élégant et matois alors que le modèle de Van Dyck semble d'une sobriété pragmatique.
26. New Hollstein, Van Dyck, 2002, VI, n° 492.
27. New Hollstein, Van Dyck, 2002, IV, n° 271.
28. Barnes *et al.*, 2004, III. 67.
29. Voir Díaz Padrón, 1975, n° 1502, p. 126-127, ou, récemment, Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, A86, p. 718. Pour d'autres références sur le tableau du Prado, voir https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisco-de-moncada-marques-de-aytona/df5638c3-e692-4485-a0b6-644a62357f61?searchid=681e2a78-010a-4edc-cb7c-d57fa9f49d68, consulté le 26 juillet 2019.
30. Constans, 1980, n° 1500. Voir aussi Glück, 1931, p. 565. Michel, 1929, p. 87, pense l'œuvre une étude pour le grand format du Louvre – mais la qualité empêche une telle conclusion.
31. Glück, 1931, p. 565, mais aussi Vienne, 1930, n° 84. Larsen, 1988, vol. II, n° A-212/3, p. 483, précise qu'il s'agit d'un petit panneau (56 × 45,5 cm) et donne la provenance (ultérieure à madame de Ferrière) de cette copie. Celle-ci est réapparue, si l'on en croit le catalogue de la vente Christie's, Paris, 26 juin 2002, lot 16 (« Madame de Ferrière, Paris » néanmoins, et sans mentionner une quelconque présence à Vienne) ; celui de la vente Christie's, Londres, 23 mars 1973, lot 68, apparemment l'œuvre en question, évoque le collectionneur Cohn-Collins basé à Vienne comme ayant possédé cette copie. À ce sujet, voir Glück, 1937, p. 212 et 217, qui évoque un admirable *modello* (« an admirable

modello ») dans la collection du Dr Leo Carl Cohn à Vienne – il est malaisé, aujourd'hui, de suivre cet auteur.

32. Hillerød, 161 × 112 cm, nr A 2892.
33. Bergamini, 1996, nº 26. Sur Morghen, voir note 15 *supra*.
34. Lefrançois, 1994, p. 38, 179 et suiv.
35. Barnes *et al.*, 2004, III. 162, situe l'œuvre *normalement* à Boughton House (localisation actuelle inconnue pour cette grisaille montrant Moncade). La reproduction du catalogue de vente parisien fait bonne impression. S'agirait-il de l'œuvre passée à la vente Haberle, à Cologne, en mars 1893 (25 × 19 cm, suivant le catalogue colonais qui décrit le tableautin comme peint « grau in grau mit aufgesetzten Lichtern », document à la Witt Library) ? Les dimensions concordent *grosso modo* avec celle de l'œuvre Dhome. La distraction hors de Boughton serait alors ancienne.
36. New Hollstein, Van Dyck, 2002, I, nº 26.
37. 16,5 × 10,7 cm, nº 864-2-28 (Buvelot, Hilaire et Zeder, 1998, p. 280).
38. Augusta Lebaron-Desves (active dans la première moitié du XIXe siècle).
39. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, p. 508. Voir aussi la copie, grand format, des collections de la maison d'Albe, à Madrid (commentée par le récent Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, A77, p. 713).
40. 2007.000.0001, voir https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0350002179, consulté le 1er août 2019.
41. Voir Moinet, 1996, nº 141, qui décrit un tableau en « très mauvais état de conservation ».

Cat. 18 | Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »

1. Dossier C2RMF : F5656 ; compte-rendu d'étude nº 28345, 28 juillet 2014, par Bruno Mottin, qui a également repris les dimensions.
2. Rumberg et Shawe-Taylor, 2018, p. 22 : il s'agit là d'une hypothèse formulée par Per Rumberg et Desmond Shawe-Taylor, mais sur laquelle revient celui-ci (*ibid.*, p. 131) et celui-là (*ibid.*, nº 76, p. 244). Voir aussi Millar, 1982, p. 21, pour le précédent, thématique, d'Henriette Marie partant pour la chasse. Ayres, 2020, paragraphe 16, s'appuyant sur Liedtke, 1989, p. 256-257, reprend l'idée suivant laquelle le tableau du Louvre serait le pendant du *Portrait d'Anne de Danemark* par Paul Van Somer (collection de S.M. la reine Élisabeth II, RCIN 405887). Les œuvres, en effet, sont de dimensions proches et le fils répondrait ainsi à la mère. Cette remarque a l'intérêt de rappeler l'importance possible de la figure maternelle dans les choix de Charles Ier. La difficulté, que ne souligne pas Sara Ayres, est évidemment que le Van Dyck relègue au rang d'image archaïque et dépassée le Van Somer, en cela parfaitement en accord avec la « procédure vandyckienne » habituelle de relégation à une classe inférieure des créations de différents artistes nordiques l'ayant précédé. Le cas de Daniel Mytens est le plus connu ; on peut aussi penser à l'esthétique de Michiel Van Mierevelt à La Haye. Que le Van Somer et le Van Dyck soient de dimensions très proches signifie peut-être simplement que Van Dyck, s'inscrivant dans une tradition, souhaitait susciter la comparaison, en sa faveur, avec l'œuvre, somme toute assez gauche, de son prédécesseur à la cour Stuart.
3. Brownlee, 2014, p. 56-57.
4. Spieth, 2018, p. 26, qui mentionne l'hôtel de la comtesse de Verrue, se fait l'écho d'une provenance Savoie de notre tableau : la comtesse, ancienne maîtresse de Victor-Amédée II de Savoie, se serait vu offrir la toile par ce prince au moment de leur séparation. Cette affirmation (qui prend pour un fait la présence du tableau en Savoie) est, à notre connaissance, sans fondement.
5. « […] à M. le Comte de Lassé [*sic*], mon ancien, bon et cher ami mon grand tableau de Vandeck qui est vis à vis de la cheminée de ma galerie sur le terrain des Carmes… » (Rambaud, 1971, p. 888-889 ; Wansart, 2007, p. 131). Les mots de la comtesse témoignent d'une profonde amitié avec Charles de Lassay. Archives nationales, M. C., I. 380, 20 septembre 1736, voir Szanto, 2005, p. 249. Deschamps, 1864 donne le texte intégral du testament de la comtesse de Verrue (le *Portrait de Charles Ier d'Angleterre* y apparaît p. 325). Voir Rambaud, 1964, p. 891. Rambaud, 1971, p. 891, indique, pour la vacation nº 45 du 15 janvier 1737 [*sic*] de l'inventaire après décès de la comtesse de Verrue la prisée de 12 000 livres. Plus haut, Mireille Rambaud note : « Les tableaux sont estimés par André Tramblin et Pierre Delaunay, anciens professeurs de l'académie de peinture et de sculpture de Paris [la guilde de Saint-Luc], demeurant quai de Gesvres » (p. 890). Voir aussi Clément de Ris, 1877, p. 246, qui indique à tort une vente à suivre au bénéfice de Crozat : le *Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat…* rédigé par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (Paris, 1755) ne mentionne qu'un Rubens, une *Félicité du règne de Jacques Ier* : cette piste Crozat, erronée, est parfois répétée (comme l'a noté Larsen, 1988, vol. II, nº 796, p. 314). Logiquement, le *Catalogue de la vente de la comtesse de Verrue*, 27 mars et 9 avril 1737 (deux sessions), ne mentionne pas notre tableau, celui-ci ayant été légué comme on a vu (Verrue, 1737).
6. Antoine Dezallier d'Argenville décrit ainsi le tableau, accroché dans le « Cabinet » de l'hôtel de Lassay : « Charles I. Roi d'Angleterre, en pied, avec sa suite & son Ecuyer qui tient la bride de son cheval. Tableau capital de Vandyck [*sic*] » (Dezallier d'Argenville, 1757, p. 416). Voir Magny, 1987, p. 26-27.
7. Archives nationales, M. C., LVI. 101, 12 février 1763. Voir Leclair, 2011, note 94, p. 133 ; Szanto, 2005, p. 249.
8. La Guiche, 1770, nº 18, p. 13 (Lugt, *Répertoire*, nº 1900). Selon l'annotation portée au catalogue de la vente conservé à l'Institut de France (le catalogue de la Frick Art Reference Library, New York, donne 20 000 livres, d'autres encore donnent 17 000 livres) : indication fournie par Burton Fredericksen (correspondance du 12 janvier 2013, documentation du département des Peintures du musée). Diverses prisées avant la vente La Guiche eurent lieu, allant de 12 000 à 20 000 livres.
9. L'inventaire de Louveciennes dressé le 1er mai 1772 mentionne, dans le « Garde-meubles » : « Portrait en pié [*sic*] de Charles Ier Roy d'Angleterre par Vandiik, dans sa bordure dorée. » L'inventaire de Louveciennes dressé le 30 juin 1774, parmi les « Effets qui peuvent être transportés d'un pavillon à l'autre. Ancien pavillon […] Tableaux » : « Charles Ier. Peint par Wandeck supporté par deux tréteaux » – *nota* : ces deux documents firent partie d'une vente à Paris, Drouot, 26 février 1975, lot 13, dossier 4 (*Livres anciens… Inventaires et mémoires du château de Louveciennes*, documentation du département des Peintures, musée du Louvre). Une certaine aura d'alcôve entoure la possession, par madame du Barry, de notre tableau ; on prête aussi à la favorite de Louis XV d'avoir prétendu descendre des Stuarts afin de justifier son souhait de l'avoir ; certains auteurs la confondent, au passage, avec madame de Pompadour : c'est qu'ils opèrent par amalgame, étonnés à l'idée qu'une favorite – et roturière – ait pu posséder le portrait d'un roi martyr (Cust, 1900, p. 105).
10. Engerand, 1900, p. 607.
11. Demonts, 1922, nº 1967, p. 6, dit « 24 000 livres », se basant sur Engerand, 1900, p. 607 (la quittance est de mai 1775). L'ancienne favorite royale semble avoir ainsi perdu par rapport à son achat initial. Schaeffer, 1909, p. 411 (reprenant Cust, 1906, p. 92, ou encore Cust, 1900, nº V-5, p. 263), croit à tort que Louis XV offrit le tableau à madame du Barry. Dans *Albertine disparue,* le narrateur évoque « […] un prix en quelque sorte historique et curieux comme celui que le tableau de Charles Ier par Van Dyck, déjà si beau par lui-même, acquiert encore de plus, du fait qu'il soit entré dans les collections nationales par la volonté de Mme du Barry d'impressionner le roi ». (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, *Albertine disparue,* chap. II, Paris, 1989, p. 140) La réalité est différente.
12. Michelet, 1868-1869, tome II, p. 469, note : « Ce tableau mélancolique placé, sous Louis XVI, aux appartements du roi… » Voir aussi Castelluccio, 2018, p. 45-46, et note 88, p. 57. Robert Strange put donc graver le tableau alors que ce dernier était à Versailles (Hopkinson, 2008). La gravure de sir Robert porte la date de 1782 (lisible sur le tirage passé en vente, Dijon, étude Sadde, 28 juin 2020, lot 112, marges coupées, 63 × 48 cm), mais il semble que la réalisation de cette estampe soit un processus dépassant cette année. *Nota* : la gravure signalée par Martin Hopkinson est rare : citons un tirage, passé en vente chez Sotheby's, Londres, 19 novembre 2008, lot 43 (61,5 × 45,5 cm). Le catalogue de cette vente indique que l'estampe date de 1782 (en référence sans doute à la lettre), mais elle ne fut réalisée qu'en avril 1783. Un exemplaire à la Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, AA5, réserve, « Strange ».
13. On reconnaît la *Vie de saint Bruno*, par Eustache Le Sueur, et la série des ports de France, par Joseph Vernet.
14. Cantarel-Besson, 1992, p. 124. Jean Honoré Fragonard, membre du conservatoire des Arts depuis janvier 1794 (grâce à l'intervention de Jacques Louis David) et chargé de l'administration du Muséum, se voit confier durant l'été 1797 le déménagement des œuvres (comme la mise en place du musée de l'École française à Versailles). Voir Martial Guédron, « Fragonard, Jean Honoré », *Allgemeines Künstlerlexikon* (2019), https://www-degruyter-com.bnf.idm.oclc.org/database/AKL/entry/_00069426/html, consulté le 30 mai 2020.
15. Smith, 1829-1842, vol. III, nº 138, p. 39.
16. Cet auteur affirme que le tableau, au moment d'être vendu avec la collection du comte de Thiers [Louis Antoine Crozat (rappelons que Crozat est *baron* de Thiers)] à l'impératrice de Russie [Catherine II], fut racheté par madame du Barry (cette dernière aurait allégué une parenté avec les Stuarts). Cette affirmation de Bachaumont est inexacte : le tableau n'entra jamais chez le comte de Thiers, il faisait à ce moment partie d'une autre collection, celle du comte de La Guiche.
17. Held, 1958, note 11, p. 140, donne 1786 comme date de parution du volume II de David ; c'est une coquille.
18. Cet auteur affirme que notre tableau est peint sur papier (collé sur toile). Il s'agit d'une erreur.
19. Le *Portrait de Charles, prince de Galles*, réputé peint par Vélasquez, ne nous est pas parvenu… Une œuvre présentée comme étant précisément ce portrait fut exposée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1885, mais aucune photographie n'est restée. Voir

Lesley Ellis Miller dans Colomer et Descalzo, 2014, vol. II, p. 295-296, ou, romancé, le récit de Cumming, 2016. Charles Eastlake parlait de « félicité dans le goût » (« a felicity of taste »), pour décrire le tableau du Louvre (Eastlake, 1883, p. 64).

20. Haskell, 2013, p. 72-75.
21. Peut-être un portrait de Gerolamo (?) Barbarigo.
22. Van Dyck l'achète dans les derniers jours de sa vie (Penny, 2018, p. 281). Cette idée a pu, par le passé, être questionnée : Wood, 1990, p. 687, doute que Van Dyck ait eu le temps, à la fin de sa vie, d'acheter ce Titien.
23. Remarque de Penny, 2018, p. 278.
24. Ce motif (qui dénote d'abord une familiarité avec les chevaux) vient de Titien – voyez son *Adoration des mages* (versions au Prado et à l'Escorial, à Madrid, à la Biblioteca Ambrosiana, à Milan, ou encore au Cleveland Museum of Art) –, ou de Titien à travers Rubens (Rubens, *Le Triomphe de Rome,* vers 1622-1623, panneau, 54 × 69 cm, La Haye, Mauritshuis, nº 837, une esquisse dans laquelle figure au premier plan un cheval dans l'attitude en question). La source titianesque fut notée dès longtemps (Fischel, 1917, p. 61, évoque le dessin d'un cheval d'après l'antique, dans l'album de Chatsworth, réutilisé par Titien). Michael Jaffé (reprenant Wethey, 1969, vol. I, cat. 5) précise que c'est le tableau aujourd'hui à Cleveland que dut voir Van Dyck à Gênes (Jaffé, 2002, vol. I, nº 1 034, p. 91). Voir aussi Liedtke, 1989, p. 257.
25. Moffitt, 1983, p. 80.
26. Le 10 août 1634 : le duc de Lennox (le modèle de l'INV. 1246, **cat. 20**) était avec lui et tomba aussi ce même jour. Charles chassait avec passion, et fréquemment – ce jour-là le cerf (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp252-266#anchorn7, consulté le 27 mars 2020).
27. Document conservé à Kew (The National Archives), Kew SP 16/406, 4. Voir James Innes-Mulraine, « Mémoire pour Sa Majestie », in Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project, sous la direction de Joost Vander Auwera et Justin Davies (jordaensvandyck.org/archive/mémoire-pour-sa-majestie-autumn-1638/, consulté le 11 juillet 2019). C'est Carpenter, 1844, p. 67, qui publia le premier ce document et le mit en relation avec notre tableau. Voir Barnes *et al.*, 2004, p. 10.
28. Held, 1958, note 4, p. 140. On ne sait ce qu'il faut ici incriminer, des difficultés financières de la monarchie, ou du niveau des tarifs pratiqués par le peintre. Dalvit, 2018, p. 105, affirme que le tableau fut ainsi sous-payé (« underpaid », une opinion que pourrait contredire celle, chez le même auteur, suivant laquelle Charles avait, somme toute, peu de considération pour Van Dyck, à ses yeux rien d'autre qu'un « paint-smith »), mais on notera que, dans le mémoire de 1638, l'œuvre vient juste après « Le Prince Henri » (toujours dans la collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404320), pour 50 livres : Charles pouvait-il estimer sa propre effigie quatre fois le prix de celle de son aîné disparu ? Voir Carpenter, 1845, p. 67.
29. Barnes *et al.*, 2004, IV. 50. Glück, 1937, p. 217, affirme déjà que le costume est celui qui convient pour la chasse. La chasse était une des activités préférées de Charles, fidèle en cela à l'idée du souverain parfait. Même en route pour se rendre en Écosse au printemps 1633, il attire l'attention en retardant les choses pour pouvoir chasser : « His Majesty pursues his journey to Scotland, and even on the road he does not give up his pleasures of the chase », remarque l'ambassadeur vénitien à la cour caroline, Vincenzo Gussoni, le 3 juin 1633 (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp110-119, consulté le 27 mars 2020).
30. 1603, toile, 201,9 × 147,3 cm, 44.27.
31. Autres noms, régulièrement évoqués dans ce contexte : les peintres Paul Van Somer et George Geldorp.
32. Dumas, 1979, p. 23, établit des rapprochements au profit de portraits équestres, ou d'effigies montrant un cavalier ayant mis pied à terre.
33. 1952.5.39, Barnes *et al.*, 2004, IV. 118. Voir aussi Wheelock, 2005, p. 84-90.
34. Orenstein, 2006, 1.
35. On se souvient de l'empereur Maximilien I^er^ qui prit, en 1512, le titre « Romani Imperii Supremus Venator », *i.e.* suprême chasseur du Saint Empire romain. Maximilien a même fait une entrée triomphale à Trente, en 1501, arborant ses derniers trophées (un ours, un cerf). Van Dyck reprendrait donc du tout au tout l'image du monarque chasseur, donnant à la manière qu'a Charles de pratiquer la chasse, au contraire de cette tradition germanique sanguinaire, un tour apaisé. Il s'agit là d'une analyse « à vol d'oiseau ».
36. Ces trois tableaux espagnols (respectivement P001184, P001186 et P001189) ont été peints pour le pavillon de la Torre de la Parada, dans les monts du Pardo.
37. 1947.14.1.
38. Oliver Millar évoque, au sujet du paysage du « Roi à la chasse », un dessin montrant un paysage avec des arbres (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts), mais sans aller jusqu'à voir un lien précis entre la toile du Louvre et cette feuille : après 1635, plume et encre brune, lavis, gouache, 18,9 × 26,6 cm, nº 39.20 (Millar, 1982, nº 86, p. 116-117).
39. Dentelle dite parfois « à la Van Dyck » (ce type de dentelle flamande, vers 1630-1640, ayant été nommée du nom du peintre puisqu'il la rend à la perfection dans ses tableaux).
40. Malgré l'hypothèse de Johns, 1988, p. 257-261, qui identifie l'écuyer avec Endymion Porter. Cet auteur lui-même admet que cette identification relève d'un acte de foi (« Ultimately, acceptance of the identity of the equerry in *Le Roi à la Ciasse* as Endymion Porter based solely on comparison to other portraits is an act of faith », p. 258).
41. Londres, The National Gallery, NG6364.
42. Remarque de Bruno Mottin, C2RMF, compte-rendu d'étude nº 8345, 28 juillet 2014. Cette plume fait penser à celle du chapeau de la reine, dans son portrait en pied avec Jeffrey Hudson (Washington, National Gallery of Art, 1952.5.39, voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 118).
43. Oliver Millar s'enthousiasme pour la façon, fraîche et précise, dont Van Dyck peint la rapière (Barnes *et al.*, 2004, p. 422).
44. Held, 1958, p. 147-149, et, pour la gravure :http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:4193721, consulté le 17 septembre 2019.
45. Faut-il voir là une affirmation de tranquille majesté, là où les archiducs Albert et Isabelle avaient dû dépenser mille efforts pour rétablir le domaine des chasses à compter de 1599 ? Il est vrai que la cour habsbourgeoise n'avait plus été en résidence pendant trente ans, en raison de la révolte des Hollandais. Voir Duerloo, 2016, p. 122 et suiv.
46. Une mention largement idéale : malgré l'unification de l'Angleterre et de l'Écosse proclamée sous le roi Jacques (1603), une véritable unité ne fut atteinte qu'un siècle plus tard. Le conflit religieux avec l'Écosse fut à l'origine de la guerre civile qui coûta à Charles le trône et la vie.
47. Rembrandt graveur admire l'*Iconographie* de Van Dyck. Nous renvoyons à Van de Wetering, 2011, p. 35-48, qui développe une approche topique quant aux proportions du corps humain.
48. David, 1784, vol. II, p. 121.
49. Michelet, 1868-1869, tome II, p. 467.
50. Cust, 1900, p. 105.
51. Monnet, 1999, p. 280.
52. Christie's, Monaco, 22 juin 1991, lot 41. Le catalogue indique, pour les dimensions de ce carnet aujourd'hui en mains privées : 15,1 × 10,5 cm. Il s'agit de notations rapides prises par Géricault comme aide-mémoire.
53. Heusinger *et al.*, 1964, nº 168 (*Quatre figures d'études d'après Van Dyck et d'autres*, vers 1828, 20,2 × 31,6 cm).
54. St. John, 1855, p. 304.
55. Held, 1958, p. 142. Walter Scott lui-même évoque notre tableau dans *Woodstock* (1826).
56. O'Reilly, 2004, p. 59.
57. Au XVIII^e^ siècle, la conservation de l'œuvre dans des collections aristocratiques ne permet pas une diffusion de son image. Les choses changent après l'entrée dans les collections royales, puis avec le phénomène du musée. Première gravure de reproduction documentée au XVIII^e^ siècle : le tableau est gravé par sir Robert Strange en avril 1783. Hopkinson, 2008, note 44, p. 422, mentionne un dessin de Strange, daté de 1762, d'après le *Roi à la chasse* (« Strange's 1762 drawing is in the British Museum » – mais cela situerait ce dessin du temps de la marquise de Lassay, il faut plutôt comprendre 1782, date donnée en réalité par référence à la lettre de l'estampe). Il s'agit de la feuille carroyée conservée à Londres, au British Museum (1861,0112.97). *Nota* : la copie citée par Horace Walpole comme étant chez le duc de Grafton (Walpole, [1762-1771] 1849, vol. I, p. 320) est sans doute du XVII^e^ siècle. *Nota bis* : une fiche de la Witt Library, à Londres, signale une copie à Euston Hall, collection du duc de Grafton (264 × 208 cm) comme étant peut-être de Charles Jervas (voir également Cust, 1900, V-5, p. 263).
58. Lugt, *Répertoire*, nº 12985.
59. Juszczak et Małachowicz, 2013, nº 121, p. 194 *sq*.
60. Sans doute la même copie, Christie's, Londres, 26 octobre 1990, lot 261.
61. DE. 80, voir Georgel et Lecoq, 1983, nº 35, p. 279.
62. Signalée dans l'atelier de Balze, le 19 août 1871, à l'institut (documentation du département des Peintures du musée du Louvre).
63. Giraud, 1932, p. 35.
64. Vente après décès d'Eugène Piot, Drouot, Paris, 21 mai 1890, nº 572, p. 139.
65. 1877.001.0082, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0350002180, consulté le 1^er^ août 2019.
66. Musée national de céramique, 7643 (Lajoix, 1993, p. 58).
67. Planche II, 44,1 × 59,9 cm, voir Verbraeken, 1999, p. 173.
68. 56 in. by 45 in. Idéal mais pas idéalisé : le *Portrait de Charles I^er^* figura bien au salon Carré, où Lionel Cust, par exemple, le décrit en 1900 (Cust, 1900, p. 104).
69. 1888. A 45.
70. *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1889, p. 428-430. La figure du roi s'enlève « sur un fond jaune d'un grand éclat, mais d'un goût douteux ».
71. « […] dat Madame du Barry in het Klooster, warwaards zy gebannen is, op het uiteerste lag, en haar dood zeer naby was. [… que Madame du Barry était à la dernière extrémité dans le couvent où elle avait été bannie, et que sa mort était très proche]. » (*Middelburgsche courant*, 31 mai 1774, imprimeurs Callenfels, Mandelgreen

et Taillefert). Le *Middelburgsche courant* est la gazette (quotidienne) la plus ancienne de Zélande, lancée en 1758.

72. « De Graav du Barry, die men vervolgd heeft, is in arrest genomen, en naar de Bastille gebragt. Nopens de voorheen gemelde Gravin du Barry verneemt men nog, dat haar schulden uit haar goederen zullen betaald, haar net nodig onderhoud bezorgd worden, en dat al het overige ten voordele van den Staat vervallen zal. Ook hebben zommige Dames, die haar dikwils bezochten, bevel ontvangen, om niet weder ten Hove te verschynen. De Capt. Marquis *du Barry*, die zich steeds, onberispelyk heeft gedraagen, moet zyn naam veranderen, zullende die van *Marquis de Fumel* van zyn Vrouw aannemen. Men verzekerd, dat de Koning den naam *du Barry* aan zyn Hof niet meer wil gebruikt hebben. [Le Comte du Barry, que l'on recherchait, a été arrêté et conduit à la Bastille. En ce qui concerne ladite Comtesse du Barry, il est entendu que ses dettes seront payées sur ses biens, qu'il sera pourvu à son strict nécessaire et que tout le reste sera au profit de l'État. De plus, certaines dames, qui avaient l'habitude de lui rendre visite, ont reçu l'ordre de ne plus se présenter à la cour. Le Capitaine Marquis *du Barry*, qui a toujours eu une conduite irréprochable, doit changer de nom, adoptant de son épouse celui de *Marquis de Fumel*. L'on assure que le Roi entend que le nom *du Barry* ne soit plus utilisé en sa Cour.] » (*Middelburgsche courant*, 31 mai 1774).
73. Il s'agit du Pont-aux-Dames. Madame du Barry dut ensuite aller au château de Saint-Vrain (Baillio, 2002, p. 238). Le journal de Haarlem évoque une lettre de cachet ayant servi à transmettre l'ordre de bannissement. C'est en 1776 que Louis XVI permit à madame du Barry de regagner Louveciennes.
74. *Middelburgsche courant*, 18 juin 1774 (c'est le comte de Maurepas à qui échurent ces appartements qui se trouvaient entre la cour de marbre et la cour des cerfs).
75. Jean Frédéric Bernard, *La Gazette de Cythere, ou Avantures galantes et recentes arrivées dans les principales villes de l'Europe. Traduite de l'anglais. À la fin de laquelle on a joint le Précis historique de la vie de Madame la comtesse du Barry, avec son portrait*, 1774 (le lieu d'impression donné, Londres, est peu sûr, étant donné la nature leste et calomniatrice du texte – comme est peu sûr le nom de l'auteur). Le *Précis…* a été écrit alors que madame du Barry était déjà contrainte de demeurer au couvent du Pont-aux-Dames.
76. « Dans les précieux inventaires de 1772 et 1774, la plupart [des œuvres majeures] se trouvent reléguées dans un garde-meuble aménagé dans le pavillon, *sans que l'on sache si cette situation était occasionnelle ou non* [nous soulignons]. » (Denis, 1992, p. 106) En réalité, l'occasion est celle qui – en 1774, pas en 1772 – permet aux adversaires de madame du Barry de l'accabler.
77. « Charles I^er^. Peint par Wandeck supporté par deux tréteaux » (Inventaire du 30 juin 1774, voir note 9 *supra*).
78. *Comptes de Madame du Barry*, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Français 8158.
79. Les *Comptes de Madame du Barry* font cent cinquante-huit feuillets…
80. *Comptes de Madame du Barry*, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Français 8158.
81. Mouffle d'Angerville, 1781, vol. IV, p. 223 : « Elle le conduisoit au pied de ce tableau : "Voyez ce monarque infortuné", lui disait-elle ; "vos Parlements auroient peut-être fini par vous traiter comme il le fut par le Parlement d'Angleterre, si vous n'aviez eu un Ministre suffisamment intrépide pour s'opposer à leurs entreprises & braver leurs menaces". »
82. « Cette fille […] ses ébats effrontés » (Michelet, 1868-1869, tome II, p. 468). Voir aussi Tourneux, 1899, note 1, p. 54-55.
83. Castelluccio, 2018, p. 45-46, et note 88, p. 57.
84. *Middelburgsche courant*, édition du 31 mai 1774.
85. Guizot, 1826-1827, signalé par Held, 1958, p. 142. La traduction dut paraître à titre posthume, William Hazlitt disparaissant en 1830. L'écriture de l'*Histoire de la révolution d'Angleterre* et l'intérêt de son auteur pour la figure de Charles I^er^ s'enlèvent sur un fond personnel : le père de François Guizot avait été décapité, lui-même était protestant.
86. Foucart, 2009, p. 129. Voir notre historique.
87. Rambaud, 1971, p. 836. La précision selon laquelle il s'agit d'une copie d'après Van Dyck empêche de voir dans cette œuvre une des nombreuses effigies, peintes par Alexis Simon Belle, de Jacques II (évoquées dans Corp, 2001, p. 106 et 107).
88. Le francophile et catholique Jacques II avait quitté son pays, pour un exil français à Saint-Germain-en-Laye, en décembre 1688. Il y resta jusqu'à sa mort, en 1701 (Levillain, 2018).
89. Edward Corp, « Belle, Alexis Simon (1674-1734) », *Oxford Dictionary of National Biography,* https://doi.org/10.1093/ref:odnb/46466, consulté le 20 septembre 2019.
90. Vente Christie's, South Kensington, 5 juillet 2013, lot 32, toile, 223,5 × 192,4 cm. Signalons l'existence d'une copie, partielle mais de grand format (254 × 152,5 cm) au Warwick Shire Hall, 41. Cette copie, de moins belle venue, n'est pas nécessairement du XVII^e^ siècle (voir https://artuk.org/discover/artworks/charles-i-16001649-55602/view_as/grid/search/keyword:warwick-van-dyck/page/1, consulté le 7 octobre 2019).
91. Edward Bottoms, « Jervas [Jarvis], Charles », *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/14792, consulté le 20 septembre 2019.
92. Pour ces deux tableaux de la collection de S.M. la reine Élisabeth II, signés et datés 1690 : RCIN 405675 et RCIN 405674.
93. Edward Corp, « Belle, Alexis Simon (1674-1734) », *Oxford Dictionary of National Biography,* https://doi.org/10.1093/ref:odnb/46466, consulté le 20 septembre 2019.
94. Voir Mai, 2002, p. 48-49, pour l'idée d'une filiation Van Dyck-Rigaud.
95. L'existence d'un *modello* de la célèbre effigie de Rigaud, datable, selon Ariane James-Sarazin, des débuts de l'année 1701, donne un *terminus ante quem* encore plus fin pour l'observation, par le peintre français, du tableau royal anglais à Saint-Germain-en-Laye. Voir https://www.hyacinthe-rigaud.fr/single-post/2017/03/02/modello-portrait-de-Louis-XIV, consulté le 26 septembre 2019.
96. Les copies de Jervas furent, sans doute, expédiées tout de suite en Angleterre, dans une période de paix entre la France et cette dernière. Elles s'y trouvent encore. Voir Edward Corp, « Belle, Alexis Simon (1674-1734) », *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/46466, consulté le 20 septembre 2019, qui insiste sur la facilité du transport d'œuvres entre les deux pays dans les toutes dernières années du XVII^e^ siècle. De manière générale, le statut inférieur, dans les études vandyckiennes, de la cour de Jacques II en France aura aussi joué. Ainsi Griffey, 2018, note 3, p. 61, annonce-t-elle *a priori* ne pas examiner les inventaires des Stuarts après la Glorieuse Révolution.
97. Certainement une version de Barnes *et al.*, 2004, IV. 61. « A Picture of King Charles the Second when Prince of Wales, with the Duke of York And Princess Royall afterwards Princess of Orange, by Vandike » (Leeds, Brotherton Library, département des Manuscrits, MS 1984/2/5). Signalons une annotation : « Most of the Pictures were formerly in our Lodgings, but since the late King's death have been and now are all in the present Kings Closett. » Nous remercions Qona Wright, de la Brotherton Library, pour ces indications. Edward Corp a étudié l'intérieur de Saint-Germain-en-Laye à l'époque du second exil des Stuarts, par exemple dans Corp et Himelfarb, 2000, et mentionne comme unique Van Dyck sur place ce portrait d'enfants royaux (qu'il identifie avec une toile de nos jours à Stanford Hall, fig. 35).
98. Sur Jacques II, on verra le récent Genet-Rouffiac, 2011.
99. Supposition émise dans Rumberg et Shawe-Taylor, 2018, n° 76, p. 244. *Nota* : Henriette Marie, à Colombes, avait avec elle *Joseph et la femme de Putiphar* par Gentileschi (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405477) qui mesure 206 × 261,9 cm (Griffey, 2012, p. 167). L'INV. 1236 est de dimensions comparables, ce qui rendrait envisageable qu'il soit passé par Colombes… Mais il manque la trace de la présence du tableau sur place. « L'hypothèse Henriette Marie », pour la provenance de notre peinture, avait été rejetée par Jeremy Wood : « She [Henriette Marie] did not take likenesses of herself or her husband to France, not even those by Van Dyck » (Jeremy Wood, « Van Dyck A Catholic Artist in Protestant England, and the notes on Painting compiled by Frances Russell, 4^th^ Earl of Bedford », Vlieghe, 2001, p. 174). Cette dernière assertion semble partiellement contredite, lorsqu'on sait que la reine avait, à Colombes, un ensemble de portraits de membres de sa famille : Charles I^er^, mais aussi Charles II, Henri IV (par Pourbus), Guillaume III (par Jan de Baen), Jacques, duc de Cambridge (par John Michael Wright) (Griffey, 2012, p. 167).
100. Schaeffer, 1909, p. 411, envisage que le tableau ait été offert à Marie de Médicis. Francis Haskell évoque encore la piste Marie de Médicis, en reconnaissant que reste entier le problème de l'arrivée en France du tableau (Marie est en exil…) ; voir Haskell, 2002, p. 140-141.
101. Duchesne, 1829-1834, vol. II.
102. Dalvit, 2018, p. 105.
103. Une légende. Voir Scott, 1973, p. 23, qui s'en fait l'écho.

Cat. 19 | Portrait des princes palatins

1. Alexandre Joseph Paillet (1695) signale une réduction « en forme ovale en 1682 », mais cela ne se vérifie pas (Brejon de Lavergnée, 1987, n° 264, p. 299).
2. Documentation du Rubenianum d'Anvers, notes non datées de Ludwig Burchard (peut-être de 1952, année de son intérêt pour la version aujourd'hui à Raleigh, au North Carolina Museum of Art ?).
3. Dossier C2RMF : F5678 ; dossier de restauration : P288.
4. Le tableau apparaît dans l'inventaire d'Abraham Van der Doort, n° 20 : « The Kings nephewe Princ Charles Elector Pallatine together with his Brother Princ Robert both painted in Armoure in one peece in an adorned with Marshiall weapons carved whited and

guilded frame Soe big as the life halfe figures » (Millar, 1960, nº 20, p. 26, orthographe non modernisée). Millar, 1982, nº 30, p. 74-75, note que l'inscription latine sur la peinture est du type de celles qui se rencontrent sur les tableaux de la collection de Charles. Charles Louis du Palatinat arriva à Londres en novembre 1636 ; son frère Robert le suivit trois mois plus tard. Ils repartirent le 25 juin 1637. Sur ces dates, qui permettent d'envisager une datation fine du tableau du Louvre, laquelle doit aussi prendre en considération le rythme effréné de travail de Van Dyck, voir l'*Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/65815, et https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24281, consultés le 10 août 2019. Durant cette brève période de séjour en Angleterre des princes palatins, l'atelier de Van Dyck produisit certainement des effigies isolées de chacun des exilés allemands protestants ; voir, par exemple, le *Portrait de Charles Louis du Palatinat* (toile, 118 × 102 cm ; anciennement à Washington, Corcoran Gallery of Art, nº 26.83, voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 71, première version). Ce dernier tableau a été vendu (vente Christie's, New York, 26 janvier 2012, lot 293). Il n'entretient pas de rapport direct avec la double effigie du Louvre.

5. Griffey, 2018, p. 55, citant le registre d'Abraham Van der Doort (vers 1639), relève que le portrait possède alors un cadre parlant, à décor militaire : « Adorned with Marshiall weapons carved whited and guilded frame. »
6. Glaser, 1980, vol. II, nº 793, suggère que c'est Liselotte von der Pfalz, la « princesse palatine » bien connue pour sa correspondance, qui aurait poussé à cet achat. Cette suggestion ne repose, à notre connaissance, sur aucun fait. L'idée avait été avancée, sans argument, par Poensgen et Trautz, 1963, p. 11.
7. Félibien Des Avaux, 1703, p. 142. INV. 1230, voir la notice dans le présent catalogue (**cat. 13**).
8. Selon Villot, 1852, nº 144.
9. Cantarel-Besson, 1992, p. 112.
10. Larsen, 1988, vol. II, p. 367, signale que lord Bayning, à Honingham, posséda une réplique de notre tableau. Cette information n'a pu être vérifiée, mais remonte au moins à Cust, 1900 (lequel la tient de John Smith, voir Smith, 1829-1842, vol. III, nº 145) qui la décrit comme étant déjà datée. Il s'agit, peut-être, de la toile mentionnée par Hoogsteder, 1986, p. 88, comme conservée en 1931 dans la collection Brockets à Bramshill, et déjà notée parmi les biens de Coombe Abbey en 1769 (localisation actuelle inconnue).
11. Les princes ont, respectivement, vingt et dix-huit ans. Dans ces conditions, on relèvera que la gravure de John Payne montrant, isolé, le visage de Charles Louis, figure ce dernier en homme fait – le vieillissant dessein (voir Hind, 1964, 6.6). Le fait est d'autant plus notable que Payne fut actif (à Londres) jusqu'en 1640. L'image gravée offre donc, en l'espèce, une effigie simplifiée par rapport à son modèle peint et ce, à peine trois ans plus tard. Le *Portrait du prince palatin Robert* (Baltimore, The Walters Art Museum, 37.233, Barnes *et al.*, 2004, IV. 207), qui montre ce dernier en pied, seul, paraît un travail d'atelier, peut-être peint après que les princes palatins avaient regagné le continent. Robert y apparaît sensiblement plus âgé que sur l'INV. 1238. De manière générale, rappelons que Van Dyck peignit plusieurs portraits, indépendants, de chacun des princes (Millar, 1994, p. 519, précise qu'il existe deux paires, en pied, de chacun). Voir le portrait de Charles Louis, passé en vente chez Christie's, Londres, le 20 novembre 1987, lot 101 (tableau ravalé). Les dentelles des princes sont d'hommes constants dans leurs goûts : depuis la fin des années 1620, la famille du « roi et de la reine d'un hiver » s'habillait, à La Haye, selon la mode française (Manuth et De Winkel, 2000, p. 151).
12. Le premier fils, Frédéric Henri, se noya accidentellement. Le frère puîné devint l'héritier – ce qui explique que, par exemple, Jan Lievens ait eu à peindre son portrait en jeune humaniste. Il y eut un quatrième fils, Maurice. Le comte de Cosnac, écrivant en 1884 ses *Richesses du palais Mazarin*, parle du prince « Rupert ». Cette graphie semble cependant calquée, sans besoin, sur l'allemand. Félibien, écrivant en 1685, dit : « Robert ».
13. L'*Oxford Dictionary of National Biography* donne la date de mars 1637 pour l'arrivée de Rupert à Londres : https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24281, consulté le 17 août 2019.
14. Charles Louis du Palatinat devint chevalier de l'ordre de la Jarretière sous le règne de Charles Ier, comme le note Elias Ashmole dans *The History of the Most Noble Order of the Garter* (Londres, 1672, rééd. 1693 et 1715) : le prince porte, dans la liste des chevaliers, le numéro 432. Son frère Robert, le numéro 440. Begent et Chesshyre, 1999, p. 235, évoque la date du 28 mai 1633. *The Manner of Electing and Enstalling the Knights of the… Order of St. George called the Garter, which is to be performed on the 16 and 17 of April next… with a Catalogue of the Present Knights, etc.* (Londres, 1661) mentionne simplement Robert et son frère comme chevaliers, mais sans donner la date de leur entrée dans l'ordre de la Jarretière. La lettre d'une gravure montrant, en ovale, le seul Robert, donnée à « William Faithorne » par la Witt Library (sans doute William Faithorne l'Ancien) rappelle l'appartenance du prince à cet ordre de chevalerie. Cette même gravure indique qu'elle est à vendre dans la boutique de Robert Peake – il ne saurait s'agir du célèbre peintre, mort en 1619, mais une maison de ventes, mal identifiée, semble avoir porté ce nom (http://www.getty.edu/vow/ULANServlet?english=Y&find=robert+peake&role=&page=1&nation=, consulté le 7 août 2019). La publication initiale sur l'honneur qui fut fait au jeune prince est de 1633 même *: Briefve description des ceremonies avec lesquelles le jeune Prince Élect. Palatin reçeult l'ordre de la jarretierre, en l'armée du Prince d'Orange, le 4 d'Aoust 1633*, La Haye, 1633 (signalée par Manuth et De Winkel, 2000, note 5, p. 147). Cette publication hollandaise (évidemment favorable aux princes palatins) permet donc d'établir la date de l'événement. Une date qui n'est pas contredite par une dépêche de l'ambassadeur vénitien près les Provinces-Unies, Alvise Contarini, annonçant le 7 juillet 1633 l'arrivée de quatre gentilshommes d'Angleterre avec l'ordre de la Jarretière pour le prince Charles Louis du Palatinat, alors avec l'armée (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp119-131#anchorn4, consulté le 27 mars 2020).
15. La chose peut surprendre, mais il faut rappeler que les princes palatins avaient, durant leurs jeunes ans d'exil hollandais, fréquenté l'université de Leyde (Glaser, 1980, vol. II, nº 793).
16. Le comte d'Arundel était très au courant des affaires des princes palatins : en avril 1636, comme le rapporte le volume I du « Black Book » (p. 407), il fut envoyé à Ratisbonne négocier une possible restitution du Palatinat aux exilés (*The Register of the most noble Order of the Garter, from its cover in black velvet, usually called the Black Book; with notes placed at the bottom of the pages, and an introduction prefixed by the editor*, Londres, 1724, 2 vol.).
17. C'est le terme français pour le « mezzotint » anglais (par exemple Viardot, 1860, p. 144).
18. Ce sont bien les princes eux-mêmes qui ont à s'affirmer : leur père Frédéric est mort en 1632.
19. *Protestation-Schrifft Des Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn Carl Ludwigs Pfaltzgraffen bey Rhein / des Heyligen Römischen Reichs Ertztruchsässen und Churfürsten / Hertzogen in Bäyern/ etc.: [Actum zu Hamptoncourt in Engeland/ den 27. Iannarii, Anno 1637]*. La page de titre précise la date de publication, à Hampton Court : le 27 janvier 1637. Le placet parut aussi, à la même date, en français, langue de cour c'est-à-dire *lingua franca* : *Le Manifeste ou Protestation du sérénissime… prince Charles Louys… contre les injustes procédures de l'Empereur, et autres du mesme party, traduit d'allemand en françois sur la coppie imprimée à Londres (27 janvier 1637).* Le texte s'élève contre les ordres de l'empereur, leur injustice, et « l'usurpation » *de facto* (terme qui revient à plusieurs reprises) de la dignité électorale palatine. La « protestation » entre dans le détail, puisqu'elle évoque le caractère injuste et irrecevable de la procédure de « *translatio* » de la dignité d'électeur ; mentionne le fait que le prince Charles Louis était mineur au moment de la bataille de 1620 ; cite le comte d'Arundel comme négociateur près les Impériaux ; souligne le caractère spoliateur du transfert à la Bavière ; en appelle aux règles du Saint Empire.
20. Alvise Contarini écrit de La Haye à ses maîtres : 9 septembre 1632 : « […] as the King himself, in the presence of many persons, promised that he would never dissociate his interests from those of the Palatine until he saw him restored to his state » (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp1-10, consulté le 26 mars 2020) ; 28 octobre 1632 : « What is practically the total dissolution of the negotiations between England and Sweden for his [celui de Frédéric V du Palatinat] advantage is confirmed on every hand and it is also verified that he has no troops of any kind » (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp10-21, consulté le 26 mars 2020) ; 30 décembre 1632 : « Although that sovereign [Charles Ier] shows [his] warmth and good will, yet there is some doubt about his coldness » (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp39-53, consulté le 26 mars 2020). Cette dernière dépêche est expédiée à Venise peu après la mort de l'Électeur palatin : le roi d'Angleterre semble souffler le chaud et le froid quant à son soutien à la cause des princes…
21. Succès diplomatique rapporté par Vincenzo Gussoni, ambassadeur vénitien à la cour caroline, dans une dépêche du 23 septembre 1633 (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp141-150#anchorn9, consulté le 26 mars 2020).
22. On pourrait aussi citer la gravure de Cornelis Galle datable vers 1630, montrant le comte de Pappenheim, d'après un portrait (perdu ?) de Van Dyck (New Hollstein, Van Dyck, 2002, III, nº 158, le second état avec la lettre précise « Ant. Van Dyck pinxit ») : le célèbre officier de la ligue catholique y est portraituré en armure, avec bâton de commandement, suivant un vocabulaire qui est celui de la double effigie des princes palatins. New Hollstein, Van Dyck, 2002, III, nº 158, semble omettre le tirage du 3e état conservé au

Münchner Stadtmuseum, Munich (GM I / 407). On sait que Van Dyck connaissait l'*opus* de Sadeler : voir, à ce sujet, la notice des *Préparatifs du martyre de saint Sébastien* dans le présent catalogue (M.I. 918, **cat. 3**).

23. Avery, 1971, fig. 2, p. 146. Le buste est datable vers 1636, soit très peu de temps avant l'INV. 1238.
24. On pourrait même arguer que les princes palatins se souviennent ici des prestigieuses armures portées par leur prédécesseur Otto Heinrich du Palatinat (1502-1559). Porter l'armure, sur notre tableau, est bien un moyen de convoquer des références politiques.
25. Adamson, 2016, p. 147, insiste sur la pente impériale de la monarchie Stuart : c'est précisément cette tendance qui fit le succès de Van Dyck, peintre habsbourgeois, à la cour caroline.
26. James Stuart, portraituré par Van Dyck dans notre INV. 1246 (**cat. 20**), était le frère aîné de John et Bernard. Notez que Robert du Palatinat et Bernard lord Stuart combattirent ensemble durant la guerre civile : le contraste de leurs portraits par Van Dyck n'en est que plus fort. Voir https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26695, consulté le 22 août 2019.
27. La comparaison avec un double portrait féminin, comme celui de *Lady Digby avec la comtesse Portland* (vers 1638-1639, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine, F-654), paraît moins pertinente – sauf à constater le succès de la formule de la double effigie en tant que telle auprès des commanditaires du peintre à la cour.
28. 1631, toile, 104,5 × 97,5 cm, nº 71.PA.53. Wolrad, ou Volrad, von Plessen, conseiller et ministre palatin, avait été ambassadeur à la cour de France. Il fut le précepteur de Charles Louis en exil, à La Haye. L'homme est enterré à Leyde (voir, récemment, Asche, 2015).
29. Lettre d'Alvise Contarini, ambassadeur de Venise près les Provinces-Unies : 28 avril 1633 : « The Prince of Orange set out yesterday. Princes Charles and Rupert, sons of the Princess Palatine, accompanied him as adventurers, in order that they may learn military discipline […] » (*Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp88-101, consulté le 26 mars 2020).
30. New Hollstein, Van Dyck, 2002 [12, Anthony van Dyck], III, nº 54.122, trois états. Cette eau-forte est signée et datée 1646. La toile est au Museum of Fine Arts, Houston, voir Barnes *et al*., 2004, IV. 70 (qui donne des dimensions légèrement plus grandes). *Nota* : la pose de Charles Louis étant différente de celle qui se voit dans notre INV. 1238, on pense que Hollar s'est inspiré du tableau aujourd'hui au Texas. Signalons, à Chequers Court, Aylesbury, une copie sur le modèle du tableau de Houston (99,1 × 71,1 cm, 4, donné à la Nation par lord et lady Lee of Fareham en 1917). Hippolyte Poterlet a fait une copie dessinée de ce tableau (Paris, musée Delacroix, MD 2010-3).
31. Le Rubenianum d'Anvers conserve plusieurs éléments de la correspondance de Ludwig Burchard, pour l'année 1952, relative à ce tableau. Burchard était d'une opinion très favorable quant à la peinture aujourd'hui à Raleigh, louant sa qualité, la considérant comme autographe (la toile fut d'ailleurs achetée comme Van Dyck par le musée américain, d'accord en cela avec la désignation de Sotheby's, Londres, 16 juillet 1952, lot 94 ; suivant les annotations de Burchard au Rubenianum, le marchand Koetser se porta d'abord acquéreur de l'œuvre et la fit nettoyer). Cette interprétation prévalait encore en 1956, à la parution du catalogue des peintures du musée de Raleigh cette année-là (nº 115). Cust, 1900, *sub* nº 50, classait cette peinture comme répétition, par rapport à la version *princeps* à Paris (Lionel Cust pensait, de manière inexplicable, le tableau parisien peint à Bruxelles en 1634-1635). Weller, 2009, p. 250, ne dit pas autre chose, tout en qualifiant l'œuvre à la fois de « copy » et de « studio replica ».
32. Babeau, 1903, p. 12. Sur le duc d'Antin et les arts, voir Jugie, 2009.
33. Babeau, 1903, note 2, p. 4 : c'est le nº 69 de l'inventaire des appartements du duc d'Antin. Voir aussi *Oxford Art Online*, https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00175930, consulté le 5 septembre 2019.
34. https://francearchives.fr/fr/agent/18492735, consulté le 5 septembre 2019, qui poursuit Rambaud, 1964.
35. Babeau, 1903, p. 4.
36. Voir, de ce peintre, le *Portrait de l'archiduc Wenzel* (1574, 151 × 97 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 3186). Van Dyck, par rapport à ce type, renonce à la fenêtre (image dans l'image) et renouvelle la formule en plaçant ses modèles en extérieur.
37. Cette remarque avait été faite, rapidement, par Villot, 1852, nº 144.
38. Constans, 1976, p. 162. Le Rubens est l'INV. 1768 du département des Peintures du musée du Louvre (toile, 263 × 199 cm).
39. Monicart, 1720, p. 279 : « Wandeick a peint ici de son ferme pinceau / Ces deux sujets placés dans le même tableau / L'Électeur palatin est l'un, et fut le père / De Madame, à présent belle-sœur de Louis, / Et l'autre, dont les traits sont d'un beau coloris, Est le prince Robert, à côté de son frère… »
40. James-Sarazin, 2016, vol. II, PM.4, p. 541, mais aussi Perreau, 2013, note 186, p. 50 ; Ducos et Savatier Sjöholm, 2013, nº 54, p. 176.
41. Toile, 63 × 74,5 cm, Bx E 50, Bx M 6883 (envoyé par le Louvre en 1819). Ce tableau, après avoir été offert par le bourgmestre W. Van Citters à Guillaume IV en 1747, appartint à la galerie de peintures du stadhouder Guillaume V (Brenninkmeijer-De Rooij, 1976, nº 26 : « 26. Twee Portraitten in't Harnasch op een Stuk, zijnde de Boheemsche Princen Mauritz [*sic*] en Robert, op doek, in een Vergulde Lijst 2v. 2v 5d door Denzelven [Anthonie van Dijk [*sic*]] » : « Deux portraits en armure sur un même morceau, soit les princes de Bohême Mauritz [*sic*] et Robert, sur toile, dans un cadre doré 2 pieds 2 pieds 5 pouces par le même [Anthonie van Dijk [*sic*]] »). Voir aussi Brejon de Lavergnée et Foucart, 1977, nº 26. Il semble que ce tableau ait été présent dès 1763 dans la collection princière hollandaise, puisqu'un inventaire à cette date mentionne une peinture qui semble correspondre (Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. I, nº 12, et http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#page=26&accessor=toc&source=3, consulté le 10 août 2019). Le tableau aujourd'hui à Bordeaux pourrait être de la première moitié du XVIIIe siècle (Le Bihan, 1983, nº 8, mentionne une « signature » mais il peut bien s'agir d'un ajout ; le style n'évoque pas Van Dyck, ou même son atelier).
42. MV 3455 et MV 3457, voir Constans, 1980, nº 4852 et 4886, et Constans, 1995, vol. II, nº 5043, p. 892, et nº 5044, p. 893 ; https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE006997, consulté le 1er août 2019.
43. Painter, 1966, p. 173.

Cat. 20 | Portrait de James Stuart, duc de Lennox

1. Leclair, 2009-2010, p. 129.
2. Guiffrey et Tuetey, 1910, p. 161 ; il ne s'agit pas de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), malgré la proximité de ce peintre avec la Révolution à ses débuts, mais de Regnaud, restaurateur actif dès les années 1780 à Paris, rue des Cordeliers, passage du Commerce (voir Volle, Lauwick et Cabillic, 2020, p. 703-704).
3. Commission de restauration du 15 février 1968.
4. Dossier C2RMF : F15743 ; dossier de restauration : P3608.
5. Brejon de Lavergnée, 1987, nº 365, p. 33.
6. Catalogue Paris, 1785, nº 70 ; Engerand, 1899, p. 253.
7. Brejon de Lavergnée, 1987, nº 365 : « le duc de Leursc » [*sic*]… Mme Hulftegger avait rassemblé des notes manuscrites sur l'inventaire Le Brun.
8. « Duc de Lux », ou, plus sobrement, « comte de Luc » (Laran, 1909, p. 178). Antoine Joseph d'Argenville, lui, mélange : « Comte de Lux » (Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 354).
9. Cité d'après Guiffrey et Tuetey, 1910, p. 161 et 158. Notez que ce « mémoire de restauration de tableaux » de Regnaud est annoté de chiffres : ceux-ci représentent « les réductions opérées par la commission du Muséum » (Guiffrey et Tuetey, 1910, p. 159). Il ne s'agit pas ici de modifications de format, mais de prix… Le 15 Frimaire de l'an II de la République, le tableau est inventorié au Louvre (Guiffrey et Tuetey, 1910, nº 146, p. 387).
10. Par exemple, Notices Paris, 1813, nº 260 ; le modèle « tient une orange à la main ».
11. *Oxford Dictionary of National Biography*, article « Stuart, James, fourth duke of Lennox and first duke of Richmond », par David L. Smith (https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26707, consulté le 17 juillet 2019). Van Dyck, affaibli depuis plusieurs mois, meurt le 9 décembre 1641.
12. *Oxford Dictionary of National Biography*, voir note 11 *supra*.
13. Eastlake, 1883 ne disait pas autre chose. Van Dyck, originaire d'une ville de diamantaires, devait être sensible au luisant, ou à l'éclat, des pierres précieuses.
14. Gordenker, 2001, p. 63, y voit « a large swag of red satin ». Voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 201.
15. Gordenker, 2001, p. 63, mentionne le *Portrait de John Digby*, peint en 1628 par Cornelis Jonson (Dublin, National Gallery of Ireland, NGI 584).
16. Evelyn, 1890. « Le 8 mai 1654. Je suis allé à Hackney, afin de voir le jardin de lady Brook, alors l'un des plus soignés et des plus célèbres d'Angleterre, la maison bien meublée, mais un fort méchant bâtiment. En revenant, j'ai visité le jardin d'un certain M. Tomb ; il a de grandes et nobles promenades, quelques statues modernes, une vigne plantée en bordures de fraises, lesquelles sont piquées à trois mètres de distance les unes des autres, la salle des fêtes est de cèdre, le divan et les sièges en étaient sculptés à l'antique ; quelques bons tableaux dans la maison, spécialement un de Vandyke, soit *un homme en chemise* [nous soulignons] ; aussi quelques Stenwyck [*sic*]. J'ai aussi rendu visite à M. Ducie… » (traduction libre).
17. La version anciennement à Ickworth est celle vendue par Sotheby's en 1996, puis en 2020 (voir note 19 *infra*).
18. Millar, 1955, p. 314. Cet auteur ne dit pas autre chose dans Millar, 1982, p. 91.
19. Lettre d'Oliver Millar à Julian Agnew, 24 janvier 1998 (documentation du département des Peintures ; en 1966, Millar vit le tableau du Louvre et le déclara autographe). La version du portrait de James Stuart à laquelle il est fait référence est celle vendue par Sotheby's, Londres, 11 et 12 juin 1996, lot 439 (comme « d'après Van Dyck »). Ce tableau est réapparu (« atelier de Van Dyck ») : vente Sotheby's,

New York, 30 janvier 2020, lot 246. D'après la photographie de cette version passée en vente pour la dernière fois en 2020, il semblerait tout de même possible de situer cette dernière après le tableau du Louvre (voir, notamment, la facture des yeux, de la chevelure, ou encore du col de dentelle). Un détail à relever : dans la version passée en vente, la partie rouge orangé du vêtement a été réduite, en largeur, par rapport à ce qui s'observe sur notre tableau : c'est que l'exécutant aura pensé qu'il peignait un élément précis du costume, en l'occurrence la culotte du modèle, éprouvant dès lors le besoin d'ajuster une taille fine – alors que Gordenker, 2001, soulignant l'originalité de la mise du modèle (un savant déshabillé [« undress »] masculin), dit explicitement que Stuart est ceint, à la taille, d'un manteau de satin, « a satin cloak wrapped around his waist ». Une chronologie inverse (aller, lors du passage d'une version à l'autre, d'une culotte en tant que telle vers un élément plus large, noué autour de la taille) paraît improbable. Le classement de Barnes *et al.*, 2004 (notre tableau y porte le numéro IV. A33) ne reflète qu'imparfaitement le jugement des auteurs de cet ouvrage : en effet, si ces derniers pensent le tableau parisien une œuvre d'atelier (ce qui signifie un produit compris comme de Van Dyck par les contemporains), ils le jugent probablement de qualité supérieure à la version anciennement à Ickworth.

20. Van Puyvelde, 1946, p. 148 : « The facility… a light technique… »
21. Glück, 1931, nº 410, repris par Charles Sterling dans Sterling, 1936.
22. « Antoine Van Dyck », poème paru dans *Le Gaulois*, 1895. Proust a vingt-quatre ans.
23. Voir la bibliographie en tête de la présente notice, pour ces références.
24. Brejon de Lavergnée, 1987, nº 365. Louyse Moillon, dans ses natures mortes des années 1630, a peint des bigarades.
25. Chatsworth, The Devonshire Collection. Barnes *et al.*, 2004, IV. 36.
26. Collection particulière. Barnes *et al.*, 2004, IV. 228, voit, dans ce tableau, un citron, mais le fruit… semble bien être une orange.
27. Scot, 1754 (John Scot est bien un auteur du XVIIe siècle).
28. La Tate Britain, à Londres, possède un tableau d'un peintre anonyme, daté 1615, qui dit montrer *Lady Tanfield* (T03031) : sur l'image, la dame se tient à côté d'un arbre fruitier vers lequel elle tend clairement la main pour cueillir un fruit. La signification amoureuse du tableau n'est pourtant pas mentionnée dans Tate Gallery, 1981, p. 27.
29. *Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 24, 1636-1639, www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol24/pp135-154, consulté le 31 mars 2020. James était épris de la comtesse de Carlisle (alors veuve).
30. Sur ce mariage, voir l'*Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26707, consulté le 30 mars 2020. La datation du tableau du Louvre a été l'objet de discussions entre spécialistes : perçue par Erik Larsen comme se situant vers 1633-1634 (c'est-à-dire tôt, peu de temps après le portrait en pied du musée de New York, **fig. 20-2**), elle glisse dans l'appréciation d'Oliver Millar quelques années plus tard. Tous ont vu, bien sûr, la similitude du visage dans la toile du Louvre avec celui visible dans l'effigie de Kenwood House (Barnes *et al*., 2004, IV. 201). Ce dernier chef-d'œuvre devant être perçu comme la source des autres portraits de James Stuart – des autres portraits avec ce même visage –, situer la toile du Louvre un an après celle de Kenwood House (**fig. 20-1**) apparaît cohérent.
31. Un tirage de cette estampe est conservé à Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.309 (**fig. 20-5**) ; autre exemplaire à Dresde, Kupferstich-Kabinett, A 1876-69.
32. L'éditeur de la gravure, certain que l'image montre la duchesse de Lennox et de Richmond (une indication que *l'édition* est de 1641 au moins), nomme la dame « Elisabetha Villiers », et non Mary Villiers (il est vrai qu'il écrit Lennox « Lenox »). Tout cela signifie simplement que l'édition n'a pas été faite sous la direction de Van Dyck, mais (à Anvers comme le note la lettre) postérieurement (Johannes Meyssens est mort en 1670).
33. L'*Oxford Dictionary of National Biography* précise que Hollar arriva à Londres le 28 décembre 1636. Voir https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13549, consulté le 6 août 2019.
34. Il est délicat d'affirmer que c'est le tableau vendu par Sotheby's, Londres, le 12 février 1960, lot 78 (suivant Barnes *et al.*, 2004).
35. Nº 353063.
36. Le tableau est mentionné, par The Captain Christie Crawfurd English Civil War Collection, comme de l'« école de William Dobson » (https://artuk.org/discover/artworks/james-stuart-16121655-earl-of-darnley-62651, consulté le 19 juillet 2019).
37. Photographie annotée à la documentation du département des Peintures du musée du Louvre (reproduction dans Sanzsalazar, 2020, fig. 12, p. 500).
38. Jullien, 1909, p. 11 (localisation actuelle inconnue).
39. Sanzsalazar, 2020 étudie le tableau du Louvre en détail. Son propos, très fourni, met entre les mains du jeune aristocrate un coing (et non une orange, une pomme, ou un citron), s'appuyant sur plusieurs remarquables précédents, tant emblématiques (Alciat, Peacham), que littéraires (Cervantès, Shakespeare), et insiste sur la tradition – remontant à l'Antiquité grecque – qui fait de ce fruit un symbole d'union entre l'homme et la femme. Van Dyck n'était pas sans connaître cette iconographie (voir, en particulier, Sanzsalazar, 2020, p. 498). L'article, il faut le souligner par ailleurs, complète heureusement l'iconographie des copies de la toile naguère dans les collections de Louis XIV (reproduisant en particulier le lot 172 de la vente Bonham's, Londres, 25 avril 2015, voir Sanzsalazar, 2020, note 15, p. 496, et p. 497). On notera toutefois (voir notre note 29 *supra*) que commenter la nature si spéciale de ce « fruit of love » doit s'accompagner d'un *caveat* : il s'agit évidemment, à ce niveau de la cour, d'un mariage politique, souhaité par le roi Charles. La représentation, dans une image éminemment, essentiellement politique, d'un fruit s'inscrivant dans une tradition amoureuse (coing ou orange) participe du langage de cour dont le Flamand est l'un des plus brillants énonciateurs. Que le portraitiste serve l'union Stuart-Villiers (royal coup politique) atteste la faveur de Van Dyck auprès d'une *camarilla* très particulière, celle qui vit encore (des années après la mort de celui-ci) sous l'influence de Buckingham – ou, si l'on préfère, de la royale affection pour ce protégé tant et tant poussé. La toile du Louvre ne se comprend guère sans allusion aux manœuvres politiques derrière « l'amour » de James Stuart envers la fille du duc de Buckingham.

Cat. 21 | Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford

1. Dossier C2RMF : F17559.
2. L'indication est portée au dossier d'œuvre, mais le château de Bétaille semble avoir été ruiné dès le XIXe siècle.
3. Cette rubrique commence tard, en l'absence de documents sur la localisation de l'œuvre avant la Révolution. À titre d'hypothèse, on dira que l'INV. 1279 évoque le tableau mentionné dans une liste d'œuvres (datant de 1644) ayant appartenu à Van Dyck : « The Lady Bedforde » (Brown et Ramsay, 1990, p. 707). La trace de cette peinture se perd. Il pourrait cependant s'agir d'une autre version.
4. « Un tableau peint sur toile, par Vandick, premier temps, représentant une Femme vêtue d'une étoffe rouge. H. 3 pds 2 p. ; L. 30 p. », voir Furcy-Raynaud, 1912, nº 25, p. 306.
5. L'inventaire manuscrit de 1832 procédait déjà de la sorte (« école flamande, Inconnus »).
6. Villot, 1855, nº 165.
7. Communaux, 1914, nº 165.
8. Furcy-Raynaud, 1912, nº 25 (l'actuel INV. 1279) et nº 21 (l'actuel INV. 1743, récemment réattribué à Rembrandt par le Rembrandt Research Project, voir *A Corpus of Rembrandt Paintings,* vol. VI, p. 380). Voir Foucart, 2009, p. 217.
9. Voir Kobayashi-Sato *et al.*, 1989, p. 36.
10. Barnes *et al.*, 2004, IV. 23. Le geste des mains de lady Russell, croisées délicatement sur le ventre, a fait supposer que l'œuvre originale se situait peu de temps avant la naissance de son fils, en septembre 1639 – donc au printemps de la même année (notice, vente Sotheby's, Londres, 8 mars 1989). Cette hypothèse est assez fragile, et l'on se contentera ici de supposer, pour le tableau Fuji, une date postérieure au mariage d'Anne avec William Russell, en 1637.
11. Vente Christie's, Londres, 9 décembre 2011, lot 34 (sous le nom de Theodore Russell). Dans le cas du tableau du Louvre, on souhaiterait pouvoir s'appuyer sur un dessin préparatoire, comme il en existe pour le grand portrait d'Anne Carr à Petworth (lord Egremont, Petworth House, Sussex, Barnes *et al.,* 2004, IV. 22), mais on n'en connaît pas ; voir Vey, 1962, nº 241.
12. Notons l'existence d'un *Portrait d'Anne Carr*, naguère dans la collection du Museum of Fine Arts, Boston, vendu chez Sotheby's, New York, le 5 avril 1990, lot 174A : ce portrait semble une réplique du tableau de Petworth, mais avec la physionomie du tableau Fuji (ou, si l'on préfère, du Louvre). Une telle hybridation ferait mieux comprendre l'existence d'une copie de la tête du *Portrait d'Anne Carr*, signalée par Oliver Millar à Hagley Hall, dans le Worcestershire (Barnes *et al.*, 2004, IV. 22). Elle aiderait aussi à appréhender un autre *Portrait d'Anne Carr*, inédit à notre connaissance, à la galerie Sedelmeyer, à Paris, en 1906 : ce tableau, par sa composition, se place à mi-chemin entre la toile de Petworth et celle du Japon.

Cat. 22 | Déploration sur le corps du Christ mort

1. Engerand, 1899, p. 256.
2. À signaler, dans la collection d'André Le Nôtre, « 7. (189) Item, un tableau représentant une Descente de Croix, peint sur bois, manière de Vannec [*sic*], avec sa bordure, prisé la somme de 15 l. » (Wapler, 1989, p. 160). Si l'on admet que « Vannec » renvoie à Van Dyck (ce qui est discutable), on aurait ainsi deux grands collectionneurs proches du roi ayant une copie d'après l'œuvre aujourd'hui à Munich.
3. Brejon de Lavergnée, 1987, nº 76 ; H. 11 pouces, L. 1 pied 4 pouces. Les erreurs dans l'identification du support s'expliquent par le caractère précieux de l'œuvre, caractère alors volontiers associé au cuivre.
4. Wildenstein, 1924, p. 18. Selon Bailly, H. 14 pouces, L. 17 pouces, rehaussé de 3 pouces et élargi de un pouce (Engerand, 1899, p. 256).
5. H. 14 pouces et demi, L. 17 pouces.
6. Engerand, 1899, p. 256.
7. Durameau, 1784, p. 34, 9e pièce, H. 11 pouces, L. 1 pied 4 pouces.
8. Cantarel-Besson, 1992, nº 19, p. 278, et p. 290.
9. Félibien Des Avaux, 1703, p. 114.
10. La citation est tirée de Loménie de Brienne, [1662] 1854, p. 8 (traduction libre) ; le comte de Brienne publia le catalogue de sa collection en 1662, sous le titre *Ludovicus Henricus Lomenius Briennae comes… de pinacotheca sua ad Constantinum Hugenium…* – donc dédié à Constantin Huygens (ambassadeur du prince d'Orange). Il s'agit là d'une notation qui dit la communauté de goût des curieux à l'échelle européenne, au moins autant que la réputation du protecteur de Rembrandt et Lievens. La description latine du tableau aujourd'hui au Louvre se trouve aussi dans Bonnaffé, 1873, p. 37.
11. Barnes *et al.*, 2004, III. 31. Larsen, 1988, vol. II, nº A309/3, p. 513, rejette l'attribution à Van Dyck et parle d'une copie inversée. Glück, 1931, p. 365, parle déjà d'une copie, évoquant aussi le tableau au musée d'Orléans. On notera la proximité, du point de vue de la chronologie, avec le *Christ mort* de la Morgan Library, à New York (dessin à la craie noire, avec rehauts de craie blanche, sur papier préparé bleu, 275 × 393 mm, nº I, 243 ; Vey, 1962, vol. I, nº 141) : cette dernière feuille est datable vers 1635-1640 (voir http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=144271, consulté le 1er août 2019) et prépare le tableau pour les Récollets d'Anvers (aujourd'hui Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 404).
12. Gautier, [1867] 1994, p. 128 ; voir Vey, 1956, note 32, p. 205 ; Lurie, 1995, nº 24.
13. Brunet, 1855, p. 417, en rend compte. Voir aussi Lacroix et Marsuzi de Aguirre, 1865, p. 248.
14. Landon, 1823-1835, vol. 9, nº 53 : la notice est de 1825, elle s'oppose ainsi à ce que dit, en 1816, le jeune François Guizot (*Galerie du Musée royal…*, notice sur « Le corps de Jésus mort repose sur les genoux de sa mère par A. van Dyck »), comme à ce que note Toulongeon, 1802-1808, vol. 6, qui parle d'« une esquisse un peu terminée ». Encore en 1904, Hugh Stokes classe l'œuvre comme esquisse : « Sketch of the painting for the Church of the Récollets at Antwerp » (Stokes, 1904, p. xxvii).
15. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, p. 699-700, donne une liste (A.56 à A.64) des copies en Espagne. Il en existe en Belgique, par exemple : église Saint-Philibert de Noville-sur-Mehaigne, toile, 73 × 102 cm (https://balat.kikirpa.be/object/10042972, consulté le 6 mars 2018) ; église Saint-Amandus de Bavikhove, toile, 110 × 130 cm (https://balat.kikirpa.be/object/71749, consulté le 6 mars 2018).
16. Portraituré par Van Dyck dans un tableau aujourd'hui à Londres, The National Gallery, NG49 (Barnes *et al.*, 2004, II. 43), vers 1622-1623 ?
17. Depauw et Luijten, 1999, nº 36, p. 263 ; New Hollstein, Van Dyck, 2002, VII, nº 539 (6 états connus).
18. Pour le camaïeu (Munich, Alte Pinakothek, 65), voir Barnes *et al.*, 2004, III. 31 (qui évoque un papier collé sur cuivre) et Depauw et Luijten, 1999, nº 36a (qui évoque un papier collé sur panneau).
19. Depauw et Luijten, 1999, fig. 3 (Holl. VII, 219.154-2(2)), p. 266. Cette planche porte une inscription en français : « Par sa Mort nous obtenon [*sic*] la Vie », mentionne un privilège (sans précision) et donne comme lieu de publication Amsterdam. La capitale économique hollandaise était en effet, au tournant du xviiie siècle, le centre de la manière noire en Europe. Jacob Gole y produisit plus de quatre cents planches (voir https://www-oxfordartonline-com.bnf.idm.oclc.org/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000057653, consulté le 5 août 2019). Rappelons que le prince Robert du Palatinat, portraituré par Van Dyck avec son frère (notre INV. 1238, **cat. 19**), fut un pionnier de cette innovation dans l'art de la gravure.
20. On peut ici citer John Smith qui livra également une manière noire, assez fruste, de cette composition (136 × 170 mm au coup de planche) ; voir Wessely, 1887, nº 307. Donner un nom d'auteur pour l'INV. 1232 semble hasardeux. Celui de Remigius Van Leemput, l'assistant et copiste de Van Dyck à Londres, doit sans doute être écarté : l'histoire de l'INV. 1232 a pour théâtre le continent, plutôt que l'Angleterre.
21. Catalogue Bordeaux, 1864, nº 456, réattribue l'œuvre à Van Dyck – il s'agit d'une copie ancienne.
22. Documentation du Rubenianum d'Anvers, consultée en 2014.
23. La composition de 1634, *via* la gravure de Lucas Vorsterman, fut très appréciée, et se retrouve dans des copies parfois bien moins suaves que l'original, par exemple chez Arts & Antiques Group, Amsterdam, 18 décembre 2017, lot 359.

Cat. 23 | Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche

1. Dossier C2RMF : F15748.
2. Archives des musées nationaux, P6-1842-24 avril, nº 434 : « Le Prince-Cardinal, Gouverneur des Pays-Bas, par Crayer [annotation : "Cardinal Infant"]. 100 [francs]. » Communaux, 1914, nº 103, p. 220, cite le tableau sous le nom de Crayer. La Fontaine, expert du musée, examine les œuvres à leur arrivée en France. Dans son compte-rendu au comte de Montalivet (12 mai 1834), il estime : « Cardinal infant, par Crayer – bon état – assez bon… 150 F. »
3. Burckhardt, 1898, p. 160 (publication posthume du dernier texte de Jacob Burckhardt, l'historien de l'art suisse étant mort en 1897).
4. Louis Demonts doit s'appuyer, ici, sur l'existence d'un portrait en armure du cardinal-infant vu en buste, longtemps considéré comme de Theodor Van Thulden, mais aujourd'hui anonyme (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1406, voir Roberts-Jones, 1984, p. 418). Van Terlaan, 1926, p. 95 (qui reproduit un autre tableau que celui du Louvre, tout en commentant notre œuvre avec précision), reprend avec vigueur l'attribution à Crayer. Alain Roy rejettera le nom de Van Thulden, trouvant l'œuvre du Louvre « d'une affligeante médiocrité » (Roy, 1974, B18, p. 398-399). Voir aussi Justi, 1888, vol. I, p. 98.
5. Remarque de Ludwig Burchard non datée, documentation du Rubenianum, Anvers (consultée en 2014). Une telle œuvre serait plutôt, nous semble-t-il, de nature à susciter l'intérêt. On peut aussi se demander si tout art ne répond pas, partiellement, à cette définition. Voir aussi Glück, 1937, p. 217.
6. NG1172, Barnes *et al.*, 2004, IV. 51. Il existe un séduisant *modello* dans les collections de la reine d'Angleterre, RCIN 400571, Barnes *et al.*, 2004, IV. 52. Van Dyck a pratiqué le remploi de formules ayant rencontré le succès dans d'autres portraits équestres (voir, dans le présent catalogue, notre notice sur le *Portrait équestre de François de Moncade*, **cat. 17**).
7. Une autre version se trouve à Isola Bella, dans le palais Borromée. Le rapprochement avec le Van Dyck montrant Ferdinand après la victoire de Nördlingen en 1634, également conservé au musée du Prado (toile, 107 × 106 cm, P001480, voir Barnes *et al.*, 2004, III. 83) ne s'impose pas : les manières picturales sont trop différentes.
8. Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012, vol. II, A.75, p. 711-712.
9. Sauf à supposer que Van Dyck fut interrompu en 1634-1635 et laissa à jamais ce travail – mais peignit un an plus tard, en Angleterre, le roi Charles comme il avait commencé de peindre le cardinal-infant –, le tout en éprouvant le besoin de réaliser un *modello* de présentation pour son royal commanditaire. Même alors, des raisons stylistiques s'y opposent.
10. Une séance de pose de Ferdinand pour Van Dyck ne put avoir lieu avant octobre-novembre 1640 (voir Barnes *et al.*, 2004, p. 11).
11. Barnes *et al.*, 2004, p. 11-12, retrace la pénible année 1641, scandée par les volte-face et les progrès de la maladie.
12. Le prince Ferdinand paraît avoir été surpris du refus de Van Dyck : n'est-ce pas la seule fois que le peintre refusa un ordre de peindre ? Voir Barnes *et al.*, 2004, p. 11.
13. Ducos, 2011, P.C. 48, p. 309 ; savoir qui compléta les œuvres de Pourbus est une question malaisée – certes pas Rubens, qui se considérait bien plus haut que Pourbus. Le parallélisme avec la rage qui saisit apparemment Van Dyck à l'idée de devoir *finir des Rubens* est frappant.
14. Le double *Portrait de Charles Quint et du cardinal-infant à cheval,* vers 1635, à l'hôtel de ville de Gand, marque une étape majeure dans l'ascension du peintre anversois dans les grâces du jeune frère du roi.
15. Justi, 1888, vol. I, p. 97.
16. La mort soudaine de Ferdinand d'Autriche en novembre 1641 explique sans doute que ce tableau hybride soit resté tel qu'il nous est parvenu.
17. Voir Vlieghe, 1987, nº 93, p. 82-84 : Hans Vlieghe suggère une date d'exécution, pour le Rubens du Prado, peu avant la mort de ce dernier, soit vers 1639. Notre tableau y gagnerait en relief, si l'on veut bien situer sa création peu après.

Cat. 24 | Portrait de la reine Henriette Marie

1. Chaney et Wilks, 2014, p. 5, et note 7, p. 248.
2. Barnes *et al.*, 2004, IV. 114.
3. Pour l'estampe de Van Voerst, voir New Hollstein, Van Dyck, 2002, VI, nº 400, qui signale que Visscher a publié, en modifiant la lettre, l'œuvre de l'oncle de Gerard Ter Borch (« copies, b »). Voir aussi Barnes *et al.*, 2004, IV. 46, pour le double portrait de Charles et Henriette Marie.
4. Diverses copies de l'effigie de la reine dans cette robe et ces atours existent, par exemple à Londres, à la Dulwich Picture Gallery, DPG426.
5. « Le chevalier Lely », Sauzay, 1861, nº 1 001. Au château de Chantilly se trouve un autre portrait d'Henriette Marie, lui aussi donné à Peter Lely (toile, 49 × 39 cm, PE 135). Lely n'a pas plus de part dans ce dernier tableau qu'il n'en a dans le nôtre. De passage au musée en janvier 1967, Michael Kitson (Londres, Institut Courtauld) évoque prudemment une copie d'après Van Dyck par un peintre anonyme anglais. Parler d'un collaborateur de Van Dyck, par exemple Remee Van Leemput, n'a pas de sens. Signalons, au Puy-en-Velay, au musée Crozatier, une autre copie (meilleure) d'après le tableau des collections royales anglaises, donnée sans raison à Adriaen Van der Werff (panneau, 66 × 50 cm, nº 834.1.3, signalée par Barnes *et al.*, 2004, IV. 114, et Foucart, 2009).
6. Ni Cust, 1900, p. 265, ni Glück, 1931, p. 560, ne mentionnent le tableau du Louvre ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 46, donne de nombreuses copies d'après Van Dyck, mais pas la nôtre. Voir Guiffrey, 1882, p. 267, où l'auteur catalogue les portraits de la reine.
7. Toile, 113,5 × 163 cm, KE 2372, O 406 ; voir Brown et Vlieghe, 1999, nº 65 ; Barnes *et al.*, 2004, IV. 46. Ce chef-d'œuvre a été vendu lors de la *commonwealth sale* de 1649 et n'a pas regagné les collections royales anglaises lors de la restauration des Stuarts en 1660, comme d'autres œuvres de la collection de Charles Ier.
8. Que les changements au tableau de Mytens soient le fait de Van Dyck lui-même ne plaide pas plus en faveur d'une copie d'après le résultat ainsi obtenu (voir le commentaire de Millar, 1982, nº 8).

Cat. 25 | Portrait des enfants de Charles Ier d'Angleterre

1. Dossier C2RMF : F11415 ; dossier de restauration : P6194.
2. Eastlake, 1883, nº 143, p. 65-66.
3. Barnes *et al.*, 2004, IV. 61.
4. Comme Saint-Germain-en-Laye pour les enfants de France. L'ambassadeur vénitien à Londres, Vincenzo Gussoni, note ainsi, dans une dépêche du 21 avril 1634 : « I am just returned from St. James, the residence of their Majesties' children, where I have been to pay my respects […]. » *Calendar of State Papers Relating To English Affairs in the Archives of Venice*, vol. 23, 1632-1636, https://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/venice/vol23/pp208-217, consulté le 27 mars 2020.
5. Brotton, 2006, pl. 30.
6. Larsen, 1988, vol. II, nº A 203/1-6, p. 478 (six œuvres cataloguées, mais cinq reproduites). Notons que le tableau du Louvre est, parmi les œuvres citées par Erik Larsen, la seule sur panneau. C'est également la seule à être plus de deux fois plus petite que les autres copies. Oliver Millar a dressé la liste des copies, nombreuses, de la composition originale (Millar, 1963, nº 151) : il souligne que d'autres réductions (copies réduites) existent. Citons le tableau passé en vente chez Sotheby's, Londres, 15 juillet 1987, lot 26, 129 × 149 cm ; et Sotheby's, Londres, 13 novembre 1991, lot 41, 129 × 147,5 cm. Voir aussi Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto, 7 décembre 2015, lot 14 ; ou Kaupp, Sulzbourg [*sic*], 9 décembre 2017, lot 2 059 (copie signalée datée 1841, signée Louis Hoffmann, par la maison de ventes) ; Artcurial, Paris, 13 février 2018, lot 299 (d'après le tableau de la Galleria Sabauda, à Turin, Barnes *et al.*, 2004, IV. 60), pour un exemple de copie *à l'échelle* d'après un portrait des enfants de Charles et Henriette Marie.
7. Toile, 131 × 151 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, nº 1033. Le musée saxon la date vers 1635 (https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/275304, consulté le 7 août 2019).
8. En mains privées, voir Grosvenor, 2011, fig. 7, p. 16.
9. Turin, Galleria Sabauda, 285. Barnes *et al.*, 2004, IV. 60.
10. Dessau-Rosslau, château de Mosigkau. Barnes *et al.*, 2004, III. 114. Le paiement pour le portrait de ce jeune membre de la dynastie hollandaise est du 8 août 1632.
11. Barnes *et al.*, 2004, II. 67, mentionne l'intervention des aides de Van Dyck pour cette toile.
12. Errera, 1921, p. 154.
13. Barnes *et al.*, 2004, IV. 175.
14. Voyez encore le manteau porté par l'un des mages dans *L'Adoration des rois mages* de Pieter de Grebber, au musée des Beaux-Arts de Caen (nº III-43), daté 1638 (Brejon de Lavergnée *et al.*, 1970, nº 91, p. 84-85).
15. Brotton, 2002.
16. Hayward, Starkey et Ward, 2012, p. 253-256.
17. Vers 1530-1535, collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 403368.
18. Du nom de la ville d'Hérat dans l'actuel Afghanistan, mais aussi produit à Ispahan au XVIIe siècle. Je remercie Gwenaëlle Fellinger, conservatrice au département des Arts de l'Islam au Louvre, pour ses indications à ce sujet.
19. 61.391, Barnes *et al.*, 2004, IV. 161.
20. Campbell, 1985, nº 34, p. 53. Pour un autre précédent au triple portrait d'enfants de Van Dyck, on peut aussi penser au *Portrait de trois enfants* (Corsham Court, Methuen Collection, nº 4), peint par Sofonisba Anguissola dans les années 1550. Van Dyck se détache cependant de ce type, magnifique mais daté (fond neutre, isocéphalie des figures). On ignore d'ailleurs où l'œuvre se trouvait avant le début du XIXe siècle (Cole, 2020, p. 188-189).
21. Barnes *et al.*, 2004, IV. 34.
22. « […] a small but dexterously handled picture… » Eastlake, 1883, p. 66. En 1874, la *Gazette des Beaux-Arts* évoque « la jolie esquisse [par Van Dyck] » à propos de notre tableau (*Gazette des Beaux-Arts,* mars 1874, p. 231-233).
23. « Een eerste schets voor het stuk, met verscheiden tamelijk aanzienlijke afwijkingen, bevindt zich in den Louvre […]. » Rooses, 1900, p. 94 (« Une première esquisse du morceau, avec plusieurs variations assez substantielles, se trouve au Louvre […] », traduction libre).
24. Ces chiens ne peuvent être dits des « king Charles », c'est avec la cour de Charles II qu'est associé l'animal, pas avec celle de son père.
25. Foucart, 2009, p. 134.
26. Voir Hearn, 2003 et Hearn, 2016.
27. Aller plus avant n'est guère envisageable. Certes, on sait que Van Dyck avait, à Blackfriars, des assistants, par exemple Remigius Van Leemput. Établir un lien avec telle ou telle copie d'une composition de Van Dyck ne semble cependant pas possible.
28. Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976, vol. III, nº 27, p. 208 : « Une esquisse des portraits de Charles II, avec la princesse d'Orange, et le roi Jacques, étant encore enfants, sur panneau […]. » (Traduction libre) *Nota* : la largeur indiquée est incohérente, le tableau mesurerait moins de vingt centimètres dans ce sens.
29. « Study for the picture in the Royal Collection, Windsor », Stokes, 1904, p. XXVII-XXVIII.
30. Comme le rappelle Griffey, 2012, p. 167.
31. Cosnac, 1885, p. 245 (et nº 338, p. 416, pour le prix d'achat ; mais une autre version apparaît nº 352, p. 415).
32. Deux chiens au lieu d'un sont visibles avec les enfants ; surtout, le paysage a disparu au profit d'un drapé (Cosnac, 1885, gravure p. 229). On ne voit pas la source de la confusion de Gabriel Jules de Cosnac.
33. Richebé, 2003, nº 362, p. 364 : 1827-1830, 21 × 26 cm, collection privée. Que Constant Dutilleux ait cru qu'il copiait un portrait des « Infants d'Espagne » montre que l'œuvre, une trentaine d'années après son arrivée à Paris, n'avait pas encore été étudiée. Rappelons qu'Eugène Lami a aussi fait une copie à l'aquarelle d'après la composition de la Galleria Sabauda, à Turin (nº 264, voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 60) : 12 × 14 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 375 recto.

Cat. 26 | Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)

1. Dossier C2RMF : 69606.
2. Lugt, *Répertoire*, nº 20387, lot 74, dit en effet « brought from Rome by Mr. Pond », ce qui est d'un effet assez dramatique et doit donc être considéré prudemment. Sur Pond, voir Ingamells, 1997, p. 781.
3. Lugt, *Répertoire*, nº 19960.
4. Lugt, *Répertoire*, nº 20387.
5. Correspondance de Carlotta D'Addato (Christie's, Londres), 11 novembre 1999.
6. Schaeffer, 1909, p. 208.
7. Bazin, 1943, p. 331, insiste sur cet apport : « Cette œuvre est incontestablement de l'époque génoise de Van Dyck, dont le Louvre ne possédait jusqu'ici aucun spécimen. » Voir aussi Guiffrey, 1931, p. 152. Le *Portrait d'une dame génoise* (**cat. 9**) n'entra au musée qu'en 1949, don Rothschild.
8. Foucart, 2009, p. 135, relève l'absence de l'œuvre du Louvre dans le catalogue général de Barnes *et al.*, 2004. Il est vrai que Lionel Cust ne l'avait pas lui-même incluse dans ses listes (voir Cust, 1900, p. 37-38, où est mentionnée la famille des Odescalchi). Schaeffer, 1909, p. 208, est la dernière publication monographique incluant l'œuvre comme autographe.
9. Barnes *et al.*, 2004, II. 80, pour le tableau à Venise, et III. 139, pour celui à Lisbonne.
10. Confusion chez Bazin, 1943, p. 331.
11. Bazin, 1943, p. 331, y voit de manière inexpliquée « un casque d'acier ».
12. Nous avons consulté le volume II, Pascoli, 1736, p. 27, 45, 489, 490 et 549. Dans la vie de Calandra, le nom de

Livio Odescalchi est cité au sujet d'un achat, par ce dernier, qui intervient bien après la mort de Van Dyck.

13. Sandra Costa, « Odescalchi, Livio », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 79 (2013). Dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, tome VII (1724-1728), p. 479, Nicolas Vleughels, qui écrit à d'Antin, évoque les collections de « dom Livio Odescalchi » : « [elles] étaient considérables » et furent « enlevées par le roy d'Espagne » (Archives nationales, O^1 1960, fol. 128).
14. L'affirmation de l'identité du modèle comme étant Livio Odescalchi, chez Bode, 1889, p. 49, est répétée dans le catalogue de la vente Campbell en 1894.
15. Lors d'une visite au musée en 1968, Erik Larsen avait souligné la qualité insuffisante de l'œuvre pour qu'elle puisse être attribuée à Van Dyck (notes du 12 août 1968, documentation du Département des peintures).
16. Larsen, 1988, vol. II, nº A59, p. 430 (tableau du Louvre cité comme œuvre dérivative), voir aussi nº 372, p. 151 pour comparaison, et nº 401, p. 164. L'œuvre en question, qui présente quelques variantes et représente visiblement le même modèle, se trouvait, en 1997, en collection privée française.
17. La provenance donnée par la maison de ventes semble partielle : la documentation du département des Peintures possède une correspondance dans laquelle l'œuvre en question est explicitement située en France, chez un propriétaire privé, en février 1997. Certificat d'expertise par Susan J. Barnes pour cette vente.
18. Barnes *et al.*, 2004, II. 51. Les armoiries sont somptueusement *brodées* dans le lourd rideau peint.
19. Par exemple : Barnes *et al.*, 2004, II. 60 ou même II. 61, cité depuis longtemps en relation avec l'effigie du « pseudo-Odescalchi » (voir Bode, 1889, p. 49).
20. Le si frappant *Portrait du cardinal Domenico Rivarola* au Portland Art Museum (1999.37, Barnes *et al.*, 2004, II. 57).

Cat. 27 | Tête de jeune homme

1. Dossier C2RMF : F5101 ; dossier de restauration : P793. Voir aussi la note de Bruno Mottin du 5 novembre 2004 dans laquelle est décrit l'assemblage (emplacement des joints, hypothèse quant à la présence de papier marouflé).
2. Van Hout, 2020, vol. I, p. 120, et note 1, p. 121.
3. « Tête de saint Jean très belle. Une des plus vaillamment traitées que je connaisse », La Caze, 1869, nº 257.
4. Vlieghe, 1973, nº 88, p. 135. Pensons, par exemple, à la *Tête de jeune homme* au Blanton Museum of Art, à Austin (vers 1601-1602, huile sur papier, montée sur panneau, 34,9 × 23,4 cm, 507.1999), reprise, avec nombreuses transformations, dans *L'Apôtre Matthieu* du musée du Prado, à Madrid (P001656 ; Lammertse et Vergara, 2018, nº 1, mais aussi Sutton et Wieseman, 2004, nº 1), dans le *Christ aux outrages* de la cathédrale de Grasse (vers 1601-1602), comme dans d'autres grands formats.
5. Glück, 1933, nº 210, p. 161 ; Larsen, 1988, vol. II, nº 125, p. 63. Vlieghe, 1973, nº 88, p. 135, rappelle que *Le Grand Jugement dernier* munichois fut commandé à Rubens vers 1616. À Augsbourg, la grande église-nef de la fin de l'époque gothique fut détruite durant la Seconde Guerre mondiale. Elle a été reconstruite en plusieurs étapes et présente un intéressant cas de restitution d'édifice religieux avec techniques de construction nouvelles (béton banché).
6. Lugt, *Répertoire*, nº 1462, nous avons consulté l'exemplaire du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, à La Haye. Indication donnée par Dirk Albert Hoogendijk en 1958 (correspondance conservée à la documentation du département des Peintures du musée). Nous avons converti les dimensions données en pieds anciens d'Amsterdam (11 pouces dans un pied d'Amsterdam, comme le rappelle même le catalogue de la vente).
7. Glück, 1905, p. 58. Parlant de *L'Assomption* d'Augsbourg, du *Grand Jugement dernier* et de *La Pentecôte* de Munich (Alte Pinakothek, 999 et 890), Gustav Glück décèle la main de Van Dyck « dans presque tous ces tableaux ». En précisant que la chose est « vraisemblable ».
8. Horst Gerson : communication orale du 17 mars 1965 ; Julius Held : du 26 mai 1967 ; Erik Larsen : du 17 juin 1968 (documentation du département des Peintures du musée).
9. Foucart, 2009, p. 248, évoque le XVIIIe siècle et envisage une main française.
10. Lammertse et Vergara, 2018, p. 14, donne l'exemple de la belle tête d'étude (vers 1565) par Floris, sur panneau, conservée à l'Art Institute de Chicago, 1990.557. Sur la pratique rubénienne d'employer tous azimuts des têtes d'études, voir Vlieghe, Balis et Van de Velde, 2000, p. 141.
11. Voyez la *Tête de jeune homme* (Washington, National Gallery of Art, 1953.3.2), Barnes *et al.*, 2004, I. 11.
12. *Oxford Dictionary of National Biography*, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28081, consulté le 29 août 2018.
13. Vente Sotheby's, Londres, 3 juillet 2019, lot 17. L'œuvre est connue, publiée dans Held, 1980, vol. I, nº 443, et dans Sutton et Wieseman, 2004, nº 4 (reproduction inversée). Elle sert, par exemple, pour *Saint Ambroise empêche Théodose de rentrer dans la cathédrale* (vers 1616, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 524), collaboration entre Rubens et Van Dyck.
14. Voir la notice de Marjorie E. Wieseman dans Sutton et Wieseman, 2004, nº 4 (reproduction p. 101). Il s'agit d'un dessin du fameux groupe du « kantoor », ces nombreuses feuilles, aujourd'hui dispersées, qui forment comme le répertoire de l'activité de Rubens et de son atelier jusque 1630.
15. Sutton et Wieseman, 2004, nº 4.
16. Van Hout, 2020, vol. I, nos 34a et 34b, p. 119-121, précise que le tableau du Louvre et un (troisième) panneau, aujourd'hui dans une collection privée anglaise, constituaient à l'origine une seule œuvre. Nico Van Hout évoque la date de 1614 pour l'ensemble. Une telle datation rend *a fortiori* l'attribution à Van Dyck impossible. Ces indications permettraient, plus généralement, de mettre au jour un petit groupe de têtes, sorties de l'atelier de Rubens, peintes d'après un même modèle et apparemment réparties sur plusieurs années (ce qui rendrait compte du fait d'âges sensiblement différents du personnage).

Cat. 28 | Saint Jean Baptiste enfant dans un paysage

1. Dossier C2RMF : F15749.
2. Granger, 2005, p. 630, inclut les deux paiements effectués et donne la somme totale de 2 000 francs.
3. Voir l'exposition que lui consacra le Museo de Bellas Artes, à Séville : Cano Rivero et Quiles García, 2006. Le peintre fit, notamment, des portraits d'enfants dont le type évoque notre saint Jean Baptiste.
4. Both de Tauzia, 1874, nº 182.
5. Foucart, 2009, p. 135.
6. Bellori, 1672, p. 266.

Cat. 29 | Préparatifs du martyre de saint Sébastien

1. Dossier C2RMF : F15747 ; dossier de restauration : P16560.
2. La collection Ridder était principalement composée de tableaux flamands et hollandais. Ces derniers furent présentés par Ernst Benkard dans un bel article de 1912 (le collectionneur venait de mourir l'année passée) : Ernst A. Benkard, « Die Sammlung de Ridder. Bemerkungen zur Kunst der Holländer des 17. Jahrhunderts », *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Gewerbe*, cahier 12, Berlin, 1912, p. 602-609.
3. *Le Figaro artistique*, 12 juin 1924, *Curiosa*, « une vente sensationnelle, la collection A. de Ridder ».
4. Bode, 1913, p. 16.
5. Texte non daté (documentation du département des Peintures du musée).
6. Voir Glück, 1925-1926, p. 257-258, qui voit le tableau comme copie contemporaine d'après Van Dyck.
7. Foucart, 2009, p. 135.
8. Barnes *et al.*, 2004, I. 48 : relevons que le tableau du Louvre est présenté comme sur toile ; il s'agit bien d'un panneau. Voir aussi Larsen, 1988, vol. II, nº 240 et suivants, dans lequel sont mentionnés d'autres exemples. De passage au musée le 17 juin 1968, Erik Larsen avait déjà jugé l'œuvre une copie – en accord avec Colin Thompson, le 30 septembre 1963 (documentation du département des Peintures).
9. Barnes *et al.*, 2004, I. 52-63, ou encore I. 89-98.

Cat. 30 | Déploration sur le corps du Christ mort

1. Granger, 2005, p. 516, précise que le Félu est acheté sur le budget « Encouragement ».
2. Citons, au Louvre, le *Portrait d'un gentilhomme avec la chartreuse de San Martino, à Naples*, R.F. 1984-17, par Wolfgang Heimbach, un peintre sourd connu sous le sobriquet « le peintre sourd d'Ovelgönne » (du nom de sa ville natale, dans le duché d'Oldenbourg).
3. *San Francisco Call*, vol. 87, nº 80, 18 février 1900. Pour une étude générale sur Charles François Félu, voir Callataÿ, 2003.

4. Foucart, 2009, p. 330, signale que la signature avait été mal comprise (d'où l'ancienne étiquette « Jules Pede »), jusqu'à ce qu'Isabelle Compin ne fasse le lien avec Charles François Félu, en 2000.
5. Wurzbach, 1906-1911, vol. I, signale que Charles François Félu utilisait son pied droit pour peindre, et copiait à Anvers et Kensington. On pense au peintre paysagiste Martin Ryckaert, portraituré par Van Dyck vers 1631, et qui n'avait qu'un bras (Madrid, musée du Prado, P001479, voir Brown et Elliott, 2002, nº 59, p. 268, et Barnes *et al.*, 2004, III. 123).
6. Par comparaison avec *La Déploration*, 220 × 166 cm, détruite à Berlin en 1945.
7. Van Dyck disposait de peu de temps à cette date pour exécuter une aussi importante commande ; des datations traditionnelles moins tardives, en 1634-1635 (Schaeffer, 1909 parlait ainsi de 1634), semblent plus raisonnables, quoiqu'elles aient été rejetées pour des raisons d'analyse du style, jugé tardif par Barnes *et al.*, 2004, III. 33. Dans l'abbaye Notre-Dame de Tongerlo (Westerlo, province d'Anvers) se trouvent deux copies [*sic*] d'après le tableau de Van Dyck (toile, 99 × 142 cm, XVIII^e siècle selon l'Institut royal du patrimoine artistique, http://balat.kikirpa.be/object/158690, consulté le 5 mars 2018, et toile, 36 × 50 cm (http://balat.kikirpa.be/object/81438, consulté le 6 mars 2018). Ces œuvres font admirer la qualité de la toile de Charles François Félu. Au musée Wiertz d'Ixelles, autre copie (peinture sur papier, 9 × 11 cm, M.R.B.A. 2008/11). En l'église du Sacré-Cœur, à Tournai, belle copie anonyme du XIX^e siècle (toile, environ 135 × 200 cm, http://balat.kikirpa.be/object/10058794, consulté le 5 mars 2018). En l'église Saint-Amandus, à Kortenberg, autre copie anonyme (http://balat.kikirpa.be/object/34329, consulté le 6 mars 2018). La composition de Van Dyck fut visiblement très appréciée et souvent copiée, aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais la copie par Félu semble se distinguer par sa qualité.
8. Voir le dessin de Van Dyck au crayon, rehauts de blanc, sur papier gris-vert, 27,5 × 39,3 cm (New York, The Morgan Library and Museum, nº I, 243 ; Vey, 1962, vol. I, nº 141).
9. 182 × 352 cm, Madrid, Museo Cerralbo, inv. 1648. Voir Capel Margarito, 1976, p. 84, qui relève la présence, au Collège mineur de Saint-Philippe-Néri, à Jaén (Espagne), d'une copie du tableau d'Alonso Cano.

Cat. 31 | Double portrait de Van Dyck et Rubens

1. Le tableau est reproduit dans *Les Arts*, nº 79, juillet 1908, avec une attribution à Rubens (reproduction sans rapport avec le reste de la publication).
2. Foucart, 2009, p. 309, note que le tableau est entré au musée avec une attribution à Van Dyck, mais l'inventaire manuscrit de la collection Schlichting (Louvre, département des Objets d'art, sans date) porte la mention « par Rubens » (nº 400, payé 110 000 francs par le baron au ministre de l'Intérieur du royaume de Naples).
3. Dans son guide, l'abbé Romanelli décrit le contenu des églises, des palais de Naples au tournant de la domination française (les Français sont sans doute ceux dont il note « […] le nostre cose per non farle cadere nelle mani degli stranieri [pour ne pas laisser tomber entre les mains des étrangers notre patrimoine] », p. 93) : dans le palais Colombrano (p. 90 et suivantes), il vante le goût du propriétaire, « l'avvocato D. Francesco Santangelo », et mentionne le tableau aujourd'hui au Louvre : « Nella quarta stanza […] i ritratti al naturale di Paolo Rubens, e di Antonio Wandich [*sic*] nella stessa tela dipinti dal Rubens. [Dans la quatrième salle […] les portraits au naturel de Paul Rubens et d'Antonio Wandich [*sic*] peints sur la même toile par Rubens.] »
4. Soit « une tête de caractère, chauve, peinte par Van Dyck pour (?) Rubens » (traduction libre, voir Denucé, 1932, p. 312). Goris et Held, 1947 traduit : « A portrait with a bald head, painted of Rubens by Van Dyck », mais on perd alors l'idée que Van Dyck a offert (?) à son maître cette *tronie* (qui n'est pas un portrait *stricto sensu*).
5. Schaeffer, 1910, a toute une théorie sur le lien entre Rubens et son jeune disciple qui s'exprimerait ici… Troubnikoff, 1911 reprend l'attribution au jeune Van Dyck (ainsi que Demonts, 1922). Washburn Freund, 1927, p. 5, s'interroge (se référant à un avis émis, selon lui, par Louis Hourticq), mais Glück, 1931 est très sévère pour le tableau. Barnes *et al.*, 2004 ne mentionne pas même l'œuvre, la rejetant du *corpus*. Jacquot, Lavallée et Marcle, 2009 raisonne encore, pour mieux exclure l'œuvre. Notez que Julius Held, de passage au musée le 26 mai 1967, suggéra le nom de Boeckhorst pour le tableau : cette idée n'est étayée par aucune comparaison. Erik Larsen, prudent, se contenta, le 12 août 1968, de parler de « suiveur » de Van Dyck.
6. New Hollstein, Van Dyck, 2002, V, nº 430, 3 états ; Depauw et Luijten, 1999, p. 291. Schneevoogt, 1873 signale le cas d'une gravure de Preisler, datant de 1735, qui montre les têtes des deux peintres.
7. Ce qui est déjà une construction : Rubens, on le sait, est né en Westphalie, à Siegen ; Van Dyck est au moins autant anglais qu'italien et flamand (Van de Velde et Valkeneers, 2013).
8. Jacquot, Lavallée et Marcle, 2009, nº 59 ; Foucart, 2009, p. 309.
9. Ancienne collection du prince Albert de Saxe-Teschen.
10. Copie du panneau de Washington signalée dans la collection Amar, Paris, 1966.
11. Le portrait de Van Dyck a circulé, accolé à d'autres effigies d'artistes dont il fut proche, par exemple le graveur Pontius lui-même. Vente Drouot-Richelieu, Paris, « Extrême Orient… dessins et tableaux anciens… », 9 juin 2006, salle 5, lot 119, « Van Dyck (École de). 1599-1642 [*sic*]. Double portrait du peintre Anton Van Dyck et de son graveur Paul Pontius […]. Sanguine ».
12. Foucart, 2009, p. 309, parle de « réutilisation », nuançant la « contrefaçon » dont il est question dans Foucart, 1973. Erik Larsen, dans ses publications, dit le tableau d'époque (Larsen, 1980, vol. II ; Larsen, 1988, vol. II).

Cat. 32 | Portrait d'homme

1. Inventaire manuscrit des achats de la collection du baron Basile de Schlichting (archives du département des Objets d'art, musée du Louvre).
2. Barnes *et al*., 2004, III. 185.
3. Barnes *et al*., 2004, III. 185, évoque Jacobus de Man comme graveur, d'après le « J. de Man » retranscrit par Smith (Smith, 1829-1842, vol. III, nº 802), mais ce de Man, en vérité, reste énigmatique (ni Kramm, 1857-1864, vol. II, ni Wurzbach, 1906-1911, vol. I, n'en parlent autrement que sous forme hypothétique, et son œuvre demeure squelettique, problématique, voire inexistant).
4. Barnes *et al*., 2004, III. 185, ne dit rien sur le *sens* de la gravure.
5. Foucart, 2009, p. 134, comprend « flamand », mais Barnes *et al*., 2004, III. 185, dit bien « Netherlandish » : le modèle peut être des Pays-Bas du Sud comme de ceux du Nord.
6. Larsen, 1988, vol. II, p. 231, remarque que l'original laisse deviner une forme de répétition dans la pose, déjà vue à maintes reprises chez le peintre. L'impression de naturel que dégage l'image est cependant grande.
7. Barnes *et al*., 2004, III. 185.
8. John Strode « of Chantmarell, Co[unty] Dorset » figure parmi les « Knights Dubbed by King James » (« chevaliers adoubés par le roi Jacques »), dont la liste débute p. 100 du volume II par William Arthur Shaw. L'existence du personnage est confirmée par *The New England Historical and Genealogical Register* (vol. 39, 1885, « Genealogical Gleanings in England », p. 330) : John Strode, « of Chantmarell » y est cité comme témoin pour un testament approuvé le 25 janvier 1622.

Cat. 33 | Portrait d'homme en armure

1. Dossier C2RMF : F15752.
2. Troubnikoff, 1911, nº 224 (acheté 1 500 francs).
3. Les tableaux décrits par John Smith comme des portraits de James, marquis de Montrose, ne sauraient correspondre au R.F. 2119 ; la provenance de l'œuvre ne remonte de manière certaine qu'à la collection Schlichting (Smith, 1829-1842, vol. III, nº 343 et 582).
4. Smith, 1829-1842, vol. III, nº 343 : « 343. Portrait of James Marquis of Montrose. Mentioned by Descamps in *La Vie des Peintres*. Collection of M. Sereville…1811… 1725 fs. 69 l. » La mention par Descamps ne se laisse pas débusquer ; le « Sereville » ici mentionné pourrait être Philippe de Séréville (né en 1820), peintre animalier et de nature morte mentionné par le *Dictionnaire général des artistes de l'école française…* (Bellier de La Chavignerie et Auvray, 1882-1887, *Supplément*). Smith, 1829-1842, vol. III, nº 582 : « Portrait of James Graham Marquis of Montrose, when about forty-five years of age, seen in nearly a front view, with long curling hair, and a small black cap on the crown of the head [détail absent du tableau du Louvre]. The body is clad in armour, with a plain white frill round the neck. His helmet and the figure of a female, are on a projection of architecture behind. » Smith évoque ensuite des gravures d'après ce tableau, dont la description dit assez qu'il diffère de celui du musée ; puis il se fait l'écho de l'existence, dans la collection du « prince de Monaco », en 1754, d'un portrait du marquis de Montrose. Cette dernière remarque peut être nourrie de la description du lot 9 de la vente des 22-24 janvier 1812 (Paris, vente du « cabinet de M. S[éréville] », expert Alexandre Paillet, Lugt, *Répertoire*, nº 8106) : cette notice d'un tableau donné à Van Dyck est celle d'un portrait du « général Montrose », anciennement dans « la galerie de Monaco ». La description interdit de reconnaître notre toile.
5. Smith, 1829-1842, vol. III, nº 343 et 582 ; voir Foucart, 2009, p. 135.
6. L'*Oxford Dictionary of National Biography* précise que Montrose fut pendu, puis son corps démembré

(songeons à Ravaillac). Son cœur, lui, fut déterré de nuit par sa famille et embaumé. L'histoire de ce cœur et de ce corps séparés, puis à nouveau réunis au retour des Stuarts (1660) est un chapitre de l'histoire écossaise (voir https://doi.org/10.1093/ref:odnb/11194, consulté le 8 août 2019).

7. L'homme fut l'objet d'une grande admiration, avant comme après sa mort tragique, et devint l'une des figures de la mythologie jacobite. Différentes gravures furent éditées le portraiturant (par Michael Van der Gucht, Richard Cooper, James Charles Armytage…). Dans ces conditions, l'identification du modèle de l'effigie du Louvre n'est pas dénuée de sens. Le nom du « marquis de Montrose » apparaît dans la provenance du tableau, mais de manière invérifiable. Oliver Millar, au musée le 18 mai 1986, rejette tout rapport avec Van Dyck et suggère qu'il s'agit d'un *modello* pour un portrait disparu ; selon lui, aucun lien avec Montrose. Notons que des « portraits de Montrose » apparaissent, au XIXe siècle, dans diverses ventes : George Jones (commissaire-priseur), Londres, 3-4 février 1820, lot 88 (Lugt, *Répertoire*, n° 9721) ; Christie's, Londres, vente Thomas Gwennap Sr, 6-7 avril 1821, lot 24 (Lugt, *Répertoire*, n° 9995) ; Michael Gernon (commissaire-priseur), Dublin, vente comte de Farnham, 15-16 juin 1827, lot 35 (Lugt, *Répertoire*, n° 11485). Pas de lien établi avec le tableau du musée. Le tableau du Louvre n'apparaît pas dans l'album de portraits *Original portraits of the Marquis of Montrose and some of his friends* (Édimbourg, 1856) qui concerne bien le contemporain de Van Dyck. Le catalogue de la vente de Caroline, duchesse de Montrose, en 1895 (Lugt, *Répertoire*, n° 53492) ne mentionne aucun portrait de Montrose.
8. Le musée écossais date l'œuvre vers 1636 et la donne à l'atelier de Van Dyck. On sait que Montrose fit une apparition à la cour en 1636 (*Oxford Dictionary of National Biography,* voir note 6 *supra*), ce qui explique sans doute cette datation. Dans ce même musée, voir le PG 998 donné à Willem Van Honthorst (le frère de « Gérard des nuits ») : là encore, les traits de Montrose n'évoquent pas le tableau du Louvre.
9. Par exemple, Barnes *et al.*, 2004, IV. 214, qui signale l'armure portée par le futur comte de Strafford, sans la décrire.
10. Un plumet paraît visible sur la bourguignotte, mais l'image est évanescente.
11. Quoique de semelles plus élaborées, les bottes portées par James Hamilton, premier duc d'Hamilton, dans son portrait par Daniel Mytens, sont fort proches (Édimbourg, National Galleries of Scotland, PG 2722). Cette dernière toile est de 1629.
12. Visite d'Erik Larsen au musée le 17 juin 1968. De son côté, en octobre 1964, Justus Müller Hofstede pensait l'œuvre attribuable à Van Dyck.
13. Par exemple, le *Portrait de Robert Rich, 2nd comte de Warwick* (Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 1944.8) ; voir Barnes *et al.*, 2004, IV. 235.
14. Foucart, 2009, p. 135.

Cat. 34 | Joueur de flûte

1. Dossier C2RMF : F15751.
2. Lettre de Ludwig Burchard, 9 avril 1945.
3. Avis d'Oliver Millar : 18 mai 1966 ; avis d'Erik Larsen : 17 juin 1968 (documentation du département des Peintures du musée). Larsen, 1988, vol. II, A-47, p. 426, note « a complete fake », opinion déjà émise dans Larsen, 1980, vol. II, A-75.
4. Londres, The National Gallery, NG6567. Barnes *et al.,* 2004, IV. 152.
5. Foucart, 2009, p. 134.
6. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 43, n° 128, p. 124, illustration p. 125 (monogrammé en haut à droite).
7. Georg Göthe, *Tafvelsamlingen på Wanås*, Stockholm, 1895 (catalogue de la collection de tableaux de Gustav Adolf Sparre), n° 21, p. 16-17, *Portrait d'un joueur de flûte*, daté 1636. Cette collection a été dispersée.

Bibliographie

Abdul-Hak *et al.*, 1974
Sélim Abdul-Hak, Virgil Cândea, Irina Danilova, Jacques Lavalleye, Franco Renzo Pesenti, Pierre Quarré, Francisco Xavier de Salas Bosch, Albert Schug et Jacques Thuillier, *Inventaire illustré d'œuvres démembrées célèbres dans la peinture européenne*, Paris, 1974.

Adamson, 2016
John Adamson, « Policy and Pomegranates. Art, Iconography, and Counsel in Rubens's Anglo-Spanish Diplomacy of 1629-1630 », in Luc Duerloo et Malcolm Smuts (dir.), *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, Turnhout, 2016, p. 143-180.

Adhémar et Parrot, 1967
Hélène Adhémar et André Parrot (dir.), *Vingt ans d'acquisition au musée du Louvre, 1947-1967* (catalogue d'exposition, Paris, Musée national de l'Orangerie des Tuileries, 1967-1968), Paris, 1967.

Alsteens et Eaker, 2016
Stijn Alsteens et Adam Eaker (dir.), *Van Dyck. The Anatomy of Portraiture* (catalogue d'exposition, New York, The Frick Collection, 2016), New Haven, 2016.

Amsterdam et Berlin, 2006
Rembrandt. Genie auf der Suche (catalogue d'exposition, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 2006 ; Berlin, Gemäldegalerie, 2006), Cologne, 2006.

Angrand, 1968
Pierre Angrand, « L'État mécène : période autoritaire du second Empire, 1851-1860 », *Gazette des Beaux-Arts*, tome LXXI, Paris, mai-juin 1968, p. 303-348.

Arents, 2001
Prosper Arents, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*, Anvers, 2001.

Arschot, 1945
Comte d'Arschot, *Le Portrait aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Bruxelles, 1945.

Arschot, 1949
Comte d'Arschot, « Réflexions sur l'exposition Van Dyck », *Les Arts plastiques*, Bruxelles, juillet-août 1949, p. 261-274.

Asche, 2015
Mathias Asche, « Volrad von Plessen. Ein Konvertit zwischen Gelehrsamkeit und Diplomatie », in Christian von Plessen (dir.), *Maueranker und Stier : Plesse/Plessen. Tausend Jahre eines norddeutschen Adelsgeschlechts*, vol. 1, Schwerin, 2015, p. 329-336.

Aubert de La Chesnaye Des Bois, 1770-1786
François Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris, 1770-1786, 15 vol.

Auquier, 1908
Philippe Auquier, *Musée des Beaux-Arts, palais de Longchamp. Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*, Marseille, 1908.

Avery, 1971
Charles Avery, « François Dieussart in the United Provinces and the Ambassador of Queen Christina. Two newly identified busts purchased by the Rijksmuseum », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 19, nº 4, Amsterdam, 1971, p. 143-164.

Ayres, 2020
Sara Ayres, « A Mirror for the Prince ? *Anne of Denmark in Hunting Costume with Her Dogs (1617)* by Paul Van Somer », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 12, nº 2, Newark, été 2020, publication numérique.

Babeau, 1903
Albert Babeau, « Les tableaux du roi chez le duc d'Antin, 1715 », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome XXX, Paris, 1903, p. 1-18.

Babina et Gritsay, 2008
Natalya Babina et Natalya Gritsay, *State Hermitage Museum Catalogue. Seventeenth- and Eighteenth-Century Flemish Painting*, New Haven et Saint-Pétersbourg, 2008.

Baer et Schroth, 2008
Ronni Baer et Sarah Schroth (dir.), *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III* (catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, 2008), Boston, 2008.

Baillio, 2002
Joseph Baillio, « Un portrait de Zamor, page bengalais de madame du Barry », *Gazette des Beaux-Arts*, nº spécial, Paris, octobre 2002, p. 233-242.

Bailly, 1751
Jacques Bailly, *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg. Quatrième édition revue, corrigée et augmentée*, Paris, 1751.

Bailly, 1764
Jacques Bailly, *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de nouveaux tableaux*, Paris, 1764.

Baldass, 1957
Ludwig Baldass, « Some Notes on the Development of Van Dyck's Portrait Style », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XLIX, Paris, novembre 1957, p. 251-270.

Balis, Baudouin et Demus, 1987
Arnout Balis, Frans Baudouin et Klaus Demus, *De Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wenen*, Anvers, 1987.

Barnes, 1986
Susan J. Barnes, *Van Dyck in Italy, 1621-1628* (thèse de doctorat), New York, 1986.

Barnes *et al.*, 1997
Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio et Laura Tagliaferro (dir.), *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo* (catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, 1997), Milan, 1997.

Barnes *et al.*, 2004
Susan J. Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar et Horst Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, Londres et New Haven, 2004.

Baudouin, 1962
Frans Baudouin, *Rubens diplomate*, Paris, 1962.

Bauman et Liedtke, 1992
Guy C. Bauman et Walter Liedtke, *Flemish Paintings in America. A Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America*, Anvers, 1992.

Baumgärtel et Bürger, 2005
Bettina Baumgärtel et Kathrin Bürger, *Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16.-18. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Gemäldesammlung, Museum Kunst-Palast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, Leipzig, 2005.

Bazin, 1943
Germain Bazin, « La vie dans les musées. I. Les récentes acquisitions du musée du Louvre. La donation Carlos de Beistegui », *Revue des Beaux-Arts de France*, nº VI, Paris, août-septembre 1943, p. 325-333.

Bazin, 1957
Germain Bazin, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, 1957.

Bazin, 1987
Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1987, 7 vol. et annexes.

Begent et Chesshyre, 1999
Peter J. Begent et Hubert Chesshyre, *The most Noble Order of the Garter, 650 years*, Londres, 1999.

Béguin *et al.*, 1964
Sylvie Béguin, André Chastel, Pierre du Colombier, Michel Laclotte, André Linzeler, Paul-Henri Michel, Peter Murray et Jacques Thuillier, *Dictionnaire de la peinture italienne*, Paris, 1964.

Bellier de La Chavignerie et Auvray, 1882-1887
Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes. Ouvrage commencé par Émile Bellier de La Chavignerie, continué par Louis Auvray, Paris, 1882-1887, 2 vol.

Bellori, 1672
Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672.

Bénézit, 1999
Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de l'école française*, Paris, 1999.

Bentley-Cranch, 2002
Dana Bentley-Cranch, « Catherine de Medici and her Two Spanish Granddaughters. Iconographical Additions from a French Sixteenth-Century Book of Hours », *Gazette des Beaux-Arts*, 144^e^ année, Paris, décembre 2002, p. 307-318.

Bergamini, 1996
Giuseppe Bergamini (dir.), *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, (catalogue d'exposition, Udine, Chiesa di San Francesco, 1996), Milan, 1996.
Bergeon Langle et Curie, 2009
Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, 2009, 2 vol.
Berger, 1883
Adolf Berger, « Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhem von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich schwarzenberg'schen Centralarchive herausgegeben von Adolf Berger (14/VII/1659) », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, tome I, Vienne, 1883, p. LXXIX-CLXXVII (index p. CLXXVIII-CXCI).
Bersier, 1951
Jean Eugène Bersier, *L'Influence de l'Italie dans la peinture hollandaise*, Paris, 1951.
Bie, 1661
Cornelis de Bie, *Het gulden Cabinet van de edel vry schilder const, inhoudende den lof van de vermarste schilders, architecten, beldthouwers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Anvers, 1661.
Biffi, 1989
Giambattista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Crémone, 1989.
Bingen, 1952
Jean Bingen, *Les Roettiers. Graveurs en médailles des Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, 1952.
Bird et Clayton, 2018
Rufus Bird et Martin Clayton (dir.), *Charles II. Art and Power* (catalogue d'exposition, Londres, The Queen's Gallery, 2018), Londres, 2018.
Blake, 1999
Robin Blake, *Anthony Van Dyck. A Life, 1599-1641*, Londres, 1999.
Blanc *et al.*, 1864
Charles Blanc, Paul Mantz, Alfred Michiels, Théophile Silvestre et Alphonse Wauters, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École flamande*, Paris, 1864.
Blumer, 1936
Marie-Louise Blumer, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1936, 2e fascicule*, Paris, 1936, p. 244-348.
Bober et Bora, 2001
Jonathan Bober et Giulio Bora, *Capolavori della Suida-Manning Collection* (catalogue d'exposition, Crémone, Museo Civico, 2001-2002), Milan, 2001.
Boccardo, 1997
Piero Boccardo, « Ritratti di collezionisti e committenti », in Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio et Laura Tagliaferro (dir.), *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo* (catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, 1997), Milan, 1997, p. 29-58.
Boccardo et Di Fabio, 1997
Piero Boccardo et Clario Di Fabio (dir.), *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Gênes, 1997.
Bock, 1986
Henning Bock (dir.), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Londres, 1986.
Bock, 1996
Henning Bock (dir.), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin, 1996.
Bodart, 1981
Didier Bodart, « Les fondations hospitalières et artistiques belges à Rome », *Collection de l'École française de Rome*, nº 52, Rome, 1981, p. 61-74.
Bode, 1887
Wilhelm von Bode, « Die Versteigerung der Galerie Blenheim in London », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, tome 10, Stuttgart, 1887, p. 58-62.
Bode, 1889
Wilhelm von Bode, « Antoon Van Dyck in der Liechtenstein-Galerie », *Die Graphischen Künste*, 12e année, Vienne, 1889, p. 39-52.
Bode, 1907
Wilhelm von Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1907 (1re édition 1906).
Bode, 1913
Wilhelm von Bode, *Die Gemäldegalerie des weiland Herrn A. de Ridder in seiner Villa zu Schönberg bei Cronberg im Taunus*, Berlin, 1913 (1re édition 1910).
Bode, 1921
Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*, Leipzig, 1921.
Bonnaffé, 1873
Edmond Bonnaffé, *Le Catalogue de Brienne (1662)*, Paris, 1873.
Bonnaffé, 1884
Edmond Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, Paris, 1884.
Borjon, 1987
Michel Borjon, « La galerie du château de Guermantes », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1985*, Paris, 1987, p. 105-128.
Both de Tauzia, 1874
Pierre Paul Léonce Both de Tauzia, *Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre exposés dans les salles du palais de Compiègne*, Paris, 1874.
Bouchot-Saupique, 1947
Jacqueline Bouchot-Saupique, *La Peinture flamande du XVIIe siècle au musée du Louvre*, Bruxelles, 1947.
Bouffonidor, 1782
Bouffonidor (pseudonyme), *Les Fastes de Louis XV, de ses ministres, maîtresses, généraux et autres notables personnages de son règne*, Villefranche, 1782, 2 vol.
Bouza Álvarez, 2009
Fernando Bouza Álvarez, « De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656) », *Boletín del Museo del Prado*, vol. 27, nº 45, Madrid, 2009, p. 44-71.
Boyer, 1971
Ferdinand Boyer, « Le musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements (1816) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1969*, Paris, 1971, p. 79-91.
Boyer, 1972
Ferdinand Boyer, « Une conquête artistique de la Convention, les tableaux du stathouder (1795) », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français. Année 1970*, Paris, 1972, p. 149-157.
Braun, 1907
Joseph Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance*, Fribourg-en-Brisgau, 1907.
Brejon de Lavergnée, 1987
Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, coll. « Notes et documents de France, 17 », 1987.
Brejon de Lavergnée, 1996
Arnauld Brejon de Lavergnée, « Lettres inédites de Louvois conservées à Vincennes : le rôle de l'Académie de France à Rome et les acquisitions d'œuvres d'art », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1995*, Paris, 1996, p. 135-153.
Brejon de Lavergnée *et al.*, 1970
Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart, Jean Lacambre, Michel Laclotte et Jean Vergnet-Ruiz (dir.), *Le Siècle de Rembrandt. Tableaux hollandais des collections publiques françaises* (catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 1970-1971), Paris, 1970.
Brejon de Lavergnée et Foucart, 1977
Arnauld Brejon de Lavergnée et Jacques Foucart, « Nouvelles précisions sur la collection de tableaux du stadhouder de La Haye », *De Schilderijenzaal Prins Willem V te 's-Gravenhage, Antiek*, vol. 11, nº 2, La Haye, 1977, p. 177-185.
Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud, 1979
Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart et Nicole Reynaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. I. Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
Brenninkmeijer-De Rooij, 1976
Beatrijs Brenninkmeijer-De Rooij, « De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (2) », *Catalogus van het Kabinet Schilderijen van Zijne Doorl. Hoogheid den Heere Prince Van Oranje en Nassau enz. in 's-Gravenhage, Antiek*, La Haye, février 1976, p. 138-176.
Bresc-Bautier *et al.*, 2016
Geneviève Bresc-Bautier, Guillaume Fonkenell, Yannick Lintz et Françoise Mardrus (dir.), *Histoire du Louvre*, Paris, 2016, 3 vol.
Brigstocke et Thompson, 1978
Hugh Brigstocke et Colin Thompson, *National Gallery of Scotland. Shorter Catalogue*, Édimbourg, 1978.
Brosses, 1858
Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, tome I, Paris, 1858.
Brotton, 2002
Jerry Brotton, *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford et New York, 2002.
Brotton, 2006
Jerry Brotton, *The Renaissance. A Very Short Introduction*, Oxford, 2006.
Brown, 1991
Christopher Brown (dir.), *The Drawings of Anthony Van Dyck* (catalogue d'exposition, New York, Pierpont Morgan Library, 1991 ; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1991), New York, 1991.

Brown et Elliott, 2002
Jonathan Brown et John Huxtable Elliott (dir.), *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* (catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002), Madrid, 2002.
Brown et Ramsay, 1990
Christopher Brown et Nigel Ramsay, « Van Dyck's Collection. Some New Documents », *The Burlington Magazine*, vol. 132, nº 1051, Londres, octobre 1990, p. 704-709.
Brown et Vlieghe, 1999
Christopher Brown et Hans Vlieghe (dir.), *Van Dyck 1599-1641* (catalogue d'exposition, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1999 ; Londres, Royal Academy of Arts, 1999), Londres, 1999.
Brownlee, 2014
Peter John Brownlee (dir.), *Samuel F. B. Morse's "Gallery of the Louvre" and the Art of Invention*, Chicago, 2014.
Brunet, 1855
Gustave Brunet, « Observations sur les attributions assignées à divers tableaux du musée du Louvre dans le catalogue de M. Villot », *Revue universelle des arts*, tome 2, Bruxelles et Paris, 1855, p. 405-418.
Bruxelles, 1910
L'Art belge au XVII^e siècle (catalogue d'exposition, Bruxelles, divers lieux, 1910), Bruxelles, 1910 (2^e édition).
Buendía et Gutiérrez Pastor, 1986
José Rogelio Buendía et Ismael Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo*, Burgos, 1986.
Bullart, 1682
Isaac Bullart, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe*, Amsterdam, 1682.
Burchard, 1929
Ludwig Burchard, « Genuesische Frauenbildnisse von Rubens », *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, vol. 50, Berlin, 1929, p. 319-349.
Burchard, 1938
Ludwig Burchard, « *Christ Blessing the Children* by Anthony Van Dyck », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 72, nº 418, Londres, janvier 1938, p. 25-30.
Burckhardt, 1898
Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Bâle, 1898.
Bureau central des restitutions, 1947
Bureau central des restitutions, commandement en chef français en Allemagne, division des réparations et des restitutions, *Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939-1945*, tome 2 (tableaux, tapisseries et sculptures), Berlin, 1947.
Burke et Cherry, 1997
Marcus B. Burke et Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, Los Angeles, 1997, 2 vol.
Buvelot, Hilaire et Zeder, 1998
Quentin Buvelot, Michel Hilaire et Olivier Zeder, *Tableaux flamands et hollandais du musée Fabre de Montpellier* (catalogue d'exposition, Montpellier, musée Fabre, 1998), Montpellier, 1998.
Byam Shaw, 1967
James Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Londres, 1967.
Callataÿ, 2003
François de Callataÿ, « Charles Félu (1830-1900), the Painter without Arms, "One of the most universally known Figures of Antwerp" of his Time », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 2003, p. 42-53.
Callu et Tadié, 1999
Florence Callu et Jean-Yves Tadié (dir.), *Marcel Proust, l'écriture et les arts* (catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999-2000), Paris, 1999.
Campan, 1823
Madame Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre, suivis de souvenirs avec dates historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, vol. I, Paris, 1823.
Campbell, 1985
Lorne Campbell, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge et New York, 1985.
Cano Rivero et Quiles García, 2006
Ignacio Cano Rivero et Fernando Quiles García, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (catalogue d'exposition, Séville, musée des Beaux-Arts, 2006), Séville, 2006.
Cantarel-Besson, 1981
Yveline Cantarel-Besson, *La Naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, coll. « Notes et documents des musées de France », 1981, 2 vol.
Cantarel-Besson, 1992
Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre, janvier 1797-juin 1798. Procès-verbaux du conseil d'administration du Musée central des arts*, Paris, 1992.
Capel Margarito, 1976
Manuel Capel Margarito, « Dos Cuadros de Van Dyck en la iglesia de San Andrés, de Jaén », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 87, Jaén, 1976, p. 79-84.
Carpenter, 1844
William Hookham Carpenter, *Pictorial Notices. Consisting Of A Memoir of Sir Anthony Van Dyck, With A Descriptive Catalogue Of The Etchings Executed By Him. And A Variety Of Interesting Particulars Relating To Other Artists Patronized By Charles I. Collected From Original Documents In Her Majesty's State Paper Office, The Office Of Public Records, And Other Sources*, Londres, 1844.
Carpenter, 1845
William Hookham Carpenter, *Mémoires et documents inédits sur Antoine Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains, publiés d'après les pièces originales des archives royales d'Angleterre, des collections publiques et autres sources*, Anvers, 1845 (1re édition, Londres, 1844).
Castan, 1883
Auguste Castan, « Le portrait du président Richardot, au musée du Louvre, restitué à Rubens », *Mémoires de la société d'émulation du Doubs*, vol. VIII, Besançon, 1883, p. 5-28, et *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, Paris, 1883, p. 126-142.
Castan, 1884
Auguste Castan, *Les Origines et la date du « Saint-Ildefonse » de Rubens*, Besançon, 1884.
Castelluccio, 2009
Stéphane Castelluccio, « Le cabinet des tableaux de la Surintendance des bâtiments du roi à Versailles », *Versalia*, nº 12, Versailles, 2009, p. 21-54.
Castelluccio, 2018
Stéphane Castelluccio, « Esthétique et politique. La présentation des tableaux des collections royales dans le grand appartement à Versailles, de Louis XIV à la Révolution », *Versalia*, nº 21, Versailles, 2018, p. 37-58.
Castres, 1951
Le Mouton dans l'art, de la préhistoire à nos jours (catalogue d'exposition, Castres, musée Goya, 1951), Castres, 1951.
Catalogue Bordeaux, 1864
Catalogue des tableaux, statues, etc., du musée de Bordeaux, Bordeaux, 1864.
Catalogue Bruxelles, 1785
Catalogue d'une collection de tableaux de plusieurs grands maîtres, tels que Rubens, Van Dyck, Crayer, Jordans, Van Oost, Eyckens, Van Thulden, Seghers, Janssens, Minderhout, et plusieurs autres, provenant des maisons religieuses supprimées aux Pays-Bas, dont la vente se fera au couvent des ci-devant riches claires à Bruxelles, en argent de change, Bruxelles, 1785.
Catalogue Paris, 1785
« Catalogue des tableaux du roi, contenant ceux qui étaient au Luxembourg et qui sont présentement déposés au Louvre et dans deux salles au rez-de-chaussée, et dans un magasin au pavillon neuf, au second étage », *Catalogue des tableaux du roi déposés au Louvre*, Paris, 1785.
Catalogue Paris, 1793
Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793, l'an second de la République française, Paris, 1793.
Catalogue Paris, 1903
Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (tableaux et peintures décoratives), Paris, 1903 (1re édition 1889).
Caumont et Monfort, 2006
Gisèle Caumont et Marie Monfort, *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*, Paris, 2006, 2 vol.
Cavalli-Björkman, 2010
Görel Cavalli-Björkman (dir.), *Rubens & Van Dyck* (catalogue d'exposition, Stockholm, Nationalmuseum, 2010), Stockholm, 2010.
Chaney et Wilks, 2014
Edward Chaney et Timothy Wilks, *The Jacobean Grand Tour. Early Stuart Travellers in Europe*, Londres et New York, 2014.
Chatelus, 1991
Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, 1991.
Churchill, 1909
Sidney J. A. Churchill, « Sir Anthony Van Dyck's Visit to Sicily about 1624 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 14, nº 70, Londres, avril 1909, p. 239-240.
Cigna-Santi, 1786
Vittorio Amedeo Cigna-Santi, *Serie cronologica de' cavalieri dell'ordine supremo di Savoia detto prima del Collare, indi della Santissima Nunziata co' nomi, cognomi, titoli, e blasoni delle arme loro di Vittorio Amedeo Cigna-Santi storiografo del medesimo ordine*, Turin, 1786.
Clark, 2018
Kenneth Clark, *Civilization. A Personal View*, Londres, 2018 (1re édition 1969).

Clément de Ris, 1877
Louis Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, 1877.
Cochin, 1773
Charles Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, tome III, Paris, 1773 (1re édition 1758).
Cole, 2020
Michael W. Cole, *Sofonisba's Lesson. A Renaissance Artist and Her Work*, Princeton, 2020.
Colomer et Descalzo, 2014
José Luis Colomer et Amalia Descalzo (dir.), *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe* (traduction de l'espagnol), Madrid, 2014, 2 vol.
Communaux, 1914
Eugène Communaux, « Emplacements actuels des tableaux du musée du Louvre catalogués par Frédéric Villot (écoles du Nord) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1914*, Paris, 1914, p. 208-287.
Compin, 1978
Isabelle Compin, « La donation Hélène et Victor Lyon », *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 5-6, Paris, 1978, p. 379-406.
Constans, 1976
Claire Constans, « Les tableaux du grand appartement du roi », *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 3, Paris, 1976, p. 157-173.
Constans, 1980
Claire Constans, *Musée national du château de Versailles. Catalogue des peintures*, Paris, 1980.
Constans, 1995
Claire Constans, *Musée national du château de Versailles. Catalogue des peintures*, Paris, 1995, 3 vol.
Constant, 2017
Jean-Marie Constant (dir.), *Gaston d'Orléans, prince rebelle et mécène*, Rennes, 2017.
Corp, 2001
Edward Corp (dir.), *The King over the Water. Portraits of the Stuarts in Exile after 1689* (catalogue d'exposition, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 2001), Édimbourg, 2001.
Corp et Himelfarb, 2000
Edward Corp et Hélène Himelfarb, « Les courtisans français à la cour d'Angleterre à Saint-Germain-en-Laye », *Cahiers Saint-Simon*, vol. 28, Fontenay-sous-Bois, 2000, p. 49-66.
Cosnac, 1885
Gabriel Jules de Cosnac, *Les Richesses du palais Mazarin. Correspondance inédite de M. de Bordeaux, ambassadeur en Angleterre, état inédit des tableaux et des tapisseries de Charles Premier mis en vente au palais de Somerset en 1650. Inventaire inédit dressé après la mort du cardinal Mazarin en 1661*, Paris, 1885 (1re édition 1884).
Cottini, 1851
Jean Cottini, *Examen du musée du Louvre, suivi d'observations sur les expertises en matière de tableaux*, Paris, 1851.
Cressent, 1749
Charles Cressent, *Catalogue des différents effets curieux du sieur Cressent, ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans. Cette vente, dans laquelle il ne sera rien retiré, se fera au plus offrant et dernier enchérisseur, le 15 janvier 1749 et jours suivants sans interruption…*, Paris, 1749.
Cressent, 1756
Charles Cressent, *Catalogue des différents effets curieux du sieur Cressent, ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans…*, Paris, 1756.
Cressent, 1765
Charles Cressent, *Catalogue des différents effets curieux du sieur Cressent, ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, 1765.
Crozat, 1755
Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers [par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye], Paris, 1755.
Cumming, 2016
Laura Cumming, *The Vanishing Man. In pursuit of Velázquez*, Londres, 2016.
Cust, 1900
Lionel Cust, *Anthony Van Dyck. An Historical Study of His Life and Works*, Londres, 1900.
Cust, 1902
Lionel Cust, *A Description of the Sketch-book by Sir Anthony Van Dyck, used by Him in Italy, 1621-1627, and preserved in the Collection of the Duke of Devonshire, at Chatsworth*, Londres, 1902.
Cust, 1906
Lionel Cust, *Van Dyck*, Londres, 1906.
Cuzin, 2002
Jean-Pierre Cuzin (dir.), *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Peintures. 1996-2001*, Paris, 2002.
Dacier, 1909
Émile Dacier, *Catalogue de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint Aubin*, Paris, 1909, 6 vol.
Dacier, 1921
Émile Dacier, *Catalogue de la vente de L.-J. Gaignat*, Paris, 1921.
Dalvit, 2018
Giulio Dalvit, « Charles I. King and Collector, eds. P. Rumberg, D. Shawe-Taylor, London, Royal Academy of Arts, 2017 », *Immediations*, vol. 4, nº 3, Londres, 2018, p. 103-105.
Dansaert, 1938
Georges Dansaert, « À propos du portrait dit de Richardot, attribué à Van Dyck, au musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, Paris, janvier-février 1938, p. 10-12.
David, 1784
François-Anne David, *Histoire d'Angleterre, représentée par figures, accompagnées de discours. Les figures gravées par François-Anne David, le discours par Le Tourneur et Guyot*, Paris, 1784, 2 vol.
Davies, 2018
Justin Davies, « Ein Maler als Modell. Van Dycks Porträt von Pieter Soutman », *Ansichtssache*, nº 21, Vienne, 2018 (édition en anglais http://jordaensvandyck.org/van-dycks-portrait-of-pieter-soutman/ consultée le 24 juillet 2019).
Davies, 2021
Justin Davies, « Van Dyck's use of Panels made by the Gabron Family. Occurrences and New Findings », *Jordaens Van Dyck Journal. The Research Publication of the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project*, nº 2, Bruxelles et Amsterdam, décembre 2021, p. 18-27 (http://jordaensvandyck.org/journal/ consulté le 6 avril 2022).
De Kesel, 2001
Lieve De Kesel, « Almost Restored. The Hours of Archduchess Isabella Clara Eugenia. Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 15 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 43, Berlin, 2001, p. 109-131.
De Maeyer, 1955
Marcel De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe- eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruxelles, 1955.
De Poorter, Giltaij et Jansen, 1990
Nora De Poorter, Jeroen Giltaij et Guido Jansen, *Rubens en zijn tijd*, Rotterdam, 1990.
Delacre, 1934
Maurice Delacre, *Le Dessin dans l'œuvre de Van Dyck*, Bruxelles, 1934.
Delattre, 1940-1957
Pierre Delattre (dir.), *Les Établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles. Répertoire topo-bibliographique publié à l'occasion du quatrième centenaire de la fondation de la Compagnie de Jésus, 1540-1940*, Wetteren, 1940-1957, 5 vol.
Demonts, 1922
Louis Demonts, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
Denis, 1992
Marie-Amynthe Denis, *Madame du Barry. De Versailles à Louveciennes* (catalogue d'exposition, Marly-le-Roi, musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1992), Paris, 1992.
Denucé, 1932
Jean Denucé, *De Antwerpsche "Konstkamers". Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen.*, Amsterdam, coll. « Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, 2 », 1932.
Depauw et Luijten, 1999
Carl Depauw et Ger Luijten (dir.), *Antoine Van Dyck et l'estampe* (catalogue d'exposition, Anvers, musée Plantin-Moretus, 1999; Amsterdam, Rijksmuseum, 1999-2000), Anvers, 1999.
Depauw et Luijten, 2003
Carl Depauw et Ger Luijten (dir.), *Anton Van Dyck y el arte del grabado* (catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003-2004), Madrid, 2003.

Descamps, 1753-1764
Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, Paris, 1753-1764, 4 tomes.
Descamps, 1769
Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Paris, 1769.
Descamps et Rousseau, 1912-1913
Edouard Descamps et Henry Rousseau *et al.* (dir.), *Trésor de l'art belge au XVII^e siècle. Mémorial de l'Exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910*, Bruxelles, 1912-1913, 2 vol.
Deschamps, 1864
Pierre Deschamps, « Testament de madame de Verrue », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI, Paris, 1864, p. 318-330.
Dezallier d'Argenville, 1752
Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, 1752 (1re édition 1749).
Dezallier d'Argenville, 1757
Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, 1757 (1re édition 1749).
Dezallier d'Argenville, 1762
Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leur caractère et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, Paris, 1762 (2e édition), 4 vol. (1re édition 1745-1752, 3 vol.).
Díaz Padrón, 1965
Matías Díaz Padrón, « Gaspar de Crayer, pintor de retratos de los Austria », *Archivo Español de Arte*, vol. 38, nº 151, Madrid, 1965, p. 229-244.
Díaz Padrón, 1975
Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catalogo de pinturas. Escuela flamenca siglo XVII*, Madrid, 1975.
Díaz Padrón, 2007
Matías Díaz Padrón, « Van Dyck. *El Martirio de San Sebastián* de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York », *Goya*, nº 316-317, Madrid, janvier-avril 2007, p. 45-50.
Díaz Padrón, 2012
Matías Díaz Padrón, « Van Dyck. The Painting of *The Virgin and Child with Repentant Sinners* from the Ante-Sacristy of El Escorial, identified at The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, nº LXXXI, Bruxelles, 2012, p. 111-128.
Díaz Padrón, 2012a
Matías Díaz Padrón, « Un nuevo Van Dyck en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca : *El Martirio de San Sebastián* del Conde de Monterrey », *Archivo español de arte*, vol. 85, nº 339, Madrid, juillet-septembre 2012, p. 233-250.
Díaz Padrón, Diéguez Rodríguez et Sanzsalazar, 2012
Matías Díaz Padrón, Ana Diéguez Rodríguez et Jahel Sanzsalazar, *Van Dyck en España*, Barcelone, 2012, 2 vol.
Drossaers, 1930
Sophie Wilhelmina Albertine Drossaers (dir.), « Inventaris van de meubelen van het Stadhouderlijk kwartier met het Speelhuis en van het Huis in het Noordeinde te 's-Gravenhage », *Oud Holland*, vol. 47, nº 5, Amsterdam, 1930, p. 193-236.
Drossaers et Lunsingh Scheurleer, 1974-1976
Sophie Wilhelmina Albertine Drossaers et Theodor Herman Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken 1567-1795*, La Haye, 1974-1976, 3 vol.
Du Gué Trapier, 1957
Elizabeth Du Gué Trapier, « The School of Madrid and Van Dyck », *The Burlington Magazine*, vol. 99, nº 653, Londres, août 1957, p. 265-273.
Dubreuil, 2002
Marie-Martine Dubreuil, « Le catalogue du Muséum français (Louvre) en 1793. Étude critique », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 2001*, Paris, 2002, p. 125-165.
Dubreuil, 2007
Marie-Martine Dubreuil, « La Caze et le commerce de l'art », in Sophie Eloy et Guillaume Faroult (dir.), *La Collection La Caze. Chefs-d'œuvre des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2007 ; Pau, musée des Beaux-Arts, 2007 ; Londres, The Wallace Collection, 2008), Paris, 2007, p. 68-83.
Duchesne, 1829-1834
Jean Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris, 1829-1834, 16 vol.
Ducos, 2009
Blaise Ducos (dir.), *Les Révolutions de l'âge classique. La peinture européenne dans les collections du musée du Louvre* (catalogue d'exposition, Tokyo, Musée national d'art occidental, 2009 ; Kyoto, Musée municipal, 2009), Tokyo, 2009.
Ducos, 2011
Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune 1569-1622. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle. Entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, 2011.
Ducos, 2013
Blaise Ducos (dir.), *L'Europe de Rubens* (catalogue d'exposition, Lens, musée du Louvre-Lens, 2013), Paris, 2013.
Ducos et Savatier Sjöholm, 2013
Blaise Ducos et Olivia Savatier Sjöholm (dir.), *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2013), Paris, 2013.
Ducourau, 1988
Vincent Ducourau, *Le Musée Bonnat à Bayonne*, Paris, 1988.
Duerloo, 2012
Luc Duerloo, *Dynasty and Piety. Archduke Albert (1598-1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars*, Farnham, 2012.
Duerloo, 2016
Luc Duerloo, « The Hunt in the Performance of Archiducal Rule », *Renaissance Quarterly*, vol. 69, nº 1, Cambridge, 2016, p. 116-154.
Duerloo et Thomas, 1998
Luc Duerloo et Werner Thomas (dir.), *Albert & Isabelle 1598-1621* (catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1998), Turnhout, 1998, 2 vol.
Duhoux d'Argicourt, 1899
L.-A. Duhoux d'Argicourt, *Alphabet et figures de tous les termes du blason*, Paris, 1899.
Duindam, 2003
Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780*, Cambridge, 2003.
Dumas, 1859
Alexandre Dumas, *L'Art et les contemporains au Salon de 1859*, Paris, 1859.
Dumas, 1979
Charles Dumas, *In het zadel : het Nederlands ruiterportret van 1550 tot 1900* (catalogue d'exposition, Leuvarde, Fries Museum, 1979-1980 ; Bois-le-Duc, Noordbrabants Museum, 1980 ; Assen, Provinciaal Museum van Drenthe, 1980), Assen, 1979.
Dupuy, Le Masne de Chermont et Williamson, 1999
Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont et Elaine Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, 1999, 2 vol.
Durameau, 1784
Louis Jacques Durameau, *Inventaire des tableaux du cabinet du roi, placés à la surintendance des Batimens de Sa Majesté à Versailles, fait en l'année 1784 par l'ordre de Monsieur le comte d'Angiviller (1730-1809)*, manuscrit, 1784, 2 vol.
Duvaux et Courajod, 1873
Lazare Duvaux, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758. Précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle…* par Louis Courajod, Paris, 1873, 2 vol.
Duverger, 1984-2009
Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1984-2009, 14 vol.
Eaker, 2015
Adam Eaker, « Van Dyck between Master and Model », *The Art Bulletin*, vol. 97, nº 2, New York, juin 2015, p. 173-191.
Eaker, 2022
Adam Eaker, *Van Dyck and the Making of English Portraiture*, New Haven et Londres, 2022.
Eastlake, 1883
Charles L. Eastlake, *Notes on the Principal Pictures in the Louvre Gallery at Paris, and in the Brera Gallery at Milan*, Boston, 1883.
Edwards, 1996
JoLynn Edwards, *Alexandre Joseph Paillet. Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1996.
Elen, 1989
Albert J. Elen, *Missing Old Master Drawings from the Franz Koenigs Collection claimed by the State of The Netherlands*, La Haye, 1989.

Émile-Mâle, 1957
Gilberte Émile-Mâle, « Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre », in *Paris et Ile-de-France. Mémoires*, tome VIII, année 1956, Paris, 1957, p. 371-417.
Engerand, 1899
Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, publié pour la première fois avec des additions et des notes par Fernand Engerand*, Paris, 1899.
Engerand, 1900
Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, 1900.
Errera, 1921
Isabella Errera, « Les tissus reproduits sur les tableaux italiens du XIVe au XVIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 63e année, Paris, 2e semestre 1921, p. 143-158.
Étienne, 2012
Noémie Étienne, *La Restauration des peintures à Paris (1750 - 1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, 2012.
Evelyn, 1890
The Diary of John Evelyn. From 1641 to 1705-6, with Memoir, édition de William Bray, Londres, 1890 (date consultée : 8 mai 1654).
Fabri et Van Hout, 2009
Ria Fabri et Nico Van Hout (dir.), *De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs-d'œuvre du Musée royal réunis dans la cathédrale* (catalogue d'exposition, Anvers, cathédrale Notre-Dame, 2009), Anvers 2009.
Farina, 1995
Rachele Farina (dir.), *Dizionario biografico delle donne lombarde (568-1968)*, Milan, 1995.
Faroult, 2007
Guillaume Faroult (dir.), *La Collection La Caze. Chefs-d'œuvre des peintures des XVIIe et XVIIIe siècles* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2007 ; Pau, musée des Beaux-Arts, 2007 ; Londres, The Wallace Collection, 2008), Paris, 2007.
Faroult, 2012
Guillaume Faroult, « Van Dyck and France under the Ancien Régime 1641-1793 », *Tate Paper*, nº 18, Londres, automne 2012 (https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/van-dyck-and-france-under-the-ancien-regime-1641-1793 consulté le 12 avril 2022).
Faroult et Murphy, 2014
Guillaume Faroult et Kevin Murphy (dir.), *New Frontier III. Portraits anglo-américains à l'heure de la Révolution* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2014 ; Bentonville, Crystal Bridges Museum of American Art, 2014 ; Atlanta, High Museum of Art, 2014-2015), Paris, 2014.
Farr, 1958
Dennis Farr, *William Etty*, Londres, 1958.
Feigenbaum et Martin, 1979
Gail Feigenbaum et John Rupert Martin, *Van Dyck as Religious Artist*, Princeton, 1979.
Félibien, [1666-1688] 1725
André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1725, 6 vol. (1re édition 1666-1688).
Félibien Des Avaux, 1703
Jean-François Félibien Des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. Avec des figures*, Paris, 1703.
Ferino-Pagden, Prohaska et Schütz, 1991
Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska et Karl Schütz, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Vienne, 1991.
Fierens-Gevaert, 1904
Hippolyte Fierens-Gevaert, *Van Dyck*, Paris, 1904.
Filhol et Lavallée, 1804-1815
Galerie du musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée (Joseph)…, Paris, 1804-1815, 12 vol.
Fischel, 1917
Oskar Fischel, « Wanderungen eines antiken Motivs », *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, vol. 39, Berlin, 1917, p. 59-63.
Fohr et Gilet, 1982
Robert Fohr et Annie Gilet (dir.), *Tableaux français et italiens du XVIIe siècle des musée des Beaux-Arts de Tours, musée de Richelieu, château d'Azay-le-Ferron* (catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 1982-1983), Paris, 1982.
Foucart, 1973
Jacques Foucart, « Rubens : copies, répliques, pastiches », *Revue de l'art*, nº 21, Paris, 1973, p. 48-55.
Foucart, 1977
Jacques Foucart (dir.), *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises* (catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1977-1978), Paris, 1977.
Foucart, 1991
Jacques Foucart (dir.), *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Peintures. 1987-1990*, Paris, 1991.
Foucart, 2009
Jacques Foucart, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris, 2009.
Frimmel, 1894
Theodor von Frimmel, *Verzeichnis der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze*, Pommersfelden, 1894.
Fromentin, 1876
Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande*, Paris, 1876.
Furcy-Raynaud, 1912
Marc Furcy-Raynaud, « Les tableaux et objets d'art saisis chez les émigrés et condamnés, et envoyés au Muséum central », *Archives de l'art français*, nouvelle période, tome VI, Paris, 1912, p. 244-343.
Gachenot, 2001
Sandrine Gachenot, *Les Restaurations en peinture de Féréol Bonnemaison* (mémoire de maîtrise), Paris, 2001, 3 vol.
Gaddi, 2010
Sergio Gaddi, *Rubens e i fiamminghi*, Milan, 2010.
Galard, 2010
Jean Galard (dir.), *Promenades au Louvre en compagnie d'écrivains, d'artistes et de critiques d'art*, Paris, 2010.
Galen, 1998
Hans Galen, *Johann Boeckhorst. Der Maler aus Münster zur Zeit des Westfälischen Friedens* (catalogue d'exposition, Münster, Stadtmuseum Münster, 1998), Münster, 1998.
García García, 2003
Bernardo J. García García, « El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarías de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645) », in José Luis Colomer (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, p. 135-160.
Gauthier, 1962
Maximilien Gauthier, *Palais et musée du Louvre*, Paris, 1962, 2 tomes.
Gautier, [1867] 1994
Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris, 1994 (1re édition 1867).
Geffroy, 19..
Gustave Geffroy, *Le Louvre. La peinture étrangère*, Paris, 19…
Geismeier, 1976
Irene Geismeier, *Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum*, Berlin, 1976.
Genet-Rouffiac, 2011
Nathalie Genet-Rouffiac, *Jacques II d'Angleterre. Le roi qui voulut être saint*, Paris, 2011.
Georgel et Lecoq, 1983
Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture* (catalogue d'exposition, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1982-1983), Dijon, 1983.
Giraud, 1932
Stanislas Giraud, *Gustave Ricard. Sa vie et son œuvre (1823-1873)*, Paris, 1932.
Glaser, 1980
Hubert Glaser (dir.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.* (catalogue d'exposition, Munich, Residenzmuseum, 1980), Munich, 1980, 2 vol.
Glorieux, 2011
Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, 2011.
Glück, 1905
Gustav Glück, « Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Bd. V. P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1905 », *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, nº 1, Innsbruck, 1905, p. 51-64.
Glück, 1916
Gustav Glück, « Jugendwerke von Rubens », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 33, Vienne, 1916, p. 1-30.
Glück, 1924
Gustav Glück, *The Early Work of Van Dyck*, Vienne, 1924.
Glück, 1924a
Gustav Glück, « Anton Van Dycks Bildnis des Kardinals Domenico Rivarola », *Bulletin of the Bachstitz Gallery*, vol. VII-VIII, New York, septembre 1924, non paginé (repris dans Glück, 1933, p. 310).
Glück, 1925-1926
Gustav Glück, « Van Dycks Anfänge. Der Heilige Sebastian im Louvre zu Paris », *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 59, Leipzig, 1925-1926, p. 257-264.
Glück, 1931
Gustav Glück, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen*, Berlin et Stuttgart, coll. « Klassiker der Kunst », 1931.
Glück, 1933
Gustav Glück, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Vienne, 1933.

Glück, 1937
Gustav Glück, « Van Dyck's Equestrian Portraits of Charles I », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 70, nº 410, Londres, mai 1937, p. 211-217.
Goldstein, 1996
Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge et New York, 1996.
Goncourt, [1878] 1906
Jules de Goncourt, *La Du Barry*, Paris, 1906 (1re édition 1878).
González Palacios, 1994
Alvar González Palacios, « À propos du surtout Braschi », coll. « Les dossiers du musée du Louvre, 46 », Paris, 1994, p. 132-133.
Gordenker, 2001
Emilie E. S. Gordenker, *Anthony Van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout, 2001.
Goris et Held, 1947
Jan Albert Goris et Julius Samuel Held, *Rubens in America*, Anvers et New York, 1947.
Gowing, 1973
Lawrence Gowing (dir.), *Watercolour and Pencil Drawings by Cézanne* (catalogue d'exposition, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne, 1973), Londres, 1973.
Grand-Clément, 2010
Adeline Grand-Clément, « Dans les yeux d'Athéna. Le rôle des couleurs dans la construction de l'identité divine », *Archiv für Religionsgeschichte*, nº 12, Berlin, 2010, p. 7-22.
Granger, 2005
Catherine Granger, *L'Empereur et les Arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, coll. « Mémoires et documents de l'École de Chartres, 79 », 2005.
Greffet-Kendig, 1988
Suzanne Greffet-Kendig, *La Vraie Adèle Ferrand. Nancy 1817-Bourbon 1848* (catalogue d'exposition, Saint-Denis, La Réunion, musée Léon-Dierx, 1988), Saint-Denis, 1988.
Griffey, 2012
Erin Griffey, « Henrietta Maria's Inventory at Colombes », *Journal of the History of Collections*, vol. 24, nº 2, Oxford, 2012, p. 159-181.
Griffey, 2015
Erin Griffey, *On Display. Henrietta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*, Londres et New Haven, 2015.
Griffey, 2018
Erin Griffey, « Van Dyck Paintings in Stuart Royal Inventories, 1639-1688 », *Journal of the History of Collections*, vol. 30, nº 1, Oxford, 2018, p. 49-63.
Gritsay, 1996
Natalia Gritsay, *Antoine Van Dyck*, Saint-Pétersbourg, 1996.
Grosvenor, 2011
Bendor Grosvenor, *Finding Van Dyck. A Loan Exhibition of Newly Discovered and Rarely Seen Works by Van Dyck and His Followers* (catalogue d'exposition, Londres, Philip Mould Galleries, 2011), Londres, 2011.
Gruber, Sander et Weppelmann, 2017
Gerlinde Gruber, Jochen Sander et Stefan Weppelmann, *Rubens. Kraft der Verwandlung* (catalogue d'exposition, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2017-2018 ; Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 2018), Vienne, 2017.
Grunchec, 1978
Philippe Grunchec, *L'Opera completa di Gericault*, Milan, 1978.
Gruyer, 1891
François Anatole Gruyer, *Voyage autour du salon Carré*, Paris, 1891.
Guiffrey, 1882
Jules Guiffrey, *Antoine Van Dyck. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1882.
Guiffrey, 1931
Jean Guiffrey, « La collection Carlos de Beistegui », *Gazette des Beaux-Arts*, tome V, Paris, 1931, p. 137-154.
Guiffrey et Tuetey, 1909
Jean Guiffrey et Alexandre Tuetey, « La commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793) », *Archives de l'art français*, tome III, Paris, 1909.
Guiffrey et Tuetey, 1910
Jean Guiffrey et Alexandre Tuetey, *La Commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793)*, Paris, 1910.
Guilding, 2001
Ruth Guilding, *Marble mania. Sculptures galleries in England 1640-1840* (catalogue d'exposition, Londres, Sir John Soane's Museum, 2001), Londres, 2001.
Guillaume-Alonso, 2012
Araceli Guillaume-Alonso, « Le *valido* entre le roi et la haute noblesse. Lerma et Olivarès, deux hommes, deux styles », *Dix-septième siècle*, nº 256, 2012/3, Paris, 2012, p. 459-471.
Guizot, 1826-1827
François Guizot, *Histoire de la révolution d'Angleterre. Depuis l'avènement de Charles Ier jusqu'à la restauration de Charles II. Première partie*, Paris, 1826-1827, 2 tomes.
Gustin-Gomez, 2006
Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse, 1636-1716. Le maître des modernes*, Dijon, 2006, 2 vol.
Habert *et al.*, 2007
Jean Habert, Stéphane Loire, Cécile Scailliérez et Dominique Thiébaut, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre*, Paris, 2007.
Haeger, 2011
Barbara Haeger, « Rubens' Singular Tribute to Adam Elsheimer », in *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, Zwolle, 2011, p. 103-115.
Halévy, 1884
Ludovic Halévy, « Les Anglais au Louvre », *L'Art*, tome XXXVI, 10e année, Paris, 1884, p. 3-13.
Härting, 2000
Ursula Härting (dir.), *Gärten und Höfe der Rubenszeit. Im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens* (catalogue d'exposition, Hamm, Gustav Lübcke Museum, 2000-2001 ; Mayence, Landesmuseum, 2001), Munich, 2000.
Hartup et Pérez d'Ors, 2012
Cheryl Hartup et Pablo Pérez d'Ors (dir.), *Del Greco a Goya. Obras maestras del Museo del Prado* (catalogue d'exposition, Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 2012), Puerto Rico, 2012.
Haskell, 1995
Francis Haskell, *L'Historien et les images*, Paris, 1995 (1re édition, New Haven, 1993).
Haskell, 1997
Francis Haskell, *L'Amateur d'art*, Paris, 1997 (1re édition 1989).
Haskell, 2002
Francis Haskell, « Come si costruice un re. Carlo I d'Inghilterra e i suoi ritrattisti », in Renzo Zorzi (dir.), *Le Metamorfosi del ritratto*, Florence, 2002, p. 137-145.
Haskell, 2013
Francis Haskell, *The King's Pictures. The Formation and Dispersal of the Collections of Charles I and his Courtiers*, New Haven, 2013.
Hayward, Starkey et Ward, 2012
Maria Hayward, David Starkey et Philip Ward, *The Inventory of King Henry VIII. Textiles and Dress*, vol. II, Londres, 2012.
Healy, 2001
Fiona Healy, « Images of the "Madonna and Child" and "The Holy Family" in Van Dyck's Œuvre », in Hans Vlieghe (dir.), *Van Dyck, 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout, 2001, p. 89-112.
Healy et Lohse Belkin, 2004
Fiona Healy et Kristin Lohse Belkin (dir.), *A House of Art. Rubens as Collector* (catalogue d'exposition, Anvers, Rubenshuis, 2004), Anvers, 2004.
Hearn, 2003
Karen Hearn, « The English Career of Cornelius Johnson », *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 13, Leyde, 2003, p. 113-129.
Hearn, 2009
Karen Hearn (dir.), *Van Dyck and Britain* (catalogue d'exposition, Londres, Tate Britain, 2009), Londres, 2009.
Hearn, 2016
Karen Hearn, *Cornelius Johnson 1593-1661, Painter to King and Country* (catalogue d'exposition, Londres, The Weiss Gallery, 2016), Londres, 2016.
Hedley, 1999
Jo Hedley, *Van Dyck at the Wallace Collection* (catalogue d'exposition, Londres, Wallace Collection, 1999), Londres, 1999.
Held, 1958
Julius Samuel Held, « Le Roi à la Ciasse », *The Art Bulletin*, vol. 40, New York, juin 1958, p. 139-149.
Held, 1980
Julius Samuel Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton, 1980, 2 vol.
Hendy, 1974
Philip Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1974.
Hennen, 1995
Insa Christiane Hennen, *Karl zu Pferde, Ikonologische Studien zu Anton Van Dycks Reiterporträts Karls I. von England*, Francfort, coll. « Europäische Hochschulschriften, 28 », 1995.

Herbert, 1839
Thomas Herbert, *Memoirs of the Two Last Years of the Reign of King Charles I. By Sir Thomas Herbert, Groom of the Chambers to His Majesty. To which is added, a particular account of the Funeral of the King, in a letter from Sir Thomas Herbert to Sir William Dugdale*, Londres, 1839 (4e édition).

Hervey, 1921
Mary Frederica Sophia Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge, 1921.

Heusinger *et al.*, 1964
Christian von Heusinger, Henning Bock, Günter Busch et Jürgen Schultze, *Eugène Delacroix. 1798-1863* (catalogue d'exposition, Brême, Kunsthalle, 1964), Brême, 1964.

Hilliard, 1912
Nicholas Hilliard, « A Treatise Concerning the Art of Limning », *The First Annual Volume of the Walpole Society*, vol. 1, Oxford, 1912, p. 1-54.

Hind, 1964
Arthur Mayger Hind, *Engraving in England in the Sixteenth & Seventeenth Centuries*, vol. 3, Cambridge, 1964.

Hirschfelder, 2008
Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 2008.

Hollstein, 1949-
Friedrich Wilhelm Hollstein *et al.*, *Dutch and Flemish Etchings and Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 vol., Amsterdam, 1949-1987 ; Roosendaal, 1988-1993 ; Rotterdam, 1995-2004 ; Ouderkerk aan den IJssel, 2005-2010.

Hoogsteder, 1986
Willem Jan Hoogsteder, *De Schilderijen van Frederik Hendrik en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen* (thèse de doctorat), Utrecht, 1986.

Hopkinson, 2008
Martin Hopkinson, « Sir Robert Strange », *Print Quarterly*, vol. 25, nº 4, Londres, 2008, p. 408-423.

Hopkinson et Morris, 1977
Martin Hopkinson et Edward Morris, *Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue*, Liverpool, 1977, 2 vol.

Howarth, 1990
David Howarth, « The Arrival of Van Dyck in England », *The Burlington Magazine*, vol. 132, nº 1 051, Londres, octobre 1990, p. 709-710.

Huemer, 1977
Frances Huemer, « Rubens. Portraits painted in Foreign Countries », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XIX, Portraits I, Londres et New York, 1977.

Hugon, 2017
Alain Hugon, *Au service du roi catholique*, Madrid, coll. « Casa de Velázquez, 28 », 2017 (1re édition 2004, (https://books.openedition.org/cvz/2980?lang=fr, édition électronique consultée le 19 janvier 2022).

Huidobro Salas, 2015
Concha Huidobro Salas (dir.), *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (catalogue d'exposition, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015-2016), Madrid, 2015.

Hulst et Vandenven, 1989
Roger Adolf d'Hulst et Marc Vandenven, « Rubens. The Old Testament », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. III, Londres et New York, 1989.

Hulst et Vey, 1960
Roger Adolf d'Hulst et Horst Vey, *Antoon Van Dyck. Tekeningen en olieverfschetsen* (catalogue d'exposition, Anvers, Rubenshuis, 1960 ; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1960), Anvers, 1960.

Huyghe, 1952
René Huyghe, *Cent chefs-d'œuvre du musée du Louvre*, Paris, 1952.

Huygue et Salles, 1945
Chefs-d'œuvre de la peinture. Lettre de René Huyghe. Avant-propos par Georges Salles (avec un supplément), Paris, 1945.

Hymans, 1887
Henry Hymans, « Les dernières années de Van Dyck », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXVI, Paris, 1887, p. 432-440.

Hymans, 1905
Henry Hymans, « Note sur le séjour de Van Dyck en Italie », *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, nº III, Anvers, 1905, p. 119-122.

Ingamells, 1997
John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy. 1701-1800*, Londres et New Haven, 1997.

Inventaire Versailles, 1794
Inventaire des tableaux de la collection du cabinet du roi, à la surintendance de Versailles, dressé par la commission des arts du département de Seine-et-Oise, le 4 juin 1794 et terminé par elle le 10 juillet suivant, Versailles (An 2), 1794.

Jacquot, 2017
Dominique Jacquot (dir.), *Rubens. Portraits princiers* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg, 2017-2018), Paris, 2017.

Jacquot, Lavallée et Marcle, 2009
Dominique Jacquot, Michèle Lavallée et Céline Marcle (dir.), *Peinture flamande et hollandaise, XVe-XVIIIe siècle* (catalogue d'exposition, Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 2009), Strasbourg, 2009.

Jaffé, 1966
Michael Jaffé, *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, Londres, 1966, 2 vol.

Jaffé, 1989
Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milan, 1989.

Jaffé, 2001
David Jaffé, « New Thoughts on Van Dyck's Italian Schetchbook », *The Burlington Magazine*, vol. 143, nº 1 183, Londres, octobre 2001, p. 614-624.

Jaffé, 2002
Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Northern Europeans Drawings*, Londres, 2002, 5 vol.

James-Sarazin, 2016
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743). L'homme et son art. Le catalogue raisonné*, Dijon, 2016, 2 vol. (https://www.hyacinthe-rigaud.fr/ouvrage).

Johns, 1988
Christopher M. S. Johns, « Politics, Nationalism and Friendship in Van Dyck's "Le Roi à la Ciasse" », *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 51, Leipzig, 1988, p. 243-261.

Johnson, 1970
Lee Johnson, « A Copy after Van Dyck by Géricault », *The Burlington Magazine*, vol. 112, nº 813, Londres, décembre 1970, p. 793-797.

Jonckheere, 2004-2005
Koenraad Jonckheere, « "When the Cabinet from Het Loo was sold". The Auction of Williams III's Collection of Paintings, 26 July 1713 », *Simiolus-Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 31, nº 3, Amsterdam, 2004-2005, p. 156-215.

Jouin, 1889
Henry Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence. D'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites*, Paris, 1889.

Joullain, 1783
François Charles Joullain, *Répertoire de tableaux, dessins et estampes, ouvrage utile aux amateurs. Première partie*, Paris, 1783.

Judson, 2000
J. Richard Judson, « The Passion of Christ », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. VI, Turnhout, 2000.

Jugie, 2009
Sophie Jugie, « "Le duc d'Antin et l'art", goût sincère, obligation professionnelle ou ostentation sociale ? », *Cahiers Saint Simon*, nº 37, Fontenay-sous-Bois, 2009, p. 41-56.

Jullien, 1909
Adolphe Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés. Lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris, 1909.

Justi, 1888
Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888, 2 vol.

Juszczak et Małachowicz, 2013
Dorota Juszczak et Hanna Małachowicz, *The Royal Castle in Warsaw. A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, Varsovie, 2013.

Kamen, 2003
Henry Kamen, *Empire. How Spain Became a World Power. 1492-1763*, New York, 2003 (1re édition 2002).

Kennedy et Meslay, 2006
Elizabeth Kennedy et Olivier Meslay (dir.), *Les Artistes américains et le Louvre* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2006), Paris, 2006.

Knackfuss, 1910
Hermann Knackfuss, *Anton Van Dyck*, Leipzig, 1910 (1re édition 1896).

Knipping, 1974
John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Leyde, 1974, 2 vol.

Kobayashi-Sato *et al.*, 1989
Collectif (Kobayashi-Sato *et al.*), *Masterpieces of the National Museum of Western Art, Tokyo*, Tokyo, 1989.

Koenig, 2011
Stéphanie Koenig, « Le Muséum des arts (Louvre) en 1796 : catalogue des peintures exposées », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 2010*, Paris, 2011, p. 169-189.
Koester, 2000
Olaf Koester, *Statens Museum for Kunst. Flemish Paintings. 1600-1800*, Copenhague, 2000.
Korkow, 2013
Cory Korkow (dir.), *British Portrait Miniatures. The Cleveland Museum of Art*, Londres, 2013.
Kostioukovitch, 1995
Elena Kostioukovitch (dir.), *Five Centuries of European Drawings. The Former Collection of Franz Koenigs* (catalogue d'exposition, Moscou, musée Pouchkine, 1995-1996), Milan, 1995.
Kramm, 1857-1864
Christiaan Kramm, *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857-1864, 3 vol.
Kusche, 1989
Maria Kusche, « Sofonisba Anguissola en España, retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa », *Archivo Español de Arte*, vol. 62, nº 248, Madrid, 1989, p. 391-420.
La Caze, 1869
État des tableaux de la collection La Caze, manuscrit de M. La Caze à M. de Maussion, archives des Musées nationaux, 1869.
La Guiche, 1770
Catalogue des tableaux du cabinet de feu M. le comte de La Guiche, lieutenant général des armées du roi, et ancien commandant pour le roi dans la province de Bourgogne. Par Pierre Remy, peintre, rue Poupée, proche S. André des Arcs, qui le distribue, Paris, 1770.
Laclotte, 1989
Michel Laclotte (dir.), *Les Donateurs du Louvre* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 1989), Paris, 1989.
Laclotte et Ressort, 1974
Michel Laclotte et Claudie Ressort, *Copies, répliques, pastiches* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 1973-1974), Paris, 1974.
Lacroix et Marsuzi de Aguirre, 1865
Paul Lacroix et Camille Marsuzi de Aguirre, « Quelques notes sur diverses attributions du catalogue du musée du Louvre », *Revue universelle des arts*, tome 21, Bruxelles et Paris, 1865, p. 237-250.
Lajoix, 1993
Anne Lajoix, « Alexandre Brongniart et la quête des moyens de reproduction en couleurs », *Revue des amis du Musée national de céramique*, nº 2, Sèvres, 1993, p. 52-58.
Lallement, 2004
Nicole Lallement, « Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre. V. Peintures hollandaises et flamandes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, nº 6, Paris, 2004, p. 211-244.
Lammertse et Vergara, 2012
Friso Lammertse et Alejandro Vergara (dir.), *El joven Van Dyck* (catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012-2013), Madrid, 2012.
Lammertse et Vergara, 2018
Friso Lammertse et Alejandro Vergara, *Rubens. Painter of Sketches* (catalogue d'exposition Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018 ; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2018-2019), Madrid, 2018.
Landon, 1823-1835
Charles Paul Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, Paris, 1823-1835 (2^e^ édition), 17 vol.
Landwehr, 1971
John Landwehr, *Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries 1515-1791. A Bibliography*, Nieuwkoop et Leyde, 1971.
Laran, 1909
Jean Laran, « L'exposition des tableaux du roi au Luxembourg en 1750 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1909, 1^er^ fascicule*, Paris, 1909, p. 154-202.
Larousse, 1867
Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique…*, tome III, Paris, 1867.
Larsen, 1980
Erik Larsen, *L'Opera completa di Van Dyck*, Milan, 1980, 2 vol.
Larsen, 1980a
Erik Larsen, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Van Dyck*, Rotterdam, coll. « Meesters der Schilderkunst », 1980.
Larsen, 1988
Erik Larsen, *The Paintings of Anthony Van Dyck*, Lingen, 1988, 2 vol.
Laveissière et Michel, 1991
Sylvain Laveissière et Régis Michel, *Géricault* (catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1991-1992), Paris, 1991.
Le Bihan, 1983
Olivier Le Bihan (dir.), *Musée de Bordeaux. De Rubens, Delacroix à Corot, Redon* (catalogue d'exposition, Fukuoka, musée d'Art, 1983), Kukuoka, 1983.
Le Cornec, 2001
Gaëlle Le Cornec, *Les Changements de format des tableaux de l'inventaire Le Brun* (mémoire de maîtrise), Paris, 2001.
Lebrun, 1792
Jean-Baptiste Pierre Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands. Ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne avec un texte explicatif*, tome 1, Paris, 1792.
Lebrun, 1809
Jean-Baptiste Pierre Lebrun, *Recueil de gravures au trait, à l'eau-forte et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au Midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*, Paris, 1809.
Leclair, 2001
Anne Leclair, *Louis Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, 2001.
Leclair, 2006
Anne Leclair, « Un cabinet de tableaux méconnu : les "Rubens" du marquis de Voyer d'Argenson en 1750 », *Revue de l'art*, nº 153, 2006/3, Paris, 2006, p. 41-56.
Leclair, 2007
Anne Leclair, « Une vente secrète en 1765 : la correspondance inédite entre Pierre Paul Louis Randon de Boisset (1709-1776) et le marquis de Voyer d'Argenson (1722-1782) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 2006*, Paris, 2007, p. 151-176.
Leclair, 2008
Anne Leclair, « Le duc de Choiseul (Nancy, 1719-Paris, 1785) collectionneur. Son entourage et ses réseaux. Archives et documents inédits », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, nº 6, Paris, 2008, p. 62-77.
Leclair, 2009-2010
Anne Leclair, « François Louis Colins (1699-1760), restaurateur des tableaux de Louis XIV, marchand et expert à Paris », *Technè*, nº 30-31, Paris, 2009-2010, p. 125-139.
Leclair, 2011
Anne Leclair, « Le peintre Nicolas François Jacques Boileau (1720-1785), marchand, expert et restaurateur à Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 2010*, Paris, 2011, p. 113-139.
Lee, 1963
Rensselaer W. Lee, « Van Dyck, Tasso and the Antique », in Milard Meiss (dir.), *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art*, vol. III, Princeton, 1963, p. 12-26.
Lefrançois, 1994
Thierry Lefrançois, *Charles Coypel (1694-1752)*, Paris, 1994.
Lesur et Aaron, 2009
Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789, premier peintre du roi*, Paris, 2009.
Levillain, 2018
Charles Édouard Levillain, « Jacques II, roi d'Angleterre, d'Irlande et d'Écosse (1633-1701) », in Catherine Secretan et Willem Frijhof, *Dictionnaire des Pays-Bas au Siècle d'or*, Paris, 2018, p. 385-387.
Lichtenstein et Michel, 2010
Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1712-1746*, tome IV, Paris, 2010, 2 vol.
Liedtke, 1984
Walter A. Liedtke, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1984, 2 vol.
Liedtke, 1989
Walter A. Liedtke, *The Royal Horse and Rider, Painting, Sculpture and Horsemanship, 1500-1800*, New York, 1989.
Liedtke, 1992
Walter A. Liedtke, « Addenda to *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art* », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 27, New York, 1992, p. 101-120.
Locquin, 1912
Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Études sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle*, Paris, 1912.
Loire, 1991
Stéphane Loire (dir.), *La Peinture au musée du Louvre. 100 chefs-d'œuvre*, Paris, 1991.
Loire, 1996
Stéphane Loire, *École italienne, XVII^e^ siècle. 1. Bologne. Département des Peintures, catalogue, musée du Louvre*, Paris, 1996.

Loire, 2006
Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006.
Loménie de Brienne, [1662] 1854
Louis Henri de Loménie de Brienne, *Ludovicus Henricus Lomenius Briennae comes regi a consiliis actis et epistolis de pinacotheca sua ad Constantinum Hugenium... 1662*, réédition sous la direction scientifique de Thomas Victor Arnauldet, Paul Amédée Chéron et Anatole de Montaiglon, Paris, 1854 (1re édition 1662).
Londres, 1887
Exhibition of the Works of Sir Anthony Van Dyck (catalogue d'exposition, Londres, Grosvenor Gallery, 1887), Londres, 1887.
Londres, 1927
Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300-1900 (catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of Arts, 1927), Londres, 1927.
Londres, 1953
Flemish Art 1300-1700 (catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of Arts, 1953-1954), Londres, 1953.
Loomie, 1996
Albert J. Loomie, « A lost Crucifixion by Rubens », *The Burlington Magazine*, vol. 38, nº 1 124, Londres, novembre 1996, p. 734-739.
Lugt, 1926
Frits Lugt, *Collection Warneck. Tableaux anciens et modernes... Vente aux enchères publiques, Paris, galerie Georges Petit, les jeudi 27 et vendredi 28 mai 1926*, Paris, 1926.
Lugt, *Répertoire*
Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, La Haye, 1938-1964 (vol. I-III) ; Paris, 1987 (vol. IV). Voir aussi l'édition du répertoire en ligne.
Lurie, 1995
Doron J. Lurie (dir.), *Van Dyck and his Age* (catalogue d'exposition, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 1995-1996), Tel Aviv, 1995.
Magny, 1987
François Magny (dir.), *Le Faubourg Saint-Germain. Palais Bourbon, sa place* (catalogue d'exposition, Paris Institut néerlandais, 1987), Paris, 1987.
Mahieu et Gand de Vernon, 1956
Bernard Mahieu et Noëlle Gand de Vernon (dir.), *France-Écosse* (catalogue d'exposition, Paris, Archives nationales, 1956), Paris, 1956.
Mai, 2002
Ekkehard Mai, « La fonction politique du portrait. Richelieu et son "Apelle" », in Hilliard Todd Goldfard (dir.), *Richelieu. L'art et le pouvoir* (catalogue d'exposition, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2002-2003 ; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2003), Cologne, 2002, p. 48-55.
Mâle, 1932
Émile Mâle, *L'Art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.
Mantz, 1870
Paul Mantz, « La collection La Caze et le musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, Paris, mai 1870, p. 393-406 et juillet 1870, p. 5-25.
Manuth et De Winkel, 2000
Volker Manuth et Marieke De Winkel, « "Los Meninos" by Van Dyck ? New Identifications and Dates for the "Palatine Princes" in Vienna », *The Burlington Magazine*, vol. 142, nº 1 164, Londres, mars 2000, p. 147-156.
Marandet, 2003
François Marandet, « Pierre Remy (1715-97). The Parisian Art Market in the Mid-Eighteenth Century », *Apollo*, vol. 158, nº 498, Londres, août 2003, p. 32-42.
Margerie, 1998
Anne de Margerie (dir.), *Peintures flamandes et hollandaises des XVII^e et XVIII^e siècles. Collections publiques de Franche-Comté*, Paris, 1998.
Mariette, 1851-1860
Pierre Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annoté par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris, 1851-1860, 6 vol.
Martin, 1968
John Rupert Martin, « The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. I, Londres et New York, 1968.
Martin, 1981
John Rupert Martin, « Van Dyck's Early Paintings of St Sebastian », in Moshe Barasch et Lucy Freeman Sandler (dir.), *Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, 1981, p. 303-400.
Martin, 2014
Gregory Martin, « Van Dyck en España by Matías Díaz Padrón, Jahel Sanzsalazar, Ana Diéguez Rodrigues », *The Burlington Magazine*, vol. 156, nº 1 338, Londres, septembre 2014, p. 606-607.
Martin-Méry, 1963
Gilberte Martin-Méry, *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves* (catalogue d'exposition, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1963), Bordeaux, 1963.
Martin-Méry, 1964
Gilberte Martin-Méry (dir.), *La Femme et l'artiste. De Bellini à Picasso* (catalogue d'exposition, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1964), Bordeaux, 1964.
Massing, 2012
Ann Massing, *Painting Restoration before "La Restauration". The Origins of the Profession in France*, Turnhout, 2012.
Mathey et Parker, 1957-1958
Jacques Mathey et Karl T. Parker, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné*, Paris, 1957-1958, 2 tomes.
Maufort, 1999
Danielle Maufort, « Notice biographique sur la lignée d'Antoon Van Dyck (avec un arbre généalogique détaillé) », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1999, p. 110-123.
Maynard, 2005
Marie-Noëlle Maynard, *Peintures des écoles étrangères. Musée des Beaux-Arts de Carcassonne*, Carcassonne, 2005.
McGrath, 2016
Elizabeth McGrath (dir.), « Mythological Subjects. Achilles to the Graces », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XI (1), Londres et New York, 2016, 2 vol.
McKee, 1991
George D. McKee, « Une mesure napoléonienne d'aide à la gravure : le décret du 17 avril 1812 », *Nouvelles de l'estampe*, nº 120, Paris, 1991, p. 7-17.
McNairn, 1980
Alan McNairn, *The Young Van Dyck. Le Jeune Van Dyck* (catalogue d'exposition, Ottawa, National Gallery of Canada, 1980), Ottawa, 1980.
Menthon, 1983
Pierre de Menthon, *Une famille franc-comtoise. Richardot, Choisey, Menthon*, Lons-le-Saunier, 1983.
Merle du Bourg, 2008
Alexis Merle du Bourg (dir.), *Antoon Van Dyck. Portraits* (catalogue d'exposition, Paris, musée Jacquemart-André, 2008-2009), Bruxelles, 2008.
Meslay, 2001
Olivier Meslay, *Aquarelles et dessins anglais. Une promenade*, Paris, 2001.
Meslay, 2003
Olivier Meslay, « British painting in France before 1802 », *The British Art Journal*, vol. 4, nº 2, Londres, 2003, p. 3-19.
Meyer, 1969
Daniel Meyer, « Les tableaux de Saint-Cloud sous Napoléon Ier », *Archives de l'art français*, vol. 24, Paris, 1969, p. 242-271.
Michel, 1899
Émile Michel, *Rubens. His Life, his Work, and his Time*, Londres et New York, 1899, 2 vol.
Michel, 1929
Édouard Michel, *La Peinture au musée du Louvre. École flamande*, Paris, 1929.
Michel, 2010
Patrick Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, coll. « Art & Société », 2010.
Michelet, 1868-1869
Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, 1868-1869 (2e édition revue et augmentée).
Michiels, 1854
Alfred Michiels, *Rubens et l'École d'Anvers*, Paris, 1854.
Michiels, 1877
Alfred Michiels, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris, 1877.
Michiels, 1882
Alfred Michiels, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1882 (1re édition 1881).
Millar, 1955
Oliver Millar, « Van Dyck at Genoa », *The Burlington Magazine*, vol. 97, nº 631, Londres, octobre 1955, p. 312-315.
Millar, 1960
Oliver Millar, « Abraham Van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I », *The Walpole Society*, vol. 37, Londres, 1960, p. I-XXIV et 1-256.
Millar, 1963
Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, 1963.
Millar, 1972
Oliver Millar, « The inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651 », *The Walpole Society*, vol. 43, Londres, 1972, p. III-XXVIII et 1-458.

Millar, 1982
Oliver Millar (dir.), *Van Dyck in England* (catalogue d'exposition, Londres, National Portrait Gallery, 1982-1983), Londres, 1982.
Millar, 1994
Oliver Millar, « Philip, Lord Wharton, and his Collection of Portraits », *The Burlington Magazine*, vol. 136, nº 1 097, Londres, août 1994, p. 517-530.
Moffitt, 1983
John F. Moffitt, « "Le Roi à la Ciasse"? Kings, Christian Knights, and Van Dyck's Singular "Dismounted Equestrian-Portrait" of Charles I », *Artibus et Historiae*, vol. 4, nº 7, Cracovie, 1983, p. 79-99.
Moinet, 1996
Éric Moinet (dir.), *Mémoire du Nord. Peintures flamandes et hollandaises des musées d'Orléans* (catalogue d'exposition, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1996), Orléans, 1996.
Moir, 1994
Alfred Moir, *Van Dyck*, New York, 1994.
Monicart, 1720
Jean-Baptiste Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues…*, Paris, 1720.
Monnet, 1999
Philippe Monnet, « *Corpus* des références picturales contenues dans *La Comédie humaine*, la *Correspondance*, les *Lettres à madame Hanska* et *l'Inventaire manuscrit* », in Philippe Le Leyzour et Danielle Oger (dir.), *Balzac et la peinture* (catalogue d'exposition, Tours, musée des Beaux-Arts, 1999), Paris, 1999, p. 271-282.
Moran, 2013
Sarah Joan Moran, « "A cui ne fece dono". Art, Exchange and Sensory Engagement in Anthony Van Dyck's *Lamentation* for the Antwerp Beguines », in Wietse de Boer et Christine Göttler (dir.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Leyde, 2013, p. 219-256.
Morse, 1834
Samuel F. B. Morse, *Descriptive Catalogue of the Pictures… From the Most Celebrated Masters, Copied into the Gallery of the Louvre, Painted in Paris in 1831-32*, New York, 1834 (1re édition 1833).
Mouffle d'Angerville, 1781
Barthélemy François Joseph Mouffle d'Angerville, *Vie privée de Louis XV ou principaux événements, particularités et anecdotes de son règne*, Londres, 1781, 4 vol.
Moulier, 2007
Pascale Moulier, *La Peinture religieuse en Haute-Auvergne, XVIIe-XXe siècles*, Saint-Just-près-Brioude, 2007.
Mourey, 1928
Gabriel Mourey, *La Peinture anglaise du XVIIIe siècle*, Paris, 1928.
Moustier, 2008
Béatrice de Moustier, « The Italian Drawings Collection of the Marquis de Lagoy », *Master Drawings*, vol. 46, nº 2, New York, été 2008, p. 187-204.
Muller, 1989
Jeffrey M. Muller, *Rubens. The Artist as Collector*, Princeton, 1989.
Müller Hofstede, 1967
Justus Müller Hofstede, « Vier Modelli von Rubens », *Pantheon*, vol. XXV, Munich, 1967, p. 430-444.
Neumeister, 2019
Mirjam Neumeister, *Van Dyck. Gemälde von Anthonis Van Dyck*, Munich, 2019.
New Hollstein, Van Dyck, 2002
The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Anthony Van Dyck, vol. I à VIII, avec un guide du catalogue, compilation par Simon Turner et édition par Carl Depauw, Rotterdam, 2002.
Noon, 2008
Patrick Noon, *Richard Parkes Bonington. The Complete Paintings*, New Haven, 2008.
Notice Paris, 1796
Notice des tableaux des trois écoles, choisis dans la collection du Muséum des arts, rassemblés au salon d'exposition, pendant les travaux de la galerie, au mois de Prairial an 4, Paris, 1796.
Notices Paris, 1799-1801
Notices des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie du Musée central des arts, dont l'ouverture a eu lieu le 28 Germinal an VII [17 avril 1799] ; *et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX* [14 juillet 1801], Paris, 1799-1801.
Notices Paris, 1811
Notices des tableaux exposés dans la galerie Napoléon, Paris, 1811 (1re édition 1810).
Notices Paris, 1813
Notices des tableaux exposés dans la galerie Napoléon, Paris, 1813.
Notice Paris, 1816
Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal, Paris, 1816.
Notice Paris, 1820
Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées, exposés au Musée royal, dans la galerie d'Apollon, Paris, 1820.
Notices Paris, 1823
Notices des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal, Paris, 1823.
Notices Paris, 1825
Notices des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal, Paris, 1825.
Notice Paris, 1826
Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal, Paris, 1826.
Notice Paris, 1838
Notice des tableaux exposés dans le Musée royal, Paris, 1838.
Notice Paris, 1840
Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal, Paris, 1840.
O'Reilly, 2004
William O'Reilly, « Protestantische Kultur in England und Irland im 17. und 18. Jahrhundert », in Peter Claus Hartmann (dir.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Francfort, 2004, p. 57-72.
Oldenbourg, 1921
Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, Berlin et Stuttgart, coll. « Klassiker der Kunst », 1921.
Oppé, 1941
Paul Oppé, « Sir Anthony Van Dyck in England », *The Burlington Magazine*, vol. 79, nº 465, Londres, décembre 1941, p. 186-191.
Orenstein, 2006
Nadine Orenstein, *Pieter Bruegel the Elder*, Rotterdam, coll. « The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts », 2006.
Orlando, 2018
Anna Orlando (dir.), *Van Dyck e i suoi amici. Fiamminghi a Genova 1600-1640* (catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo della Meridiana, 2018), Gênes, 2018.
Osborne, 2007
Toby Osborne, « Van Dyck, Alessandro Scaglia and the Caroline Court. Friendship, Collecting and Diplomacy in the Early Seventeenth Century », *The Seventeenth Century*, vol. 22, nº 1, Durham, 2007, p. 24-41.
Oursel, 1977
Hervé Oursel (dir.), *La Peinture flamande au temps de Rubens* (catalogue d'exposition, Lille, palais des Beaux-Arts, 1977 ; Calais, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 1977 ; Arras, Musée municipal, 1977), Lille, 1977.
Packer et Sliwka, 2017
Lelia Packer et Jennifer Sliwka (dir.), *Monochrome. Painting in Black and White* (catalogue d'exposition, Londres, The National Gallery, 2017-2018 ; Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2018), Londres, 2017.
Painter, 1966
George D. Painter, *Marcel Proust* (traduction de l'anglais par G. Cattaui et R.-P. Vial), Paris, 1966.
Paris, 1952
Le Portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck (catalogue d'exposition, Paris, Musée national de l'orangerie des Tuileries, 1952-1953), Paris, 1952.
Paris, 1980
« Restauration de peintures », *Les Dossiers du département des peintures, musée du Louvre*, nº 21, Paris, 1980.
Pascoli, 1736
Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni*, vol. II, Rome, 1736.
Pauwels, 1984
Henri Pauwels, *Catalogue inventaire de la peinture ancienne. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, département d'Art ancien*, Bruxelles, 1984.
Peacham, 1634
Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, Londres, 1634.
Penny, 2018
Nicholas Penny, « Charles I. King and Collector », *The Burlington Magazine*, vol. 160, nº 1 381, Londres, avril 2018, p. 277-282.
Pepys, 2015
Samuel Pepys, *Delphi Complete Works of Samuel Pepys (Illustrated)*, Hastings, 2015 (non paginé).
Perreau, 2013
Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue concis de l'œuvre*, Sète, 2013.

Petit de Bachaumont, 1777
Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblées littéraires…*, vol. V, Londres, 1777.

Pietrangeli, 1985
Carlo Pietrangeli, *Le collezioni private romane attraverso i tempi : conversazione tenuta dal professore Carlo Pietrangeli il 21 febbraio 1985*, Rome, coll. « Quaderni del circolo della caccia, 2 », 1985.

Piles, 1762
Roger de Piles, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce…, tome troisième*, Paris, 1762.

Pinette, 2001
Matthieu Pinette, *Couleurs d'Italie, couleurs du Nord. Peintures étrangères des musées d'Amiens*, Amiens et Paris, 2001.

Poensgen et Trautz, 1963
Georg Poensgen et Fritz Trautz, *England und Kurpfalz. Bilder und Dokumente aus der Zeit der Winterkönigin Elisabeth Stuart* (catalogue d'exposition, Heidelberg, Heidelberger Schloss, 1963), Heidelberg, 1963.

Pomme de Mirimonde, 1953
Albert Pomme de Mirimonde, *Pour mieux comprendre la peinture*, Paris, 1953.

Pomme de Mirimonde, 1962-1963
Albert Pomme de Mirimonde, « Les anges musiciens chez Memlinc », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten*, Anvers, 1962-1963, p. 5-55.

Pomme de Mirimonde, 1963-1964
Albert Pomme de Mirimonde, « Le langage secret des vieux tableaux », *Mémoires de l'académie de Stanislas*, Nancy, 1963-1964, p. 63-84.

Prévost-Marcilhacy, 2016
Pauline Prévost-Marcilhacy (dir.), *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, Paris, 2016, 3 vol.

Rambaud, 1964
Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art, 1700-1750*, tome I, Paris, 1964.

Rambaud, 1971
Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art, 1700-1750*, tome II, Paris, 1971.

Rangoni, 2018
Fiorenza Rangoni, « Anthony Van Dyck and George Gage in Rome », *The Burlington Magazine*, vol. 160, nº 1 378, Londres, janvier 2018, p. 4-9.

Ratouis de Limay, 1938
Paul Ratouis de Limay, « Trois collectionneurs du XIXe siècle. II. Le docteur La Caze », *Le Dessin*, Paris, juin-juillet 1938, p. 71-83.

Ratti, 1780
Carlo Giuseppe Ratti, *Instruzione di Quanto Può Vedersi di Più Bello in Genova in Pittura, Scultura, ed Architettura Ecc.*, Gênes, 1780 (1re éd. 1766).

Reiset, 1870
Frédéric Reiset, *Notice des tableaux légués au Musée impérial du Louvre par M. Louis La Caze*, Paris, 1870.

Renger et Denk, 2002
Konrad Renger et Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, Cologne et Munich, 2002.

Richebé, 2003
Claude Richebé, *Constant Dutilleux, 1807-1865. D'Arras à Barbizon*, Paris, 2003.

Ritratto Gênes, avant 1748
Ritratto di differenti quadri, e Pitture à fresco esistenti in Genova, meritendi d'essere intagliate à gloria de Sig.ri che le possedono in beneficio de giovani studiosi e di grande utile à chi ne farà l'intrapresa poiche sarebbe un'opera palaudita e ricercata in tutta l'europa, manuscrit B. S. 107 B 4, Biblioteca, Palazzo Rosso, Gênes, avant 1748.

Roberts-Jones, 1965
Philippe Roberts-Jones (dir.), *Le Siècle de Rubens* (catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965), Bruxelles, 1965.

Roberts-Jones, 1984
Philippe Roberts-Jones (dir.), *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984.

Roblot-Delondre, 1913
Louise Roblot-Delondre, *Portraits d'infantes. XVIe siècle*, Paris, 1913.

Roland, 1984
Margaret Roland, « Van Dyck's Early Workshop, the *Apostle* Series, and the *Drunken Silenus* », *The Art Bulletin*, vol. 66, nº 2, New York, juin 1984, p. 211-223.

Roland Michel, 1968
Marianne Roland Michel, *Watteau et sa génération* (catalogue d'exposition, Paris, galerie Cailleux, 1968), Paris, 1968.

Romanelli, 1815
Domenico Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Naples, 1815, 3 vol.

Rooses, 1886-1892
Max Rooses, *L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Anvers, 1886-1892, 5 vol.

Rooses, 1900
Max Rooses, *Vijftig meesterwerken van Antoon Van Dijck*, Amsterdam, 1900.

Rooses, 1901
Max Rooses, « Le portrait de Nicolas Rockox par Van Dyck », Académie royale de Belgique, *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la classe des beaux-arts*, nº 4, Bruxelles, 1901, p. 423 et suiv.

Rooses, 1907
Max Rooses, « Les années d'étude et de voyage de Van Dijck », *L'Art flamand et hollandais*, 4e année, tome VIII, Anvers, juillet-décembre 1907, p. 1-12 et 101-110.

Rooses, 1914
Max Rooses, *Art in Flanders*, New York, 1914.

Rosenberg, 1905
Adolf Rosenberg, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen*, Stuttgart, 1905.

Rosenberg, 1984
Pierre Rosenberg (dir.), *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au département des Peintures*, Paris, 1984.

Rosenberg, 2007
Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, 2007.

Roy, 1974
Alain Roy, *Théodore Van Thulden* (thèse de doctorat), Strasbourg, 1974.

Roy, 1977
Alain Roy (dir.), *Le XVIIe siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, coll. « Les dossiers du département des Peintures, 14 », 1977.

Roy, 1997
Alain Roy (dir.), *Itinéraire d'une passion. Hommage à deux collectionneurs strasbourgeois Othon Kaufmann et François Schlageter* (catalogue d'exposition, Strasbourg, Ancienne douane, 1997), Strasbourg, 1997.

Roy, 1999
Ashok Roy, « The National Gallery Van Dycks. Technique and Development », *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 20, Londres, 1999, p. 50-83 (http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy1999a consulté le 15 avril 2022).

Rumberg et Shawe-Taylor, 2018
Per Rumberg et Desmond Shawe-Taylor (dir.), *Charles I. King and Collector* (catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of Arts, 2018), Londres, 2018.

Salmi, 1955
Mario Salmi (dir.), *100 Opere di Van Dyck* (catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo dell'Accademia, 1955), Gênes 1955.

Salomon, 2012
Xavier Salomon (dir.), *Van Dyck in Sicily. 1624-1625. Painting and the Plague* (catalogue d'exposition, Londres, Dulwich Picture Gallery, 2012), Milan, 2012.

Salomon, 2016
Xavier Salomon, « Van Dyck in Sicilia. Il ritratto di Desiderio Segno », in Farida Simonetti et Gianluca Zanelli (dir.), *Van Dyck tra Genova e Palermo* (catalogue d'exposition, Gênes, Galleria nazionale di Palazzo Spinola, 2016-2017), Gênes, 2016, p. 7-39.

Sanderson, 1658
William Sanderson, *Graphice. The Use of the Pen and Pensil. Or, The Most Excellent Art of Painting. In Two Parts*, Londres, 1658.

Sandoz, 1968
Marc Sandoz, « Théodore Chassériau (1819-1856) et la peinture des Pays-Bas », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, nº 3/4, Bruxelles, 1968, p. 172-190.

Sandrart, 1675-1680
Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675-1680, 3 vol.

Sanzsalazar, 2006
Jahel Sanzsalazar, « Van Dyck. Noticias sobre los retratos ecuestres de Francisco de Moncada, marqués de Aytona, y su procedencia en el siglo XVII », *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 315, Madrid, juillet-septembre 2006, p. 320-332.

Sanzsalazar, 2020
Jahel Sanzsalazar, « Fruit of love. Van Dyck's "James Stuart, Duke of Richmond" in the Louvre and its Afterlife », *The Burlington Magazine*, vol. 162, nº 1 407, Londres, juin 2020, p. 492-501.

Sauzay, 1861
Alexandre Sauzay, *Musée impérial du Louvre. Catalogue du musée Sauvageot*, Paris, 1861.

Schaeffer, 1909
Emil Schaeffer, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen*, Leipzig et Stuttgart, coll. « Klassiker der Kunst », 1909.
Schaeffer, 1910
Emil Schaeffer, « Ein unbekanntes Jugendwerk Van Dycks », *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen*, vol. 31, Berlin, 1910, p. 164-169.
Schnackenburg, 1996
Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel*, Mayence, 1996, 2 vol.
Schnackenburg, 2016
Bernhard Schnackenburg, *Jan Lievens. Freund und Rivale des jungen Rembrandt*, Petersberg, 2016.
Schnapper, 2005
Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Œuvres d'art*, Paris, 2005 (1re édition 1994).
Schneevoogt, 1873
Carl Gottfried Voorhelm Schneevoogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, Haarlem, 1873.
Schoch, 1977
Rainer Schoch (dir.), *Peter Paul Rubens und sein Kreis* (catalogue d'exposition, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1977), Darmstadt, 1977.
Schraven, 2014
Minou Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham, 2014.
Scot, 1754
John Scot, *The Staggering State of the Scots Statesmen, for One Hundred Years, viz. from 1550 to 1650*, Édimbourg, 1754.
Scott, 1973
Barbara Scott, « The Comtesse de Verrue, a Lover of Dutch and Flemish Art », *Apollo*, vol. 97, nº 131, Londres, janvier 1973, p. 20-24.
Seligman, 1961
Germain Seligman, *Merchants of Art. Eighty Years of Professional Collecting. 1880-1960*, New York, 1961.
Silvestre de Sacy, 1953
Jacques Silvestre de Sacy, *Le Comte d'Angiviller, dernier directeur des bâtiments du roi*, Paris, 1953.
Smith, 1829-1842
John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters...*, Londres, 1829-1842, 9 vol. dont un supplément.
Soprani, 1674
Raffaele Soprani, *Le Vite de Pittori, Scoltori et Architetti Genovesi. E de'Forastieri, che in Genova operarono. Con alcuni Ritratti de gli stessi... Aggiontavi la vita dell'Autore per opera di Gio. Nicolo Cavana, patritio genovese...*, Gênes, 1674.
Spicer, 1994
Joaneath A. Spicer, « Anthony Van Dyck's Iconography. An Overview of Its Preparation », *Studies in the History of Art*, vol. 46 (*Symposium Papers XXVI, Van Dyck 350*), Washington, 1994, p. 325-364.
Spieth, 2018
Darius A. Spieth, *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Boston et Leyde, coll. « Studies in the History of Collecting & the Art Market, 3 », 2018.
St. John, 1855
Bayle St. John, *The Louvre. Or, Biography of a Museum*, Londres, 1855.
Sterling, 1936
Charles Sterling, *Rubens et son temps* (catalogue d'exposition, Paris, Musée national de l'orangerie des Tuileries, 1936-1937), Paris, 1936.
Sterling, 1960
Charles Sterling (dir.), *Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles, antérieurs à 1800, tirés des réserves du département des Peintures* (catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 1960), Paris, 1960.
Stewart, 2000
John Douglas Stewart, « Reflections on Eroticism, Love and the Antique in Van Dyck's Art », *Apollo*, vol. CLII, nº 462, Londres, août 2000, p. 26-33.
Stokes, 1904
Hugh Stokes, *Sir Anthony Van Dyck*, Londres, 1904.
Strong, 1972
Roy Strong, *Van Dyck. Charles I on Horseback*, Londres, 1972.
Stuffmann, 1964
Margret Stuffmann, « Charles de La Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, tome LXIV, Paris, juillet-août 1964, p. 1-121.
Sutton et Wieseman, 2004
Peter C. Sutton et Marjorie E. Wieseman (dir.), *Drawn by the Brush. Oil Sketches by Peter Paul Rubens* (catalogue d'exposition, Greenwich, Bruce Museum, 2004-2005 ; Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005 ; Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 2005), Londres et New Haven, 2004.
Szanto, 2005
Mickaël Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle. Réflexions sur l'accrochage des tableaux de madame de Verrue », in Sophie Raux (dir.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII^e siècle*, Villeneuve-d'Ascq, 2005, p. 221-250.
Szanto, 2008
Mickaël Szanto, *Le Dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève, 2008.
Tate Gallery, 1981
The Tate Gallery 1978-80. Illustrated Catalogue of Acquisitions, Londres, 1981.
Tátrai et Lengyel, 2008
Júlia Tátrai et László Lengyel, « Archduke Albert († 1621) on the Catafalque. A Picture of Old-New Acquisition », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, nº 108-109, Budapest, 2008, p. 79-106.
Tátrai et Varga, 2019
Júlia Tátrai et Ágota Varga (dir.), *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting* (catalogue d'exposition, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2019-2020), Budapest, 2019.
Teyssèdre, 1957
Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.
Thijssen, 1987
Lucia G. A. Thijssen, « "Diversi ritratti dal naturale a cavallo". Een ruiterportret uit het atelier van Rubens geïdentificeerd als Ambrogio Spinola », *Oud Holland*, vol. 101, nº 1, Amsterdam, 1987, p. 50-64.
Thirion, 1954
Jacques Thirion, « Influences étrangères sur un retable de Lampaul-Guimiliau (Côtes-du-Nord) », *Bulletin monumental*, tome 112, nº 3, Paris, 1954, p. 290.
Thompson, 1961
Colin Thompson, « X-Rays of a Van Dyck "St Sebastian" », *The Burlington Magazine*, vol. 103, nº 700, Londres, juillet 1961, p. 318-320.
Thompson, 1975
Colin Thompson, « Van Dyck. Variations on the Theme of St Sebastian », *National Gallery of Scotland Bulletin*, Édimbourg, 1975, p. 1-8.
Tillerot, 2010
Isabelle Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, Paris, 2010.
Timmermans, 2008
Bert Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen een kunstwereld*, Amsterdam, 2008.
Tokyo, 1966
Le Grand Siècle dans les collections françaises (catalogue d'exposition, Tokyo, National Museum, 1966), Tokyo, 1966.
Torriti *et al.*, 1971
Piero Torriti et Gianfranco Bruno, Gian Vittorio Castelnovi, Paola Costa Calcagno, Fausta Franchini Guelfi, Ezia Gavazza, Franco Renzo Pesenti, Franco Sborgi, *La Pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Gênes, 1971.
Toulongeon, 1802-1808
François Emmanuel Toulongeon [d'Emskerque de Toulongeon], *Manuel du Muséum français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par écoles, et par œuvre des grands artistes*, Paris, 1802-1808, 9 vol.
Tourneux, 1899
Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II*, Paris, 1899.
Troubnikoff, 1911
Alexandre Troubnikoff, « Les tableaux de la collection Schlichting », *Staryé Gody*, Saint-Pétersbourg, avril 1911, p. 3-16.
Van Beneden, 2015
Ben Van Beneden (dir.), *Rubens in Private. The Master Portrays his Family* (catalogue d'exposition, Anvers, Rubenshuis, 2015), Londres, 2015.
Van de Velde et Valkeneers, 2013
Carl Van de Velde et Prisca Valkeneers, *De Geboorte van Rubens*, Gand et Courtrai, 2013.
Van de Wetering, 2011
Ernst Van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings. V. Small-Scale History Paintings*, Dordrecht, 2011.
Van den Wijngaert, 1943
Frank Van den Wijngaert, *Antoon Van Dyck*, Anvers, 1943.

Van den Wijngaert, 1949
Frank Van den Wijngaert, *Van Dyck Tentoonstelling* (catalogue d'exposition, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1949), Anvers, 1949.
Van der Ploeg et Vermeeren, 1997
Peter Van der Ploeg et Carola Vermeeren (dir.), *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague* (catalogue d'exposition, La Haye, Mauritshuis, 1997-1998), La Haye, 1997.
Van der Stighelen, 2017
Katlijne Van der Stighelen, « Paternal Love. Van Dyck's early "Daedalus and Icarus" rediscovered », *The Burlington Magazine*, vol. 159, nº 1 367, Londres, février 2017, p. 99-108.
Van der Stighelen et Westen, 1999
Katlijne Van der Stighelen et Mirjam Westen, *À chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas. 1500-1950* (catalogue d'exposition, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1999-2000 ; Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 2000), Bruxelles, 1999.
Van der Tuin, 1950
Henri Van der Tuin, « Reproduction et imitation de vieux tableaux flamands ou hollandais sur porcelaine de Sèvres (1756-1847) », *Oud Holland*, vol. 65, Amsterdam, 1950, p. 41-64.
Van Gelder, 1974
Jan Gerrit Van Gelder, « Het cabinet van de heer Jacques Meyers », *Rotterdams Jaarboekje*, 8e série, nº 2, Rotterdam, 1974, p. 167-183.
Van Hout, 2020
Nico Van Hout, « Rubens. Study Heads and Anatomical Studies », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XX (2), Londres, 2020, 2 vol.
Van Puyvelde, 1946
Leo Van Puyvelde, « Van Dyck's Style during his English Period », *Phoebus*, vol. 1, nº 2, Tempe, 1946, p. 60-67 et 145-150.
Van Puyvelde, 1949
Leo Van Puyvelde, *The Genius of Flemish Art*, Londres, 1949.
Van Puyvelde, 1955
Leo Van Puyvelde, « Van Dyck a Genova », *Emporium*, vol. 122, nº 729, Bergame, 1955, p. 99-116.
Van Puyvelde, 1959
Leo Van Puyvelde, *Van Dyck*, Bruxelles, 1959 (2e édition).
Van Puyvelde, 1963
Leo Van Puyvelde, « Portraits de Guillaume Richardot par Rubens et Van Dyck », in Jean Alazard, *Souvenirs et mélanges*, Paris, 1963, p. 195-199.
Van Terlaan, 1926
Jean Eggen Van Terlaan, « Un grand artiste méconnu. Gaspard de Crayer (1584-1669) », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, février 1926, p. 93-108.
Van Wyhe, 2011
Cordula Van Wyhe (dir.), *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Londres, 2011.
Vandamme et Morel-Deckers, 1988
Erik Vandamme et Yolande Morel-Deckers, *Catalogus schilderkunst oude meesters (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen)*, Anvers, 1988.
Vander Auwera, 2007
Joost Vander Auwera (dir.), *Rubens. A Genius at Work* (catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2007-2008), Bruxelles, 2007.
Vegiano et Herckenrode, 1862-1865
Jean Charles Joseph de Vegiano et Léon de Herckenrode, *Nobiliaire des Pays-Bas et du comté de Bourgogne, par M. de Vegiano, seigneur d'Hovel, et neuf de ses suppléments, rédigés et classés en un seul ouvrage, par familles et d'après un système alphabétique et méthodique par le baron Léon de Herckenrode*, Gand, 1862-1865, 4 vol.
Verbraeken, 1999
Paul Verbraeken (dir.), *Après et d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle* (catalogue d'exposition, Anvers, Hessenhuis, Stadsbibliotheek, Nottebohmzaal et Volkskundemuseum, 1999), Anvers, 1999.
Vergara et Woollett, 2014
Alejandro Vergara et Anne T. Woollett, *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist* (catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014 ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2014-2015 ; Boston, Museum of Fine Arts, 2015), Los Angeles, 2014.
Verrue, 1737
Catalogue des tableaux de feue madame la comtesse de Verrue dont la vente aura lieu le mercredi 27 mars 1737 dans son hôtel du Cherche midy, Paris, 1737.
Vey, 1956
Horst Vey, « Anton Van Dycks Ölskizzen », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, nº 5, Bruxelles, septembre 1956, p. 167-208.
Vey, 1962
Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks (Monographien des « Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van XVIde en XVIIde Eeuw »)*, Bruxelles, 1962, 2 vol. (le premier consacré aux textes et notices, le second aux illustrations).
Veyran, 1877
Louis de Veyran, *Le Musée du Louvre. Collection de 500 gravures au burin reproduisant les principaux chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture du musée du Louvre*, Paris, 1877.
Viardot, 1860
Louis Viardot, *Les Musées de France. Paris. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, Paris, 1860 (1re édition 1855).
Viatte, 1988
Françoise Viatte (dir.), *Escales du baroque* (catalogue d'exposition, Marseille, centre de la Vieille-Charité, 1988-1989), Paris, 1988.
Vickers, 1977
Michael Vickers, « Rubens's Bust of "Seneca"? », *The Burlington Magazine*, vol. 119, nº 894, Londres, septembre 1977, p. 643-645.
Viel Castel, 1979
Horace de Viel Castel, *Mémoires du comte Horace de Viel Castel sur le règne de Napoléon III* (avant-propos et des notes par Pierre Josserand), Paris, 1979, 2 vol.
Vienne, 1930
Drei Jahrhunderte Vlämischer Kunst (catalogue d'exposition, Vienne, Wiener Sezession Gallery, 1930), Vienne, 1930.
Villot, 1852
Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre. 2e partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1852.
Villot, 1855
Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre. 2e partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1855 (6e édition).
Visconti et Émeric-David, 1807
Ennio Quirino Visconti et Toussaint Bernard Émeric-David, *Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale*, vol. III, Paris, 1807.
Vittet, 2004
Jean Vittet, « Découvertes sur la provenance de plusieurs tableaux célèbres des collections de Louis XIV », *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 2, Paris, 2004, p. 55-61.
Vlieghe, 1973
Hans Vlieghe, « Saints II », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. VIII, Londres et New York, 1973.
Vlieghe, 1987
Hans Vlieghe, « Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp », *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XIX (2), Londres et New York, 1987.
Vlieghe, 2001
Hans Vlieghe (dir.), *Van Dyck, 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout, 2001.
Vlieghe, 2011
Hans Vlieghe, « Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre. By Jacques Foucart », *The Burlington Magazine*, vol. CLIII, nº 1 295, Londres, février 2011, p. 109-110.
Vlieghe, Balis et Van de Velde, 2000
Hans Vlieghe, Arnout Balis et Carl Van de Velde, *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout, 2000.
Volle, Lauwick et Cabillic, 2020
Nathalie Volle, Béatrice Lauwick et Isabelle Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs. Tableaux et œuvres sur papier. Paris, 1750-1950*, Paris, 2020.
Voss, 1963
Hermann Voss, « Eine unbekannte Vorstudie Van Dycks zu dem Münchner Sebastiansmartyrium », *Kunstkronik*, 16e année, nº 11, Munich, novembre 1963, p. 294-297.
Waagen, 1854-1857
Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss, etc.*, Londres, 1854-1857, 4 vol. dont un supplément.
Waagen, 1863-1864
Gustav Friedrich Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1863-1864, 3 vol.
Walpole, [1762-1771] 1849
Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England. With some Accounts of the principal Artists*, réédition par J. Dalloway et revue par R. Wornum, Londres, 1849, 3 vol. (1re édition 1762-1771).
Walsh, 1994
Amy L. Walsh, « Van Dyck at the Court of Frederik Hendrik », *Studies in the History of Art*, vol. 46 *(Symposium Papers XXVI, Van Dyck 350)*, Washington, 1994, p. 221-244.

Walther, 1992
Angelo Walther (dir.), *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig, 1992.
Wansart, 2007
Noémie Wansart, « Du cabinet de la comtesse de Verrue aux collections de Glucq de Saint-Port : de nouveaux chefs-d'œuvre identifiés », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 2006*, Paris, 2007, p. 131-149.
Wansart, 2009
Noémie Wansart, « L'entourage de la comtesse de Verrue : une circulation originale des œuvres d'art », *Cahiers Saint Simon*, nº 37, Fontenay-sous-Bois, janvier 2009, p. 3-16.
Wapler, 1989
Stéphanie Wapler, *La Collection d'André Le Nôtre* (mémoire de maîtrise inédit sous la direction d'Antoine Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne), 1989.
Washburn Freund, 1927
Frank E. Washburn Freund, « An Unknown Self-Portrait by Rubens », *Art in America*, vol. XVI, New York, décembre 1927, p. 3-11.
Waterhouse, 1953
Ellis Kirkham Waterhouse, *Painting in Britain, 1530-1790*, Londres, 1953.
Waterhouse, 1962
Ellis Kirkham Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, Londres, 1962.
Waterhouse, 1978
Ellis Kirkham Waterhouse, *Anthony Van Dyck. Suffer Little Children to come unto me. Antoine Van Dyck. Laissez les enfants venir à moi*, Ottawa, coll. « Masterpieces in the National Gallery of Canada, 11 », 1978.
Wauters, 1883
Alphonse Jules Wauters, *La Peinture flamande*, Paris, 1883.
Weller, 2009
Dennis P. Weller, *Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings. Systematic Catalogue of the Collection*, Raleigh, 2009.
Welzel, 1999
Barbara Welzel, « *Princeps Vidua, Mater Castrorum*. The iconography of archduchess Isabella as governor of the Netherlands », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1999, p. 158-175.
Wessely, 1887
Joseph Eduard Wessely, *John Smith. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter beschrieben von Prof. J. E. Wessely*, Hambourg, 1887.
Wethey, 1969
Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian. The Religious Paintings*, Londres, 1969, 3 vol.
Wheelock, 1990
Arthur K. Wheelock (dir.), *Anthony Van Dyck* (catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art, 1990-1991), Washington, 1990.
Wheelock, 2005
Arthur K. Wheelock (dir.), *Flemish Paintings of the Seventeenth Century. National Gallery of Art, Washington*, Washington, 2005.
Whitaker, 2007
Lucy Whitaker (dir.), *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance and Baroque* (catalogue d'exposition, Londres, The Queen's Gallery, 2007-2008), Londres, 2007.
White, 1995
Christopher White, *Anthony Van Dyck. Thomas Howard, The Earl of Arundel*, Malibu, 1995.
White, 2021
Christopher White, *Anthony Van Dyck and the Art of Portraiture*, Londres, 2021.
Wieseman, 2018
Marjorie E. Wieseman, « Bernard Lens's Miniatures for the Duke and Duchess of Marlborough », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 10, nº 2, été 2018 (https://jhna.org/articles/bernard-lenss-miniatures-for-the-duke-and-duchess-of-marlborough/ consulté le 18 septembre 2019).
Wildenstein, 1924
Georges Wildenstein, *Lancret. Biographie et catalogue critiques. L'œuvre de l'artiste reproduite en deux cent quatorze héliogravures*, Paris, 1924.
Wilenski, 1960
Reginald Howard Wilenski, *Flemish Painters 1430-1830*, Londres, 1960, 2 vol.
Willemijn Fock, 1977
Cornelia Willemijn Fock (dir.), *De Schilderijenzaal Prins Willem V te 's-Gravenhage*, La Haye, 1977.
Wood, 1990
Jeremy Wood, « Van Dyck's "Cabinet de Titien". The Contents and Dispersal of his Collection », *The Burlington Magazine*, vol. 132, nº 1051, Londres, octobre 1990, p. 680-695.
Woods, 2007
Kim M. Woods, « Netherlandish Networks », in Carol M. Richardson (dir.), *Locating Renaissance Art*, Londres et New Haven, 2007, p. 65-102.
Wurzbach, 1906-1911
Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne, 1906-1911, 3 vol.
Zeri, 1995
Federico Zeri, *J'avoue m'être trompé* (avec le concours de Patrick Mauriès), Paris, 1995 (1re édition, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milan, 1995).

Index des œuvres de Van Dyck, d'atelier ou d'après Van Dyck

Dans les index, I et II renvoient respectivement à « I. Antoon Van Dyck. La collection du Louvre, au fil des cours d'Europe » et à « II. Périodes d'acquisitions des tableaux de Van Dyck ».

A

Achille découvert parmi les filles de Lycomède (Pommersfelden, château de Weissenstein) : cat. 12 §6

Adoration des bergers, L' (collection particulière) : I. *note* 47

Adoration des bergers, L' (Hambourg, Hamburger Kunsthalle, HK-199) : cat. 14 *note* 1, cat. 16 *note* 14

Amaryllis et Mirtillo (Pommersfelden, château de Weissenstein, 44) : cat. 12 §6, cat. 12 *note* 20

Amour et Psyché (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405571) : cat. 12 *note* 28, cat. 12 *note* 42

Amour vainqueur, L' (collection particulière) [atelier de Van Dyck ?] : cat. 16 §16

Amours de Renaud et Armide, Les (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1235) : cat. 12, I. §12, I. §57, I. §58, I. §59, I. §98, II. §7

Amours de Renaud et Armide, Les, gravure (Londres, The National Gallery, NG877.2) : cat. 12 *fig.* 12-2, cat. 12 §11, cat. 12 *note* 37

Amours de Renaud et Armide, Les, gravure (Vienne, Albertina, H/II/32/48) [Jode le Jeune d'après Van Dyck] : cat. 12 *fig.* 12-3, cat. 12 §11, cat. 12 *note* 37

Amours de Renaud et Armide, Les [copies d'après le cat. 12] : cat. 12 §13, cat. 12 *note* 39, cat. 12 *note* 45

ANGUISSOLA, SOFONISBA

– *Sofonisba Anguissola* (Knole (Kent), National Trust, NT 129883) : I. *fig.* 10, I. §46, I. §47

ARUNDEL, COMTE, LORD

– *Lord Arundel et son petit-fils* (Arundel, Arundel Castle, collection duc de Norfolk, 119) : I. *fig.* 7, I. §27

– *Portrait de Thomas Howard, deuxième comte d'Arundel* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 86.PA.532) : I. §34, I. §38, cat. 5 *fig.* 5-2, cat. 5 §4

AUBIGNY, SEIGNEUR D'

– *Portrait du seigneur d'Aubigny* (Londres, National Portrait Gallery, NPG 5964) : cat. 4 §18

AUTOPORTRAIT

– *Autoportrait* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 49.7.25) : I. *note* 1

– *Autoportrait* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 548) : I. *note* 1

– *Autoportrait*, gravure (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, 2527 LR/ Recto) : Avant-propos

– *Double portrait de Rubens et Van Dyck*, gravure (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-16.415) [Pontius d'après Quellin le Jeune d'après Van Dyck] : cat. 31 *fig.* 31-1

B

BALBI, CATERINA

– *Portrait présumé de Caterina Balbi* (Gênes, Palazzo Reale, nº 802) : cat. 9 §9, cat. 9 *note* 25, cat. 9 *note* 28

BOECKHORST, JAN

– *Portrait présumé de Jan Boeckhorst* (Münster, Stadtmuseum Münster, nº ZE-0986-1) [Boeckhorst ? ou Van Diepenbeeck ? d'après Van Dyck] : cat. 6 *fig.* 6-4, cat. 6 §10, cat. 6 §16

– *Portrait présumé de Jan Boeckhorst (?)* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1248) : voir *Gentilhomme à l'épée*

BRANT, ISABELLA

– *Portrait d'Isabella Brant* (Washington, National Gallery of Art, 1937.1.47) : cat. 5 *fig.* 5-3, cat. 5 §4, cat. 9 *note* 20

BRIGNOLE-SALE

– *Portrait de Geronima Brignole-Sale avec sa fille Maria Aurelia* (Gênes, Palazzo Rosso, PR 116) : cat. 9 §7

– *Portrait de Paolina Adorno Brignole-Sale* (Gênes, Palazzo Rosso, PR 51) : cat. 9 *note* 13

BRUNYER, ABEL

– *Portrait d'Abel Brunyer, médecin de Gaston de France*, gravure (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed 27 c) [Lasne d'après Van Dyck] : I. *fig.* 18, I. §89

BUCKINGHAM

– *George Villiers, 2e duc de Buckingham, et lord Francis Villiers* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404401) : cat. 25 *fig.* 25-6, cat. 25 §8

– *Katherine, duchesse de Buckingham, et ses enfants, lady Mary Villiers, future duchesse de Lennox et de Richmond, George Villiers, second duc de Buckingham, et lord Francis Villiers* (Anvers, Rubenshuis, R.H.S.188) : I. §83

C

Calvaire, Le, ou *Le Christ en Croix, la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1766) : cat. 4, I. §17, I. §18, I. §19, I. §20, I. §21, I. §96, II. §4

Calvaire, Le [copies d'après le cat. 4] : cat. 4 §24, cat. 4 §25

Carnet italien (Londres, British Museum, 1957,1214.207.110) : I. §43, I. §46, I. *note* 42, cat. 9 *note* 20, cat. 9 *note* 27, cat. 14 §3, cat. 14 *note* 18, cat. 15 §2

CARR, ANNE

– *Portrait d'Anne Carr* (Hagley Hall, Worcestershire) : cat. 21 *note* 12

– *Portrait d'Anne Carr* (Paris, galerie Sedelmeyer en 1906) : cat. 21 *note* 12

– *Portrait d'Anne Carr* (Petworth House, West Sussex, lord Egremont, s.n.) : cat. 21 *note* 11, cat. 21 *note* 12

– *Portrait d'Anne Carr, comtesse de Bedford* (localisation actuelle inconnue, ancienne coll. Sedelmeyer) : cat. 21 *fig.* 21-2, cat. 21 §5

– *Portrait d'Anne Carr, comtesse de Bedford* (Tokyo, Fuji Art Museum, A-6) : cat. 21 *fig.* 21-1, cat. 21 §4, cat. 21 *note* 10, cat. 21 *note* 12

– *Portrait d'Anne Carr, lady Russell, comtesse de Bedford* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1279) [atelier] : cat. 21, I. §97, II. §7

Cavalier (Oxford, Christ Church, JBS 246) : cat. 3 *fig.* 3-3, cat. 3 §6

CHARLES Ier STUART, ROI D'ANGLETERRE

– *Charles Ier* (triple portrait) (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404420) : I. *note* 58

– *Charles Ier et Henriette Marie* (Tchéquie, Kroměříž, château et jardins de l'archevêque, KE 2372, O 406) : I. §70, cat. 24 §4, cat. 24 §5, cat. 24 *note* 3, cat. 24 *note* 7

– *Charles Ier et Henriette Marie avec leurs deux enfants aînés, le prince Charles et la princesse Mary*, dit *Greate Peece* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405353) : I. §70, cat. 25 §10

– *Enfants de Charles Ier d'Angleterre* (Turin, Galleria Sabauda, 285) : cat. 25 §3

– *Portrait de Charles Ier avec M. de Saint Antoine* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405322) : I. §70, cat. 17 *fig.* 17-3, I. §70, cat. 17 §3, cat. 17 §7, cat. 17 *note* 14

– *Portrait de Charles Ier Stuart en armure* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 537) : I. *fig.* 17, I. §74

– *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1236) : cat. 18, I. §5, I. §63, I. §64, I. §76, I. §77, I. §99, I. §101, I. *note* 59, I. *note* 73, II. §1, II. §5

– *Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »* [copies d'après le cat. 18] : cat. 18 §17, cat. 18 *note* 57, cat. 18 *note* 90

– *Portrait équestre du roi Charles Ier* (Londres, The National Gallery, NG1172) : cat. 23 *fig.* 23-1, cat. 23 §4, cat. 23 §8, cat. 23 *note* 6

– *Portrait équestre du roi Charles Ier, modello* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 400571) : cat. 23 §8, cat. 23 *note* 6, cat. 23 *note* 9

CHARLES II D'ANGLETERRE

– *Voir* Stuart (Charles, Mary et James enfants)

CHARLES LOUIS Ier DU PALATINAT

– *Charles Louis du Palatinat* (Houston, The Museum of Fine Arts, 44.532) : cat. 19 *fig.* 19-8, cat. 19 §13, cat. 19 *note* 30

– *Charles Louis du Palatinat*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.307) [Hollar d'après Van Dyck] : cat. 19 *fig.* 19-7

– *Portrait de Charles Louis du Palatinat* (collection particulière, anciennement à Washington, Corcoran

Gallery of Art, nº 26.83) : cat. 19 *note* 4
– *Portrait de Charles Louis du Palatinat* (Londres, The National Gallery, NG6364) : cat. 18 §8
– *Portrait des princes palatins Charles Louis I^er^ (1617-1680) et Robert (1619-1682)*, dit *Portrait des princes palatins* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1238) : cat. 19, I. §72, I. §73, I. §75, I. §92, II. §3, cat. 13 §hist., cat. 13 §7, cat. 22 *note* 19
– *Portrait des princes palatins Charles Louis I^er^ (1617-1680) et Robert (1619-1682)*, dit *Portrait des princes palatins* [copies du cat. 19] : cat. 19 §20, cat. 19 §21, cat. 19 *note* 41, cat. 19 *note* 42, *voir* Rigaud (Hyacinthe)
– *Princes palatins*, *Les* (Raleigh, North Carolina Museum of Art, 52.9.96) [attribué ici à Stiémart d'après Van Dyck] : cat. 19 *fig.* 19-9, cat. 19 §14, cat. 19 §16, cat. 19 §16, cat. 19 *note* 2, cat. 19 *note* 31
Chasse au sanglier, *La* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 1196) : I. §17, I. *note* 15
Chasse au sanglier, *La* (Munich, Alte Pinakothek, 311) : I. *fig.* 2, I. §17
Cheval andalou (collection privée) : cat. 5 §7
Christ aux outrages, *Le* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 19931 recto) : cat. 4 *fig.* 4-8, cat. 4 §15, cat. 4 *note* 19
Christ en Croix, la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine, *Le* : voir *Calvaire*
Christ et les pécheurs repentants, Le (Bucarest, Musée national d'art de Roumanie, Cat. 68) : cat. 3 *note* 13
Christ et les petits enfants, *Le* : voir *Laissez venir à moi les petits enfants*
Christ mort (New York, The Morgan Library and Museum, nº 1, 243) : cat. 22 *note* 11, cat. 30 *note* 8
Christ mort pleuré par la Vierge et des anges, *Le* : voir *Déploration sur le corps du Christ mort*
Christ mort pleuré par la Vierge et des anges, *Le* (Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1996.45.81) [Delacroix d'après Van Dyck] : cat. 22 *fig.* 22-3, cat. 22 §8
Christ mort pleuré par la Vierge et des anges, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, nº 606) : cat. 22 *fig.* 22-1, cat. 22 §5, cat. 22 *note* 2
Christ mort pleuré par la Vierge et des anges, *Le*, gravure (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Rothschild, 2732 L.R.) [Vorsterman d'après Van Dyck] : cat. 22 *fig.* 22-2, cat. 22 §7, cat. 22 *note* 23
Christ portant la Croix (Anvers, église Saint-Paul) : cat. 11 *note* 22
Christ portant sa Croix (Gênes, Palazzo Rosso, P.R. 52) : cat. 4 §15
CLIFFORD, ELIZABETH
– *Elizabeth Clifford, vicomtesse Dungarvan* (Chatsworth, The Devonshire Collection) : cat. 20 §11
Continence de Scipion, *La* (Oxford, Christ Church, JBS 245) : I. §34
Conversion de Saul, *La* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, MB 5021 verso (PK)) [d'après Bruegel l'Ancien] : cat. 4 *fig.* 4-4, cat. 4 §9
Crucifixion (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, nº 401) : cat. 4 §14
Crucifixion (Gand, église Saint-Michel) : cat. 4 §17
Crucifixion (Lille, palais des Beaux-Arts, P. 89) : cat. 4 §9

D

Déploration, *La* (tableau détruit à Berlin en 1945) : cat. 30 *note* 6
Déploration, *La* [copies d'après Van Dyck] : cat. 30 *note* 7, cat. 30 *note* 9
Déploration sur le corps du Christ mort (Munich, Alte Pinakothek, nº 65) [atelier de Van Dyck] : cat. 22 §7, cat. 22 *note* 18
Déploration sur le corps du Christ mort (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 20732) [Félu d'après Van Dyck] : cat. 30, II. §9
Déploration sur le corps du Christ mort, dite *Petite déploration* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 404) : cat. 30 *fig.* 30-1, cat. 30 §3, I. §53, I. §91, cat. 22 *note* 11, cat. 22 *note* 14
Déploration sur le corps du Christ mort, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1232) [d'après Van Dyck] : cat. 22, II. §3
Déploration sur le corps du Christ mort, ou *Le Christ mort pleuré par la Vierge et des anges* [copies d'après Van Dyck] : cat. 22 §7, cat. 22 §8, cat. 22 *note* 15, cat. 22 *note* 23, *voir* Vorsterman, Lucas
Diane et une nymphe endormies surprises par un satyre (Madrid, musée du Prado, P001492) [atelier de Van Dyck] : cat. 15 *fig.* 15-2, cat. 15 §2
DIGBY, VENETIA, LADY
– *Lady Digby avec la comtesse Portland* (Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine, F-654) : cat. 19 *note* 27
– *Venetia, lady Digby* (Londres, Dulwich Picture Gallery, nº 194) : I. §18
DURAZZO, MARCELLO
– *Portrait présumé de Marcello Durazzo* (Venise, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, nº 1) : cat. 26 §3, cat. 26 *note* 9

E

Ecce Homo : voir *Homme de douleurs*
Enfants Balbi, Les (Londres, The National Gallery, NG6502) : I. *fig.* 9, I. §40, cat. 9 §7
Étude de cheval (Londres, British Museum, 1874,0808.22) : cat. 17 *note* 21
Étude pour deux têtes d'homme (Anvers, maison Snijders & Rockox, 77.111) : cat. 1 *fig.* 1-1, cat. 1 §3
Étude pour le martyre de saint Sébastien (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1983-88) [d'après Van Dyck] : cat. 7, II. §12, cat. 7 *fig.* 7-2
Étude pour saint Sébastien (Paris, fondation Custodia, I. 2509) : cat. 3 §19
Études de têtes (Munich, Alte Pinakothek, 1240, 1248, 1288, 1316 et 4809) : cat. 7 *note* 8

F

FANELLI, FRANCESCO
– *Sculpteur Francesco Fanelli, Le* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 3928) : I. *note* 40
Femme avec sa fille (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 1023B) : cat. 5 §6, cat. 5 *note* 26, cat. 5 *note* 30
Femme debout en habit de nonne (Boston, Museum of Fine Arts, 20.814) : cat. 11 *note* 8
FERDINAND DE HABSBOURG
– *Cardinal-infant Ferdinand d'Autriche*, *Le* (Madrid, musée du Prado, P001480) : I. §63, I. *note* 57, cat. 23 *note* 7
– *Portrait de l'archiduc Ferdinand* (localisation actuelle inconnue) [d'après Van Dyck] : cat. 4 §2
– *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1188) [Van Dyck, puis Gaspard de Crayer (?)] : cat. 23, II. §8
Figure d'étude (Bayonne, musée Bonnat-Helleu, 992) : cat. 1 §2

G

GAGE, GEORGE
– *Portrait de George Gage* (Londres, The National Gallery, NG49) : cat. 22 *note* 16
Gentilhomme à l'épée, ou *Portrait présumé de Pieter Soutman*, ou *Portrait présumé de Jan Boeckhorst (?)* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1248) : cat. 6, I. §28, II. §7
Greate Peece : voir *Charles I^er^ et Henriette Marie avec leurs deux enfants aînés, le prince Charles et la princesse Mary*, dit (collection de S.M. le roi Charles III)
GRIMALDI, ELENA
– *Portrait d'Elena Grimaldi* (Washington, National Gallery of Art, 1942.9.92) : cat. 9 §7
GUILLAUME II D'ORANGE-NASSAU
– *Portrait du prince Guillaume II d'Orange* (Dessau-Rosslau, château de Mosigkau) : cat. 25 §3
GUISE, HENRI DE
– *Portrait d'Henri de Guise* (Washington, National Gallery of Art, 1947.14.1) : cat. 18 §8

H

HENRIETTE DE LORRAINE
– *Portrait de la princesse Henriette de Lorraine avec un page noir* (Londres, Kenwood House, nº 88028826) : cat. 9 *fig.* 9-2, cat. 9 §6
HENRIETTE MARIE DE FRANCE, REINE D'ANGLETERRE
– *Portrait de la reine Henriette Marie* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 804) [d'après Van Dyck] : cat. 24, II. §9
– *Portrait de la reine Henriette Marie* [copies d'après Van Dyck] : cat. 24 *note* 4, cat. 24 *note* 5
– *Portrait de la reine Henriette Marie avec sir Jeffrey Hudson* (Washington, National Gallery of Art, 1952.5.39) : cat. 18 §6, cat. 18 *note* 33, cat. 18 *note* 42
– *Portrait de la reine Henriette Marie de France* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404430) : cat. 24 *fig.* 24-1, cat. 24 §4, cat. 24 §5, cat. 24 §6
HERTOGHE, JOOST DE
– *Joost de Hertoghe* (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 128) : cat. 17 *fig.* 17-4, cat. 17 §8
Homme avec arc et flèches (Bayonne, musée Bonnat-Helleu, LB 992) : cat. 3 *note* 13
Homme de douleurs, dit *Ecce Homo* (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, nº 54.4) : cat. 4 §15

I

IMPERIALE, PORZIA
– *Portrait de Porzia Imperiale avec sa fille Maria Francesca* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6115) : cat. 9 *fig.* 9-1, cat. 9 §4, cat. 10 *note* 15

ISABELLE CLAIRE EUGÉNIE DE HABSBOURG
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Parme, Galleria Nazionale, GN 356) : cat. 11 §19
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Turin, Galleria Sabauda, 279) : cat. 11 *fig.* 11-4, cat. 11 §8, cat. 11 §9, cat. 11 §10, cat. 11 §19
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Vaduz-Vienne, collection Liechtenstein, GE 98) : cat. 11 §6, cat. 11 §10, cat. 11 §19
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, GG 496) : cat. 11 §20, cat. 11 *note* 31
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JBrouwer AB 2.20) [Brouwer d'après Van Dyck] : cat. 11 *fig.* 11-10, cat. 11 §21
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* [copies du cat. 11] : cat. 11 §20, cat. 11 §21, cat. 11 *note* 43
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633), archiduchesse des Pays-Bas, en habit du tiers ordre des Clarisses* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1239) [et atelier] : cat. 11, I. §46, I. §48, I. §69, II. §3

J

Joueur de flûte (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2393) [d'après Van Dyck (?)] : cat. 34, II. §10

L

Laissez venir à moi les petits enfants (Angers, musée des Beaux-Arts, MTC 4993) : cat. 2 *fig.* 2-4, cat. 2 §11
Laissez venir à moi les petits enfants, dit aussi *Le Christ et les petits enfants* (Ottawa, National Gallery of Canada, 4293) : cat. 2 *fig.* 2-2, cat. 2 §3, cat. 2 §4, cat. 2 §5, cat. 2 §11, cat. 2 *note* 15, cat. 2 *note* 8, cat. 2 *note* 9, cat. 2 *note* 21

LANGLOIS, FRANÇOIS
– *Portrait de François Langlois jouant de la cornemuse* (Londres, The National Gallery, NG6567) : cat. 34 §3

LE ROY, PHILIPPE
– *Portrait de Philippe Le Roy (1596-1679)* (Londres, The Wallace Collection, P94) : I. *fig.* 14, I. §55

LENNOX, JAMES STUART, DUC DE
– *Croquis d'après le portrait de James Stuart, duc de Richmond* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 9106, 42, folio 33, verso) [Couture d'après Van Dyck] : cat. 20 *fig.* 20-7
– *James Stuart, duc de Lennox et Richmond* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 89.15.16) : cat. 20 *fig.* 20-2, cat. 20 §8, cat. 20 §9, cat. 20 *note* 30
– *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* (Londres, Kenwood House, 88028827) : cat. 20 *fig.* 20-1, cat. 20 §4, cat. 20 §8, cat. 20 §9, cat. 20 *note* 30
– *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1246) : cat. 20, I. §80, I. §81, I. §83, II. §3
– *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* (Stow-on-the-Wold, Gloucestershire, The Captain Christie Crawfurd English Civil War Collection, nº 21) [d'après Van Dyck] : cat. 20 *fig.* 20-6, cat. 20 §15
– *Portrait de James Stuart, duc de Lennox* [copies d'après le cat. 20] : cat. 20 §15

LIBERTI, HENDRIK
– *Portraits du musicien Hendrik Liberti* : cat. 14 *note* 4

M

Madone du rosaire (Palerme, oratoire du Rosaire, San Domenico) : cat. 11 *note* 22
Madone Roettiers, *La* : voir *Vierge aux donateurs*
Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, ou *Vierge à l'Enfant* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405332) : cat. 14 §12, cat. 14 *note* 12
Mariage mystique de sainte Rosalie (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 482) : I. §50
Martyre de saint Sébastien, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, 607) : cat. 3 §13, cat. 3 *note* 16

MONCADE, FRANÇOIS DE
– *François de Moncade, marquis d'Aytona* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 499) : I. §71, I. §100, cat. 17 *fig.* 17-6, cat. 17 §10
– *Portrait de François de Moncade* (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 7315) [atelier de Van Dyck ?] : cat. 17 *fig.* 17-8, cat. 17 §10, cat. 17 §11
– *Portrait de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (Madrid, musée du Prado, P001502) [atelier de Van Dyck] : cat. 17 *fig.* 17-7, cat. 17 §10
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (Amsterdam, Amsterdam Museum, ancienne collection Fodor, SA 4546) [Géricault d'après Van Dyck] : cat. 17 *fig.* 17-1, cat. 17 §2
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1240) : cat. 17, I. §70, I. §71, I. §100, II. §7, cat. 23 *note* 6
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (Valence, musée des Beaux-Arts, 494) [d'après Van Dyck] : cat. 17 *note* 5
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*, gravure (Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve AA-5 (Morghen, Rafaello) [Courboin 11653]) [Morghen d'après Van Dyck] : cat. 17 *fig.* 17-2, cat. 17 §4, cat. 17 *note* 15
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* [copies du cat. 17] : cat. 17 §2, cat. 17 §4, cat. 17 §10, cat. 17 §11, cat. 17 §12, cat. 17 *note* 35, cat. 17 *note* 37, cat. 17 *note* 39, cat. 17 *note* 40, cat. 17 *note* 41, *voir aussi* Géricault, Ferrand

MONTROSE, JAMES GRAHAM, MARQUIS DE
– *James Graham, 1^er^ marquis de Montrose* (Édimbourg, National Galleries of Scotland, PG 2418) [atelier de Van Dyck (?)] : cat. 33 *fig.* 33-1, cat. 33 §2

N

NASSAU-SIEGEN, JEAN, COMTE DE
– *Portrait de Jean, comte de Nassau-Siegen* (Vaduz-Vienne, collection Liechtenstein, GE 94) : cat. 16 §4
Nu masculin (Dublin, National Gallery of Ireland, NGI 275) : cat. 3 *fig.* 3-1, cat. 3 §2
Nu masculin (Étude pour saint Jérôme) (collection Albert B. Roberts) : I. *fig.* 4, I. §23

O

ODESCALCHI, LIVIO
– *Portrait de Livio Odescalchi* : voir *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*

ORANGE-NASSAU, FRÉDÉRIC HENRI D'
– *Portrait de Frédéric Henri, prince d'Orange-Nassau* (Madrid, musée du Prado, P001482) : cat. 12 *note* 29

ORERO, FRANCESCO
– *Francesco Orero en adoration devant le Crucifié, avec les saints François d'Assise et Bernard de Clairvaux* (Rapallo, San Michele di Pagana, église San Michele) : I. *fig.* 12, I. §52, cat. 14 *note* 16

ORLÉANS, GASTON D'
– *Portrait de Gaston d'Orléans* (Chantilly, musée Condé, PE 125) : cat. 17 *note* 18

P

PALLAVICINI, AGOSTINO
– *Portrait d'Agostino Pallavicini* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 68.PA.2) : cat. 26 §6

PAPPENHEIM, GODEFROY HENRI DE
– *Portrait du comte de Pappenheim*, gravure (Munich, Münchner Stadtmuseum, (GM I / 407) [d'après Van Dyck] : cat. 19 *note* 22
Pâris (Londres, Wallace Collection, 85) : cat. 3 *note* 25

PEMBROKE, PHILIP HERBERT, COMTE DE
– *Philip Herbert, 4^e^ comte de Pembroke, et sa famille* (Wiltshire, Wilton House) : I. §50
Pentecôte, *La* (Potsdam, Bildergalerie am Schloss Sanssouci, GK 10623) : cat. 3 *note* 13

PERCY, ALGERNON
– *Portrait d'Algernon Percy, 10^e^ comte de Northumberland, avec sa femme et sa fille* (Petworth House, Sussex, The Egremont Collection, National Trust Collections) : cat. 25 §5

PETEL, GEORG
– *Sculpteur Georg Petel*, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, 406) : I. *note* 40
Portrait d'homme (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 768) [anonyme d'après Van Dyck] : cat. 6 *fig.* 6-5, cat. 6 §14
Portrait d'homme (collection particulière) : cat. 32 *fig.* 32-1, cat. 32 §2

Portrait d'homme (Indianapolis, Museum of Art, 44.131) [suiveur de Van Dyck] : cat. 26 *fig.* 26-3, cat. 26 §7
Portrait d'homme, peut-être un *Portrait de John Strode* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2118) [d'après Van Dyck] : cat. 32, II. §10
Portrait d'un homme de qualité avec son fils [copies du cat. 10-2] : cat. 10 §12, cat. 10 §13, cat. 10 §14
Portrait d'un homme de qualité avec son fils, dit, à tort, au XVIII^e siècle, puis au XIX^e siècle, *Portrait de Rubens et de son fils*, *Portrait du frère de Rubens* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1242) : cat. 10-2, I. §54, I. §55, I. §56, I. §88, I. §98, II. §3
Portrait d'un homme et de son fils (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1244) : cat. 5, I. §27, I. §56, I. §88, II. §5
Portrait d'un homme et de son fils [copies du cat. 5] : cat. 5 §10, cat. 5 §11
Portrait d'une dame (New York, Frick Collection, 1914.I.43) : cat. 9 *note* 13
Portrait d'une dame avec son enfant (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1954.392) : cat. 9 *fig.* 9-3, cat. 9 §7, cat. 10 *note* 15
Portrait d'une dame de qualité avec sa fille (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1243) : cat. 10-1, I. §54, I. §55, I. §56, I. §88, I. §98, II. §3
Portrait d'une dame de qualité avec sa fille [copies du cat. 10-1] : cat. 10 §12, cat. 10 §13, cat. 10 §14
Portrait d'une dame génoise (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1949-36) : cat. 9, I. §12, I. §40, I. §41, I. §97, II. §1, II. §11, cat. 26 §2, cat. 26 *note* 7
Portrait de dame (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 500) : I. *note* 69
Portrait de dame génoise (New York, Frick Collection, 1907.1.43) : cat. 9 §7
Portrait de dame tenant des roses (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 787A) : cat. 9 §7
Portrait de femme et enfant (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 6838) : cat. 8 §7
Portrait de Rubens et de son fils : voir *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*
Préparatifs du martyre de saint Sébastien (Munich, Alte Pinakothek, 371) : cat. 7 §5, cat. 7 §6, cat. 29 §1, cat. 29 *fig.* 29-1, cat. 29 §2, cat. 29 §3
Préparatifs du martyre de saint Sébastien (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 918) : cat. 3, I. §20, I. §21, I. §22, I. §23, I. §60, II. §9, cat. 1 §5, cat. 2 §9, cat. 5 §9
Préparatifs du martyre de saint Sébastien (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1961-84) [d'après Van Dyck] : cat. 29, II. §12

Q

Quatre âges de l'homme (Vicence, Museo Civico di Palazzo Chiericati, A 288) : cat. 13 *note* 4

R

RAET, MARIE DE
– *Portrait de Marie de Raet (1614-1662)* (Londres, The Wallace Collection, P79) : I. *fig.* 13, I. §55
Rapt (Chatsworth, The Devonshire Collection, n° 1012) : cat. 12 §4, cat. 12 *note* 19
Renaud et Armide (Baltimore, Baltimore Museum of Arts, BMA 1951.103) : cat. 12 §6, cat. 12 *note* 27, cat. 12 *note* 29, cat. 12 *note* 39
Renaud et Armide (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, n° 3781) [copie d'après Van Dyck] : cat. 12 *note* 27, cat. 12 *note* 40, cat. 12 *note* 42
RICH, ROBERT
– *Portrait de Robert Rich, 2nd comte de Warwick* (Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 1944.8) : cat. 33 *note* 13
RIVAROLA, DOMENICO
– *Portrait du cardinal Domenico Rivarola* (Portland, Portland Art Museum, 1999.37) : cat. 26 *note* 20
ROBERT DU PALATINAT
– *Portrait du prince palatin Robert* (Baltimore, The Walters Art Museum, 37.233) : cat. 19 *note* 11
– *Voir aussi* Charles Louis I^er du Palatinat
ROCKOX, NICOLAS
– *Portrait de Nicolas Rockox* (Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1938.176) (copie ancienne) : cat. 8 *note* 7, cat. 8 *note* 8
– *Portrait de Nicolas Rockox* (Londres, British Museum, 1895,0915.1068) : cat. 8 *note* 2
– *Portrait de Nicolas Rockox* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1264) [et atelier ?] : cat. 8, I. §29, II. §6, cat. 8 *fig.* 8-1, cat. 8 *fig.* 8-2
– *Portrait de Nicolas Rockox* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, 6922) : cat. 8 *fig.* 8-3, cat. 8 §5, cat. 8 §6, cat. 8 §7, cat. 8 *note* 2, cat. 8 *note* 18
– *Portrait de Nicolas Rockox* [copies d'après Van Dyck] : cat. 8 §7
ROMBOUTS, THEODOOR
– *Peintre Theodoor Rombouts*, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, 603) : cat. 10 *note* 7
RUBENS, PIERRE PAUL
– Voir *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*, dit, à tort, au XVIII^e, puis au XIX^e siècle, *Portrait de Rubens et de son fils*, *Portrait du frère de Rubens*
RYCKAERT, MARTIN
– *Portrait du peintre Martin Ryckaert* (Madrid, musée du Prado, P001479) : cat. 30 *note* 5

S

Saint Ambroise empêche Théodose de rentrer dans la cathédrale (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 524) [collaboration entre Rubens et Van Dyck] : cat. 27 *note* 13
Saint Jude Thaddée (Metz, musée de la Cour d'Or – Metz Métropole, M.I. 917) : cat. 3 *fig.* 3-2, cat. 3 §5
Saint Jude Thaddée (Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen, 2434) : cat. 3 *note* 13
Saint Martin découpant son manteau pour en donner la moitié à un mendiant (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405878) : cat. 7 §5
Saint Martin découpant son manteau pour en donner la moitié à un mendiant (Zaventem (Belgique), église Saint-Martin) : cat. 7 *fig.* 7-3, cat. 7 §5, cat. 7 *note* 12
Saint Philippe (Aschaffenbourg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1501) : I. *fig.* 5, I. §24
Saint Pierre crucifié (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 215) : cat. 3 *note* 8
Saint Sébastien (Madrid, San Lorenzo de El Escorial) : cat. 3 §4
Saint Sébastien (Norfolk, The Chrysler Museum of Art, 71.464) [d'après Van Dyck] : cat. 7 §8, cat. 7 *note* 15
Saint Sébastien, étude (Besançon, musée d'Art et d'Archéologie, D. 28) : cat. 3 §2
Saint Sébastien : voir aussi *Martyre de saint Sébastien*, *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*
Saint Sébastien attaché pour son martyre (Édimbourg, National Galleries of Scotland, NG 121) : cat. 3 §8, cat. 3 §13, cat. 3 *note* 17, cat. 3 *note* 18, cat. 3 *note* 19, cat. 7 §5, cat. 7 §6
Saint Sébastien secouru par les anges (Copenhague, Statens Museum for Kunst, 177, KMSsp238) [d'après Van Dyck] : cat. 15 *note* 15
Saint Sébastien secouru par les anges (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1233) : cat. 15, I. §60, II. §3, cat. 15 *fig.* 15-5
Saint Sébastien secouru par les anges [copies du cat. 15] : cat. 15 §10, cat. 15 §11, cat. 15 §12, cat. 15 *note* 22, cat. 15 *note* 23, cat. 15 *note* 24, cat. 15 *note* 25, cat. 15 *note* 25
Saint Sébastien secouru par trois anges (Londres, The British Museum, 1957,1214.207.16) : cat. 15 *fig.* 15-1, cat. 15 §2
Saint Sébastien secouru par un ange (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 85.PB.31) : cat. 15 *fig.* 15-6, cat. 15 §6
Sainte Famille (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, 513) : cat. 14 §12, cat. 14 *note* 32
Sainte Famille avec la Madeleine (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-597) [copie d'après Van Dyck] : cat. 14 *note* 12
Sainte Famille avec sainte Élisabeth et saint Jean Baptiste, *La* (Turin, Galleria Sabauda, 288) : cat. 14 *note* 14
Sainte Rosalie intercédant pour la cité de Palerme (Ponce, Porto Rico, Museo de Arte de Ponce, 60.0159) : cat. 13 *note* 4
Sainte Rosalie intercédant pour les malades de la peste à Palerme (New York, The Metropolitan Museum of Art, 71.41) : cat. 14 *note* 13
Silène ivre (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 1017) : cat. 4 *note* 18
Silène ivre soutenu par des satyres (Londres, National Gallery, NG853) [Van Dyck et atelier de Rubens] : cat. 4 *note* 18
SNYDERS, FRANS
– *Frans Snyders* (New York, The Frick Collection, 1909.1.39) : I. §27, cat. 10 §5, cat. 10 *note* 10
SOUTMAN, PIETER CLAESZ.
– *Portrait présumé de Pieter Soutman* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1248) : voir *Gentilhomme à l'épée*
– *Portrait présumé de Pieter Soutman* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, n° 693) :

cat. 6 *fig.* 6-1, cat. 6 §2, cat. 6 §4, cat. 6 §5, cat. 6 §10, cat. 6 §16, cat. 6 *note* 8, cat. 6 *note* 9, cat. 6 *note* 20, cat. 6 *note* 21, cat. 6 *note* 25

SPINOLA
– *Portrait de Luca, Giacomo et Violante Spinola* (collection privée) : cat. 25 §4
– *Portrait de Polyxène Spinola* (collection privée) : cat. 25 §5

STRODE, JOHN
– Voir *Portrait d'homme*, peut-être un *Portrait de John Strode*

STUART, CHARLES, MARY ET JAMES ENFANTS
– *Portrait de la princesse Mary* (Boston, Museum of Fine Arts, 61.391) : cat. 25 §5
– *Portrait des enfants de Charles I^er d'Angleterre* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404403) : cat. 25 *fig.* 25-1, cat. 25 §2, cat. 25 §3, cat. 25 §4, cat. 25 §11
– *Portrait des enfants de Charles I^er d'Angleterre* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, nº 1033) [atelier de Van Dyck] : cat. 25 §2, cat. 25 *note* 7
– *Portrait des enfants de Charles I^er d'Angleterre* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1237) [d'après Van Dyck] : cat. 25, II. §7
– *Portrait des enfants de Charles I^er d'Angleterre* [copies] : cat. 25 §12, cat. 25 *note* 6, cat. 25 *note* 33
– *Portrait des trois aînés de Charles I^er* (Londres, Government Hospitality, Lancaster House, nº 2709) [d'après Van Dyck] : cat. 25 *fig.* 25-2, cat. 25 §2
– *Portrait des trois enfants aînés de Charles I^er* (Stanford Hall, Leicestershire, s.n.) [d'après Van Dyck] : cat. 18 *note* 97

STUART, HENRY
– *Portrait d'Henry, prince de Galles* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 404320) : cat. 18 *note* 28

STUART, LORDS JOHN ET BERNARD
– *Portrait de John lord Stuart et Bernard lord Stuart* (Londres, The National Gallery, NG6518) : cat. 19 *fig.* 19-6, cat. 19 §11

Suzanne et les Vieillards, dit aussi *Chaste Suzanne* (Munich, Alte Pinakothek, 595) : I. §28, I. *note* 22

T

Tête d'apôtre, gravure (Paris, Bibliothèque nationale de France, CC 48) [Van Kessel d'après Van Dyck] : cat. 1 *fig.* 1-3, cat. 1 §7

Tête d'étude (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 916) : cat. 1, I. §24, I. §25, I. §26, I. §96, II. §9, cat. 3 §5

Tête d'homme barbu (Besançon, musée d'Art et d'Archéologie, 896-1-72) : cat. 1 §2

Tête d'homme barbu de face, le visage penché en avant (Amiens, musée de Picardie, M.P. Lav. 1894-89) [copie partielle du cat. 1] : cat. 1 *note* 5

Tête de cheval (Pommersfelden, Schloss Weissenstein, nº 164) [attribué ici à Van Dyck] : cat. 7 *fig.* 7-1, cat. 7 *fig.* 7-2, cat. 7 §4, cat. 7 §7, cat. 7 §9, cat. 7 *note* 5

Tête de jeune homme (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1961-83) : cat. 2, I. §16, I. §21, II. §12, cat. 27 §7

Tête de jeune homme (Washington, National Gallery of Art, 1953.3.2) : cat. 27 *note* 11

Thétis et Vulcain (Potsdam, château de Sanssouci, GK I 7762) : cat. 16 *fig.* 16-1, cat. 16 §2, cat. 16 *note* 5, cat. 16 *note* 10

THIMBLEBY, ELIZABETH
– *Elizabeth, lady Thimbleby* (collection particulière) : cat. 20 §11

U

Un garçon les mains jointes (collection privée) : cat. 2 *fig.* 2-1, cat. 2 §4, cat. 2 §8

Un homme penché vers l'avant (étude préparatoire pour le bourreau des *Préparatifs du martyre de saint Sébastien*) (Oxford, Ashmolean Museum, s.n.) : cat. 3 §6, cat. 3 *note* 14, cat. 3 *note* 15

Un homme vêtu d'une armure (Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums/Fogg Museum, nº 1936.122) [cercle de Van Dyck (?)] : cat. 33 *fig.* 33-2, cat. 33 §3

Un homme vêtu d'une armure (Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums/Fogg Museum, nº 1954.126) [cercle de Van Dyck (?)] : cat. 33 *fig.* 33-3, cat. 33 §3

Un paysage anglais (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, nº 39.20) : cat. 18 *note* 38

Une vue de Rye, depuis le nord-est (New York, The Morgan Library & Museum, III, 178) : cat. 14 *note* 20

V

VAN DER BORGHT
– *Portrait d'un membre de la famille Van der Borght* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-725) : cat. 10 *note* 10

VAN DYCK, ANTOON
– Voir *Autoportrait*

VAN MONTFORT, JAN
– *Portrait de Jan Van Montfort* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, GG 505) : cat. 6 §8

VAN THIELEN, ANNA
– *Anna Van Thielen avec sa fille Anna Maria Rombouts* (Munich, Alte Pinakothek, 599) : cat. 10 *note* 7

Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1234) : cat. 16, I. §58, I. §59, I. §98, II. §3

Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée [copies du cat. 16] : cat. 16 §15, cat. 16 §16, cat. 16 §17

Vénus tentant de retenir Adonis (Londres, British Museum, 1910,0212.210) : cat. 12 *note* 12

Vierge à l'Enfant (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, PD.48-1976) : cat. 14 §12

Vierge à l'Enfant (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 402810) : cat. 14 §12

Vierge à l'Enfant (Munich, Alte Pinakothek, 555) : cat. 14 §12

Vierge à l'Enfant avec saint Antoine de Padoue (Milan, Pinacoteca di Brera, 87) : cat. 14 *note* 14

Vierge à l'Enfant et les trois pécheurs repentants, *La* (Carcassonne, musée des Beaux-arts, 892-51-324) [copie d'après Van Dyck] : cat. 13 *note* 12

Vierge à l'Enfant et les trois pécheurs repentants, *La* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 323) : cat. 13 *fig.* 13-2, cat. 13 §8, cat. 13 §9, cat. 13 §10, cat. 13 *note* 12

Vierge à l'Enfant et les trois repentants, *La* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1230) : cat. 13, I. §53, II. §3, cat. 19 §hist.

Vierge à l'Enfant et les trois repentants, *La*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JGBartsch AB 3.4) [copie de Bartsch d'après Van Dyck] : cat. 13 *fig.* 13-5, cat. 13 §11

Vierge à l'Enfant et les trois repentants, *La* [copies du cat. 13] : cat. 13 §11, cat. 13 §12, cat. 13 §13, cat. 13 *note* 20, cat. 13 *note* 22

Vierge aux donateurs, *La (La Madone Roettiers ?)* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1231) : cat. 14, I. §49, I. §50, I. §51, I. §52, I. §53, II. §3, cat. 13 §12, cat. 18 §8, cat. 19 §20

Vierge aux donateurs, *La (La Madone Roettiers ?)* [copies du cat. 14] : cat. 14 §10, cat. 14 §13

Vierge et l'Enfant adorés par l'abbé Scaglia, *La* (Londres, The National Gallery, NG4889) : I. *note* 49, cat. 14 §12

VILLIERS, MARY
– *Portrait de lady Mary Villiers* (San Diego, Timken Museum of Art, 2005:002) : cat. 20 *fig.* 20-4, cat. 20 §12
– *Portrait de lady Mary Villiers* (tableau disparu) : *voir* Hollar
– *Portrait de lady Mary Villiers*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.309) [Hollar d'après Van Dyck] : cat. 20 *fig.* 20-5, cat. 20 §13, cat. 20 §14, cat. 20 *note* 31

VORSTERMAN, LUCAS
– *Portrait de Lucas Vorsterman* (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 1989 Pint) : cat. 26 §3, cat. 26 *note* 9

VOS, MARGARETA DE
– *Margareta de Vos* (New York, The Frick Collection, 1909.1.42) : I. §27

VOS, PAUL DE
– *Portrait de Paul de Vos*, gravure (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, 2545 LR/ Recto) : cat. 6 *fig.* 6-3, cat. 6 §9

W

WILDENS, JAN
– *Portrait de Jan Wildens* (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK118) : cat. 6 *fig.* 6-2, cat. 6 §8, cat. 6 *note* 17, cat. 6 *note* 18

WOVERIUS, JAN
– *Portrait de Jan Woverius* (Moscou, musée Pouchkine, 657) : cat. 5 §6

Index des noms de personnes

A

Aerschot, duc de : cat. 19 §7
Aertsen, Pieter (1507-1508 – 1575) : cat. 6 §6
– *Jésus chez Marthe et Marie* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, GG 6927) : cat. 6 §6
Aguilon, François d', dit aussi Aguilonius : cat. 4 §12, cat. 4 §13, cat. 4 *note* 14
Albe, duc d' : cat. 14 §9
Albe, maison d' : cat. 14 §11
Albert de Habsbourg, archiduc d'Autriche : I. §13, I. §46, I. §47, cat. 3 §14, cat. 11 §hist., cat. 11 §1, cat. 11 §3, cat. 11 §6, cat. 11 §7, cat. 11 *note* 9, cat. 14 §5, cat. 14 §9, cat. 18 *note* 45
Aliénor d'Aquitaine : cat. 24 §3
Aloysio, Tommaso (1809-1875) : cat. 31 §hist.
Altamira (collection) : cat. 3 §hist.
Altson, Aby (1866-1948) : cat. 10 §14
Amigoni, Jacopo (1682-1752) : cat. 17 §10
Angivillier, Charles Claude de La Billarderie, comte d' : cat. 18 §hist., cat. 18 §20
Anguissola, Sofonisba (vers 1532 – 1625) : I. §47, I. *note* 44. *Voir aussi* Index des œuvres
– *Portrait de trois enfants* (Corsham Court, Methuen Collection, 4) : cat. 25 *note* 20
Anhalt, Henrietta Catherine von (collection) : cat. 12 §hist.
Anne d'Autriche : I. *fig.* 11
Anne de Danemark : cat. 11 §3, cat. 24 §6
Anonyme
– *Double portrait de Van Dyck et Rubens* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2117) : cat. 31, II. §10
– *Lady Tanfield* (Londres, Tate Britain, T03031) : cat. 20 *note* 28
– *Portrait d'Antoon Van Dyck* (Strasbourg, musée des Beaux-Arts, MBA 545) : cat. 31 *fig.* 31-2, cat. 31 §6
– *Portrait d'Antoon Van Dyck* (Vienne, Albertina, nº 8654) : cat. 31 *fig.* 31-3, cat. 31 §6
– *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*, dit à tort *Portrait de Livio Odescalchi* (localisation inconnue) : cat. 26 §5, cat. 26 *note* 16
– *Portrait d'un gentilhomme âgé de quarante-deux ans (?)*, dit à tort *Portrait de Livio Odescalchi* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1942-34) [anonyme italien] : cat. 26, I. §37, II. §11
– *Portrait d'un homme et d'un enfant avec un globe* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 127) : cat. 5 *note* 7
– *Portrait en armure du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche vu en buste* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1406) : cat. 23 *note* 4
– *Roi Charles I^er^ d'Angleterre*, gravure (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, PORT_00035613_01) : cat. 18 *fig.* 18-4, cat. 18 §9
Anonyme, Anvers
– *Retable de la Passion et de l'enfance du Christ* (Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, R.F. 1769) : cat. 4 *fig.* 4-7
– *Saint Jean Baptiste enfant dans un paysage* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 208) : cat. 28, II. §9
Anonyme flamand actif en France (?)
– *Portrait d'homme en armure* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2119) : cat. 33, II. §10
Antin, Louis Antoine de Pardaillan, duc d' : cat. 10 *note* 5, cat. 19 §16, cat. 19 *note* 32, cat. 19 *note* 33, cat. 26 *note* 13
Arlington, Henry Bennet, premier duc d' : I. §2, I. *note* 1
Armytage, James Charles (1802-1897) : cat. 33 *note* 7
Arundel, lady : I. §33
Arundel, Thomas Howard, comte, lord d' : I. §27, I. §30, I. §34, cat. 3 *note* 18, cat. 5 *fig.* 5-2, cat. 5 §4, cat. 19 §4, cat. 19 *note* 16, cat. 19 *note* 19, cat. 20 §13. *Voir aussi* Index des œuvres
Ashburnham, comte d' (collection) : cat. 26 §hist.
Aubert de La Chesnaye des Bois, François Alexandre : cat. 14 §10
Aubigny, seigneur de : *voir* Index des œuvres
Audoin, Jules : cat. 4 §24
Aumont de Rochebaron, Françoise Angélique de La Mothe-Houdancourt d' : cat. 5 *note* 5
Aumont de Rochebaron, Louis Marie Victor d' (collection) : cat. 5 §hist., cat. 5 *note* 5
Aynard (collection) : cat. 10 §13
Aytona : *voir* Moncade, François de

B

Bachstitz, Kurt : cat. 6 §9
Backer, Jacob de (vers 1555 – vers 1585) : cat. 16 *note* 11
Bacon, Francis (1561-1626) : I. §31, I. *note* 79
Baen, Jan de (1633-1702) : cat. 18 *note* 99
Bailly, Nicolas : cat. 4 §4, cat. 11 §hist., cat. 16 §hist., cat. 20 §3, cat. 22 §hist., cat. 22 *note* 4
Balbi, Caterina : *voir* Index des œuvres
Balzac, Honoré de : cat. 18 §15
Balze, Raymond (1818-1909) : cat. 18 §17
Barbarigo, Gerolamo (?) : cat. 18 *note* 21
Barnabé de Modène (attesté en 1361-1383) : I. *note* 32
Bartsch, Johann Gottfried (actif de 1674 à 1684) : cat. 13 §11
– *Vierge à l'Enfant et les trois repentants*, *La*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JGBartsch AB 3.4 [d'après Van Dyck] : cat. 13 *fig.* 13-5, cat. 13 §11, cat. 13 *note* 21
Battistello (1578-1635) : I. §20
Bayle, Pierre : cat. 3 *note* 27
Bayning, lord (collection) : cat. 19 *note* 10
Beaury-Saurel, Amélie (1848-1924) : cat. 4 §bibl.
Bedford : *voir* Carr, Anne
Bégué, Dr (collection) : cat. 28 §hist.
Beistegui, Carlos de (collection) : I. §37, II. §1, II. §11, cat. 26 §hist., cat. 26 §2
Belle, Alexis Simon (1674-1734) : cat. 18 §hist., cat. 18 §25, cat. 18 §26, cat. 18 §27, cat. 18 §29, cat. 18 *note* 87
Bellori, Giovanni Pietro (1613-1696) : I. *note* 11, I. *note* 29, I. *note* 57, I. *note* 85, cat. 9 *note* 10, cat. 28 §2
Bennet, Henry : *voir* Arlington
Béranger, Antoine (1785-1867) : cat. 5 §10
Berger, Adolf : cat. 6 §4, cat. 6 §6
Bergerac, Cyrano de : cat. 3 §14, cat. 3 *note* 27
Bernin, Gianlorenzo Bernini, dit (1598-1680) : I. §22, I. *note* 58, cat. 4 §7
– *Allégorie du sang du Christ* (Haarlem, Teylers Museum, D. 10) : cat. 4 §8
– *Christ crucifié (Corpus)*, *Le* (Toronto, The Art Gallery of Ontario, 2006/86) : cat. 4 *fig.* 4-2, cat. 4 §7
– *Extase de sainte Thérèse* (Rome, Santa Maria della Vittoria, chapelle Cornaro) : I. §22
Bertinot, Gustave (1822-1888) : cat. 14 *note* 37
Bie, Cornelis de (1621-1654) : cat. 12 §10
Biffi, Giambattista : I. *note* 45
Blanchard, Gabriel : cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 6
Blanchard, Jacques (1600-1638) : cat. 14 §13
Blondel (collection) : cat. 5 *note* 40
Blumenreich, Léon (collection) : cat. 2 §6
Bode, Wilhelm, ou Wilhelm von : cat. 2 §4, cat. 2 §5, cat. 9 §4, cat. 9 §9, cat. 29 §2
Boeckhorst, Jan (1605-1668) : I. §28, cat. 6, cat. 6 §5, cat. 6 §16, cat. 6 *note* 4, cat. 6 *note* 28, cat. 31 *note* 5. *Voir aussi* Index des œuvres
– *Portrait présumé de Jan Boeckhorst* (Münster, Stadtmuseum Münster, nº ZE-0986-1) [Boeckhorst ? ou Van Diepenbeeck ? d'après Van Dyck] : cat. 6 *fig.* 6-4, cat. 6 §10, cat. 6 *note* 27
Boileau, Nicolas : cat. 18 §hist.
Bonham's (maison de vente) : cat. 20 *note* 39
Bonington, Richard Parkes (1802-1828) : cat. 10 §14
Bonnemaison, Féréol de : cat. 10 §état, cat. 17 §état
Bordeaux, M. de : cat. 25 §12
Borghèse, Scipion : cat. 12 *note* 13
Borrekens, Jan Baptist : cat. 11 *note* 25
Boucher, François (1703-1770) : cat. 12 §3, cat. 16 §10, cat. 18 §21
– *Diane et Callisto* (Moscou, musée Pouchkine, F-733) : cat. 12 *note* 16
– *Renaud et Armide* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 2720) : cat. 12 *note* 16
Bourbon, duc de : cat. 4 §3
Bourbons, les : I. *note* 88, cat. 18 §23
Bourgeois frères (collection) : cat. 8 *note* 7

Bouts, Dieric (vers 1415 – 1475) :
– *L'Empereur Othon III répare l'injustice qu'il commit* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1447) : cat. 4 *note* 29
Brant, Isabella : cat. 5 §4, cat. 10 *note* 14. *Voir aussi* Index des œuvres
Braschi, Luigi, duc (collection) : cat. 17 §hist., cat. 17 §4
Bray, Salomon de (1597-1664) : cat. 25 §5
– *Judith présentant la tête d'Holopherne* (Madrid, musée du Prado, P002097) : cat. 25 *fig.* 25-3, cat. 25 §5
Bredius, Abraham : cat. 12 *note* 11
Bridges, James (né vers 1645) : I. *note* 2
Brienne, comte de (collection) : cat. 22 *note* 10
Brignole-Sale : *voir* Index des œuvres
Brockets (collection) : cat. 19 *note* 10
Bronzino, Agnolo, Agnolo di Cosimo, dit (1503-1572) : cat. 9 §8, cat. 10 §6, cat. 19 §2
– *Portrait d'une dame avec son fils* (Washington, National Gallery of Art, 1942.9.6) : cat. 10 *fig.* 10-1, cat. 10 §6
– *Portrait de Cosme I^er en armure* (Sydney, Art Gallery of New South Wales, 78.1996) : cat. 19 *fig.* 19-2, cat. 19 §2
Brosses, Charles de, dit le « président » de Brosses : cat. 9 §9, cat. 9 *note* 28
Brouwer, Jan (vers 1626 – après 1688)
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JBrouwer AB 2.20) [d'après Van Dyck] : cat. 11 *fig.* 11-10, cat. 11 §21
Brueghel l'Ancien, Jan, dit Brueghel de Velours (1568-1625) : cat. 12 *note* 17
Brueghel l'Ancien, Pieter (vers 1525 – 1569) : cat. 4 §9, cat. 18 §7
– *Chasse au lapin*, gravure (Bruxelles, Bibliothèque royale, cabinet des estampes, EST COF Fo – Bruegel (P. I) – NHD 1 – S.II 48464) : cat. 18 §7
– *Conversion de Saul*, *La* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, MB 5021 verso (PK)) [Van Dyck d'après Brueghel l'Ancien] : cat. 4 *fig.* 4-4, cat. 4 §9
– *Conversion de Saul*, *La* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 3690) : cat. 4 §9
Brummel, George, dit « Beau Brumell » : I. §81, I. *note* 79
Brunelleschi, Filippo (1377-1446) : I. §38
Brunyer, Abel (1573-1665) : I. *fig.* 18, I. §89. *Voir aussi* Index des œuvres
Bruyns, Anna Francisca de (née en 1605) : cat. 5 *note* 22
Buccleuch, duc de (collection) : cat. 11 §20
Buckingham : *voir* Villiers, Mary
Buckingham, George Villiers, duc de : I. §5, I. §6, I. §32, I. §63, I. *fig.* 16, I. §67, I. §80, I. §81, I. §83, I. *note* 79, I. *note* 82, I. *note* 90, cat. 24 §2, cat. 25 §8
Buckingham, George Villiers, 2^e duc de, et lord Francis Villiers : cat. 25 *fig.* 25-6, cat. 25 §8. *Voir aussi* Index des œuvres
Bullart, Isaac : cat. 5 *note* 22
Burchard, Ludwig : cat. 2 §6, cat. 9 §8, cat. 9 *note* 19, cat. 10 *note* 6, cat. 10 *note* 22, cat. 19 *note* 2, cat. 19 §état, cat. 19 *note* 31, cat. 23 §3, cat. 23 *note* 5, cat. 34 *note* 2

C

Cabbaey, Michiel (actif dès 1670 – mort en 1722) : cat. 12 *note* 44
Calandra, Giovanni Battista (1586-1644) : cat. 26 §4, cat. 26 *note* 12
Callot, Jacques (1592-1635) : cat. 11 §9
Cano, Alonso (1601-1667) : cat. 30 §5
– *Déploration* (Madrid, Museo Cerralbo, inv. 1648) [d'après Van Dyck] : cat. 30 *note* 9
Carleton, Dudley (collection ?) : cat. 15 *note* 18
Carlisle, Margret, comtesse de : I. §82, cat. 20 *note* 29
Carpaccio, Vittore (vers 1460 – vers 1526)
– *Dix mille crucifiés du mont Ararat* (Venise, Gallerie dell'Accademia, 89) : cat. 3 *note* 22
Carr, Anne, lady Russell, comtesse de Bedford : cat. 21. *Voir aussi* Index des œuvres
Carrache, les : cat. 3 §16, cat. 15 §3
Caspeels, Joannes (mort en 1655) : cat. 12 *note* 37
Cassirer, Paul (galerie) : cat. 2 §2, cat. 2 *note* 4, cat. 2 *note* 6, cat. 14 *note* 19
Catena, Vincenzo (vers 1470 – 1531) : cat. 13 §5, cat. 13 *note* 7
– *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, *Le* (Madrid, musée du Prado, P000020) : cat. 13 *note* 7
– *Remise des clefs à saint Pierre* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P26e17) : cat. 13 *note* 7
Catherine de Médicis : cat. 11 *fig.* 11-5, cat. 11 §11, cat. 11 §12
Catherine II de Russie : cat. 18 *note* 16
Cattaneo, famille : cat. 9 *note* 10
Cavallino, Bernardo (1616-1656) : I. §20
Cerezo, Mateo (1637-1666) : cat. 13 *note* 12
Cervantès, Miguel de : cat. 20 *note* 39
Ceuli, Tibère : cat. 12 *note* 13
Cézanne, Paul (1839-1906) : cat. 4 §25
Champaigne, Philippe de (1602-1674) : cat. 4 §13
– *Assomption de la Vierge*, *L'* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 333) : cat. 4 *note* 16
Charles I^er Stuart, roi d'Angleterre (1600-1649) : I. §4, I. §34, I. §61, I. §63, I. §66, I. §67, I. §68, I. §72, I. §73, I. *fig.* 17, I. §74, I. §81, I. §82, I. §83, I. §85, I. §89, I. §92, I. §94, I. §95, I. §100, I. *note* 1, I. *note* 2, I. *note* 44, I. *note* 58, I. *note* 60, I. *note* 65, I. *note* 79, I. *note* 92, I. *note* 95, cat. 12 §6, cat. 12 §7, cat. 15 *note* 7, cat. 18, cat. 18 *fig.* 18-3, cat. 18 *fig.* 18-4, cat. 18 *fig.* 18-5, cat. 19 §hist., cat. 19 §4, cat. 19 §6, cat. 19 §7, cat. 19 §9, cat. 19 §18, cat. 19 *note* 4, cat. 19 *note* 14, cat. 19 *note* 20, cat. 20 §3, cat. 20 §4, cat. 23 §4, cat. 23 §5, cat. 23 *note* 9, cat. 24 §2, cat. 24 §3, cat. 24 *fig.* 24-2, cat. 24 *note* 7, cat. 25, cat. 25 §1, cat. 25 §3, cat. 25 §6, cat. 25 §7, cat. 25 §9. *Voir aussi* Index des œuvres
– la « cour caroline » : I. §42, I. §53, I. §53, I. §65, I. §71, I. §80, I. §94, cat. 19 §14, cat. 20 §14
Charles II d'Angleterre (1630-1685) : I. §79, cat. 18 *note* 99, cat. 11 §22, cat. 21 §2, cat. 25, cat. 25 §2, cat. 25 §10, cat. 25 *note* 24. *Voir aussi* Index des œuvres
Charles Louis I^er du Palatinat : I. §72, I. §73, I. §74, I. §75, I. §92, cat. 19, cat. 19 *fig.* 19-1, cat. 19 *fig.* 19-5, cat. 19 *fig.* 19-9. *Voir aussi* Index des œuvres
Charles Quint : I. §36, I. §63, I. §99, I. *note* 57, cat. 11 §5, cat. 11 §7
Charon-Lemerillion, Benjamin Théophile (né en 1807) : cat. 5 §10
Charpentier (galerie) : cat. 2 §hist.
Chassériau, Théodore (1819-1856) : cat. 6 §17, cat. 6 *note* 34
Chataignier, Alexis (1772-1817) : cat. 16 §17
Chéron, Anne (collection) : cat. 18 §25
Chesterfield, lord (collection) : étiquette de cat. 7, cat. 7 §hist.
Chimay, princes de : cat. 19 §7
Christian II de Danemark, enfants de : cat. 25 *fig.* 25-5
Cibo, famille : cat. 9 *note* 10
Claessens, Lambert Anton (1763-1834) : cat. 5 §11
Clerx, Lambert : cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 6
Clifford, Elizabeth, vicomtesse Dungarvan : *voir* Index des œuvres
Coates, George (1869-1930) : cat. 5 §11
Cobergher, Wenceslas (vers 1560 – 1632)
– *Apprêts du martyre de saint Sébastien* (Nancy, musée des Beaux-Arts, 92) : cat. 3 *note* 5
Cochin, Charles Nicolas : cat. 9 §9, cat. 9 *note* 29
Cohn, Dr Leo Carl : cat. 17 *note* 31
Cohn-Collins [Leo Carl Cohn ?] : cat. 17 *note* 31
Coligny, Louise de : I. §85
Colin, A. : cat. 5 *note* 40, cat. 16 §17
Colins, François Louis : cat. 4 §hist., cat. 4 §bibl., cat. 4 §3, cat. 13 §état, cat. 20 §état
Contarini, Alvise : cat. 19 §7, cat. 19 *note* 14, cat. 19 *note* 20, cat. 19 *note* 29
Cooper, Richard (1740 – après 1814) : cat. 33 *note* 7
Corrège, Antonio Allegri da Correggio, dit (vers 1489 – 1534) : cat. 12 §4, cat. 18 §16
– *Mariage mystique de sainte Catherine*, *Le* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 41) : cat. 18 §16
Correr, Anzelo : I. §81
Cosme I^er de Médicis : cat. 19 *fig.* 19-2, cat. 19 §2
Cosnac, comte de : cat. 25 §12
Cossé, duc de (collection) : cat. 5 §hist.
Cossé-Brissac, Catherine de, duchesse de Noailles (1724-1794) (collection) : cat. 6 §hist., cat. 6 *note* 6
Cossé-Brissac, comte de (collection) : cat. 5 §9
Couture, Thomas (1815-1879) : cat. 20 §15
– *Croquis d'après le portrait de James Stuart, duc de Richmond* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 9106, 42, folio 33, verso) [d'après Van Dyck] : cat. 20 *fig.* 20-7, cat. 20 §15
Coypel, Charles (1694-1752) : cat. 17 §10
– *Le Bachelier Samson Carasco est vaincu par don Quichotte*, gravure : cat. 17 §10
Crayer, Gaspar de (1584-1669) : cat. 4 §13, cat. 23
– *Portrait de Charles Quint et du cardinal-infant à cheval* (Gand, hôtel de ville) : cat. 23 *note* 14
– *Portrait du cardinal-infant Ferdinand* (Madrid, musée du Prado, P001472) : cat. 23 *fig.* 23-2, cat. 23 §4
– *Portrait équestre du cardinal-infant Ferdinand de Habsbourg* (Tolède, musée de Santa Cruz, CE1998/3/1) : cat. 23 *fig.* 23-3, cat. 23 §10
– *Portrait équestre du frère du roi d'Espagne, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1188) [Van Dyck, puis Gaspard de Crayer (?)] : cat. 23

– *Vierge et l'Enfant Jésus avec les saints Dominique, Antoine, Augustin et les saintes Monique, Dorothée et Barbe*, *La* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1186) : cat. 4 *note* 16
Cressent, Charles (collection) : I. §28, I. *note* 23, cat. 6 §hist., cat. 6 §11, cat. 6 §16
Cromwell, Olivier : cat. 19 §18
Crozat, Louis Antoine, baron de Thiers (collection) : I. *note* 23, cat. 18 *note* 5, cat. 18 *note* 16
Cust, Lionel : cat. 6 *note* 23, cat. 18 §15, cat. 18 *note* 68, cat. 24 §5, cat. 26 *note* 8

D

David, François-Anne (1748 ? – 1824) : cat. 18 §15
David, Jacques Louis (1748-1825) : cat. 18 *note* 14
Davillier (collection) : cat. 5 *note* 41
Davis, John Scarlett (1804-1845) : cat. 18 §17
De Man, *pseudo*Jacobus (XVII^e ?) : cat. 32 *note* 3
De Mari, Isabelle (collection) : cat. 9 §hist.
De Mari, Stefano (collection) : cat. 9 §hist.
De Roore, Ignatius (1686-1747)
– *Vénus dans la forge de Vulcain* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1372) : cat. 16 §6
De Vadder, Lodewijk (1605-1655) : cat. 12 §4
De Witte, Jan Karel (collection) : cat. 11 §hist.
Defoe, Daniel : I. §5
Degas, Edgar (1834-1917) : cat. 17 *note* 11
Delacroix, Eugène (1798-1863) : cat. 18 §15, cat. 22 §8
– *Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, *Le* (Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1996.45.81) [d'après Van Dyck] : cat. 22 *fig.* 22-3, cat. 22 §8
Delaunay, Pierre : cat. 18 *note* 5
Denon, Dominique Vivant : cat. 8 *fig.* 8-2, cat. 8 §8, cat. 8 §9, cat. 8 §10, cat. 8 *note* 18
Descamps, Jean-Baptiste : I. §89, cat. 4 §hist., cat. 5 §9, cat. 33 *note* 4
Desnoyers, Auguste Gaspard Louis (1779-1857) : cat. 8 *fig.* 8-2
Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph : cat. 12 *note* 39, cat. 13 §7, cat. 14 §hist., cat. 18 *note* 6, cat. 20 *note* 8
Dieussart, François (vers 1600 – 1661) : cat. 19 §8
– *Buste de Charles Louis du Palatinat* (Arundel Castle, Sussex, collection du duc de Norfolk) : cat. 19 *fig.* 19-5, cat. 19 §8
Digby, Venetia, lady : *voir* Index des œuvres
Dobiaschofsky, galerie : cat. 13 §13
Dobson, William (1611-1646) : cat. 20 *note* 36
Dolci, Carlo (1616-1686) : I. §52
Dominiquin, Domenico Zampieri, dit le (1581-1641) : cat. 15 §3
– *Homme nu assis, de face* (Montpellier, musée Atger, faculté de médecine de l'Université de Montpellier, MA 416) : cat. 15 *fig.* 15-4, cat. 15 §3
Doria, Ambrogio : cat. 9 §hist.
Doria, Andrea : I. §36
Doria, Geronima Spinola, marquise : cat. 9 §hist., cat. 9 §4, cat. 9 *fig.* 9-5, cat. 9 §10
Doria, Giorgio : cat. 9 §hist.
Dossi, Battista (vers 1490 – 1548) : cat. 12 *note* 25
Dossi, Dosso (vers 1486 – 1542) : cat. 12 *note* 25
Dou, Gérard (1613-1675) : cat. 7 §9
Du Barry, Guillaume, comte : cat. 18 §18, cat. 18 *note* 72
Du Barry, Jeanne Bécu, comtesse du Barry, dit madame : cat. 5 §9, cat. 18 §hist., cat. 18 §18, cat. 18 §19, cat. 18 §20, cat. 18 §21, cat. 18 §22, cat. 18 §23, cat. 18 *note* 9, cat. 18 *note* 11, cat. 18 *note* 16, cat. 18 *note* 71, cat. 18 *note* 72, cat. 18 *note* 73, cat. 18 *note* 75, cat. 18 *note* 76
Duart, Jasper : cat. 19 §hist.
Dubufe, Claude Marie (1790-1864) (collection) : cat. 34 §hist., cat. 34 *fig.* 34-1, cat. 34 §2
– *Famille Dubufe en 1820*, *La* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1982-2) : cat. 34 *fig.* 34-1, cat. 34 §2
Dubufe, Édouard (collection) : cat. 34 §hist., cat. 34 *fig.* 34-1, cat. 34 §2
Dubufe, Édouard Guillaume (collection) : cat. 34 §hist.
Dumas, Alexandre : cat. 18 §15
Dungarvan : *voir* Clifford, Elizabeth
Duplessis, Joseph Siffred : cat. 20 §10
Durameau, Louis Jacques : cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 8, cat. 22 §hist.
Durazzo, Marcello : *voir* Index des œuvres
Dürer, Albrecht (1471-1528) : cat. 14 §3, cat. 14 *note* 17, cat. 18 §13
– *Dix mille crucifiés du mont Ararat* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 835) : cat. 3 *note* 22
– *Vierge à l'Enfant sous un arbre*, gravure (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 800045) : cat. 14 *fig.* 14-1, cat. 14 §3
Dutilleux, Constant (1807-1865) : cat. 14 §13, cat. 25 §12, cat. 25 *note* 33

E

Eastlake, Charles : I. §60, cat. 5 §8, cat. 6 §9, cat. 14 §10, cat. 15 §8, cat. 20 §10, cat. 25 §état, cat. 25 §10
Egmont, Juste d' (1601-1674) : cat. 3 §3, cat. 7 §8
Élisabeth I^re d'Angleterre : cat. 11 §3, cat. 24 §6
Elle, Ferdinand (vers 1585 – 1637-1640)
– *Portrait présumé d'Henri de Lorraine* (Reims, musée des Beaux-Arts, 828.1.2) [attribué à] : cat. 18 *fig.* 18-1, cat. 18 §2
Eprémesnil, G., baron d' (collection) : cat. 23 §hist.
Ernest d'Autriche : cat. 11 §7
Este, Alphonse II d', duc de Ferrare : cat. 12 *note* 25
Etty, William (1787-1849) : cat. 10 §14
Eugénie de Montijo : cat. 30 §hist.
Eugensberg (collection) : cat. 8 *note* 12
Evelyn, John : I. *fig.* 1, I. §1, I. §2, I. §3, I. §4, I. *note* 1, cat. 20 §5, cat. 20 §7

F

Fairfax, Edward : cat. 12 §7
Faithorne l'Ancien, William (vers 1616 – 1691) : cat. 19 *note* 14
Fanelli, Francesco (actif vers 1608-1661) : I. *note* 40. *Voir aussi* Index des œuvres
Fantin-Latour, Henri (1836-1904) : cat. 20 §15
Farnèse (collection) : cat. 9 *note* 25
Farnèse, Alexandre : cat. 11 §7
Farnèse, Isabelle : cat. 4 *note* 2
Farnèse, Ranuccio : cat. 10 *fig.* 10-2
Farnham, comte de (collection) : cat. 33 *note* 7
Félibien Des Avaux, Jean-François : cat. 22 §2
Félu, Charles François (1830-1900) : cat. 30, cat. 30 *fig.* 30-2
– *Déploration sur le corps du Christ mort* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 20732) [d'après Van Dyck] : cat. 30
Ferdinand de Habsbourg, cardinal-infant : I. §63, I. §92, I. *note* 57, cat. 4 §2, cat. 17 §6, cat. 23, cat. 23 *fig.* 23-2, cat. 23 *fig.* 23-3, cat. 23 *fig.* 23-4. *Voir aussi* Index des œuvres
Ferdinand II de Habsbourg : I. §73, cat. 17 §6, cat. 19 §8, cat. 19 §9
Ferdinand III de Habsbourg : I. §73, cat. 19 §9, cat. 19 §10
Ferrand, Adèle (1817-1848) : cat. 5 §10, cat. 17 §4
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (La Réunion, musée Léon-Dierx, nº 1911.10.08) [copie d'après Van Dyck] : cat. 17 §4, cat. 17 *note* 16
Ferrière, madame de (collection) : cat. 17 §10, cat. 17 *note* 31
Fesch, cardinal : cat. 10 *note* 6
Fetti, Domenico (vers 1589 – 1624) : cat. 14 *note* 6
Fischer, Théodore (maison de vente) : cat. 2 §2, cat. 8 *note* 12
Flameng, François (collection) : II. §1, cat. 34 §hist., II. §10
Floris, Frans (1519-1520 – 1570) : I. *note* 43, cat. 2 §10, cat. 6 §7, cat. 27 §6, cat. 27 *note* 10
– *Portrait d'un officier de la guilde des poètes « Le rameau d'olivier »* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, nº 7707) : cat. 6 §7
– *Tête d'étude* (Chicago, The Art Institute, 1990.557) : cat. 27 *note* 10
Fontana, Carlo (1634-1714) : cat. 26 §4
Fouque, Joseph : cat. 15 §état
Fourment, Hélène : cat. 10 §9, cat. 10 §10, cat. 25 *fig.* 25-7
Fragonard, Jean Honoré (1732-1806) : cat. 18 §hist., cat. 18 *note* 14
Franchoys, Lucas I (1574-1643) : cat. 1 *note* 17
Francken le Jeune, Frans (1581-1642) : cat. 4 §20
François I^er : cat. 25 §6
Frédéric II de Prusse, dit Frédéric le Grand (collection) : cat. 4 §hist., cat. 4 §3, cat. 12 *note* 39
Frédéric V du Palatinat : I. §57, I. *note* 53, cat. 19 §4, cat. 19 §7, cat. 19 §12, cat. 19 *note* 18, cat. 19 *note* 20
Frédéric-Guillaume I^er, roi de Prusse (collection) : cat. 13 *note* 20

G

Gabron, Guilliam (actif de 1609-1610 aux années 1660) : I. §29, cat. 8 *fig.* 8-1, cat. 8 §3, cat. 8 *note* 1
Gage, George : I. §65, cat. 22 §7. *Voir aussi* Index des œuvres
Gaignat, Louis Jean (collection) : cat. 5 §hist., cat. 5 §8, cat. 5 §9, cat. 5 *note* 7, cat. 5 *note* 23
Gainsborough, Thomas (1727-1788) : cat. 28 §3
Galba : I. §62

Galle, Théodore (1571-1633) : cat. 4 *fig.* 4-5
Galle le Jeune, Cornelis (1615-1678) : cat. 1 *note* 17, cat. 16 §6, cat. 19 *note* 22
– *Vénus allaitant trois amours*, gravure (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 13938) [d'après Rubens] : cat. 16 *fig.* 16-4, cat. 16 §6
Galli-Dunn (collection) : cat. 14 *note* 28
Gassendi, Pierre : cat. 3 §14 cat. 3 *note* 27
Gauchez, Léon : *voir* Leroi, Paul
Gaudinot, Gaston (collection) : cat. 14 *note* 27
Gautier, Théophile : cat. 22 §6
Gaywood, Richard : cat. 11 §21
Geldorp, George (mort vers 1658) : cat. 18 *note* 31
Gentileschi, Orazio (1563-1639) : I. §11, I. §52, cat. 18 *note* 99
– *Joseph et la femme de Putiphar* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405477) : cat. 18 *note* 99
George III d'Angleterre : cat. 18 §23
Gerbier, sir Balthazar (1592-1663) : I. §93
Géricault, Théodore (1791-1824) : cat. 5 §10, cat. 14 §13, cat. 17 §2, cat. 17 §4, cat. 18 §15, cat. 18 *note* 52
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona* (Amsterdam, Amsterdam Museum, ancienne collection Fodor, SA 4546) [d'après Van Dyck] : cat. 17 *fig.* 17-1, cat. 17 §2
Giorgione (1477-1510) : cat. 13 *note* 4, cat. 18 §16
– *Concert champêtre*, *Le* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 71) [ancienne attribution] : cat. 18 §16
Giustiniani, famille : I. §36
Glück, Gustav : cat. 1 §6, cat. 3 §2, cat. 3 §13, cat. 3 *note* 15, cat. 3 *note* 25, cat. 5 §6, cat. 6 §9, cat. 6 *note* 25, cat. 13 §8, cat. 15 §10, cat. 17 §10, cat. 23 §3, cat. 24 §5, cat. 27 §5, cat. 27 §9, cat. 27 *note* 7, cat. 29 §2, cat. 34 §2
Godefroid : cat. 10 *note* 1, cat. 10 §état, cat. 14 §état, cat. 15 §état, cat. 17 §état, cat. 19 §état
Godefroid, veuve : *voir* Van Merlen, Marie-Jacob
Gole, Jacob (1660 – vers 1737) : cat. 22 §7, cat. 22 *note* 19
Gonzague, les : I. §61
Gonzague, Vincent I^er^ de : I. §61, cat. 11 §9
Göring, Hermann (collection) : cat. 9 §hist.
Goubau, Alexandre : cat. 14 §6
Goulinat, Jean-Gabriel : cat. 14 §état, cat. 5 *note* 2, cat. 6 *note* 2, cat. 6 *note* 8
Goupil, maison : cat. 14 *note* 37
Grafton, duc de (collection) : cat. 18 *note* 57
Graham, James : *voir* Montrose
Grebber, Pieter de (vers 1600 – vers 1653) :
– *Adoration des rois mages*, *L'* (Caen, musée des Beaux-Arts, nº III-43) : cat. 25 *note* 14
Grimaldi, Elena : *voir* Index des œuvres
Gros, Antoine Jean (1771-1835) : cat. 5 §10
Guiffrey, Jules : cat. 20 §10, cat. 24 §5, cat. 26 §1
Guillaume I^er^ d'Orange-Nassau : I. §85
Guillaume II d'Orange-Nassau : *voir* Index des œuvres
Guillaume III d'Orange-Nassau, roi d'Angleterre : cat. 12 *note* 39, cat. 18 §27, cat. 18 *note* 99
Guillaume IV d'Orange-Nassau : cat. 19 *note* 41
Guillaume V d'Orange-Nassau (collection) : cat. 12 §hist., cat. 19 *note* 41, cat. 25 §hist., cat. 25 §11
Guise, Henri de : *voir* Index des œuvres
Guizot, François : cat. 18 §24, cat. 18 *note* 85
Gussoni, Vincenzo : cat. 19 *note* 21, cat. 25 *note* 4

H

Habsbourg, Catalina Micaela de : cat. 11 §11, cat. 19 *fig.* 19-10
Habsbourg, Léopold Guillaume de (collection) : cat. 6 §4, cat. 6 §5, cat. 6 §8, cat. 11 §20
Habsbourg, les (habsbourgeois, cour habsbourgeoise) : I. §7, I. §8, I. §9, I. §19, I. §26, I. §36, I. §37, I. §44, I. §46, I. §61, I. §70, I. §71, I. §74, I. §75, I. §86, I. §87, I. §88, I. §92, I. §93, I. §95, I. §100, I. *note* 89, cat. 5 §6, cat. 5 §10, cat. 11 §1, cat. 11 §3, cat. 11 §5, cat. 11 §6, cat. 11 §7, cat. 11 §9, cat. 14 §5, cat. 17 §1, cat. 17 §5, cat. 17 §7, cat. 18 §7, cat. 18 §10, cat. 18 *note* 45, cat. 19 §1, cat. 19 §5, cat. 19 §8, cat. 19 §10, cat. 19 §11, cat. 19 §12, cat. 19 §17, cat. 19 §18, cat. 19 §19, cat. 19 *note* 25, cat. 23 §10, cat. 23 §11
Habsbourg, Marguerite de, archiduchesse d'Autriche : cat. 11 §12
Habsbourg : *voir aussi* Albert de Habsbourg, archiduc d'Autriche ; Ferdinand de Habsbourg, cardinal-infant ; Ferdinand II de Habsbourg ; Ferdinand III de Habsbourg ; Matthias I^er^ de Habsbourg ; Rodolphe II de Habsbourg
Hacquin, François Toussaint : cat. 12 §état, cat. 4 §4, cat. 17 §état, cat. 18 §état
Hamilton, James, 1^er^ duc d' : cat. 33 *note* 11
Hamilton, 4^e^ duc de (collection) : cat. 2 §3, cat. 2 §5, cat. 2 *note* 2, cat. 2 *note* 13
Hangen, Albert (collection) : cat. 6 *note* 34
Hanneman, Adriaen (vers 1601 – 1671) : cat. 34 §6
– *Homme jouant de la flûte* (collection particulière) : cat. 34 §6
Hazlitt, William : cat. 18 §24
Heimbach, Wolfgang (vers 1610 – après 1678)
– *Portrait d'un gentilhomme avec la chartreuse de San Martino, à Naples* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1984-17) : cat. 30 *note* 2
Helbing, Hugo (maison de vente) : cat. 10 *note* 22
Held, Julius (collection) : cat. 11 *note* 33
Henri de Lorraine : cat. 18 *fig.* 18-1
Henri II de Valois, roi de France : cat. 11 §11
Henri IV : I. §85, cat. 24 §3, I. *note* 9, cat. 18 *note* 99
Henri VIII : cat. 18 §16, cat. 25 §5, cat. 25 *fig.* 25-4, cat. 25 §6
Henriette de Lorraine : *voir* Index des œuvres
Henriette Marie de France, reine d'Angleterre : I. §6, I. §8, I. §11, I. §94, I. *note* 2, I. *note* 4, I. *note* 9, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 2, cat. 18 *note* 99, cat. 19 §6, cat. 24, cat. 24 *fig.* 24-2, cat. 25 §1. *Voir aussi* Index des œuvres
Henriquel-Dupont, Louis Pierre (1797-1892) : cat. 10 §14
Herbert Charles, lord : I. §80
Hertoghe, Joost de, chevalier et seigneur de Franoy et Honswalle : cat. 17 §8, cat. 17 *note* 24. *Voir aussi* Index des œuvres
Hess, Fritz (collection) : cat. 2 §5, cat. 2 *note* 3
Heucqueville, Charles d' (collection) : cat. 2 §hist., cat. 2 §6
Hilliard, Nicholas : I. §101
Hitler, Adolf : cat. 9 §hist.
Hobbes, Thomas : cat. 3 *note* 27
Hofstede de Groot, Cornelis : cat. 12 *note* 11
Holbein le Jeune, Hans (1497-1498 – 1543) : I. §72, cat. 25 §6
– *Ambassadeurs*, *Les* (Londres, The National Gallery, NG1314) : I. §72
– *Portrait d'Henri VIII* (Liverpool, Walker Art Gallery, WAG 1350) [atelier de] : cat. 25 *fig.* 25-4, cat. 25 §6
Hollar, Wenceslaus (1607-1677) : cat. 19 §13, cat. 20 §13, cat. 20 §14, cat. 20 *note* 33
– *Charles Louis du Palatinat*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.307) [d'après Van Dyck] : cat. 19 *fig.* 19-7, cat. 19 §13, cat. 19 *note* 30
– *Portrait de lady Mary Villiers*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, WHollar AB 3.309) [d'après Van Dyck] : cat. 20 *fig.* 20-5, cat. 20 §13, cat. 20 §14, cat. 20 *note* 31
Hondius, Willem (vers 1597 – vers 1660) : cat. 11 §21
Hooghstoel, Jean-Marie : cat. 15 §état
Howard, Thomas : *voir* Arundel, Thomas Howard, comte, lord d'
Hume Campbell, Hugh, sir (collection) : cat. 26 §hist.
Huybens, Christian William (collection) : cat. 4 *note* 30
Huygens, Constantin : I. *note* 60, cat. 22 *note* 10
Huysmans, Cornelis (1648-1727) : cat. 12 §4
Huyssens, Peter (1577-1637) : cat. 4 §12, cat. 4 *note* 14

I

Imperiale, Porzia : *voir* Index des œuvres
Innocent XI (Benedetto Odescalchi) : cat. 26 §4
Isabelle Claire Eugénie de Habsbourg, archiduchesse d'Autriche : I. §8, I. §13, I. §46, I. §47, I. §48, I. §68, cat. 3 §14, cat. 5 *note* 22, cat. 10 *fig.* 10-3, cat. 10 *note* 16, cat. 11, cat. 11 *fig.* 11-1, cat. 11 *fig.* 11-2, cat. 11 *fig.* 11-3, cat. 11 *fig.* 11-6, cat. 11 *fig.* 11-7, cat. 11 *fig.* 11-8, cat. 11 *fig.* 11-9, cat. 11 *fig.* 11-9, cat. 17 §6, cat. 18 *note* 45, cat. 19 §7, cat. 19 *fig.* 19-10. *Voir aussi* Index des œuvres
Isabelle de Castille, dite Isabelle la Catholique : cat. 11 §2

J

Jabach, Everhard (collection) : I. §56, cat. 10 §hist., cat. 10 §10, cat. 15 §hist., cat. 15 *note* 7, cat. 19 §hist., cat. 22 §hist., cat. 22 §4
Jacques I^er^ d'Angleterre : I. §8, I. §31, I. §34, I. §65, I. §81, I. *note* 28, I. *note* 60, cat. 5 §4, cat. 18 *note* 46, cat. 24 §6
Jacques II (James) Stuart, roi d'Angleterre : I. §77, I. §79, I. *note* 75, I. *note* 77, cat. 18 §26, cat. 18 §29, cat. 18 §30, cat. 18 *note* 87, cat. 18 *note* 87, cat. 18 *note* 96, cat. 18 *note* 98, cat. 18 *note* 99, cat. 25, cat. 25 §2, cat. 25 §10
Jaquotot, Marie Victoire (1772-1855) : cat. 10 §12
Jeaurat, Étienne : cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 8, cat. 15 §hist.
Jervas, Charles (vers 1675 – 1739) : cat. 18 §hist., cat. 18 §26, cat. 18 §27, cat. 18 §29, cat. 18 *note* 57, cat. 18 *note* 96

– *Portrait de Charles I^er d'Angleterre* (York, Treasurer's House, NT 593112) [attribué à] : cat. 18 *fig.* 18-5, cat. 18 §26, cat. 18 §29, cat. 18 *note* 96
Jode, Gertrude de, épouse de Jan de Wael : cat. 14 *note* 24
Jode le Jeune, Pieter de (1606 – après 1670-1674) : cat. 12 §11, cat. 17 §9
– *Amours de Renaud et Armide*, *Les*, gravure (Vienne, Albertina, H/II/32/48) [d'après Van Dyck] : cat. 12 *fig.* 12-3, cat. 12 §11, cat. 12 *note* 37, cat. 12 *note* 45
Johnson, Lee : cat. 17 §2
Jonson Van Ceulen (ou Jonhson, ou Janssen), Cornelis (ou Cornelius) (1593-1661) : cat. 20 §4, cat. 25 §10
– *Greate Peece*, réplique partielle sur cuivre d'après Van Dyck (collection privée) : cat. 25 §10
– *Portrait de John Digby* (Dublin, National Gallery of Ireland, NGI 584) : cat. 20 *note* 15
Jordaens, Jacob (1593-1678) : cat. 1 *note* 8, cat. 2 §11, cat. 2 *note* 23, cat. 4 §19, cat. 4 §20, cat. 6 *note* 4, cat. 14 §12
– *Crucifixion*, *La* (Rennes, musée des Beaux-Arts, 801.1.2) : cat. 4 §hist., cat. 4 *fig.* 4-10, cat. 4 §19
– *Deux têtes de vieillard à grande barbe* (Libourne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, M.I. 1282) : cat. 1 *note* 10
– *Laissez venir à moi les petits enfants* (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 7:1956) : cat. 2 *fig.* 2-3, cat. 2 §11, cat. 2 *note* 23
Jorge de la Rùa : *voir* Van der Straeten, Jooris
Jouderville, Isaac de (vers 1612 – 1645-1648) : cat. 7 §9
Jules Romain, Giulio di Pietro di Filippo de Giannuzzi, dit (1499-1546) : cat. 3 §9, cat. 5 §8

K

Kaufmann, Othon (collection) : II. §1, II. §12, cat. 7 §hist., cat. 7 §9
Kneller, Godfrey, sir (1646-1723) : cat. 18 §27
– *Guillaume III* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405675) : cat. 18 §27, cat. 18 *note* 92
– *Marie II* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405674) : cat. 18 §27, cat. 18 *note* 92
Koenig, Heinrich Justus (1862-1936) : cat. 13 §12
Koenigs, Franz (collection) : cat. 14 *note* 19

L

La Caze, Louis, Dr (collection) : I. §20, I. §23, I. §60, II. §1, II. §9, cat. 1 §hist., cat. 1 §5, cat. 1 *note* 10, cat. 2 §9, cat. 3 §hist., cat. 3 §18, cat. 5 §9, cat. 27 §hist., cat. 27 §1, cat. 27 §2, cat. 27 §6, cat. 27 §9
La Fontaine : cat. 23 *note* 2
La Fosse, Charles de (1636-1716) : cat. 12 *note* 16, cat. 16 §17
– *Vénus et Vulcain* (Nantes, musée des Beaux-Arts, 630) : cat. 16 §17
La Guiche, Jean Roger, comte de (collection) : cat. 18 §hist., cat. 18 §25, cat. 18 *note* 8, cat. 18 *note* 16
La Mothe-Houdancourt, Françoise Angélique de : *voir* Aumont de Rochebaron
La Vieuville, Charles, marquis de : cat. 11 §4
Lagoy, Jean-Baptiste Florentin Gabriel de Meryan, marquis de (collection) : cat. 8 *note* 2
Lami, Eugène (1800-1890) : cat. 25 §12
– *Trois fils de Charles I^er*, *Les* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 375 recto) [d'après Van Dyck] : cat. 25 §12, cat. 25 *note* 33
Lancret, Nicolas (1690-1743) : cat. 22 §hist.
Langlois, François : *voir* Index des œuvres
Langlois, Jérôme Martin, dit le Jeune (1779-1838) : cat. 16 §17
Lanier, Nicholas (1588-1666) : I. §93
Largillière, Nicolas de (1656-1746) : I. *note* 77
– *Portrait des enfants de Jacques II* (Florence, galerie des Offices, 1695) : I. *note* 77
Larkin, William (vers 1585 – 1619) : I. §67
– *Portrait du futur duc de Buckingham* (Londres, National Portrait Gallery, NPG 3840) [attribué à] : I. *fig.* 16, I. §67
Lasne, Michel (vers 1590 – vers 1667)
– *Portrait d'Abel Brunyer, médecin de Gaston de France* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed 27 c) [d'après Van Dyck] : I. *fig.* 18, I. §89
Lassay, Léon Madaillan de Lesparre, comte de (collection) : cat. 18 §hist., cat. 18 §25, cat. 18 *note* 5, cat. 18 *note* 6
Lassay, Reine Madaillan de Lesparre, marquise de (collection) : cat. 18 §hist., cat. 18 *note* 57
Laud, William, évêque : cat. 19 §4
Laurens, Jean-Paul (1838-1921) : cat. 5 §11
Laurent, madame : cat. 18 §17
Le Brun, Charles (1619-1690) : cat. 10 §hist., cat. 10 §10, cat. 10 *note* 8, cat. 11 §hist., cat. 13 §hist., cat. 13 *note* 5, cat. 19 §hist., cat. 20 §2, cat. 20 §10, cat. 20 *note* 7, cat. 22 §hist.
Le Febvre, Georges (1861-1912)
– *Portrait d'homme* (Caen, musée des Beaux-Arts, 2018.6.3) : cat. 8 *note* 18
Le Greco, Doménikos Theotokópoulos, dit (1541-1614) : cat. 1 *note* 12
Le Guide : *voir* Reni, Guido
Le Nôtre, André (1613-1700) : cat. 22 *note* 2
Le Roy, Philippe : *voir* Index des œuvres
Le Sueur, Eustache (1616-1655)
– *Vie de saint Bruno* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures) : cat. 18 *note* 13
Lebaron-Desves, Augusta (active dans la 1re moitié du XIXe) : cat. 17 §11, cat. 17 *note* 38
Lebrun, Jean-Baptiste Pierre (1748-1813) : cat. 5 §hist., cat. 5 §9, cat. 5 *note* 13, cat. 12 §état
Lely, Peter (1618-1680) : cat. 21 §2, cat. 21 §3, cat. 24 §5, cat. 24 *note* 5, cat. 25 §2
Lemoyne, François (1688-1737) : cat. 22 §hist.
Lempertz (maison de vente) : cat. 12 *note* 38
Lennox, duchesse de : *voir* Villiers, Mary
Lennox, Esmé Stewart, duc de : cat. 19 §11
Lennox, James Stuart, duc de Lennox et premier duc de Richemond : I. §80, I. §82, I. §83, cat. 18 *note* 26, cat. 19 *note* 26, cat. 20. *Voir aussi* Index des œuvres
Léonard de Vinci (1452-1519) : cat. 7 §9
Lerme, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duc de Lerme (Lerma) : I. *note* 43, cat. 1 §6, cat. 17 *note* 25
Leroi, Paul, Léon Gauchez, *alias* : cat. 9 §hist., cat. 9 *note* 3
Liberti, Hendrik : I. §2, I. *note* 1, cat. 14 *note* 4. *Voir aussi* Index des œuvres
Lievens, Jan (1607-1674) : I. §23, I. §25, cat. 1 §2, cat. 12 *note* 35, cat. 19 §12, cat. 19 *note* 12, cat. 22 *note* 10
– *Prince Charles Louis I^er du Palatinat avec son précepteur Volrad von Plessen*, *Le* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 71.PA.53) : cat. 19 §12, cat. 19 *note* 12, cat. 19 *note* 28
– *Vieillard*, dit *Philosophe silencieux* (San Francisco, Legion of Honor, 1980.80) : I. *fig.* 6, I. §25
Lippi, Lorenzo (1606-1665) : I. §84
Lipse, Juste, Joost Lips, dit (1547-1606) : cat. 5 §6
Loménie de Brienne, Louis Henri de (collection) : cat. 22 §hist., cat. 22 §2, cat. 22 §4
Lommelin, Adriaen (vers 1637-1677) : cat. 6 §9, cat. 6 *note* 25
Louis XIII : I. §102, I. *note* 4, I. *note* 95, cat. 17 §6, cat. 24 §2
Louis XIV : I. §56, II. §1, cat. 10 §hist., cat. 10 §10, cat. 10 *note* 5, cat. 11 §hist., cat. 13 §hist., cat. 13 §7, cat. 13 *note* 5, cat. 14 §hist., cat. 14 §13, cat. 15 §hist., cat. 16 §hist., cat. 16 §2, cat. 17 §10, cat. 18 §24, cat. 18 §28, cat. 18 §29, cat. 18 §30, cat. 19 §hist., cat. 19 §20, cat. 20 §hist., cat. 20 §2, cat. 20 *note* 39, cat. 22 §hist., cat. 22 §2, cat. 22 §4
Louis XV : I. *note* 23, cat. 4 §hist., cat. 4 §3, cat. 18 §18, cat. 18 §19, cat. 18 §20, cat. 18 §22, cat. 18 *note* 11
Louis XVI : cat. 5 §hist., cat. 5 §9, cat. 18 §hist., cat. 18 §19, cat. 18 §20, cat. 18 §20, cat. 18 §21, cat. 18 §23, cat. 18 *note* 12, cat. 18 *note* 73
Louis-Philippe : cat. 5 §10, cat. 17 §11, cat. 23 §hist.
Lousada, Anthony (collection) : cat. 17 §2
Louvois, François Michel Le Tellier, marquis de : cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 6
Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) : cat. 18 §7
Lugt (collection) : cat. 3 §19
Luther, Martin : I. §95
Luttichuys, Isaac (1616-1673) : cat. 20 §11
Luynes, Jeanne-Baptiste d'Albert de : *voir* Verrue (comtesse de)
Lyon, Édouard (collection) : cat. 2 §hist., cat. 29 §hist.
Lyon, Hélène et Victor (collection) : I. §16, II. §1, II. §12, cat. 2 §hist., cat. 2 §11, cat. 29 §hist.

M

Mabuse, Jan Gossaert, dit (vers 1472 – 1532) : cat. 25 §6
– *Portrait des trois enfants de Christian II de Danemark* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405782) : cat. 25 *fig.* 25-5, cat. 25 §6
Madou, Jean-Baptiste (1796-1877) : cat. 18 §17
Maillot, M. et Mme : cat. 13 §état
Maintenon, Françoise d'Aubigné, marquise de : cat. 18 §30
Maître de la *Virgo inter Virgines* (actif à Delft vers 1475-1510) : I. §51
Makart, Hans (1840-1884) : cat. 4 §5
– *Antoon Van Dyck (?) contemplant le Christ mort* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, s.n.) : cat. 4 *fig.* 4-1, cat. 4 §5

Malborough, duc de (collection) : cat. 2 §3, cat. 2 §5, cat. 2 *note* 8, cat. 2 *note* 13
Mantegna, Andrea (vers 1431 – 1506) : cat. 15 §8
– *Saint Sébastien* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 301) : cat. 15 §8, cat. 15 *note* 20
Marchais, Pierre Antoine : cat. 10 §état
Marcille, Martial François (collection) : cat. 1 §hist.
Marie de Médicis : I. §6, I. *note* 4, I. *note* 9, cat. 11 §3, cat. 11 §4, cat. 11 §12, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 100, cat. 24 §3
Marie de Modène : cat. 18 §29, cat. 18 §30
Marie II Stuart, reine d'Angleterre : cat. 18 §27
Marie-Anne d'Autriche (María Ana de Austria) : I. *note* 60, cat. 24 §2
Marie-Antoinette, reine de France : cat. 18 §19, cat. 18 §20, cat. 18 §21
Martin : cat. 4 §4
Massard père (1740-1822) : cat. 5 §11
Matthew, Tobie : I. §65
Matthias I^er^ de Habsbourg : I. *fig.* 11
Maurepas, Jean Frédéric Phélypeaux, comte de : cat. 18 *note* 74
Maximilien I^er^, empereur du Saint-Empire : cat. 18 *note* 35
Mayerne, Théodore de (1573-1655) : I. §85
Mazarin, Jules, cardinal de (collection) : I. *note* 9, cat. 15 *note* 7, cat. 25 §12
Médicis, les : cat. 11 §1
Mendez de Haro, Gazpar, marquis del Carpio, duc de Montoro : cat. 17 §hist., cat. 17 *note* 5
Metsys, Quentin (1466-1530) : cat. 3 *note* 16
– *Déploration sur le corps du Christ* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 245-249) : cat. 3 *note* 16
Meyers, Jacques : cat. 12 *note* 39
Meyssens, Johannes (1612-1670) : cat. 20 §13, cat. 20 *note* 32
Michel-Ange, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit (1475-1564) : cat. 4 §17, cat. 5 §8, cat. 15 §3, cat. 15 §5, cat. 16 *note* 13
– chapelle Sixtine : cat. 22 §5
– *Crucifix* (Florence, église Santo Spirito) : cat. 4 §7
– *Supplice d'Aman*, *Le* (Rome, chapelle Sixtine) : cat. 15 §3
Michelet, Jules : cat. 18 §15, cat. 18 §22, cat. 18 §24
Millet : cat. 18 §état
Millon d'Ailly, Augustin : cat. 5 §hist.
Millon d'Ainval, Jean-Louis : cat. 5 §hist., cat. 5 *note* 10
Moillon, Louyse (vers 1610 – vers 1696) : cat. 20 *note* 24
Momper, Joos de (1564-1635) : cat. 13 §état
Monaco (collection) : cat. 33 *note* 4
Moncada, Fabrizio : I. *note* 44
Moncade, François de, marquis d'Aytona, comte d'Osona : I. §71, I. §72, I. §100, cat. 17. *Voir aussi* Index des œuvres
Moncade, Michel de : cat. 17 §5
Monet, Claude (1840-1926) : cat. 25 §9
Monicart, Jean-Baptiste : cat. 19 §20
Monnot, Pierre (actif en 1785) : cat. 26 §4
Montaldeo, famille (collection) : cat. 9 §hist.
Montalivet, Camille, comte de : cat. 23 *note* 2
Monterrey, duc de (collection) : cat. 3 §hist.
Montrose, Caroline, duchesse de (collection) : cat. 33 §hist., cat. 33 *note* 7, cat. 33 *note* 8
Montrose, James Graham, premier marquis de : cat. 33 §2, cat. 33 *note* 3, cat. 33 *note* 4, cat. 33 *note* 6, cat. 33 *note* 7. *Voir aussi* Index des œuvres
Mor, Anthonis (vers 1512-1516 – vers 1576) : cat. 10 *note* 13
– *Crucifixion* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0644) : I. *fig.* 3, I. §19
Morghen, Raphaël (1758-1833) : cat. 17 §4, cat. 17 *note* 33
– *Portrait équestre de François de Moncade, marquis d'Aytona, comte d'Osona*, gravure (Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve AA-5 (Morghen, Rafaello) [Courboin 11653]) [d'après Van Dyck] : cat. 17 *fig.* 17-2, cat. 17 §4, cat. 17 *note* 15
Morgues, Matthieu de, abbé de Saint-Germain : cat. 11 §4
Morse, Samuel (1791-1872) : cat. 6 §17, cat. 16 §3
– *Galerie du Louvre*, *La* (Chicago, Terra Foundation for American Art, 1992.51) : cat. 6 §17, cat. 16 *note* 7
Mortemart, Émile Auguste : cat. 18 §état
Mouffle d'Angerville, Barthélemy François Joseph : cat. 18 §22
Müller Hofstede, Justus : cat. 4 §21, cat. 33 *note* 12
Murillo, Bartolomé Esteban (1618-1682) : I. *note* 36, cat. 28 §2
– *Saint Jean Baptiste enfant* (Madrid, musée du Prado, P000963) : cat. 28 *fig.* 28-1, cat. 28 §2
Musson, Matthijs : cat. 6 §5
Mytens l'Ancien, Daniel (vers 1590 – avant 1648) : cat. 24 §5, cat. 18 *note* 2
– *James, 1^er^ duc d'Hamilton* (Édimbourg, National Galleries of Scotland, PG 2722) : cat. 33 *note* 11
– *Portrait de Charles I^er^ d'Angleterre* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 06.1289) : cat. 18 *fig.* 18-3, cat. 18 §9
– *Roi Charles et la reine Henriette Marie*, *Le* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 405789) : I. §70, cat. 24 *fig.* 24-2, cat. 24 §5, cat. 24 *note* 7

N

Naigeon, Jean-Claude (1753-1832) : cat. 5 §11
Napoléon III : cat. 24 §5, cat. 28 §hist., cat. 30 §hist.
Nassau-Dietz, Henriette Amalia von (collection) : cat. 12 §hist.
Nassau-Siegen, Jean, comte de : *voir* Index des œuvres
Nattier, Jean-Marc : cat. 22 §hist.
Netscher, Caspar (1639-1684) : cat. 20 §11
Neville : cat. 26 §hist.
Nieuwenhuys, C. J. (marchand d'art) : cat. 26 §hist.
Nieuwerkerke, comte de : cat. 28 §2
Noailles, duchesse de : *voir* Cossé-Brissac, Catherine de
Noailles, Jean-Louis de (collection) : cat. 21 §hist., cat. 21 §3, cat. 21 §4, cat. 21 §5, cat. 6 *note* 6
Noailles, Louis, duc de (collection) : cat. 6 §hist., cat. 6 §11, cat. 21 §hist.

O

Odescalchi, Livio : cat. 26. *Voir aussi* Index des œuvres
Oliver, Isaac (1565-1617) : I. §3
Orange-Nassau, Amalia Van Solms, princesse d' : I. *note* 53, cat. 12 §hist., cat. 12 §6, cat. 12 §11, cat. 12 *note* 7, cat. 12 *note* 35
Orange-Nassau, Frédéric Henri d' : I. §57, I. §85, I. *note* 53, I. *note* 60, cat. 12 §hist., cat. 12 §6, cat. 12 §9, cat. 12 §11, cat. 12 *note* 35, cat. 19 §12, cat. 22 *note* 10. *Voir aussi* Index des œuvres
Orange-Nassau, maison : I. §8, I. §57, I. §75, I. §89, I. §100, I. *note* 53, cat. 12 §1, cat. 12 §11, cat. 12 §12, cat. 19 §7, cat. 19 §12, cat. 17 *note* 19, cat. 20 §11
Orange-Nassau : *voir aussi* Guillaume I^er^ d'Orange-Nassau ; Guillaume II d'Orange-Nassau ; Guillaume III d'Orange-Nassau ; Guillaume IV d'Orange-Nassau ; Guillaume V d'Orange-Nassau
Orero, Francesco : cat. 14 *note* 16. *Voir aussi* Index des œuvres
Orléans, Gaston d', dit Gaston de France : I. §89, cat. 11 §4, cat. 17 §6, cat. 17 *note* 18. *Voir aussi* Index des œuvres
Orléans, Philippe d', dit Monsieur : cat. 19 §20
Ovide : cat. 12 §7

P

Paillet, Alexandre Joseph (marchand d'art) : cat. 5 §hist., cat. 14 §hist., cat. 19 *note* 1, cat. 22 §hist., cat. 33 *note* 4
Palatinat, Élisabeth Charlotte du, dite Liselotte von der Pfalz et « princesse palatine » (1652-1722) : cat. 19 §20, cat. 19 *note* 6
Palatinat, Frédéric Henri du : cat. 19 *note* 12
Palatinat, Maurice du : cat. 19 *note* 12
Palatinat, Otto Heinrich du : cat. 19 *note* 24
Palatinat : *voir aussi* Charles Louis I^er^ du Palatinat, Frédéric V du Palatinat, Robert du Palatinat
Pallavicini, Agostino : *voir* Index des œuvres
Pallavicino, famille : cat. 9 *note* 10
Palma le Jeune, Jacopo (1544-1628) : cat. 3 §16, cat. 3 §17, cat. 3 *note* 5, cat. 15 *note* 13
– *Saint Sébastien attaché à un arbre* (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5144) [Sadeler le Jeune d'après Palma le Jeune] : cat. 3 *fig.* 3-8, cat. 3 §16
– *Sainte conversation* (Dijon, musée des Beaux-Arts, CA T 3) : cat. 3 *fig.* 3-7, cat. 3 §16, cat. 15 *note* 13
Panneels, Willem (vers 1605-1634) : cat. 27 §8
– *Deux études de tête de jeune homme* (Copenhague, Statens Museum for Kunst, KKSGB6644) : cat. 27 *fig.* 27-3, cat. 27 §8
Pantoja de la Cruz, Juan (1554-1608) : cat. 9 *note* 19, cat. 19 §18
– *Portrait de l'infant Philippe* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 2581) : cat. 19 *fig.* 19-11, cat. 19 §18
Pappenheim, Godefroy Henri de : cat. 19 *note* 22
Parmesan, Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit (1503-1540) : cat. 9 *note* 20
– *Vierge au long cou*, *La* (Florence, galerie des Offices, Palatina nº 230) : cat. 9 *note* 20
Pascoli, Lione (1674-1744) : cat. 26 §4

Payne, John (actif vers 1600-1640) : cat. 19 §3, cat. 19 *note* 11
– *Portrait du prince palatin Charles Louis*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, JPayne AB 3.1-2) : cat. 19 *fig.* 19-1, cat. 19 §3, cat. 19 *note* 11
Peacham, Henry : I. §30, I. §94
Peake l'Ancien, Robert (vers 1551 – 1619) : cat. 24 §6, cat. 25 §7
– *Portrait d'Henry, prince de Galles* (Londres, National Portrait Gallery, NPG 4515) : cat. 25 §7
– *Portrait d'Henry Frédéric Stuart et de John Harington* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 44.27) : cat. 18 §6, cat. 25 §7
– *Portrait équestre du prince Henry Frédéric Stuart* (Parham Park, West Sussex) : cat. 25 §7
Pellegrin, Louis : cat. 10 §12
Pembroke, Philip Herbert, 4e comte de : *voir* Index des œuvres
Percy, Algernon, 10e comte de Northumberland : *voir* Index des œuvres
Perronneau, Jean-Baptiste (vers 1715 – 1783) : cat. 5 *note* 7
Petel, Georg : I. *note* 40. *Voir aussi* Index des œuvres
Petit, Georges (galerie) : cat. 2 §hist., cat. 29 §hist., cat. 34 §hist.
Pfalz, Liselotte von der : *voir* Palatinat, Élisabeth Charlotte du
Pfalz-Simmern, les : cat. 19 §6
Philibert de Savoie : cat. 9 *note* 10
Philippe II : I. §19, I. §46, I. §47, I. §67, cat. 3 §14, cat. 5 §9, cat. 10 §6, cat. 10 *note* 13, cat. 11 §1, cat. 11 §7, cat. 11 §11, cat. 11 §17, cat. 11 §20, cat. 11 *note* 8, cat. 17 §5, cat. 18 §7, cat. 18 §10, cat. 19 §17
Philippe III d'Espagne : I. §37, I. §40, cat. 1 §6, cat. 19 *fig.* 19-11, cat. 19 §18
Philippe IV d'Espagne : I. §40, I. *fig.* 15, I. §67, cat. 17 §6, cat. 17 §8, cat. 17 §9, cat. 23 §1, cat. 23 §4
Pierre, Jean-Baptiste Marie (1714-1789) : cat. 5 §8, cat. 18 §21
Piles, Roger de (1635-1709) : cat. 15 §11
Piranèse, Giovanni Battista Piranesi, dit (1720-1778) : cat. 9 §7
– *Vue du temple de Cybèle, Piazza della Bocca della Verità*, gravure (New York, The Metropolitan Museum of Art, 37.17.9) : cat. 9 *fig.* 9-4, cat. 9 §7
Plattemontagne, Nicolas de (collection) : cat. 9 §9
Plessen, Volrad von : cat. 19 §12, cat. 19 *note* 28
Pluvinel, Antoine de : cat. 17 §7
Pompadour, marquise de : cat. 4 §3
Pond, Arthur (collection) : cat. 26 §hist., cat. 26 *note* 2
Pontius, Paul (1603-1658) : cat. 11 §16, cat. 11 §20, cat. 31 §5, cat. 31 *note* 11
– *Double portrait de Rubens et Van Dyck*, gravure (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-16.415) [d'après Quellin le Jeune d'après Van Dyck] : cat. 31 *fig.* 31-1, cat. 31 §5
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, gravure (Washington, National Gallery of Art, 2008.91.6) [d'après Rubens] : cat. 11 *fig.* 11-8, cat. 11 §16, cat. 11 §20, cat. 11 *note* 21
Porter, Endymion : I. §79, I. *note* 65, cat. 18 *note* 40
Porter, James : I. §79
Portland, Frances, comtesse de : cat. 19 *note* 27
Poterlet, Hippolyte (1803-1835) : cat. 10 §12, cat. 18 §17
– *Portrait de Charles Louis Ier, électeur palatin* (Paris, musée Delacroix, MD 2010-3) : cat. 19 *note* 30
Pourbus le Jeune, Frans (1569-1622) : cat. 5 §2, cat. 18 *note* 99, cat. 19 §12, cat. 23 §9, cat. 23 *note* 13
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie avec sa naine* (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, nº 0061225) : cat. 11 *fig.* 11-2, cat. 11 §2
Poyntz, Francis (mort en 1685) : I. *note* 2
Preisler, Georg Martin (1700-1754) : cat. 31 *note* 6
Prévost, Z. : cat. 14 *note* 37
Procaccini, Giulio Cesare (1574-1625) : cat. 1 *note* 16
– *Apôtres* (Gênes, Musei di Strada Nuova) : cat. 1 *note* 16
Proust, Marcel : cat. 18 §15, cat. 18 *note* 11, cat. 19 §21, cat. 20 §10, cat. 20 *note* 22
Puget de La Serre, Jean : cat. 11 *fig.* 11-3, cat. 11 §4, cat. 11 §21

Q

Quellin le Jeune, Érasme (1607-1678) : cat. 31 §5, cat. 33 §5
– *Double portrait de Rubens et Van Dyck*, gravure (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-16.415) [d'après Antoon Van Dyck] : cat. 31 *fig.* 31-1

R

Raet, Marie de : *voir* Index des œuvres
Ragot, François (1638-1670) : cat. 12 *note* 37
Randon de Boisset, Pierre Paul Louis (collection) : cat. 5 §hist., cat. 5 §9, cat. 5 *note* 9
Rantzau, Josias : cat. 4 *note* 2
Raphaël, Raffaello Sanzio, dit (1483-1520) : I. §88
Ratti, Carlo Giuseppe : cat. 9 §3
Regnaud : cat. 20 §état, cat. 20 §3, cat. 20 *note* 2, cat. 20 *note* 9
Regnault, Jean-Baptiste (1754-1829) : cat. 20 *note* 2
Reinagle, Ramsay Richard (collection) : cat. 4 *note* 30
Rembrandt, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, dit (1606-1669) : I. §23, cat. 1 §2, cat. 2 §5, cat. 4 §9, cat. 5 §10, cat. 7 §9, cat. 15 *note* 13, cat. 18 §13, cat. 18 §27, cat. 18 *note* 47, cat. 22 *note* 10, cat. 27 §7
– *Vénus et l'Amour* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1743) : cat. 21 §4, cat. 21 *note* 8
Rémy, Pierre (marchand d'art) : cat. 5 §hist.
Reni, Guido, dit Le Guide (1575-1642) : cat. 9 §8, cat. 13 §7, cat. 13 *note* 11
Renoir, Auguste (1841-1919) : cat. 20 §15
Reynolds, Joshua (1723-1792) : cat. 19 §19, cat. 34 §4, cat. 34 §5
Ribalta, Francisco (1565-1628) : I. §52
Ribera, Jusepe de (vers 1591 – 1652) : I. §25
Ricard, Gustave (1823-1873) : cat. 10 §12, cat. 18 §17
Rich, Robert : *voir* Index des œuvres
Richardot, Guillaume : cat. 5 §6, cat. 5 *note* 28
Richardot, Jean : inscription de cat. 5, cat. 5 §6, cat. 5 §9, cat. 5 *note* 5, cat. 5 *note* 9, cat. 5 *note* 16, cat. 5 *note* 23, cat. 5 *note* 24
Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinal de : I. §102, cat. 11 §4, cat. 22 §4
Richelieu, Louis François Armand de Vignerot du Plessis (collection) : cat. 20 §hist.
Ridder, August de (collection) : cat. 29 §hist., cat. 29 §2, cat. 29 *note* 2, cat. 29 *note* 3
Rigaud, duc de : cat. 4 §3
Rigaud, Hyacinthe (1659-1743) : cat. 18 §hist., cat. 18 §28, cat. 18 §29, cat. 18 *note* 94, cat. 18 *note* 95, cat. 19 §16, cat. 19 §20
– *Portrait de Louis XIV* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 7492) : cat. 18 *fig.* 18-6, cat. 18 §28, cat. 18 §29, cat. 19 §16
Rivarola, Domenico : *voir* Index des œuvres
Robert (Rupert, ou Ruprecht) du Palatinat : I. §72, I. §73, I. §74, I. §75, I. §92, cat. 19, cat. 19 *fig.* 19-9, cat. 22 *note* 19. *Voir aussi* Index des œuvres
Rockox, Adriana Perez, épouse : I. *fig.* 15
Rockox, Nicolas : I. *fig.* 15, I. §29, cat. 4 §8, cat. 8 *fig.* 8-3. *Voir aussi* Index des œuvres
Rockox : *voir aussi* Van Heetvelde, Adriaan
Rodolphe II de Habsbourg : I. §61, cat. 11 §7, cat. 19 *fig.* 19-4
Roettiers, Philippe : I. §49, cat. 14, cat. 14 §9, cat. 14 *note* 26
Romanelli, abbé : cat. 31 *note* 3
Rombouts, Theodoor : cat. 10 *note* 7. *Voir aussi* Index des œuvres
Roos, Jan (1591-1638) : I. §41, cat. 9 *note* 22, cat. 15 *note* 12
Roqueplan, Camille (1800-1855) : cat. 14 §13
Roth, Hans : cat. 20 *fig.* 20-3
Rothschild : I. §12, I. §41, II. §1, II. §11, cat. 9 §hist., cat. 9 §10
Rothschild, Alphonse de (collection) : cat. 9 §hist., cat. 9 *note* 3, cat. 9 *note* 4
Rothschild, Édouard de (collection) : cat. 9 §état, cat. 9 §hist., cat. 9 §10
Rothschild, James de (collection) : cat. 9 *note* 4
Rouget, Georges (1783-1869)
– *Napoléon reçoit à Saint-Cloud le senatus consulte qui le proclame empereur des Français. 18 mai 1804* (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, M.V. 1503) : cat. 17 *note* 7
Roullet : cat. 13 §état, cat. 22 §état
Rubens : *voir* Brant, Isabella
Rubens : *voir* Fourment, Hélène
Rubens, Albert et Nicolas : cat. 10 *fig.* 10-4
Rubens, Pierre Paul (1577-1640) (ou rubénien) : I. §12, I. §15, I. §17, I. §19, I. §21, I. §23, I. §28, I. §29, I. §39, I. §40, I. §41, I. §42, I. §53, I. §55, I. §63, I. §93, I. §96, I. §97, I. §99, I. *note* 11, I. *note* 39, I. *note* 43, I. *note* 60, I. *note* 90, cat. 1 §1, cat. 1 §2, cat. 1 §4, cat. 1 §6, cat. 1 §7, cat. 1 *note* 13, inscription de cat. 2, cat. 2 §9, cat. 2 §10, cat. 3 §9, cat. 3 §10, cat. 3 §11, cat. 3 §12, cat. 3 §16, cat. 3 §18, cat. 3 *note* 9, cat. 3 *note* 28, cat. 4 §hist., cat. 4 §1, cat. 4 §3, cat. 4 §4, cat. 4 §6, cat. 4 §7, cat. 4 §9, cat. 4 §10, cat. 4 *fig.* 4-5, cat. 4 §12, cat. 4 §14, cat. 4 §15, cat. 4 §19, cat. 4 §20, cat. 4 §22, cat. 4 §23, cat. 4 *note* 2, cat. 4 *note* 33, cat. 5 §2, cat. 5 §4, cat. 5 §5, cat. 5 §6, cat. 5 *note* 23, cat. 6 §5, cat. 7 §3, cat. 7 §5, cat. 7 *note* 4, cat. 7 *note* 5, cat. 7 *note* 8, cat. 8 §5, cat. 8 §9,

cat. 8 *note* 14, cat. 9 §8, cat. 9 *note* 19, cat. 9 *note* 20, cat. 10, cat. 10 §6, cat. 10 §7, cat. 10 §8, cat. 10 §9, cat. 10 §10, cat. 10 *note* 14, cat. 10 *note* 16, cat. 10 *note* 20, cat. 11 §1, cat. 11 §8, cat. 11 §16, cat. 11 §17, cat. 11 §18, cat. 11 §19, cat. 11 §20, cat. 11 *note* 25, cat. 12 §4, cat. 12 *note* 6, cat. 12 *note* 35, cat. 13 §3, cat. 13 §10, cat. 14 §3, cat. 14 §5, cat. 14 §6, cat. 14 §8, cat. 14 §10, cat. 14 §12, cat. 14 *note* 4, cat. 14 *note* 12, cat. 14 *note* 16, cat. 15 §3, cat. 15 §6, cat. 15 §7, cat. 15 §8, cat. 15 §9, cat. 15 *note* 13, cat. 15 *note* 13, cat. 16 §2, cat. 16 §5, cat. 16 §6, cat. 16 §15, cat. 17 §6, cat. 17 §9, cat. 18 §17, cat. 18 *note* 5, cat. 18 *note* 24, cat. 20 §10, cat. 23 §3, cat. 23 §9, cat. 23 §11, cat. 23 §11, cat. 23 *note* 13, cat. 25 §9, cat. 27, cat. 27 *note* 10, cat. 27 *note* 14, cat. 29 §3, cat. 31, cat. 31 *fig.* 31-1, cat. 31 *note* 1, cat. 31 *note* 2, cat. 31 *note* 3, cat. 31 *note* 4, cat. 31 *note* 5, cat. 31 *note* 7. *Voir aussi* Index des œuvres

– *Achille découvert parmi les filles de Lycomède* (Madrid, musée du Prado, P001661) : I. *note* 15
– *Albert et Nicolas Rubens* (Vienne, Liechtenstein Museum, GE114) : cat. 10 *fig.* 10-4, cat. 10 §7
– *Aman exécuté* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 20267) : cat. 15 *fig.* 15-3, cat. 15 §3
– *Apôtre Matthieu*, *L'* (Madrid, musée du Prado, P001656) : cat. 27 *note* 4
– *Assomption de la Vierge*, *L'* (Augsbourg, Heilig Kreuz Kirche) : cat. 27 §3, cat. 27 *note* 7
– *Christ à la paille* : voir *Épitaphe de Jan Michielsen et Maria Maes*
– *Christ aux outrages* (Grasse, Notre-Dame-du-Puy) : cat. 27 *note* 4
– *Christ et les pécheurs repentants*, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, nº 329) : cat. 13 *fig.* 13-4, cat. 13 §10
– *Coup de lance*, *Le Christ entre les deux larrons*, dit *Le* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, nº 297) : I. §21, I. *note* 16, cat. 4 *fig.* 4-3, cat. 4 §8, cat. 4 §10, cat. 4 §17, cat. 4 §19, cat. 4 §20
– *Crucifixion* (Anvers, cathédrale) : cat. 4 §11
– *Descente de Croix*, *La* (Lille, palais des Beaux-Arts, P 74) : cat. 4 *fig.* 4-6, cat. 4 §14
– *Descente de Croix*, *La* (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, P.46.1.15) : cat. 4 *fig.* 4-11, cat. 4 §20, cat. 4 *note* 28
– *Diane revenant de la chasse* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 180) : cat. 16 §15
– *Épitaphe de Jan Michielsen et Maria Maes*, *L'*, dit *Le Christ à la paille* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 300-304) : cat. 14 §3, cat. 14 *note* 17
– *Étude préparatoire à la figure d'Isaac* (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 4562) : cat. 3 *fig.* 3-6, cat. 3 §11
– *Ex-voto. Vierge à l'Enfant avec les portraits des donateurs Alexandre Goubau et son épouse Anne Anthony* (Tours, musée des Beaux-Arts, 1803-1-29) : cat. 14 *fig.* 14-3, cat. 14 §6, cat. 14 §8
– *Grand Jugement dernier*, *Le* (Munich, Alte Pinakothek, 890) : cat. 27 §3, cat. 27 *note* 5, cat. 27 *note* 7
– *Hélène Fourment au carrosse* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1977-13) : I. §55, cat. 10 §9
– *Incrédulité de saint Thomas (Épitaphe de Nicolas Rockox et sa femme Adriana Perez)* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 309) : I. *fig.* 8, I. §29
– *Jugement de Salomon* (Copenhague, Statens Museum for Kunst, KMSsp185) : cat. 4 §hist., cat. 4 *note* 2
– *Jugement de Salomon* (Madrid, musée du Prado, P001543) : cat. 4 *note* 2
– *Lamentation sur le corps du Christ mort* (Jacksonville, Cummer Museum, C.0.131.1) : cat. 4 §10
– *Martyre de saint Étienne*, *Le* (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, P. 46.1.10) : cat. 3 §9
– *Martyre de sainte Catherine, Le* (Lille, palais des Beaux-Arts, D 65-8) : cat. 3 *fig.* 3-4, cat. 3 §9
– *Miracles de saint François Xavier* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, GG 519) : cat. 16 §6
– *Nymphes remplissant la corne d'abondance* (La Haye, Mauritshuis, 234) : cat. 12 *note* 21
– *Pentecôte*, *La* (Munich, Alte Pinakothek, 999) : cat. 27 §3, cat. 27 *note* 7
– *Portrait d'Hélène Fourment et ses enfants* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1795) : cat. 25 *fig.* 25-7, cat. 25 §9
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Florence, palais Pitti, galerie palatine, 1890, nº 4263) [Rubens et atelier] : cat. 11 §16, cat. 11 *note* 25
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Munich, Alte Pinakothek, 6865) [copie d'après Rubens] : cat. 11 *note* 20
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie* (Pasadena, Norton Simon Museum, Norton Simon Art Foundation, don de Norton Simon, M.1966.10.10.P) [Rubens et atelier] : cat. 11 *fig.* 11-7, cat. 11 §16, cat. 11 *note* 20, cat. 11 *note* 25
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, gravure (Washington, National Gallery of Art, 2008.91.6) [Pontius d'après Rubens] : cat. 11 *fig.* 11-8, cat. 11 §16, cat. 11 §20
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie en habit de clarisse* (Anvers, Rubenshuis, prêt d'une collection privée suisse) : cat. 11 *fig.* 11-9, cat. 11 §17, cat. 11 *note* 25
– *Portrait de Clara Serena* (collections du prince de Liechtenstein, GE105) : cat. 2 §10
– *Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria* (Washington, National Gallery of Art, 1961.9.60) : I. §41, I. *note* 38, cat. 9 *fig.* 9-5, cat. 9 §8
– *Portrait de la marquise Maria Serra Pallavicino (?)* (Dorset, Kingston Lacy, NT 1257098) : I. §41
– *Portrait de Pierre Paul Rubens* (Washington, National Gallery of Art, 1960.6.33) [atelier de Rubens] : cat. 31 *fig.* 31-4, cat. 31 §6
– *Portrait de Rockox* (Anvers, maison Rockox, nº 77.8) [attribué à Rubens] : cat. 8 *note* 18
– *Portrait du duc de Lerma* (Madrid, musée du Prado, P003137) : cat. 3 *note* 15, cat. 17 *fig.* 17-5, cat. 17 §9, cat. 17 *note* 25, cat. 17 *note* 29
– *Portrait équestre de Buckingham*, esquisse (Fort Worth, Kimbell Art Museum, AP 1976.08) : I. *note* 82
– *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* (Madrid, musée du Prado, P001687) : cat. 23 *fig.* 23-4, cat. 23 §11, cat. 23 *note* 17
– *Quatre philosophes* (Florence, musée des Offices, galerie palatine, AP 1976.08) : cat. 5 §6, cat. 5 *note* 27
– *Reine Thomyris plongeant la tête de Cyrus dans un vase empli de sang*, *La* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1768) : cat. 19 §20, cat. 14 *note* 8, cat. 19 *note* 38
– *Sacrifice d'Isaac* (Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 66-3) : cat. 3 *fig.* 3-5, cat. 3 §11, cat. 3 §15
– *Saint Ambroise empêche Théodose de rentrer dans la cathédrale* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 524) [collaboration entre Rubens et Van Dyck] : cat. 27 *note* 13
– *Saint Sébastien* (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 798H) : cat. 15 *fig.* 15-8, cat. 15 §8, cat. 15 *note* 18, cat. 15 *note* 21
– *Saint Sébastien secouru par des anges* (Rome, galerie Corsini, 388) : cat. 15 *fig.* 15-9, cat. 15 §9
– *Sainte Famille sous le pommier*, *La* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 698) : cat. 12 *fig.* 12-1, cat. 12 §4
– *Saints Achille, Nérée et Domitille* (Rome, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)) : cat. 15 *fig.* 15-7, cat. 15 §6
– *Saints Dominique et François d'Assise protègent le monde de la colère du Christ*, *Les* (Lyon, musée des Beaux-Arts, A 194) : cat. 27 *fig.* 27-1, cat. 27 §2
– *Tête de jeune homme* (Austin, Blanton Museum of Art, 507.1999) : cat. 7 *note* 8, cat. 27 *note* 4
– *Tête de jeune homme* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 970) [atelier de Rubens] : cat. 27, II. §9
– *Tête de jeune soldat* (collection privée) : cat. 27 *fig.* 27-2, cat. 27 §8
– *Tête de vieillard* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 522) : cat. 2 §10
– *Thétis recevant de Vulcain les armes d'Achille* (Pau, musée des Beaux-Arts, 887.5.1) : cat. 16 *fig.* 16-3, cat. 16 §5
– *Thétis recevant de Vulcain les armes d'Achille* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1760 c) : cat. 16 §5
– *Triomphe de Rome*, *Le* (La Haye, Mauritshuis, nº 837) : cat. 18 *note* 24
– *Un jeune capitaine* (San Diego, Timken Museum of Art, 1952:002) : cat. 1 *fig.* 1-2, cat. 1 §4
– *Vénus allaitant trois amours*, gravure (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, 13938) [Galle le Jeune d'après Rubens] : cat. 16 *fig.* 16-4, cat. 16 §6
– *Vénus pleure Adonis* (Jérusalem, The Israël Museum, B00.0735) : cat. 3 *fig.* 3-9, I. §53, cat. 3 §18
– *Vierge impose à saint Ildefonse la chasuble*, *La* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 678) : cat. 14 *fig.* 14-2, cat. 14 §5
– *Vierge, Jésus, Jean Baptiste avec des repentants et des saints, La* (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK119) [Rubens et Van Dyck ?] : cat. 13 §3, cat. 13 *note* 6, cat. 13 *note* 19

Russell, lady : *voir* Carr, Anne
Russell, Theodore : cat. 21 *note* 11
Russell, William, 5e comte et 1er duc de Bedford : cat. 21 §2, cat. 21 *note* 10

Ruthven, Mary, femme de Van Dyck : I. *note* 44
Ryckaert, David II (1586-1642) : cat. 4 §2
Ryckaert, Martin (1587-1631) : cat. 30 *note* 5. *Voir aussi* Index des œuvres

S

Sadeler le Jeune, Aegidius (vers 1570 – 1629) : cat. 3 §16, cat. 3 §17, cat. 3 *note* 5, cat. 19 §8, cat. 19 *note* 22
– *Portrait de l'empereur Rodolphe II*, gravure (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1908-1248) : cat. 19 *fig.* 19-4, cat. 19 §8
Saint Sébastien attaché à un arbre (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5144) [d'après Palma le Jeune] : cat. 3 *fig.* 3-8, cat. 3 §16
Saint, Daniel (collection) : cat. 3 §hist.
Saint Antoine, M. de : cat. 17 §7
Saint-Aubin, Gabriel de (1724-1780) : cat. 5 §hist.
Sales, François de (1567-1622) : cat. 4 §8
Sallaert, Antoon : cat. 11 §21
San Giorgi (galerie) : cat. 14 *note* 28
Sánchez Coello, Alonso (vers 1531 – 1588) : cat. 10 §6, cat. 19 §17
– *Infantes Isabelle Claire Eugénie et Catalina Micaela* (Madrid, musée du Prado, P001138) : cat. 19 *fig.* 19-10, cat. 19 §17
– *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie, infante d'Espagne* (Madrid, musée du Prado, P001137) : cat. 10 *fig.* 10-3, cat. 10 §6
– *Portrait de l'archiduc Wenzel* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 3186) : cat. 19 *note* 36
Sanderson, William : cat. 16 §10, cat. 16 §11
Santangelo (collection) : cat. 31 §hist., cat. 31 *note* 3
Sauvageot, Charles (collection) : II. §1, II. §9, cat. 24 §hist., cat. 24 §1
Savoie : cat. 18 §31
Savoie, Philibert de : cat. 9 §2
Savoie, Victor-Amédée II de : cat. 18 *note* 4
Savoldo, Giovanni Gerolamo (actif vers 1480 – après 1548) : I. §26
Saxe-Teschen, Albert de (collection) : cat. 31 *note* 9
Scaglia, Cesare Alessandro, abbé : I. §76, I. *note* 74, cat. 30 §3
Schalcken, Godefridus (1643-1706) : cat. 20 §11
Schlageter, François (collection) : II. §1, II. §12, cat. 7 §hist., cat. 7 §9
Schlichting, Basile, baron de : II. §1, cat. 31 §hist., cat. 31 §2, cat. 31 *note* 2, cat. 32 §hist., cat. 32 §3, cat. 32 *note* 1, cat. 33 §hist., cat. 33 *note* 3, II. §10
Schoeller, André (marchand d'art) : cat. 2 §hist., cat. 2 §6, cat. 29 §hist.
Schwind, Moritz von (1804-1871) : cat. 9 *note* 17
Scot, John : cat. 20 §11, cat. 20 *note* 27
Scott, Walter : cat. 18 §16, cat. 18 *note* 55
Sebastiano del Piombo, Sebastiano Luciani, dit (vers 1485 – 1547) : cat. 4 §17
– *Pietà* (Viterbe, Museo Civico, 51) : cat. 4 *fig.* 4-9, cat. 4 §17
Sedelmeyer, Charles (galerie) : cat. 21 *note* 12, cat. 26 §hist.
Seghers, Gerard (1591-1651) : cat. 14 §12
– *Christ et les pécheurs repentants*, *Le* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-374) : cat. 13 *note* 22
Séréville, Philippe de (né en 1820) : cat. 33 *note* 4
Servaes, Herman (1598-1601 – 1674-1675) : cat. 3 §3, cat. 7 §8
Shakespeare, William : cat. 12 §7, cat. 12 *note* 32, cat. 20 *note* 39
Sirot, Georges : cat. 9 *note* 4
Smith, John (1652-1654 – 1742) : cat. 22 *note* 20
Snayers, Peter (1592-1667)
– *Isabelle Claire Eugénie au siège de Breda* (Madrid, musée du Prado, P001747) : cat. 11 §4
Snyders, Frans (1579-1657) : I. §27, cat. 2 *note* 9, cat. 6 *note* 4, cat. 10 §5, cat. 10 *note* 20. *Voir aussi* Index des œuvres
Soprani, Raffaele : cat. 9 §2, cat. 9 *note* 9
Sorel, Charles : cat. 3 *note* 27
Soto, Andrés de : cat. 11 §3
Soutman, Pieter Claesz. : I. §28, cat. 6, cat. 6 §5, cat. 6 §6, cat. 6 *fig.* 6-6, cat. 6 §16, cat. 6 *note* 17. *Voir aussi* Index des œuvres
Spinola, Ambrogio : cat. 11 §9, cat. 11 *note* 7
Spinola, Luca, Giacomo et Violante : *voir* Index des œuvres
Spinola, Polyxène : *voir* Index des œuvres
Stanley, Georges (maison de vente) : cat. 3 §hist., cat. 4 *note* 30, cat. 18 §17
Steen, Jan (1626-1679) : cat. 12 §13
– *Visite du médecin*, *La* (Londres, Apsley House) : cat. 12 *note* 45
Steinmeyer (marchand d'art) : cat. 8 *note* 7, cat. 26 §hist.
Stewart, Esmé : *voir* Lennox, Esmé Stewart
Stiémart, François Albert (1680-1740) : cat. 19 §14, cat. 19 §15, cat. 19 §16
– *Portrait de Louis XIV* (localisation actuelle inconnue) [d'après Rigaud] : cat. 19 §16
– *Princes palatins*, *Les* (Raleigh, North Carolina Museum of Art, 52.9.96) [attribué ici à Stiémart, d'après Van Dyck] : cat. 19 *fig.* 19-9, cat. 19 §14, cat. 19 §16, cat. 19 §16, cat. 19 *note* 2, cat. 19 *note* 31
Stolker, Jan (1724-1785) : cat. 6 §15, cat. 6 §16
– *Portrait de Pieter Soutman* (Zurich, collection privée) : cat. 6 *fig.* 6-6, cat. 6 §15
Strafford, Thomas, vicomte Wentworth, comte de : cat. 33 *note* 9
Strange, Robert (1721-1792) : cat. 18 *note* 12, cat. 18 *note* 57
– *Charles I^er d'Angleterre et le duc d'Hamilton*, gravure (Londres, British Museum, 1861,0112.97) : cat. 18 *note* 57
Strigel, Bernhard (1460-1528) : cat. 20 §11
– *Portrait de Hans Roth* (Washington, National Gallery of Art, 1947.6.4.a) : cat. 20 *fig.* 20-3, cat. 20 §11
Strode, John : cat. 32, cat. 32 *note* 8. *Voir aussi* Index des œuvres
Stuart, Élisabeth : I. §92, cat. 12 §6, cat. 19 §4
Stuart, Henry : I. *note* 63, cat. 18 §6, cat. 18 *note* 28, cat. 25 §7. *Voir aussi* Index des œuvres
Stuart, John et Bernard, lords : cat. 19 §11, cat. 19 *note* 26. *Voir aussi* Index des œuvres
Stuart, les trois enfants de Charles I^er (Charles, Mary, James) : cat. 19 §11. *Voir aussi* Charles II, Jacques II. *Voir aussi* Index des œuvres
Stuart : *voir aussi* Charles I^er Stuart, roi d'Angleterre ; Henriette Marie de France, reine d'Angleterre ; Jacques II (James) Stuart, roi d'Angleterre ; Lennox, James Stuart, duc de ; Marie II Stuart, reine d'Angleterre
Stuarts, les : I. §2, I. §4, I. §5, I. §31, I. §54, I. §61, I. §64, I. §69, I. §70, I. §71, I. §75, I. §79, I. §81, I. §92, I. §100, I. §101, cat. 12 §6, cat. 17 §7, cat. 18 §6, cat. 18 §23, cat. 18 §24, cat. 18 §26, cat. 18 §29, cat. 18 §30, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 2, cat. 18 *note* 9, cat. 18 *note* 16, cat. 18 *note* 96, cat. 18 *note* 97, cat. 19 §4, cat. 19 §5, cat. 19 §10, cat. 19 §11, cat. 19 §16, cat. 19 §18, cat. 19 *note* 25, cat. 20 §2, cat. 23 §10, cat. 24 *note* 7, cat. 25 §11, cat. 33 *note* 6
Sustermans, Juste (1597-1681) : I. §84
Suyderhoef, Jonas (vers 1613 – 1686) : cat. 17 §9

T

Tallard, duc de : cat. 12 *note* 39
Tasse, Torquato Tasso, dit le : I. §58, I. §59, cat. 12 §5, cat. 12 §7, cat. 12 §8, cat. 12 §9, cat. 12 *note* 23, cat. 12 *note* 25, cat. 12 *note* 34, cat. 12 *note* 39
Téniers le Jeune, David (1610-1690) : cat. 5 §10, cat. 6 §5, cat. 11 §20
Ter Borch, Gerard (1617-1681) : cat. 24 *note* 3
Thackeray, William Makepeace : I. §2
Thiers : *voir* Crozat, Louis Antoine
Thijs, Peter (1624-1677)
– *Temps et les trois Parques*, *Le* (Genève, musée d'Art et d'Histoire, nº 1825-0009) : cat. 14 *note* 20
Thimbleby, Elizabeth, lady : *voir* Index des œuvres
Thomas, Jan (1617-1673) : cat. 15 §bibl.
Thomas à Kempis, ou Thomas von Kempen (1380 ? – 1471) : cat. 4 §8, cat. 4 §22
Tinelli, Tiberio (1586-1638) : cat. 26 §5
Tintoret, Jacopo Robusti, dit (1519-1594) : I. §56, cat. 16 *note* 13, cat. 18 §16
Tintoretto, Domenico (1560-1635) : I. §56, cat. 5 §1, cat. 16 §6, cat. 26 §5
– *Forge de Vulcain*, *La* (Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio) : cat. 16 §6
– *Portrait d'homme* (Florence, galerie des Offices, 9951/1890) [Tintoretto, ou Tintoret] : cat. 26 *fig.* 26-1, cat. 26 §5
Tirinus, P. : cat. 4 *note* 33
Titien, Tiziano Vecellio, dit (vers 1488 – 1576) : I. §26, I. §49, I. §62, I. §63, I. §64, I. §98, I. §99, I. *note* 29, cat. 3 *note* 18, cat. 4 §15, cat. 9 §8, cat. 9 *note* 27, cat. 10 §6, cat. 12 §4, cat. 12 *note* 34, cat. 13 §6, cat. 13 §9, cat. 13 *note* 7, cat. 13 *note* 9, cat. 14 *note* 18, cat. 16 §9, cat. 16 §10, cat. 18 §2, cat. 18 §3, cat. 18 *note* 24, cat. 19 §17, cat. 25 §4
– *Adoration des mages* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1957.150) : cat. 18 *note* 24
– *Adoration des mages* (Madrid, musée du Prado, P000433) : cat. 18 *note* 24

– *Bacchanale des Andrians*, *La* (Madrid, musée du Prado, P000418) : cat. 12 §4
– *Charles Quint victorieux à la bataille de Mühlberg* (Madrid, musée du Prado, P000410) : I. §63, I. §64, I. §99, I. *note* 57
– *Danaé* (Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Q134) : cat. 16 *fig.* 16-5, cat. 16 §9
– *Éducation de l'Amour*, *L'* (Rome, galerie Borghèse, 170) : cat. 13 §5, cat. 13 *note* 8
– *Enlèvement d'Europe*, *L'* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P26e1) : cat. 16 *fig.* 16-6, cat. 16 §10
– *Pietà* (Venise, Gallerie dell'Accademia, 400) : I. §91
– *Portrait d'un homme en bleu* (dit anciennement *Portrait de l'Arioste*) ou *Portrait de Gerolamo (?) Barbarigo* (Londres, The National Gallery, NG1944) : cat. 18 *fig.* 18-2, cat. 18 §3, cat. 18 *note* 22
– *Portrait de Clarisse Strozzi* (Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 160A) : cat. 25 §4
– *Portrait de Ranuccio Farnèse* (Washington, National Gallery of Art, 1952.2.11) : cat. 10 *fig.* 10-2, cat. 10 §6
– *Sainte conversation. La Vierge à l'Enfant et les saints Catherine et Dominique, avec un donateur* (Corte di Mamiano (Parme), fondation Magnani-Rocca, 3) : cat. 13 *fig.* 13-3, cat. 13 §9
– *Vénus Anadyomène* (Édimbourg, National Galleries of Scotland, NG 2751) : cat. 16 §9
– *Vénus* d'Urbin (Florence, galerie des Offices, 1890 n. 1437) : cat. 16 §9
– *Vénus et le joueur de luth* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 36.29) : cat. 16 §9
– *Vierge et l'Enfant avec saint Étienne, saint Jérôme et saint Maurice*, *La* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 742) : cat. 13 *fig.* 13-1, cat. 13 §6, cat. 13 §9
Tofanelli, Stefano (1752-1812) : cat. 17 *note* 15
Tournehem, Charles François Paul Lenormant de : cat. 4 §3
Tovar, Alonso Miguel de (1678-1752) : cat. 28 §2
Townsend, C., lord (collection) : cat. 26 §hist.
Tramblin, André : cat. 18 *note* 5
Troy, François de (1645-1730) : cat. 18 §26, cat. 18 §27
Tudors, les : I. §101, cat. 24 §6, cat. 25 §6
Turner, Joseph Mallord William (1775-1851) : cat. 16 §3
– *Études (carnet de croquis du Louvre)* (Londres, Tate Britain, D04291) : cat. 16 *fig.* 16-2, cat. 16 §3, cat. 16 *note* 6

U

Urbain VIII : I. §94

V

Vaillant, Wallerant (1623-1677) : cat. 11 §21, cat. 11 *note* 41
Valernes, Évariste de (1816-1896) : cat. 14 §13
Valois, Isabelle (ou Élisabeth) de : I. §47, I. *note* 42, I. *note* 44, cat. 11 §1, cat. 11 §17
Valois, les : I. §84
Van Balen, Hendrick (1575-1632) : cat. 12 §3
– *Terre*, *La* (Lyon, musée des Beaux-Arts, A 77) : cat. 12 *note* 17
Van Biesum, Quirijn : cat. 12 *note* 39
Van Caukercken, Cornelis (1626-1680) : cat. 1 §7
Van Citters, W. : cat. 19 *note* 41
Van Cleve, Joos (mort en 1540 ou 1541) : cat. 25 §5
– *Portrait d'Henri VIII* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 403368) : cat. 25 §5, cat. 25 *note* 17
Van Colen, Ghijsbrecht : cat. 16 §15
Van Craesbecke, Anna : cat. 17 §8
Van de Wouwer, Frans (né en 1609) : cat. 5 *note* 28
Van den Hoecke, Jan (mort en 1651) : cat. 11 §20
Van der Doort, Abraham (collection) : cat. 19 *note* 4, cat. 19 *note* 5
Van der Gucht, Michael (1660-1725) : cat. 33 *note* 7
Van der Straeten, Jooris (signalé en Espagne entre 1556 et 1571), dit aussi Jorge de la Rùa : I. §7, I. *note* 5
Van der Werff, Adriaen (1659-1722) : cat. 24 *note* 5
Van Diepenbeeck, Abraham (1596-1675) : cat. 31 §5, cat. 6 *note* 28
– *Portrait présumé de Jan Boeckhorst* (Münster, Stadtmuseum Münster, nº ZE-0986-1) [Boeckhorst ? ou Van Diepenbeeck ? d'après Van Dyck] : cat. 6 *fig.* 6-4, cat. 6 §10, cat. 6 *note* 27
Van Dyck, Isabelle, Suzanne et Cornélie (sœurs de Van Dyck) : I. §65, I. §91
Van Dyck, Maria Teresa (première fille de Van Dyck) : I. §65, I. §91
Van Dyck, parents : I. *note* 13
Van Eyck, Jan (vers 1390 – 1441) : I. §36
– *Triptyque Giustiniani* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 799) : I. §36
Van Hamme, Guilielmus (collection) : cat. 13 §12, cat. 14 §hist., cat. 14 *note* 4
Van Heetvelde, Adriaan, neveu de Nicolas Rockox : cat. 8 *note* 13
Van Hemselroy, G. : cat. 14 *note* 4
Van Honthorst, Gerrit (1592-1656) : I. §61, I. *note* 53
– *Portrait du duc de Buckingham et de sa famille* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 406553) : I. *note* 82
Van Kessel, Théodorus (vers 1620 – après 1660) : cat. 1 §7
– *Tête d'apôtre*, gravure (Paris, Bibliothèque nationale de France, CC 48) [d'après Van Dyck] : cat. 1 *fig.* 1-3, cat. 1 §7
Van Leemput, Remigius ou Remee (1607-1675) : cat. 22 *note* 20, cat. 24 *note* 5, cat. 25 *note* 27
Van Loo, Carle (1705-1765) : cat. 18 §21
Van Loo, les : cat. 4 §3
Van Mander, Carel (1548-1606) : cat. 18 §13
Van Merlen, Marie-Jacob (veuve Godefroid) : cat. 4 §3, cat. 13 §état, cat. 20 §état
Van Mierevelt, Michiel (1567-1641) : cat. 18 *note* 2
Van Montfort, Jan : *voir* Index des œuvres
Van Parys, veuve (collection) : cat. 15 §11
Van Schuppen, Pierre Louis (1627-1702) : cat. 15 §12, cat. 15 *note* 31
– *Saint Sébastien secouru par les anges*, gravure (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, PLvSchuppen V 2.5490) : cat. 15 *fig.* 15-10, cat. 15 §12
Van Solms, Amalia : *voir* Orange-Nassau
Van Somer, Paul (1576-1621) : cat. 18 *note* 31
– *Portrait d'Anne de Danemark* (collection de S.M. le roi Charles III, RCIN 40588) : cat. 18 §hist., cat. 18 *note* 2
Van Sompel, Pieter (né vers 1600) : cat. 11 §21
Van Thielen, Anna : cat. 10 *note* 7. *Voir aussi* Index des œuvres
Van Thoms, Frederick, baron de Jacobi d'Ehrencroon (collection) : cat. 8 *note* 14
Van Thulden, Theodor (1606-1669) : cat. 22 §8, cat. 23 §3, cat. 23 §6, cat. 23 *note* 4
Van Voerst, Robert (1597 – 1635-1636) : cat. 24 §4, cat. 24 *note* 3
Vaudreuil, Joseph Hyacinthe François de Paule de Rigaud, comte de (collection) : cat. 5 §hist., cat. 5 §9, cat. 5 *note* 13, cat. 5 *note* 23
Vélasquez, Diego (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) (1599-1660) : cat. 18 §7, cat. 23 §3, cat. 23 §10, cat. 18 *note* 19
– *Baltasar Carlos à la chasse* (Madrid, musée du Prado, P001189) : cat. 18 §7, cat. 18 *note* 36
– *Cardinal-infant à la chasse*, *Le* (Madrid, musée du Prado, P001186) : cat. 18 §7, cat. 18 *note* 36
– *Philippe IV à la chasse* (Madrid, musée du Prado, P001184) : cat. 18 §7, cat. 18 *note* 36
– *Portrait de Philippe IV (1605-1665), roi d'Espagne* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14.40.639) : I. *fig.* 15, I. §67
Vermont, Collin de : cat. 19 §20
Vernet, Joseph (1714-1789) : cat. 18 *note* 13
Véronèse, Paul (1528-1588) : I. *note* 29, cat. 5 §3, cat. 13 §5, cat. 18 §16
– *Noces de Cana* (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 142) : cat. 18 §16
– *Portrait d'homme* (Budapest, musée des Beaux-Arts, nº 4228) : cat. 5 *fig.* 5-1, cat. 5 §3
Verrue, comte de : I. *note* 74
Verrue, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de (collection) : I. §76, I. §77, cat. 18 §hist., cat. 18 §25, cat. 18 §30, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 4, cat. 18 *note* 5
Veyran, Louis de : cat. 5 §11
Viel Castel, Horace, comte de : cat. 17 §état
Vien, Joseph-Marie (1716-1809) : cat. 18 §21
Villiers, Francis : cat. 25 *fig.* 25-6, cat. 25 §8
Villiers, George, duc de Buckingham : *voir* Buckingham
Villiers, Mary, duchesse de Lennox et de Richemond : I. §80, I. §81, I. §82, I. §83, cat. 20 §11, cat. 20 *fig.* 20-4, cat. 20 §12, cat. 20 §13, cat. 20 §14, cat. 20 *note* 32, cat. 20 *note* 39. *Voir aussi* Index des œuvres
Virgile : cat. 16 §4
Visscher, Cornelis (1628-1629 – 1658) : cat. 6 §15
Visscher le Jeune, Claes Jansz. (vers 1587 – 1652) : cat. 24 §4, cat. 24 *note* 3
Vitellius : I. §62
Vleughels, Nicolas : cat. 26 *note* 13
Voet, Alexander (collection) : cat. 12 *note* 37, cat. 31 §3
Voet, Matthijs (né en 1600) : cat. 4 §20
Vollon, Alexis (?) (1865-1945) : cat. 27 §10
Vorsterman, Lucas (1595-1675) : cat. 8 *note* 5, cat. 8 *note* 9, cat. 11 §20, cat. 11 *note* 35, cat. 17 §11, cat. 17 *note* 9, cat. 22 §7, cat. 26 §3, cat. 34 §4, cat. 34 §5, cat. 34 §6. *Voir aussi* Index des œuvres
– *Christ mort pleuré par la Vierge et des anges*, *Le*, gravure (Paris, musée du Louvre, département des Arts

graphiques, collection Rothschild, 2732 L.R.) [d'après Van Dyck] : cat. 22 *fig.* 22-2, cat. 22 §7, cat. 22 *note* 23
– *Joueur de flûte*, gravure (Washington, Library of Congress, collection Dayton C. Miller, Music Division) : cat. 34 *fig.* 34-2, cat. 34 §6
Vos, Cornelis de (vers 1584 – 1651) : cat. 4 §20, cat. 5 *note* 25, cat. 10 *note* 22
Vos, Margareta de : I. §27. *Voir aussi* Index des œuvres
Vos, Paul de : cat. 6 §5, cat. 6 §9, cat. 6 *note* 8, cat. 6 *note* 25, cat. 10 *note* 20. *Voir aussi* Index des œuvres
Voyer d'Argenson, Marc René, marquis de (collection) : cat. 5 §hist., cat. 5 §7, cat. 5 §8, cat. 5 *note* 6
Vrancx, Sebastian : cat. 12 §6

W

Waagen, Gustav Friedrich : cat. 22 §6, cat. 26 §1
Wael, frères : I. §36
Wael, Jan de, époux de Gertrude de Jode : cat. 14 *note* 24
Waerbeek, Isabella, épouse de Paul de Vos : cat. 10 *note* 20
Walker, Robert (1599-1658) : I. §3
– *Portrait de John Evelyn* (Londres, National Portrait Gallery, NPG 6179) : I. *fig.* 1
Warneck, Édouard (collection) : cat. 2 §hist., cat. 2 §3, cat. 2 §5, cat. 2 §6, cat. 2 *note* 2, cat. 2 *note* 8, cat. 2 *note* 15, cat. 3 *note* 30
Watelet, Claude Henri (collection) : cat. 8 §5, cat. 8 §7, cat. 8 *note* 2, cat. 8 *note* 5, cat. 8 *note* 14
Watteau, Jean-Antoine (1684-1721) : cat. 10 §11, cat. 10 *note* 22, cat. 17 §2, cat. 17 *note* 11
Wauters, Émile (collection) : cat. 14 *note* 19
Weitzner, Julius A. (galerie) : cat. 7 §hist.
Weldon, Henry (collection) : cat. 2 §4
Widman, comte (collection) : cat. 29 §hist.
Wildens, Jan : cat. 6 *note* 17. *Voir aussi* Index des œuvres
Willeboirts Bosschaert, Thomas (1614-1654) : cat. 15 §10
Wouters, Frans (mort en 1659) : cat. 12 §11
Woverius, Jan : cat. 5 §6, cat. 5 *note* 30. *Voir aussi* Index des œuvres
Wright, John Michael (1617-1694) : cat. 18 *note* 99
Wuchters, Abraham (1608-1682) : cat. 17 §10
– *Portrait de Christian V de Danemark* (Hillerød, château de Frederiksborg, nr A 2892) : cat. 17 §10

Index des lieux

A

Angleterre, anglais, cour d'Angleterre : I. §3, I. §5, I. §6, I. §8, I. §12, I. §18, I. §30, I. §32, I. §40, I. §54, I. §61, I. §65, I. §66, I. §68, I. §85, I. §92, I. §93, I. §94, I. §95, I. §100, I. *note* 65, cat. 5 §4, cat. 5 §6, cat. 7 *note* 4, cat. 8 §6, cat. 12 §hist., cat. 12 §6, cat. 12 §7, cat. 12 §11, cat. 13 *note* 18, cat. 18 §14, cat. 18 §16, cat. 18 §22, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 46, cat. 18 *note* 81, cat. 18 *note* 96, cat. 19 §4, cat. 19 §5, cat. 19 §6, cat. 19 §7, cat. 19 §8, cat. 19 §12, cat. 19 *note* 4, cat. 19 *note* 14, cat. 22 *note* 20, cat. 23 *note* 9, cat. 24 §2, cat. 24 §5, cat. 24 §6, cat. 25 §hist., cat. 25 §9, cat. 25 §12, cat. 26 §hist., cat. 33 §5

Anvers, anversois, période anversoise : I. §2, I. §9, I. §12, I. §15, I. §19, I. §27, I. §28, I. §29, I. §33, I. §34, I. §36, I. §45, I. §46, I. §50, I. §54, I. §57, I. §60, I. §65, I. §87, I. §88, I. §89, I. §91, I. §95, I. §96, I. §97, I. §98, I. §99, I. §100, I. *note* 13, I. *note* 41, I. *note* 52, I. *note* 77, cat. 1 §4, cat. 1 §6, cat. 2 §10, cat. 3 §17, cat. 3 *note* 9, cat. 3 *note* 18, cat. 4 §hist., cat. 4 §12, cat. 4 §13, cat. 4 *fig.* 4-7, cat. 5 §4, cat. 5 §7, cat. 6 §1, cat. 6 §5, cat. 6 §8, cat. 7 §1, cat. 8 §3, cat. 8 §4, cat. 8 §5, cat. 8 *note* 5, cat. 10 §5, cat. 10 §8, cat. 11 §hist., cat. 11 §9, cat. 12 §6, cat. 13 §3, cat. 13 §8, cat. 13 §10, cat. 13 *note* 4, cat. 14 §12, cat. 14 *note* 30, cat. 15 §1, cat. 15 §2, cat. 15 §5, cat. 16 §15, cat. 16 *note* 11, cat. 18 §8, cat. 20 §13, cat. 20 §14, cat. 20 *note* 32, cat. 22 §7, cat. 23 §6, cat. 26 §3, cat. 27 §6, cat. 30 *note* 5, cat. 31 §5, cat. 32 §3

- cathédrale : I. §2, I. *note* 1, cat. 3 *note* 5, cat. 3 *note* 16, cat. 14 §6, cat. 14 *note* 4
- collège des Jésuites : cat. 14 §9
- couvent des Dominicaines : cat. 4 §14
- couvent franciscain : cat. 3 §3
- Dom Van Ceulen (Lange Minderbroedersstraat) : cat. 3 §3, cat. 3 *note* 9, cat. 7 §2, cat. 7 *note* 4
- église des Jésuites : I. *note* 60, cat. 4 §12, cat. 4 §23
- église des Récollets : cat. 4 §8, cat. 30 §3
- église du béguinage : I. §91
- église Saint-Paul : cat. 4 §19
- Sainte-Catherine : I. §91, I. *note* 86

Aragon : I. §70

Artois : I. §36

B

Bavière : cat. 19 *note* 19

Bergues : cat. 4 §hist., cat. 4 *note* 2

- abbaye de Saint-Winoc, église du collège des Jésuites : cat. 4 §hist., cat. 4 §2
- église : cat. 4 *note* 2

Bohême : cat. 19 §4

Bologne : I. §44

Bréda : cat. 11 §4, cat. 11 §9, cat. 11 §17, cat. 17 §6, cat. 19 §5

Bruxelles : I. §8, I. §13, I. §48, I. §57, I. §62, I. §68, I. §70, I. §86, I. §88, I. §100, I. *note* 52, I. *note* 57, cat. 10 §5, cat. 11 §4, cat. 11 §20, cat. 11 *note* 9, cat. 11 *note* 14, cat. 12 §6, cat. 23 §6

- Carmel : cat. 11 §2
- confrérie de Saint-Ildefonse : cat. 14 §5
- église Sainte-Gudule : cat. 11 §7
- palais du Coudenberg : I. §48, cat. 11 §2, cat. 11 §7, cat. 11 §22

C

Clèves, duché de : cat. 17 §6

Colombes : I. §8, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 99

Côme : cat. 26 §4

D

Delft : I. §51

E

Écosse : I. §83, cat. 18 *note* 29, cat. 33 §2, cat. 33 *note* 6

Espagne, espagnol, cour d'Espagne : I. §19, I. §36, I. §37, I. §40, I. §48, I. §66, I. §67, I. §68, I. §71, I. §93, I. *note* 32, I. *note* 44, I. *note* 65, I. *note* 89, cat. 1 §6, cat. 1 *note* 12, cat. 1 *note* 13, cat. 5 §6, cat. 10 §6, cat. 10 *note* 16, cat. 11 §2, cat. 11 §3, cat. 11 §9, cat. 11 §11, cat. 12 §12, cat. 14 §9, cat. 17 §5, cat. 17 §6, cat. 17 §8, cat. 18 *note* 46, cat. 23 §1, cat. 23 §10, cat. 24 §2, cat. 28 §2

F

Ferrières, château de : cat. 9 §hist., cat. 9 *note* 4

Florence : I. §44, I. §88

France, français : I. §8, I. §13, I. §53, I. §76, I. §77, I. §79, I. §84, I. §85, cat. 4 §22, cat. 7 §8, cat. 9 §9, cat. 10 §10, cat. 11 §4, cat. 11 §5, cat. 11 §11, cat. 12 §hist., cat. 13 §7, cat. 18 §16, cat. 18 §18, cat. 18 §22, cat. 18 §24, cat. 18 §31, cat. 18 *note* 96, cat. 19 §1, cat. 19 §3, cat. 19 §12, cat. 19 §16, cat. 19 §20, cat. 24 §3, cat. 25 §2, cat. 25 §12, cat. 33 §3, cat. 33 §5

G

Gand : I. §7

- église Saint-Michel : cat. 4 §17

Gênes, génois, période génoise : I. §12, I. §35, I. §36, I. §38, I. §39, I. §40, I. §41, I. §42, I. §43, I. §44, I. §50, I. §54, I. §56, I. §89, I. §93, I. §95, I. §97, I. *note* 29, I. *note* 32, I. *note* 39, I. *note* 89, cat. 4 §15, cat. 9 §hist., cat. 9 §1, cat. 9 §2, cat. 9 §3, cat. 9 §4, cat. 9 §6, cat. 9 §7, cat. 9 §8, cat. 9 §9, cat. 9 *note* 8, cat. 9 *note* 27, cat. 9 *note* 28, cat. 11 *note* 8, cat. 18 *note* 24, cat. 25 §4, cat. 25 §5, cat. 26 §2, cat. 26 §3, cat. 26 §7, cat. 26 *note* 7, cat. 34 §hist.

- basilique Santissima Annunziata del Vastato (Zoccolanti) : I. §39, I. *note* 33
- église Saint-Ambroise : I. §39, I. §39
- palais Doria : cat. 9 §hist., cat. 9 §9
- palais Durazzo : cat. 9 §9
- Strada Nuova, aujourd'hui via Garibaldi : I. §38, cat. 9 *note* 23

H

Haarlem : I. §28

Hollande, hollandais : I. §12, I. §23, I. §25, I. §39, I. §92, I. §98, cat. 1 §2, cat. 11 §9, cat. 12 §6, cat. 18 §13, cat. 19 §12, cat. 24 §5, cat. 27 §4

I

Italie, italien : I. §5, I. §12, I. §15, I. §16, I. §26, I. §27, I. §28, I. §33, I. §34, I. §35, I. §36, I. §37, I. §42, I. §43, I. §44, I. §45, I. §47, I. §52, I. §56, I. §62, I. §66, I. §91, I. §92, I. §97, I. §99, I. §100, I. *note* 13, I. *note* 29, I. *note* 41, I. *note* 60, I. *note* 89, cat. 1 §6, cat. 3 §4, cat. 3 §8, cat. 3 §13, cat. 3 *note* 18, cat. 3 *note* 20, cat. 4 §15, cat. 5 §1, cat. 5 §3, cat. 6 §1, cat. 6 §9, cat. 6 *note* 8, cat. 6 *note* 17, cat. 6 *note* 19, cat. 6 *note* 21, cat. 6 *note* 23, cat. 9 §1, cat. 9 *note* 8, cat. 9 *note* 27, cat. 10 §6, cat. 10 §8, cat. 11 §9, cat. 11 *note* 8, cat. 12 §5, cat. 12 §6, cat. 12 §8, cat. 12 §9, cat. 13 §2, cat. 13 §3, cat. 13 §5, cat. 13 §8, cat. 13 §10, cat. 13 *note* 14, cat. 14 §3, cat. 14 *note* 4, cat. 15 §1, cat. 15 §2, cat. 15 *note* 12, cat. 15 *note* 16, cat. 16 §9, cat. 19 §20, cat. 25 §5, cat. 26 §hist., cat. 26 *fig.* 26-2, cat. 26 §5, cat. 26 §6, cat. 26 §7

Italie du Nord : I. §61, cat. 26 §5

K

Kensington : cat. 30 *note* 5

L

La Haye, haguenais : I. §12, I. §57, I. §59, I. §60, I. §61, I. §75, I. §85, I. §86, I. §89, I. §92, I. §98, II. §7, cat. 12 §hist., cat. 12 §1, cat. 12 §8, cat. 12 §9, cat. 12 §11, cat. 19 §12, cat. 19 *note* 11, cat. 19 *note* 20, cat. 19 *note* 28

Leyde, leydois : I. §23, cat. 1 §2, cat. 19 *note* 15, cat. 19 *note* 28

Ligurie, ligurien : I. §36, I. §52

Linz : cat. 19 §5

Lombardie : I. *note* 44
Londres, londonien : I. §8, I. §31, I. §32, I. §33, I. §62, I. §72, I. §73, I. §86, I. §89, I. §92, I. §93, I. §94, I. *note* 77, I. *note* 83, cat. 17 *note* 22, cat. 19 *note* 11, cat. 20 §13, cat. 23 §6, cat. 23 §9
– Blackfriars : I. §32, cat. 25 *note* 27
– cathédrale Saint-Paul : I. §91
– château de Hamptoncourt : cat. 18 §14
– Hyde Park : I. §89
– palais Saint James : cat. 25 §2
– Queen's House (Greenwich) : I. §11
– Somerset House : I. §11, cat. 25 §2
– York House : I. §63, I. *note* 79
Louvain : cat. 19 §4
Louveciennes (madame du Barry) : cat. 18 §20, cat. 18 §23, cat. 18 *note* 9, cat. 18 *note* 73

M

Madagascar : cat. 19 §4
Madrid : I. §63, I. §67, I. §88, cat. 11 §3, cat. 11 §7, cat. 11 §9, cat. 11 §12, cat. 24 §2
– Escorial : cat. 13 §8, cat. 13 *note* 13
– monastère des Descalzas Reales, ou monastère des Franciscaines déchaussées : cat. 11 §20, cat. 11 §22
Mantoue, mantouan : I. §44, I. §61, cat. 11 §9
– palais du Té : cat. 3 §9
Maser : I. §44
Milan : I. §44
Mühlberg : I. §63

N

Naples : cat. 31 §hist., cat. 31 *note* 2, cat. 31 *note* 3
– palais Colombrano : cat. 31 §hist., cat. 31 *note* 3
New York
– Gramercy Park : I. §89
– Nördlingen : cat. 23 §11

O

Oatlands, château d' : cat. 18 §hist.

P

Padoue : I. §44
Palerme : I. §46, I. §89
Paris : II. §7, cat. 18 §27, cat. 23 §6, cat. 23 §9
– Louvre : cat. 19 §16
Pays de Galle : cat. 18 §16
Pays-Bas : I. §48, I. §51, I. §86, cat. 3 §14, cat. 5 §4, cat. 10 §8, cat. 11 §9, cat. 12 §6, cat. 17 §1, cat. 17 §6, cat. 17 §7, cat. 18 §18, cat. 32 §3
– Pays-Bas anciens : I. §51
– Pays-Bas du Nord : I. §57, cat. 32 *note* 5
– Pays-Bas du Sud : I. §19, I. §36, I. §70, I. §94, I. §95, cat. 11 §3, cat. 23 §6, cat. 32 *note* 5
– Pays-Bas espagnols : I. §6, cat. 11 §2, cat. 11 §3
Piémont : I. §76
Pologne : cat. 6 §5
Portugal : I. §86
Provinces-Unies : I. §37, I. §57, cat. 11 §3, cat. 18 §18, cat. 19 §7

R

Ratisbonne : cat. 17 §8, cat. 19 §10, cat. 19 *note* 16
Rome, romain : I. §44, I. §50, I. §65, I. §95, I. *note* 60, II. §7, cat. 9 *note* 27, cat. 11 §7, cat. 13 §4, cat. 14 §5, cat. 15 §3, cat. 17 §6, cat. 18 §29, cat. 26 §4
– Piazza della Bocca della Verità : cat. 9 *fig.* 9-4
– Saint-Julien-les-Flamands : I. *note* 30
– Sainte-Marie-de-l'Âme : I. *note* 30
– Strada Nuova : cat. 9 §7
– temple de Cybèle : cat. 9 *fig.* 9-4

S

Saint-Germain-en-Laye : I. §77, I. §79, I. §80, I. *note* 77, cat. 18 §hist., cat. 18 §26, cat. 18 §27, cat. 18 §28, cat. 18 §29, cat. 18 §30, cat. 18 *note* 87, cat. 18 *note* 97, cat. 25 *note* 4
Sicile, sicilien : I. §44, I. *note* 13, cat. 9 §2, cat. 13 *note* 4, cat. 14 *note* 16
Siegen (Westphalie) : cat. 31 *note* 7
Smalkalde : I. §64
Suède : cat. 19 §7

T

Tirlemont : cat. 19 §4
Tolède : cat. 1 *note* 12
Trente : I. *note* 48, cat. 18 *note* 35

V

Valladolid : cat. 17 §9
Valsaín
– château : cat. 11 §22
Vatican : cat. 15 §3
– chapelle Sixtine : cat. 15 *note* 13, cat. 16 §5
Venise, vénitien : I. §12, I. §27, I. §33, I. §44, I. §50, I. §56, I. §58, I. §75, I. §81, I. *note* 29, cat. 3 §16, cat. 5 §3, cat. 6 §9, cat. 9 §7, cat. 9 *note* 27, cat. 12 §4, cat. 13 §1, cat. 13 §2, cat. 13 §5, cat. 16 §6, cat. 16 §8, cat. 19 §7, cat. 19 §17, cat. 19 *note* 20, cat. 19 *note* 21, cat. 19 *note* 29, cat. 25 §5, cat. 31 §2
– Santa Maria Gloriosa dei Frari : I. §91
Versailles
– église Saint-Louis : cat. 4 §hist., cat. 4 §3
– château : cat. 19 §16
Vienne : cat. 19 §10

W

Willebroek, canal de : I. *note* 52
Windsor : cat. 21 §2

Crédits photographiques

CAT. 1 © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 2** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **CAT. 3** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **CAT. 4** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **CAT. 5** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 6** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 7** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 8** © RMN-GP (musée du Louvre) / Adrien Didierjean **CAT. 9** © RMN-GP (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau **CAT. 10 -1** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 10 -2** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 11** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 12** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 13** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 14** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 15** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **CAT. 16** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 17** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 18** © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier **CAT. 19** © RMN-GP (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda **CAT. 20** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **CAT. 21** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **CAT. 22** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 23** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **CAT. 24** © RMN-GP (musée du Louvre) / Gérard Blot **CAT. 25** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 26** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 27** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 28** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 29** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **CAT. 30** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 31** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **CAT. 32** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **CAT. 33** © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **CAT. 34** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **FIG. 1-1** © KBC Bank Antwerp, Museum The Snijders&Rockox House **FIG. 1-2** © Putnam Foundation, Timken Museum of Art, San Diego **FIG. 1-3** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 2-1** Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2015 **FIG. 2-2** © MBAC **FIG. 2-3** © Saint Louis Art Museum **FIG. 2-4** © Musées d'Angers / F. Baglin **FIG. 3-1** CC BY 4.0 National Gallery of Ireland **FIG. 3-2** © Laurianne Kieffer – Musée de La Cour d'Or – Eurométropole de Metz **FIG. 3-3** © By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford **FIG. 3-4** © RMN-GP / Stéphane Maréchalle **FIG. 3-5** © Nelson Gallery Foundation **FIG. 3-6** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Dietmar Katz **FIG. 3-7** © Dijon, musée des Beaux-Arts / François Jay **FIG. 3-8** CC0 Rijksmuseum, Amsterdam **FIG. 3-9** © The Israel Museum, Jerusalem / Elie Posner **FIG. 4-1** © KHM-Museumsverband **FIG. 4-2** © Art Gallery of Ontario **FIG. 4-3** CC0 Collection KMSKA – Communauté flamande **FIG. 4-4** © Studio Tromp **FIG. 4-5** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 4-6** © RMN-GP / Stéphane Maréchalle **FIG. 4-7** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **FIG. 4-8** © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Angèle Dequier **FIG. 4-9** © Scala, Florence, dist. RMN-GP / image Scala **FIG. 4-10** © MBA, Rennes, dist. RMN-GP / Jean-Manuel Salingue **FIG. 4-11** © RMN-GP / Mathieu Rabeau **FIG. 5-1** © Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, 2023 **FIG. 5-2** Digital image Courtesy of Getty's Open Content Program **FIG. 5-3** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 6-1** © KHM-Museumsverband **FIG. 6-2** © Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister / Arno Hensmanns **FIG. 6-3** © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Angèle Dequier **FIG. 6-4** © Stadtmuseum Münster / Andreas Reimer **FIG. 6-5** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Dietmar Gunne **FIG. 6-6** © Koller Auctions Zurich, Suisse **FIG. 7-1** © Kunstsammlung Graf von Schönborn, Wiesentheid **FIG. 7-2** © Kunstsammlung Graf von Schönborn, Wiesentheid / © RMN-GP (musée du Louvre) / Tony Querrec **FIG. 7-3** © Sint-Martinuskerk Zaventem, www.artinflanders.be / Hugo Maertens **FIG. 8-1** © RMN-GP (musée du Louvre) / Adrien Didierjean **FIG. 8-3** © The State Hermitage Museum / Pavel Demidov **FIG. 8-2** © RMN-GP (musée du Louvre) / Adrien Didierjean **FIG. 9-1** © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / J. Geleyns - Art Photography **FIG. 9-2** © Historic England Archive **FIG. 9-3** CC0 The Cleveland Museum of Art **FIG. 9-4** CC0 The Metropolitan Museum of Art, New York **FIG. 9-5** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 10-1** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 10-2** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 10-3** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 10-4** © 2023 Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienne / Scala, Florence **FIG. 11-1** © Carmel de Bruxelles **FIG. 11-2** © Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional **FIG. 11-3** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 11-4** © MiC – Musei Reali, Galleria Sabauda **FIG. 11-5** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 11-6** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Dietmar Katz **FIG. 11-7** © Norton Simon Art Foundation **FIG. 11-8** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 11-9** © Bart Huysmans et Michel Wuyts **FIG. 11-10** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 12-1** © KHM-Museumsverband **FIG. 12-2** © The National Gallery, Londres **FIG. 12-3** © The Albertina Museum, Vienne **FIG. 13-1** © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux **FIG. 13-2** © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid **FIG. 13-3** © 2023 Scala, Florence **FIG. 13-4** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS **FIG. 13-5** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 14-1** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 14-2** © KHM-Museumsverband **FIG. 14-3** © Musée des Beaux-Arts de Tours / D. Couineau **FIG. 15-1** © The Trustees of the British Museum **FIG. 15-2** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 15-3** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **FIG. 15-4** © SCDI Montpellier / Service photographique **FIG. 15-5** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **FIG. 15-7** © Mondadori Portfolio / Archivio Alessandro Vasari / Alessandro Vasari / Bridgeman Images **FIG. 15-6** Digital image Courtesy of Getty's Open Content Program **FIG. 15-8** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Jörg P. Anders **FIG. 15-9** © Gallerie Nazionali di Arte Antica, Rome (MiC) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte / Enrico Fontolan **FIG. 15-10** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 16-1** © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG) / Roland Handrick **FIG. 16-2** © Tate **FIG. 16-3** © Pau, musée des Beaux-Arts **FIG. 16-4** © Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung / Stanislaw Rusch **FIG. 16-5** © Fototeca della Direzione Regionale Musei Campania **FIG. 16-6** © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston **FIG. 17-1** © Amsterdam Museum **FIG. 17-3** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 17-2** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 17-4** © Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister / Arno Hensmanns **FIG. 17-5** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 17-6** © KHM-Museumsverband **FIG. 17-7** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 17-8** © RMN-GP (château de Versailles) / Christian Jean **FIG. 18-1** © Reims, musée des Beaux-Arts / C. Devleeschauwer **FIG. 18-2** © The National Gallery, Londres **FIG. 18-3** CC0 The Metropolitan Museum of Art, New York **FIG. 18-4** © Österreichische Nationalbibliothek **FIG. 18-5** © National Trust Images **FIG. 18-6** © RMN-GP (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle **FIG. 19-2** © AGNSW **FIG. 19-1** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 19-3** Marque du Domaine public 1.0. Source Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt **FIG. 19-4** CC0 Rijksmuseum, Amsterdam **FIG. 19-5** © Arundel Castle **FIG. 19-6** © The National Gallery, Londres **FIG. 19-7** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 19-8** © The Museum of Fine Arts, Houston / Thomas R. DuBrock **FIG. 19-9** © North Carolina Museum of Art, Raleigh **FIG. 19-10** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 19-11** © KHM-Museumsverband **FIG. 20-1** © Historic England Archive **FIG. 20-2** CC0 The Metropolitan Museum of Art, New York **FIG. 20-3** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 20-4** © Putnam Foundation, Timken Museum of Art, San Diego **FIG. 20-5** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BPK **FIG. 20-6** © The Captain Christie Crawfurd Collection **FIG. 20-7** © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado **FIG. 21-1** © Tokyo Fuji Art Museum / Bridgeman Images **FIG. 21-2** © Musée du Louvre / archives du département des Peintures **FIG. 22-1** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS **FIG. 22-2** © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Angèle Dequier **FIG. 22-3** © The Baltimore Museum of Art / Mitro Hood **FIG. 23-1** © The National Gallery, Londres **FIG. 23-2** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 23-3** © David Blázquez **FIG. 23-4** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 24-1** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 24-2** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 25-2** © UK Government Art Collection **FIG. 25-3** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 25-4** © National Museums Liverpool / Bridgeman Images **FIG. 25-5** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 25-6** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 25-7** © RMN-GP (musée du Louvre) / Adrien Didierjean **FIG. 25-1** © Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 **FIG. 26-1** © Gallerie degli Uffizi / Gabinetto Fotografico **FIG. 26-2** Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2018 **FIG. 26-3** Courtesy of Indianapolis Museum of Art at Newfields **FIG. 27-1** © Lyon MBA / Alain Basset **FIG. 27-2** © Sotheby's 2021 **FIG. 27-3** CC0 1.0 Statens Museum for Kunst **FIG. 28-1** © Museo Nacional del Prado, dist. RMN-GP / image du Prado **FIG. 29-1** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS **FIG. 30-2** CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet **FIG. 30-1** CC0 Collection KMSKA – Communauté flamande **FIG. 31-1** CC0 Rijksmuseum, Amsterdam **FIG. 31-2** © Musées de Strasbourg / A. Plisson **FIG. 31-3** © The Albertina Museum, Vienne **FIG. 31-4** Courtesy National Gallery of Art, Washington **FIG. 32-1** © Courtauld Institute of Art Photographic Survey **FIG. 33-1** © National Galleries of Scotland **FIG. 33-2** © President and Fellows of Harvard College **FIG. 33-3** © President and Fellows of Harvard College **FIG. 34-1** © RMN-GP (musée du Louvre) / Gérard Blot **FIG. 34-2** © Dayton C. Miller Collection, Music Division, Library of Congress **FIG. 1** © National Portrait Gallery, Londres. **FIG. 2** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS **FIG. 3** © Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne) / Javier Muñoz et Paz Pastor **FIG. 4** © Provided by the Albany Institute of History & Art, courtesy of Cody Douglas Williams, Executor, Albert B. Roberts Estate **FIG. 5** © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / image BStGS **FIG. 6** © Randy Dodson, courtesy Fine Arts Museums of San Francisco **FIG. 7** © Bridgeman Images **FIG. 8** CC0 Collection KMSKA – Communauté flamande **FIG. 9** © The National Gallery, Londres **FIG. 10** © National Trust Images / Mathew Hollow **FIG. 11** © Capuchins' Crypt / Robert Vanis, 2018 **FIG. 12** © Daria Vinco, archivio fotografico SABAP **FIG. 14** © The Wallace Collection, Londres, dist. RMN-GP / The Trustees of the Wallace Collection **FIG. 13** © Wallace Collection / Bridgeman Images **FIG. 15** CC0 The Metropolitan Museum of Art, New York **FIG. 16** © National Portrait Gallery, Londres. **FIG. 17** © The State Hermitage Museum / Pavel Demidov **FIG. 18** © Bibliothèque nationale de France **FIG. 19** © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier **FIG. AVANT-PROPOS** © RMN-GP (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

À propos

En publiant en ligne son catalogue des peintures d'Antoon Van Dyck, le musée du Louvre s'engage : il affirme sa volonté de donner un accès gratuit, illimité et immédiat aux publications de la recherche scientifique menée en son sein. Les fonctionnalités de zoom et de manipulation des images numériques sont destinées à donner à l'édition scientifique en histoire de l'art son plein potentiel. Cet ouvrage est également disponible dans les formats ePub, PDF et en version imprimée. L'ensemble de ces formats lui garantissent maniabilité, pérennité, citabilité, référencement et présence dans les catalogues de librairies et de bibliothèques.
Le musée du Louvre s'est attaché à produire un livre qui, dans tous ses formats, soit élégant et édité avec soin, afin d'offrir aux peintures de Van Dyck et aux textes de Blaise Ducos toute la qualité et la sensibilité attachées aux livres d'art.

Musée du Louvre

Laurence des Cars présidente-directrice
Kim Pham administrateur général
Francis Steinbock administrateur général adjoint
Sébastien Allard directeur du département des Peintures
Aline François-Colin directrice des Expositions et des Éditions
Valérie Coudin directrice adjointe des Expositions et des Éditions
Dominique de Font-Réaulx directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle de 2018 à 2022

Édition et suivi de projet

Violaine Bouvet-Lanselle *cheffe du service des Éditions*
Camille Sourisse *service des Éditions*, *chargée des projets d'édition numérique*, cheffe de projet, coordination et suivi éditorial
Benoît Deshayes *service des Productions numériques, chargé d'administration des sites internet*, suivi du projet
Anthony Girard *chef de service des Systèmes financiers, comptables et décisionnels*, suivi du projet
Clara Marsal *service de l'Ingénierie documentaire, des images et de la traduction*, négociation des droits et collecte de l'iconographie

Réalisation du livre multiformat

Nicolas Taffin *C&F éditions*, chef de projet, éditeur
Hervé Le Crosnier *C&F éditions*, suivi de projet
Julien Taquet conception et développement du site et de la chaîne de publication
Agathe Baëz conception graphique, intégration et mise en page
Virginie Vernevaut préparation et relecture des textes

Informations éditeur

© musée du Louvre, Paris, 2023
https://www.louvre.fr
Permalien : https://livres.louvre.fr/vandyck
DOI : 10.57232/NNXJ7755
https://doi.org/10.57232/NNXJ7755
ISBN web : 978-2-35031-762-5
ISBN epub : 978-2-35031-763-2
ISBN pdf : 978-2-35031-764-9
ISBN livre imprimé : 978-2-35031-761-8
Ce livre est réalisé avec Flax, un assemblage d'outils libres, gratuits et *open source* permettant la génération de livres pour l'écran (site web) et le papier. La mise en page de la version imprimée (PDF) de cet ouvrage a été réalisée avec Paged.js, bibliothèque javascript qui permet de transformer tout flux HTML en PDF prêt pour l'impression. Paged.js et Flax sont développés, maintenus et financés par la fondation Coko.
Cet ouvrage a été composé en EB Garamond et Roboto.
La description des images à l'attention des personnes aveugles et malvoyantes a été réalisée par Mathilde Dillmann.
La photogravure a été réalisée par l'Agence Nouvel'R.
Dépôt légal : mai 2023.
Un premier tirage a été imprimé en mai 2023.

Obtenir cet ouvrage

Le livre est librement téléchargeable aux formats numériques ePub et PDF :
https://livres.louvre.fr/vandyck/vandyck.epub/
https://livres.louvre.fr/vandyck/vandyck.pdf/.
Pour une lecture optimale sur liseuse, l'ePub requiert un appareil pleinement compatible avec le format epub3.
Le livre imprimé peut être commandé via toute librairie ou directement auprès de l'imprimeur : La Ciaco (https://i6doc.com/fr/book/?isbn=9782350317618).

Citer cet ouvrage

Blaise Ducos, *Antoon Van Dyck. Catalogue raisonné des tableaux du musée du Louvre*, Paris, musée du Louvre éditions, 2023, https://doi.org/10.57232/NNXJ7755. https://livres.louvre.fr/vandyck.

Illustrations

Couverture : *Portrait du roi Charles I^er^ d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »* (**cat. 18**, détail).
Table des matières : *Portrait d'une dame génoise* (**cat. 9**, détail).
Préface : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (**cat. 16**, détail).
Avant-propos : *Autoportrait*, vers 1630 (?), eau-forte, 1^er^ état/VII, 23,4 × 15,6 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, 2527 LR/ Recto (avant-propos, détail).
Version imprimée
Catalogue : *Portrait d'une dame de qualité avec sa fille* (**cat. 10-1**, détail).
Annexes : *Portrait des princes palatins* (**cat. 19**, détail).

Antoon Van Dyck

Catalogue raisonné des tableaux du musée du Louvre

BLAISE DUCOS

Le musée du Louvre abrite le plus célèbre portrait d'un roi anglais : le *Portrait de Charles Ier d'Angleterre* par Antoon Van Dyck (1599-1641). Peintre des élégances féminine et masculine, favori des princes, en particulier de la dynastie des Habsbourg, adroit politique comme l'atteste une carrière internationale au meilleur niveau, Van Dyck fut aussi un grand peintre d'inspiration chrétienne. Cet ouvrage, catalogue raisonné des tableaux de Van Dyck présents au musée du Louvre, donne la mesure d'un génie dont la rigueur, et même l'ascèse artistique, autant que le brio sont perceptibles derrière la moindre de ses toiles. Le lecteur y trouvera une étude détaillée des œuvres du maître visibles au sein de l'établissement parisien. De nombreuses illustrations de comparaison, à même de suggérer l'ampleur de la culture visuelle de Van Dyck, permettent d'approcher l'art d'un peintre actif entre Flandre, Italie et Angleterre.

Conservateur en chef au département des Peintures du musée du Louvre et docteur en histoire de l'art, Blaise Ducos est chargé des collections flamandes et hollandaises des XVIIe et XVIIIe siècles depuis 2005. Il a été le commissaire de plusieurs expositions internationales portant sur Rembrandt, Rubens ou encore Vermeer. Il s'intéresse particulièrement au portrait d'apparat entre 1500 et 1650, produit sophistiqué des cultures des cours d'Europe.

9 782350 317618

80 €
ISBN 978-2-35031-761-8
https://livres.louvre.fr/vandyck

Portrait du roi Charles Ier d'Angleterre, dit « Le Roi à la chasse »
Vers 1636, huile sur toile, INV. 1236.