



HAL
open science

L'Apollon et les Muses de Michel Dorigny

Damien Tellas

► **To cite this version:**

Damien Tellas. L'Apollon et les Muses de Michel Dorigny. Bulletin du musée hongrois des beaux-arts, 2019, 123, pp.121-136. hal-02395060

HAL Id: hal-02395060

<https://hal.science/hal-02395060>

Submitted on 5 Dec 2019

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

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

BULLETIN

DU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS

2018 / 123
BUDAPEST

L'APOLLON ET LES MUSES DE MICHEL DORIGNY

DAMIEN TELLAS

*L'Apollon et les Muses*¹ (fig. 1) conserve ce paradoxe d'avoir été reconnu comme une œuvre autographe de Simon Vouet jusqu'à tout récemment, en ayant été peu ou prou étudié. Signe d'une œuvre qui dérange probablement, ce tableau était effectivement loin des compositions mythologiques de Vouet, comme son *Parnasse* peint pour la grotte du château de Wideville (subsistant) ou celui de la galerie haute de l'hôtel Séguier (détruit, gravé par Michel Dorigny en 1640), où la composition, particulièrement complexe, mêle dans un ovale Apollon et les neuf Muses, et presque autant de *putti* volant dans le ciel. Depuis une vingtaine d'années que le panneau a été attribué à Michel Dorigny, proche collaborateur de Simon Vouet, il est devenu une des œuvres emblématiques du peintre. Pourtant, on a voulu y laisser la trace de Simon Vouet : œuvre inventée par lui et réalisée par un assistant, ou peinte d'après ses propres dessins... Il semble en fait, que le nom de Simon Vouet doit pouvoir être écarté de la réalisation du tableau, commande qu'il a pu recevoir et déléguer à l'un de ses collaborateurs privilégiés.

DE JEAN DE JULLIENNE À NICOLAS II ESTERHÁZY

Le *Parnasse* de Dorigny n'est mentionné pour la première fois dans les sources anciennes qu'au milieu du XVIII^e siècle. Orsolya Radványi a attiré notre attention sur sa présence dans la collection de Jean de Jullienne (1686–1766)². Il fait en effet partie du catalogue manuscrit de la collection (sous une attribution à Eustache Le Sueur), daté de 1756, mais le tableau est absent de son inventaire après décès, dressé en 1766, et du catalogue de la vente de la collection organisée l'année suivante³. On ne peut douter de sa présence dans la collection : le catalogue manuscrit a été en partie illustré et la planche 7 (fig. 2) présente une paroi du « cabinet de Mad[ame] sur le petit jardin » : le Parnasse y est représenté sur un mur où il semble avoir été la pièce maîtresse⁴. Les autres tableaux – qui n'ont pas encore été représentés, le manuscrit étant inachevé – représentaient



1 · MICHEL DORIGNY, APOLLON ET LES MUSES. BUDAPEST, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

quatre scènes de genre, deux de Jean-Baptiste Santerre, une de Bon Boullogne et une de Joseph Parrocel, ainsi qu'un paysage de Paulus Potter. Même si le tableau de Dorigny était entouré de toiles essentiellement françaises et datant de la fin du xvii^e siècle ou du début du xviii^e siècle, il semble avoir été écarté des tableaux « classiques » de Jullienne qui accordait une importance plus grande aux tableaux italiens⁵. S'il a été réalisé, cet accrochage n'a pas duré. En effet, de nombreuses œuvres du catalogue de 1756 sont absentes dix ans plus tard au moment de la tenue de l'inventaire après décès⁶. Jean de Jullienne a beaucoup vendu, et s'est très certainement dessaisi de l'*Apollon et les Muses*. Malheureusement, on ne sait pas comment ni quand le tableau entre dans sa collection, ni quand il en sort, et l'on perd sa trace jusqu'à sa réapparition dans la collection du prince Nicolas II Esterházy (1765–1833).

C'est dans le catalogue de la collection Esterházy, rédigé par Joseph Fischer (1769–1822) en 1812, qu'on le retrouve. Il est mentionné sous une attribution à Simon Vouet mais sa provenance n'est pas indiquée. Pourtant, il est possible d'avoir une date assez précise de l'acquisition du tableau par le prince, grâce à une marque au feu qui se trouve au revers du panneau⁷. Celle-ci correspond aux armoiries de la famille Esterházy après leur acquisition en 1804 du comté d'Edelstetten en Bavière⁸. Il semble que ces armes aient été posées sur certaines œuvres comme une marque de collection de la famille princière sans que l'on sache la raison⁹. Cette période est justement marquée par le voyage de Nicolas II en France. De janvier à août 1803, le prince acquiert de nombreuses œuvres à Paris dans l'idée de constituer sa future galerie viennoise qui sera dirigée par Fischer¹⁰. La seule hypothèse convaincante est que le prince ait acquis le tableau à

Paris à ce moment, et l'a emporté avec lui à Vienne dès 1803, la marque ayant été posée peu après vers 1804–1805¹¹.

Le tableau fut peu documenté par la suite : il n'a pas pu être identifié sur les quelques vues que l'on a réalisées de la collection ni décrit dans la littérature. Là encore, on peut supposer qu'il a suivi le même parcours que la collection acquise par l'État hongrois en 1870. S'il a été acheté vers 1803, il se trouvait dès 1805 au château de Pottendorf puis a été envoyé en Hongrie, à Pest, dès 1809, avant de retourner à Pottendorf en 1810. En 1811, la collection a été transportée au château de Laxenburg, où elle a été cataloguée par Fischer (1812). Dès 1813, les œuvres sont emportées à Vienne, au palais Mariahilf (ou palais Kaunitz), lieu d'exposition ouvert au



2 · ANONYME FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE, CABINET DE MAD^e SUR LE PETIT JARDIN, DANS LE CATALOGUE DES TABLEAUX DE MR. DE JULLIENNE. NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY, PL. 7.



3 · MICHEL DORIGNY, POLYMNIE, MUSE DE LA RHÉTORIQUE. PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

public de 1815 à 1865. À cette date, le fils de Nicolas II Esterházy, Paul III, fit transférer la collection à Pest au sein de l'Académie des sciences, avant d'être vendue à l'État hongrois en 1870 ; ces œuvres constituent le noyau de la collection du Szépművészeti Múzeum¹².

L'APOLLON ET LES MUSES ET LA SÉRIE DES MUSES

C'est donc sous une attribution à Simon Vouet que la peinture était connue et publiée depuis le début du XIX^e siècle et le nom de son auteur n'a été remis en cause que tardivement¹³. Dans la littérature, le tableau intéressa peu. Louis Dussieux (1876) et Louis Dimier (1894) le mentionnent brièvement mais ne le reproduisent pas¹⁴. Il ne fut véritablement étudié que par Robert L. Manning en 1959¹⁵, et par William R. Crellly dès 1962. Ce dernier, auteur du catalogue raisonné de Vouet, n'émet aucun doute sur l'attribution mais précise qu'il fut donné à Eustache Le Sueur

dans le catalogue de 1812¹⁶ : il s'agit là d'une confusion avec la *Vénus sur des nuages* de Budapest, dont l'attribution à Vouet est toujours contestée¹⁷. Le colloque qui a suivi l'exposition *Vouet* de 1990–1991 a ensuite permis de susciter un nouvel intérêt sur certains tableaux dans lesquels ne se retrouvent pas la main du maître de façon assurée. Richard Harprath, qui s'intéressait aux dessins de Simon Vouet et son atelier conservés à Munich, remettait timidement en doute l'attribution du panneau à Vouet sans toutefois évoquer Michel Dorigny¹⁸. À la fin des années 1990, le nom de Dorigny était enfin proposé¹⁹.

En 1959, Manning, le premier, avait rapproché le panneau d'une série de tableaux sur les Muses, comme ayant été peintes pour un même décor, et qui furent attribuées tantôt à Vouet, tantôt à l'« atelier de Vouet²⁰ ». Nous connaissons aujourd'hui sept tableaux – dont un regroupe deux Muses : *Clio* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)²¹, *Érato* (Paris, collection particulière)²², *Euterpe* (localisation actuelle inconnue)²³, *Polymnie* (Paris, musée du Louvre, fig. 3)²⁴, *Terpsichore* (La Nouvelle-Orléans, Museum of Art)²⁵, *Thalie* (localisation actuelle inconnue)²⁶, et *Uranie et Calliope* (Washington, The National Gallery of Art)²⁷. Melpomène reste à trouver mais est connue par une copie ancienne conservée dans une collection particulière à Paris avec une copie de la *Polymnie*²⁸. Enfin, la série était peut-être complétée par un Apollon qui, lui non plus, n'est pas connu. Toutes les Muses sont peintes sur du chêne et mesurent environ quatre-vingt centimètres de hauteur ; rappelons que le *Parnasse* de Budapest a la même hauteur. Andor Pigler, en 1967, précisait que le bois du panneau était du pin et non du chêne comme les *Muses*, permettant ainsi à Stéphane Loire de le rejeter de la série²⁹. Mais de récentes recherches ont confirmé que le tableau est également réalisé sur du chêne et non du pin³⁰. Le *Parnasse* de Budapest et les *Muses* aujourd'hui dispersées dans plusieurs collections privées et publiques, sont donc peints sur le même support et ont une hauteur similaire.

Dans un article fondamental consacré aux *Muses* dans lequel il attribuait le *Parnasse* à Dorigny, Arnauld Brejon de Lavergnée jugeait le style du tableau de Budapest et celui des *Muses* différent, empêchant d'attribuer au peintre la série de tableaux³¹. Il nous semble pourtant que la réalisation des *Muses* peut être rendue au peintre pour différentes raisons que nous allons détailler, cette possibilité d'attribution se justifierait avant tout par la date de réalisation des *Muses* légèrement postérieure à l'*Apollon et les Muses*. C'est par le canon des figures féminines qu'il est le plus aisé de tracer la chronologie des œuvres de Dorigny. Au palais Mazarin, il peignit un plafond vraisemblablement entre 1644 et 1646³² : une allégorie de la Félicité publique faisant face à une allégorie de la Fortune. Ces deux figures sont parfaitement similaires aux *Muses* qui, elles, ont



4 · MICHEL DORIGNY, MERCURE ET LES GRÂCES
KAUNAS, MUSÉE NATIONAL D'ART M. K. ČIURLIONIS

un style assez cohérent : la composition de chaque tableau est des plus simples, le canon « vouettesque » est court et large, les yeux globuleux, et les *putti* avec leurs mains déformées sont caractéristiques de l'art de Dorigny. Or dans l'*Apollon et les Muses* – de même que dans le *Mercury et les Grâces* (fig. 4)³³ ou la prétendue *Sibylle* (fig. 5)³⁴ qui sont contemporains, et que nous étudierons plus loin – moins d'ampleur est donnée aux corps. Le canon y est plus fin et le visage plus juvénile, mais la même attention est apportée au paysage avec ces ciels à la lumière orangée, ou encore au canon des *putti*, laissant peu de doutes sur l'attribution de ces œuvres que l'on parviendra à dater autour de 1640–1643. L'*Apollon et les Muses* doit donc avoir été peint indépendamment des *Muses*, au début de la décennie 1640 ; on imagine difficilement que le décor

d'une pièce soit constitué d'un Apollon entouré de ses Muses, et que les Muses soient de nouveau représentées autour, sinon dans une pièce différente. Les similitudes sur le support ou les dimensions peuvent être le témoin d'une habitude de l'atelier de décorateur que dirigeait Vouet ou d'une standardisation des dimensions des lambris, puisque c'est certainement dans un lambris que ces œuvres sur bois étaient présentées.

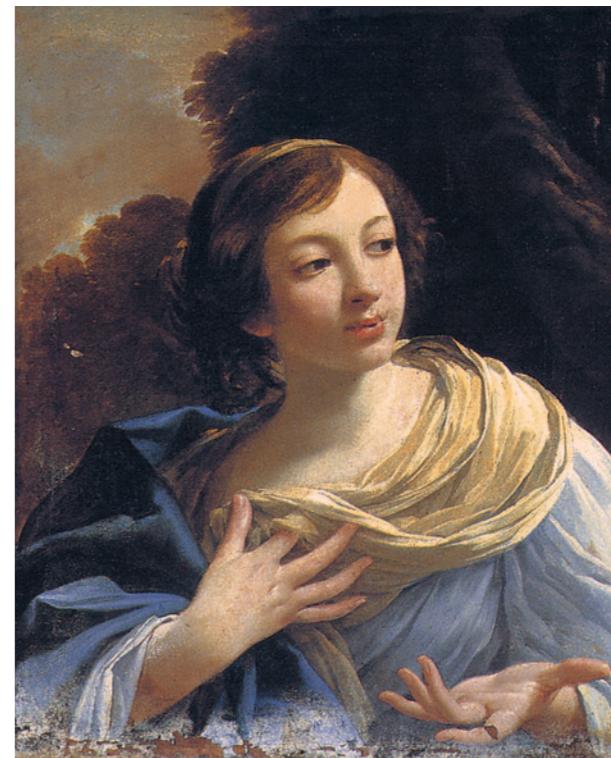
L'INVENTION : VOUET OU DORIGNY ?

Comme le précise un mémoire passé entre Simon Vouet et Michel Dorigny, daté de 1640³⁵, et mentionné dans l'inventaire après décès du maître, Dorigny était employé par le Premier peintre de Louis XIII pour se déléguer à lui. Dorigny, qui a réalisé son apprentissage dans l'atelier de

Georges Lallemant (vers 1575–1636) entre février 1630 et février 1635³⁶, n'a donc jamais été un élève de Vouet, comme on l'a trop souvent répété, mais un collaborateur, et fut même, après sa mort, son successeur en reprenant l'atelier et le logement des galeries du Louvre. Il était du devoir du jeune peintre d'assimiler le style de Simon Vouet, qui deviendra en 1648 son beau-père, afin de satisfaire les commandes que ce dernier recevait – on ne peut par ailleurs exclure que Dorigny en reçût personnellement. Pourtant, même s'il emprunte clairement ce canon si particulier qui a fait la fortune de Vouet, il sut adapter son style et proposer une peinture personnelle, parfois plus simple d'esprit. Au sein de l'atelier de Vouet, il était courant que le maître délègue la réalisation d'ensembles à ses élèves en fin d'apprentissage ou à ses assistants ;

ce pouvait être des tableaux de chevalet indépendants ou des ensembles décoratifs mineurs. Pour le début de la décennie 1640, on en a quelques traces à l'hôtel Hesselin, pour lequel Sauval précise que Dorigny a réalisé un plafond « sous la conduite de Vouet³⁷ » (vers 1641–1643), et au palais Mazarin un peu plus tard. Eustache Le Sueur (1616–1655), parfait contemporain de Dorigny, avait ainsi en charge la réalisation du *Songe de Polyphile* entre 1636 – il n'a alors que vingt ans – et 1644³⁸, soit à peu près au même moment où Simon Vouet a pu confier à Michel Dorigny le *Parnasse*. Il ne serait donc pas étonnant que le peintre se voit confier la série des *Muses* autour de 1645, œuvres de petites dimensions au sujet facile, peu après la réalisation de tableau de Budapest.

Depuis la mise au point d'Ágnes Szigethi en 2004, il n'a pas été possible d'identifier de nouveaux dessins préparatoires. Le premier, conservé au Kupferstich-Kabinett de Dresde (fig. 6), a été découvert et attribué à Simon Vouet par Pierre Rosenberg en 1987³⁹ : il prépare le *putto* tenant un



5 · MICHEL DORIGNY, FIGURE DE JEUNE FEMME
LOCALISATION ACTUELLE INCONNUE



6 · MICHEL DORIGNY, UN PUTTO
DRESDE, KUPFERSTICH-KABINETT

compas à côté du globe d'Uranie. Il ne fait aucun doute aujourd'hui que ce dessin est de la main de Dorigny : les contours appuyés, les mains dessinées par une boule à laquelle se rattachent maladroitement les doigts, et l'absence de précision dans le dessin des pieds ou de la pupille dans les yeux sont typiques de la manière de l'artiste⁴⁰.

Le second dessin (fig. 7)⁴¹, qui prépare la draperie de la Muse en bas à gauche, a suivi à peu près le même destin : découvert dans le fonds de dessins de Simon Vouet et de son atelier à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, il a été attribué à Vouet par Richard Harprath en 1991⁴². L'hypothèse longtemps retenue, mais que nous n'avons pu vérifier lors de l'établissement du catalogue raisonné de l'artiste, est que Dorigny peignait à partir des dessins de Simon Vouet, idée notamment émise par Á. Szigethi pour le tableau⁴³. Même si Michel Dorigny a réalisé un tableau dont Vouet aurait reçu la commande ou en serait l'inventeur, il paraît peu probable qu'il ait eu recours à un dessin d'une draperie du maître, quand

il était capable de peindre de telles compositions. De plus, le dessin possède encore ces contours noirs qui sont propres à Dorigny, et l'ensemble du tissu manque peut-être un peu de fluidité, comme peut l'être le dessin d'un jeune artiste, mais pas d'un peintre comme Vouet au faite de sa carrière. D'ailleurs, comme le soulignait Harprath, il s'agit peut-être d'un premier dessin qui a été remplacé par un autre plus abouti : la position des plis est quelque peu différente, la façon dont le pied droit est positionné et le genou gauche est reculé dans la peinture, plaident peut-être pour cette hypothèse.

L'iconographie du tableau hongrois pose quelques problèmes. Il est particulièrement délicat d'identifier toutes les Muses : à droite près du globe doit se trouver Uranie, Muse de l'Astronomie ; celle qui est couronnée de perles est généralement assimilée à Polymnie, Muse de la Rhétorique, bien qu'elle s'accoude sur trois livres, attributs de Clío, Muse de l'Histoire. Enfin, cette Muse

est supposée être couronnée de laurier, or les deux Muses qui en sont pourvues n'ont aucun des attributs de l'Histoire. De plus, certaines Muses sont dénuées d'attributs, empêchant leur identification, et dix figures féminines peuplent le tableau alors que les Muses sont censées être neuf ; il est impossible de préciser laquelle est de trop. Les personnages manquent enfin un peu de cohésion : l'Apollon, dont la tête paraît être entourée d'un nimbe, joue de la lyre et dirige son regard vers le haut du tableau et une seule Muse semble s'intéresser à la mélodie de l'instrument. Le groupe de gauche converse, celui de droite est interrompu par une Muse, et Uranie regarde directement le spectateur. Ces hésitations empêchent probablement d'y voir une intervention de Simon Vouet.



7 · MICHEL DORIGNY, ÉTUDE DE DRAPERIE POUR CLIO (?)
MUNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK

UN TABLEAU CONTEMPORAIN : LE MERCURE ET LES GRÂCES DE LITUANIE

On devrait pouvoir dater le tableau de Budapest à quelques années près, grâce à un autre tableau qui doit avoir été réalisé la même année tant les ressemblances sont évidentes. Il s'agit d'un *Mercur et les Grâces* (fig. 4)⁴⁴, publié par Guillaume Kazerouni en 2016 qui l'a attribué à Michel Dorigny, et que nous avons retrouvé au Musée National d'Art M. K. Čiurlionis, à Kaunas, en Lituanie. Il faisait partie de la collection de la comtesse Jadwiga Hutten-Czapski (1866–1943) à Beržėnai, est entré dans les collections du musée en 1940⁴⁵.

La composition évoque très rapidement une œuvre de Simon Vouet, perdue, mais connue par la gravure à l'eau-forte qu'en a tirée Michel Dorigny en 1642 (fig. 8)⁴⁶. Le tableau de Lituanie doit avoir été réalisé peu après celui de Vouet, vers 1642–1643. D'ailleurs, Dorigny place son groupe sur la gauche reprenant certainement la composition du maître, puisque la gravure les reproduit en contrepartie. Le peintre regarde aussi le *Mercur et les Grâces* du Tintoret (Venise, palais des Doges) : celle que nous identifions comme Aglaé est dans une posture similaire à la Grâce qui



8 · MICHEL DORIGNY D'APRÈS SIMON VOUET, MERCURE ET LES GRÂCES. PARIS, COLLECTION PARTICULIÈRE

une Sibylle, mais qui doit être un fragment d'une composition plus vaste (fig. 5)⁴⁸. L'œuvre, sur toile, montre une jeune femme au visage particulièrement proche des Muses du Parnasse, les traits fins, les yeux étirés, les lèvres charnues, le nez allongé et les doigts maniérés.

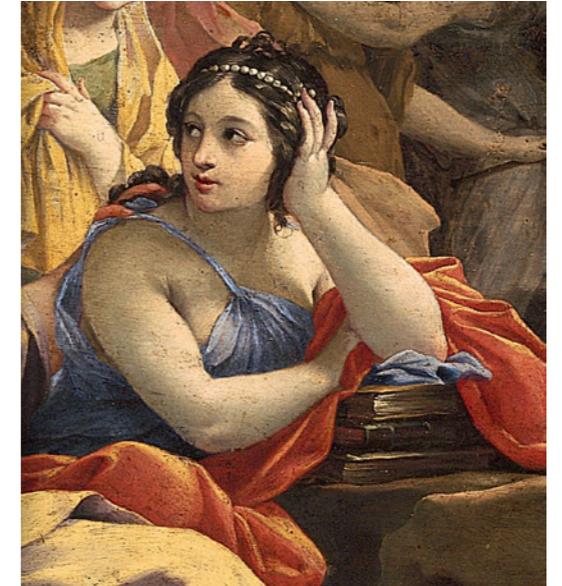
Le jeune Dorigny montre déjà ses talents de peintre dans *l'Apollon et les Muses*. Au début des années 1640, il privilégie systématiquement des compositions simples, ici en frise, quand Vouet, nous l'avons dit, préférait pour ses deux autres *Parnasse* plus de mouvement et d'emphase. Les deux groupes de Muses de part et d'autre d'Apollon mettent en valeur le dieu, en même temps que les Muses au premier plan servent de figures repoussoirs afin de suggérer une profondeur dans cet espace restreint et ainsi donner l'illusion d'un éloignement progressif entre les personnages. Le jeune dieu s'inscrit d'ailleurs dans une lignée d'Apollon représentés dans des Parnasses

fait dos au spectateur dans l'œuvre vénitienne, penchée et la jambe droite repliée. Le tableau du Tintoret a d'ailleurs été gravé par Augustin Carrache⁴⁷. Il est fort probable que Dorigny ait vu la gravure et s'en soit inspiré. La datation proposée incite à placer la réalisation du *Parnasse* à la même période, au début de la décennie.

La ressemblance entre *l'Apollon et les Muses* et le *Mercure et les Grâces* est frappante. Les Muses de Budapest et les Grâces ont des physionomies parfaitement similaires, et les jeunes femmes ont un visage juvénile et des proportions assez réduites. Dans le tableau de Lituanie, la figure d'Euphrosyne en particulier, dont la main gauche est placée sur un dé, semble avoir été répétée dans la Muse qui peut être identifiée avec Polymnie (fig. 9–10), Muse de la Rhétorique, qui possède un livre pour attribut et une couronne de perles. On pourrait opérer un troisième rapprochement, avec un tableau non localisé, passé sur le marché de l'art français en 1995, et qui a été identifié comme



9 · MICHEL DORIGNY, MERCURE ET LES GRÂCES (DÉTAIL)



10 · MICHEL DORIGNY, APOLLON ET LES MUSES (DÉTAIL)

depuis Raphaël. Il est probable que Dorigny ait vu la gravure de Marcantonio Raimondi d'après celui que Raphaël peignit au Vatican – la pose de l'Apollon est identique –, ou qu'il ait regardé les compositions qui en dérivent, tout en ayant les œuvres de Vouet à l'esprit.

Aussi, une attention particulière est donnée aux paysages qui occupent systématiquement l'arrière-plan de ses tableaux. Comme dans la série sur l'histoire de Diane, peinte entre 1650 et 1655⁴⁹, l'arrière-plan joue de l'équilibre d'un ciel dégagé et d'une forêt, offrant ainsi un « cadre » fermé aux Muses. Une masse d'arbres répond en général à un ciel nuageux aux reflets oranges, avec cette lumière si particulière qui placerait chaque scène peinte un soir d'été. Ce paysage est souvent réduit à un simple aperçu. Comme dans le *Parnasse*, c'est grâce à une palette atténuée que le peintre suggère un peu la profondeur de la scène. Pégase et une masse d'arbres créent un « V », où se voit une petite lumière rose ; la place laissée à ce lointain est mineure.

Plus tard, dans les décors du palais Mazarin (vers 1644–1646) ou dans la série des *Muses* (vers 1645) que nous proposons d'attribuer à Dorigny, le canon sera plus grand et parfois plus gonflé, caractéristique que le peintre gardera jusqu'aux décors de l'hôtel de Lauzun (vers 1657–1658) où

son style évoluera dans d'autres directions⁹. Avec l'*Apollon et les Muses* de Budapest, de même qu'avec le *Mercur et les Grâces* ou la *Figure de jeune femme*, c'est un jeune artiste encore timide qui se fait jour, prenant pour référence Simon Vouet mais aussi des peintres qui ont marqué le maître tels que Tintoret ou les Carrache. Cette timidité ne doit pas occulter quelques traits personnels qui se retrouveront toute la carrière de Michel Dorigny comme un goût particulier pour des compositions simples, des paysages ou une lumière orangée.

*Damien Tellas, doctorant en histoire de l'art moderne
Sorbonne Université, faculté des Lettres.*

NOTES

Nous tenons à remercier chaleureusement Orsolya Radványi qui a eu l'idée de cet article, et nous a fourni de nombreuses photographies. Nous remercions également Christian Baulez, Stéphane Castelluccio, Hugo Coulais, Benoît Dauvergne, Guillaume Kazerouni et Pierre Noual.

¹ Michel Dorigny, *Apollon et les Muses*, huile sur chêne, H. 0,80 ; L. 2,21 m, Budapest, musée des Beaux-Arts, Budapest, inv. 707.

² Communication écrite, janvier 2018.

³ I. Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, 2010, p. 386.

⁴ Anonyme française du XVIII^e siècle, Cabinet de Mad^e sur le petit jardin, dans le *Catalogue des tableaux de Mr. de Jullienne*, plume et encre noire, lavis gris et aquarelle sur papier, H. 19,6 ; L. 26 cm, New York, Pierpont Morgan Library, inv. B3 025 A21, fol. 28, pl. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 198-199.

⁶ *Ibid.*, p. 146-147 et 150.

⁷ Celle-ci montre un blason couronné – surmonté d'un élément difficilement identifiable –, entouré de deux colliers, et pourrait évoquer les armes de France. Mais nos recherches et sondages ont contredit un tel rapprochement.

⁸ Sur cette question, voir S. Körner, *Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers*, Vienne, 2013, p. 211-213. Quelques objets, toujours dans la collection Esterházy, portent en effet ce même blason couronné, surmonté d'une croix, et entouré de deux colliers.

⁹ D'ailleurs, les deux marques estampées réservées aux arts graphiques de la collection (Lugt 1965 et 1966) contiennent cette même couronne bombée surmontée d'une croix.

¹⁰ Sur cette question, voir O. Radványi, « Les collections d'art de la famille Esterházy aux XVIII^e et XIX^e siècles et la naissance de la Pinacothèque nationale », sous la direction de E. Starcky, *Nicolas II Esterházy, 1765–1833. Un prince hongrois collectionneur*, cat. exp. Compiègne, Musée national du château, sept. 2007 – janv. 2008, Paris, 2007, p. 87 ; et O. Radványi, « Historique des collections d'art des Princes Esterházy », sous la direction de M. Restellini, *La naissance du musée. Les Esterházy princes collectionneurs*, cat. exp. Paris, Pinacothèque de Paris, 26 janv. 2011 – 29 mai 2011, Paris, 2011, p. 27.

¹¹ La proposition d'historique que nous soumettons est permise grâce au rapprochement avec les œuvres présentant la même marque. Elle ne peut néanmoins être vérifiée, le prince Esterházy ayant acquis des tableaux français au cours de différents voyages, et dans d'autres pays. Ainsi, la *Vénus* de l'atelier de Vouet, acquise sur le marché de l'art à Nuremberg en 1807 (voir Á. Szigethi, *The Collection of the Museum of Fine Arts. 6: Old French Painting, 16–18th centuries*, Budapest, 2004, p. 80-81, n° 33, repr.).

¹² Éléments issus de O. Radványi, 2007, op. cit. (note 10), p. 89-90 et O. Radványi, 2011, op. cit. (note 10), p. 45-47.

¹³ Les premiers catalogues de la collection Esterházy en 1812 et 1844 l'attribuent à Simon Vouet (J. Fischer, *Catalog der Gemälde-Gallerie des durchlaucht. Fürsten Esterhazy von Galantha zu Laxenburg bei Wien*, Vienne, 1812, p. 47, n° 10 ; P. Rohmann, *Catalogue de la Galerie des Tableaux de Son Altesse le Prince Paul Eszterhazy de Galantha à Vienne*, Vienne, 1844, p. 27, n° 19).

¹⁴ Voir L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, [Paris, 1852] 3^e éd. Paris, Lyon, 1876, p. 161 ; L. Dimier, « Les fresques de Simon Vouet à Wideville », *Gazette des beaux-arts*, 35^e année, Tome XII, 1894, p. 500. Simon Meller, qui s'intéresse à l'histoire de la collection Esterházy en 1915, n'apporte aucune nouvelle information quant à l'historique du tableau (S. Meller, *Az Esterházy képtár története. 17 fénynyomatú melléklettel és 5 szövegkékkel*, Budapest, 1915, p. 214).

¹⁵ R. Manning, « Some Important Paintings by Simon Vouet in America », *Studies in the history of art: dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, Londres, 1959, p. 294-303.

¹⁶ W. R. Crellly, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven, Londres, Yale, 1962, p. 155, n° 17.

¹⁷ En fait, dans le premier catalogue de Fischer en 1812, cette peinture fut donnée à Eustache Le Sueur (Fischer, 1812, p. 50, n° 19.) Aujourd'hui, elle est conservée sous une attribution au « cercle de Simon Vouet ».

¹⁸ R. Harprath, « Un ensemble de dessins de Simon Vouet et de son entourage conservé à Munich », sous la direction de S. Loire, *Simon Vouet*, actes du colloque, Paris, Grand Palais, 5-7 fév. 1991, Paris, 1992, p. 39.

- ¹⁹ En 1997, Moana Weil-Curiel attribue à Dorigny l'œuvre dans une communication écrite à Ágnes Szigethi (voir Á. Szigethi, op. cit. (note 11), p. 82), attribution reportée en 2004. Et en 1999, Arnauld Brejon de Lavergnée reconnaissait déjà le tableau comme de la main de Dorigny. A. Brejon de Lavergnée, « Une série de Muses de l'atelier de Simon Vouet », *Ex Fumo Lucem: Baroque Studies in Honour of Klára Garas Presented on Her Eightieth Birthday*, sous la direction de Zsuzsanna Dobos, Budapest, Museum of Fine Arts, 1999, Tome I, p. 167.
- ²⁰ Op. cit. (note 15).
- ²¹ Huile sur bois, H. 0,82 ; L. 0,64 m. Buckinghamshire, coll. William Niven ; vente Londres, Sotheby's, 27 février 1924, lot n° 11 (Simon Vouet) ; Londres, coll. H. Drey ; vente Londres, Christie's, 24 mars 1961, lot n° 50 (Simon Vouet) ; acquis par le musée sur le marché de l'art anglais en 1963.
- ²² Identifiée comme une Terpsichore, il s'agit d'Érato. Huile sur bois, H. 0,81 ; L. 1,03 m. Coll. Hypolite de Livry (1771–1822) ; vente à Paris, 16-17 mars 1818, lot n° 94 (Simon Vouet) ; vente New York, Sotheby's, 19 mai 1995, lot n° 97 (Simon Vouet et atelier) ; vente Paris, Drouot (Tajan), 25 juin 1996, lot n° 42 (Michel Dorigny) ; vente Paris, hôtel Drouot (Tajan), 30 juin 2000, lot n° 46 (Michel Dorigny), non vendu ; vente Londres, Christie's, 9 décembre 2009, lot n° 183 (Michel Dorigny), non vendu ; acquis ensuite par un collectionneur privé ; tableau racheté par la galerie Alexis Bordes (Paris) en 2016 ; acquis par un collectionneur privé ; de nouveau à la galerie Alexis Bordes en 2018.
- ²³ Huile sur bois, H. 0,81 ; L. 0,64 m. Paris, coll. Paul Cailleux avant 1970 ; coll. M. Riecherz jusqu'en 1974 ; Neuilly-sur-Seine, coll. part. ; New York, coll. Wildenstein ; vente New York, Sotheby's, 30 janvier 2014, lot n° 113 (Simon Vouet).
- ²⁴ Michel Dorigny, *Polymnie, muse de la Rhétorique*, huile sur chêne, H. 0,81 ; L. 1,00 m. Coll. Louis La Caze ; don au musée du Louvre en 1869. Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 1119.
- ²⁵ Identifiée comme une Érato, il s'agit de Terpsichore. Huile sur bois, H. 0,813 ; L. 0,645 m. Vente Londres, Sotheby's, 11 avril 1990, n° lot 76 (Simon Vouet et atelier), non vendu ; acquis par la galerie Colnaghi (Londres) ; vente New York, Sotheby's, 30 janvier 1998, lot n° 57 (Simon Vouet) ; acquis par le musée lors de la vente.
- ²⁶ Huile sur bois, dimensions non précisées. Sur le marché de l'art avant la Seconde Guerre mondiale ? Elle fut publiée par S. Loire en 1991 mais celui-ci n'en connaît pas la localisation (communication écrite, juin 2017).
- ²⁷ Huile sur bois, H. 0,798 ; L. 1,25 m. Paris, coll. M. de Mauméjan ; vente Paris, rue Saint-Honoré, 29 juin – 2 juil. 1825, lot n° 47 (Simon Vouet) ; Angleterre, coll. E. M. Linton ; vente Londres, Christie's, 1^{er} juillet 1955, lot n° 154 ; New York, David M. Koetser Gallery ; acquis en 1957 par la Samuel H. Kress Foundation (New York) ; don au musée de Washington en 1961.

- ²⁸ Huiles sur toiles, H. 0,48 ; L. 0,76 cm. Vente Monaco, Sotheby's, 6 décembre 1987, lot n° 318 (école française du xvii^e siècle) ; Paris, collection particulière.
- ²⁹ S. Loire, « Précisions et perspectives de recherches », sous la direction de S. Loire, *Simon Vouet*, actes du colloque, Paris, Grand Palais, 5-7 fév. 1991, Paris, 1992, p. 27, n. 19.
- ³⁰ A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest, 1967, vol. 1, p. 762, n° 707. Nous remercions Orsolya Radványi pour cette information.
- ³¹ Op. cit. (note 19), p. 178.
- ³² Le plafond a été attribué à Dorigny par Barbara Brejon de Lavergnée : « Contribution à la connaissance des décors peints à Paris et en Île-de-France au xvii^e siècle : le cas de Michel Dorigny », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1982, 1984, p. 73-75. Le chiffre de Mazarin, sur la poutre qui divise le plafond en deux, empêche de dater le décor avant 1643 (date de location de l'hôtel par Mazarin) ; et par comparaison stylistique avec le *Christ en croix* du Louvre, daté de 1647, le plafond du palais Mazarin ne peut avoir été peint après 1646.
- ³³ Michel Dorigny, *Mercurie et les Grâces*, huile sur toile, H. 1,72 ; L. 1,37 m, Kaunas (Lituanie), Musée National d'Art M. K. Čiurlionis, inv. Mt-1445.
- ³⁴ Michel Dorigny, *Figure de jeune femme*, huile sur toile, H. 0,641 ; L. 0,533 m, localisation actuelle inconnue.
- ³⁵ Paris, Archives nationales, L, 30, transcrit par A. Brejon de Lavergnée : « L'inventaire après décès de Simon Vouet (3 juillet – 21 août 1649) », sous la direction de Thérèse Kleindienst, *Le Livre et l'art : études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, 2000, p. 281.
- ³⁶ Paris, Archives nationales, XXI, 116, cité et transcrit par J. Duportal, *Études sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, 1914, p. 109.
- ³⁷ H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, Tome III, p. 14.
- ³⁸ A. Mérot, *Eustache Le Sueur, 1616–1655*, Paris, 1987, p. 161-167, n°s 4-10.
- ³⁹ Michel Dorigny, *Un Putto*, pierre noire et rehauts de blanc sur papier, H. 21,6 ; L. 13,9 cm, Dresde, Kupferstich-Kabinett, inv. C 7062. P. Rosenberg, « Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins, École française, Dessins de Simon Vouet 1590–1649 by Barbara Brejon de Lavergnée », *Master Drawings*, vol. XXV, n° 4, hiver 1987, p. 415, repr. pl. 47.
- ⁴⁰ C'est ce qui a permis à Barbara Brejon de Lavergnée d'identifier les premiers dessins à la pierre noire de l'artiste. Voir B. Brejon de Lavergnée, *Dessins de Simon Vouet : 1590–1649. Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins, École française, 2*, Paris, 1987, p. 13.
- ⁴¹ Michel Dorigny, *Étude de draperie pour Clio (?)*, pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige, H. 21,4 ; L. 27,2 cm, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Cod. icon. 397b, fol. 190.

- ⁴² R. Harprath, *Simon Vouet : 100 neuentdeckte Zeichnungen aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek ; eine Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung in der Neuen Pinakothek München*, cat. exp. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, mai – juin 1991, Munich, 1991, p. 185-186, n° 70, repr. La jeune femme a été identifiée par Richard Harprath comme la nymphe Castalie, identification qui n'est pas possible de retenir dans la mesure où le tableau représente des Muses.
- ⁴³ Op. cit. (note 11), p. 82-84, n° 34 (« Michel Dorigny d'après des dessins de Simon Vouet »).
- ⁴⁴ Note 33. Voir G. Kazerouni, « Simon Vouet et la tapisserie. Cartons ou fragments de décors. Réflexions autour de quelques peintres », sous la direction de C. Cardinal, L. Riviale, *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, xvii^e-xxi^e siècles*, actes du colloque, Clermont-Ferrand et Paris, 2013, Clermont-Ferrand, 2016, p. 168.
- ⁴⁵ Il semble que nous pouvons identifier l'œuvre avec un *Mercur et les Grâces* mentionné dans l'œuvre d'Eustache Le Sueur, anciennement dans la collection Martin (vendu le 13 décembre 1773 à Paris). Voir A. Mérot, op. cit. (note 38), p. 371, n° M. 185. L'œuvre de Dorigny a par ailleurs été présentée dans une exposition à Tallinn en 2014–2015 sous une attribution à Simon Vouet : A. Allikvee, K. Männiste, M. Levin, *Lux Aeterna. Italian Art from Lithuanian and Estonian Collections*, cat. exp. Tallinn, Kadriorg Art Museum, sept. 2014 – mars 2015, Tallinn, 2014, p. 80-81, n° 4, repr.
- ⁴⁶ Michel Dorigny d'après Simon Vouet, *Mercur et les Grâces*, 1642, eau-forte et burin, H. 35,4 ; L. 24,2 cm, Paris, collection particulière.
- ⁴⁷ Sur la gravure, voir M. A. Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milan, 1994, p. 28-29, n° 4, repr.
- ⁴⁸ Huile sur toile, H. 66,5 ; L. 55,5 cm. Vente Paris, hôtel Drouot (Tajan), 31 mars 1995, lot n° 122 (Michel Dorigny), localisation actuelle inconnue. Une autre version est passée en vente, mais nous pensons qu'il s'agit d'une copie : huile sur toile, H. 64,1 ; L. 53,3 cm. Vente New York, Sotheby's, 16 mai 1991, lot n° 171 (attribué à Michel Dorigny).
- ⁴⁹ Deux tableaux sont conservés au musée du Petit Palais à Paris (inv. PDUT1184 et PDUT1191), les trois autres sont dans des collections particulières dont une seule a pu être identifiée.
- ⁵⁰ D. Tellas, « Michel Dorigny et la décoration de l'hôtel de Lauzun », à paraître (2019).