



**HAL**  
open science

# Scènes de convivialité et d'amour dans l'art flamand et hollandais : réflexions sur les sources des peintres de fêtes galantes

Olivia Savatier Sjöholm

## ► To cite this version:

Olivia Savatier Sjöholm. Scènes de convivialité et d'amour dans l'art flamand et hollandais : réflexions sur les sources des peintres de fêtes galantes. Xavier Salmon (dir.), Dansez, embrassez qui vous voudrez. Fêtes et plaisirs d'amour au siècle de Madame de Pompadour, Lens, musée du Louvre-Lens, décembre 2015-février 2016, 2015, p. 25-53. <hal-03406915>

**HAL Id: hal-03406915**

**<https://hal.science/hal-03406915v1>**

Submitted on 28 Oct 2021

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

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



HAL Authorization

# Scènes de convivialité et d'amour dans l'art flamand et hollandais : réflexions sur les sources des peintres de fêtes galantes

OLIVIASAVATIERSJÖHOLM

**A**u <sup>xviii</sup> siècle, l'art flamand et hollandais fit l'objet d'un véritable engouement de la part des amateurs français, un phénomène bien connu, dont l'ampleur s'accrut au fil du siècle<sup>1</sup>. À partir des années 1730, suivant l'exemple prestigieux des collections de la comtesse de Verrue et de son cercle, les grands cabinets parisiens accordèrent une place prépondérante aux tableaux nordiques, allant dans certains cas, après 1780, jusqu'à leur réserver l'exclusivité<sup>2</sup>. Plus encore que les collections royales, ces cabinets étaient largement accessibles au public et abondamment reproduits sous forme de recueils gravés ou d'estampes isolées qui étaient régulièrement exposées au Salon<sup>3</sup>. Si l'on ajoute à cela le fait que les membres du « clan Verrue » furent les premiers collectionneurs, commanditaires et protecteurs des peintres de fêtes galantes, il y a lieu de s'interroger sur les modèles nordiques qui contribuèrent à nourrir l'art de ces derniers<sup>4</sup>. Il convient tout d'abord de se pencher, après Oliver Banks, sur les antécédents flamands et hollandais des fêtes galantes, en recherchant dans les collections parisiennes les compositions dont les artistes français auraient pu prendre connaissance.

## Élégantes assemblées en plein air, antécédents nordiques des fêtes galantes

Les représentations des divertissements en plein air de la haute société se multiplièrent dans l'art flamand et hollandais de la première moitié du <sup>xviii</sup> siècle. Des couples galants élégamment vêtus se promènent, conversent, jouent de la musique, dansent et festoient dans un jardin ou un paysage champêtre. Ces compositions étaient alors appelées « conversations » ou « assemblées », comme le seront au siècle suivant les fêtes galantes<sup>5</sup>. Le thème central en est la cour amoureuse, que favorisent la musique et une nature harmonieuse. Elle se déroule selon des codes de sociabilité bien définis, ceux qui régissent les élites – l'aristocratie et la haute bourgeoisie – et que résume le terme de « galanterie », un idéal de comportement social formulé en France dès le règne de Louis XIII et bientôt suivi dans l'Europe entière. Le « galant » est, au <sup>xviii</sup> comme au <sup>xviii</sup> siècle, celui qui sait plaire en société par l'élégance de son allure, la politesse raffinée de ses manières et sa finesse d'esprit. Ces scènes célébrant l'amour courtois font écho à la littérature contemporaine – recueils de poésies ou d'emblèmes, livres de chants et traités de sociabilité, dont les plus consultés étaient des ouvrages français tel *Le Jardin d'amour* publié au début du <sup>xviii</sup> siècle<sup>6</sup>.

Ces représentations découlent de l'iconographie médiévale du « jardin d'amour » que l'on rencontre dans l'art franco-flamand des <sup>xiii</sup> et <sup>xiv</sup> siècles sur les ivoires, les tapisseries, les fresques et les enluminures – l'exemple le plus célèbre étant celui des *Très Riches Heures du duc de Berry* des frères Limbourg –, un thème popularisé vers 1440 par la gravure<sup>7</sup>. Les motifs du jardin agrémenté d'une fontaine et bien souvent d'une statue de Vénus, de la maison de plaisance, du joueur de luth ou de la promenade en barque sont repris et déclinés à l'envi dans une abondante production gravée qui voit le jour dans les anciens Pays-Bas de

1580 à 1620 environ<sup>8</sup>. L'amour courtois y est célébré comme l'apanage d'une classe sociale mais aussi celui d'une époque de la vie, la jeunesse, et trouve son accomplissement dans le mariage. Ce type de scènes apparaît ainsi dans les cycles des saisons et des mois de l'année (cat. 4) ou des âges de la vie (cat. 2), mais aussi dans d'autres thèmes décrivant l'ordre du monde comme les quatre éléments, les enfants des planètes, les quatre tempéraments ou les cinq sens. À partir de 1600 environ, le jardin d'amour médiéval est parfois abandonné au profit d'un paysage naturel champêtre, comme chez Vinckboons (cat. 3). Dans les mêmes années, à Anvers, les Francken – en premier lieu Frans II –, Sebastian Vrancx et Louis de Caullery (fig. 1) développent un nouveau genre de tableaux de cabinet proches de ces allégories profanes, mettant en scène de petits personnages aux allures de poupées qui festoient, dansent, jouent de la musique, à l'intérieur ou à l'extérieur de somptueux palais. Cette tradition iconographique est renouvelée à Anvers par Rubens, qui aborde à plusieurs reprises des thèmes empruntés à l'art courtois, dans le *Parc devant un château* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 696) ou *Le Jardin d'amour* (fig. 1)<sup>9</sup>. Dans ce dernier tableau, l'une des œuvres les plus célèbres de l'artiste dès le <sup>xvii</sup>e siècle, Rubens parvient à donner une dimension poétique aux divertissements mondains, la présence des amours voletant dans les airs transportant l'élégante assemblée dans l'univers de la Fable. Elise Goodman a mis en évidence les multiples liens qui rattachent la scène peinte par Rubens à la littérature courtoise et pastorale contemporaine, que révèle notamment la lettre de l'estampe gravée par Clouwet (cat. 14)<sup>10</sup>.

À Haarlem, dans les années 1615-1625, Esaias van de Velde, Willem Buytewech et Dirck Hals se saisissent des nouveautés introduites à Amsterdam par les Flamands émigrés, Hans Bol et David Vinckboons (cat. 3), pour mettre au point un nouveau type de joyeuses compagnies à l'extérieur qui donne lieu à une importante production peinte et gravée<sup>11</sup>. Leurs assemblées de jeunes gens vêtus à la dernière mode, le plus souvent réunis autour d'un banquet dans les jardins d'une somptueuse maison de plaisance, sont traitées avec une approche naturaliste sans précédent, dans une tonalité plus méditative et introspective chez Esaias van de Velde (cat. 11), plus gaie et extravertie chez Dirk Hals.

Dans la deuxième moitié du <sup>xvii</sup>e siècle, si les scènes représentant d'élégantes assemblées en plein air se font plus rares, on peut observer les suites données aux importants développements de la première moitié du siècle. Les tableaux des Hollandais Jacob van Loo et Gerbrandt van den Eeckhout renouvellent les *buitenpartijen* de l'école de Haarlem en installant leurs joyeuses compagnies sur des terrasses donnant sur des jardins. Ce type de composition est également adopté par Jan Steen, dans les dernières années de sa vie, mais aussi par l'Anversois Hieronymus Janssens, qui prolonge la tradition des fêtes peintes par les Francken en tenant compte de la leçon de Rubens (cat. 15).

Watteau fit des « tableaux de chevalet en petites figures. Il n'en a fait que de cette espèce, dans le goût flamand, mais dont le coloris approche fort celui de Rubens. Il a beaucoup étudié cette école »<sup>12</sup>. C'est en effet d'abord vers l'art flamand que se tourne l'inventeur de la fête galante. Il était lui-même considéré comme Flamand par ses contemporains, étant originaire, comme Jean-Baptiste Pater, de Valenciennes, une ville rattachée depuis peu au royaume de France. Par ses origines, il fréquenta probablement la communauté franco-flamande de la foire Saint-Germain<sup>13</sup>. Il eut sans doute l'occasion d'y voir des tableaux des Francken et de leurs suiveurs, qui devaient être assez courants à Paris même s'ils étaient peu estimés, comme l'atteste le témoignage de Dezallier d'Argenville<sup>14</sup>. Les « tableaux de chevalet en petites figures » de Watteau s'inspirent des paysages aux petits personnages de la génération de Jan I Brughel et de Vinckboons, bien représentés dans les collections françaises<sup>15</sup>. Watteau dut également étudier les tableaux de Hieronymus Janssens (cat. 15), à l'exemple du *Bal sur la terrasse* du musée des Beaux-Arts de Lille (inv. P186) qui lui aurait suggéré la composition des *Plaisirs du bal* (Dulwich, Dulwich Picture Gallery, inv. DPG 156)<sup>16</sup>. Enfin, comme l'a

montré Guillaume Glorieux, Watteau eut accès aux estampes flamandes qui circulaient en grand nombre sur le marché de l'art parisien<sup>17</sup>. Les quatre tableaux des *Saisons* peints par le jeune maître pour Jean de Jullienne montrent bien l'importance de cette tradition iconographique de la gravure flamande – en particulier les *Saisons* gravées par Aegidius Sadeler d'après Paul Bril – dans la mise au point du genre de la fête galante.

*Le Jardin d'amour* de Rubens a depuis longtemps été identifié comme une autre source majeure de la fête galante. La composition était très célèbre en France depuis le <sup>xvii</sup>e siècle, grâce à la gravure de Peter Clouwet publiée une première fois à Anvers puis à Paris à deux reprises en 1665 (cat. 14). Une réplique du tableau du Prado, alors considéré comme un original, se trouvait en bonne place dans la collection de la comtesse de Verrue<sup>18</sup>. Lors de son séjour à l'hôtel Crozat, Watteau eut tout le loisir d'étudier également les deux dessins préparatoires de Rubens pour la gravure sur bois de Jeghers que le grand collectionneur possédait<sup>19</sup>. Certains emprunts formels ont été relevés<sup>20</sup>, mais c'est surtout le récit des progrès de l'amour, de sa naissance à son accomplissement, que reprend Watteau dans *Les Fêtes vénitiennes* (Édimbourg, National Gallery of Scotland, inv. NG 439) ou *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (cat. 24)<sup>21</sup>.

Un illustre prédécesseur des peintres de fêtes galantes s'était déjà inspiré de la tradition flamande des *Saisons* : Jacques Callot (voir cat. 12), dont Watteau étudia et copia les estampes<sup>22</sup>. Rubens emprunta aux gravures de mode de Jacques Callot et d'Abraham Bosse les attitudes et les mises de certains personnages de son *Jardin d'amour*, comme l'a observé Elise Goodman<sup>23</sup>. Dans un jeu de balancier, certaines compositions d'Abraham Bosse comme l'*Eté* (cat. 13) reflètent celle du *Jardin d'amour* de Rubens peu de temps après sa création. La gravure française du <sup>xvii</sup>e siècle et les intenses échanges artistiques dont elle témoigne avec l'art des anciens Pays-Bas offre ainsi aux peintres de fêtes galantes une voie détournée d'assimilation des modèles nordiques. C'est par le truchement des gravures de Michel Lasne et de Nicolas de Son (fig. 2) d'après Johann Liss<sup>24</sup> – une autre source de Rubens pour son *Jardin d'amour*<sup>25</sup> – que les peintres français ont pu entrer en contact avec la production haarlemoise d'Esaias van de Velde, Willem Buytewech et Dirk Hals, des artistes par ailleurs totalement inconnus en France (voir cat. 11).

Parmi les élégantes assemblées en plein air de l'art flamand et hollandais du <sup>xvii</sup>e siècle qui peuvent être envisagées comme des prototypes nordiques des fêtes galantes, Watteau et ses épigones semblent avoir surtout regardé les modèles de l'estampe et de la peinture anversoise. Mais de tels sujets n'étaient pas les plus en vue, beaucoup s'en faut, dans les collections parisiennes. Les amateurs, peu enclins à s'aventurer en dehors des valeurs sûres du marché de l'art, recherchèrent tout au long du siècle les mêmes artistes, ce qui conféra aux principaux cabinets de la capitale un certain caractère d'uniformité<sup>26</sup>. Il s'agissait principalement des peintres de scènes rurales, des paysagistes italianisants et des *fijnschilders* (peintres de la manière fine). Leurs scènes paysannes ou pastorales, leurs tableaux de chasse ou concerts dans des intérieurs bourgeois contribuèrent eux-aussi à nourrir l'inspiration des peintres de fêtes galantes.

### Sujets paysans, paysages italianisants et « peinture fine », des genres mieux représentés dans les collections françaises

Comme l'a montré Martin Eidelberg dans l'exposition de Valenciennes en 2004<sup>27</sup>, les peintres de fêtes galantes empruntèrent aux artistes nordiques un certain nombre de sujets, kermesses, foires, contrats de mariage et noces villageoises, au point que Watteau fut souvent qualifié par ses contemporains de « Téniers français ».

Tous les peintres flamands et hollandais spécialistes de scènes rurales étaient particulièrement bien représentés dans les collections françaises, de Jan I Brueghel et Adriaen Brouwer à Adriaen van Ostade et David II Téniers, artistes auxquels il faut ajouter des bambochards

comme Jan Miel. Mais la fortune de Téniers en France au <sup>xviii</sup> siècle est sans équivalent, il fut le seul « flamand » à susciter l'admiration de tous<sup>28</sup>. Toutes les grandes collections parisiennes comprenaient au moins une fête villageoise du maître, comme celle de la comtesse de Verrue (cat. 19), et le prix de tels tableaux connut une augmentation constante au fil du siècle<sup>29</sup>. Téniers fut également le peintre nordique le plus reproduit en France au <sup>xviii</sup> siècle, avec plus de trois cent estampes d'interprétation, dont un grand nombre est dû au burin de Jacques Philippe Le Bas<sup>30</sup>. Ses oeuvres furent maintes fois copiées et inspirèrent, jusqu'au pastiche, les compositions des suiveurs de Watteau tels Pierre Antoine Quillard (cat. 50) ou Bonaventure de Bar (cat. 47).

Ce peintre de cour qui travaillait au service de l'archiduc Léopold Guillaume était apprécié au <sup>xviii</sup> siècle pour ses compositions joyeuses et néanmoins contenues, qui renvoyaient une image largement idéalisée de la vie paysanne<sup>31</sup>. Mais les scènes rurales des peintres nordiques suscitaient également l'intérêt des artistes français pour leur expression plus explicite du désir amoureux et la manifestation de pulsions sexuelles affranchies des codes de sociabilité qui s'imposaient aux élites. Ainsi Watteau a-il peint un pastiche de Van Ostade, *La Vraie Gaîté* (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P. 75.1), et étudié attentivement la célèbre *Kermesse* de Rubens (Paris, musée du Louvre, inv. 1797) alors exposée au Cabinet du roi à Paris. Il en copia deux couples enlacés dont l'un fut réemployé dans *La Surprise*<sup>32</sup>. Cette ivresse sensuelle rubénienne prend des allures bachiques dans *La Danse des villageois* (musée du Prado, inv. PO1691) (fig. 3) qui inspira des suiveurs de Rubens à l'instar de Thomas van Yperen (cat. 16). Une copie de ce tableau de Rubens, autrefois tenue pour un original, passa dans les prestigieuses collections de Pierre Crozat et de Jean de Jullienne<sup>33</sup>. Chez Jan Steen, un artiste plus tardivement apprécié et collectionné en France<sup>34</sup>, l'appétit charnel est dépeint avec davantage de trivialité dans un tableau comme le *Couple batifolant au pied d'un arbre* (cat. 20). L'oiseau en cage, comme la couronne et la flûte de *L'Espiegle* de Rembrandt (cat. 17) sont des allusions sexuelles courantes dans les scènes paysannes et pastorales hollandaises, un vocabulaire allégorique qu'adoptèrent au <sup>xviii</sup> siècle les peintres de fêtes galantes (cat. 43). Si scènes paysannes et pastorales tendent à se confondre dans l'art du <sup>xviii</sup> siècle français, où les vêtements des personnages relèvent d'une élégance fantaisiste plus proche des costumes de théâtre que de la réalité, ils appartenaient au <sup>xvii</sup> siècle à des spécialisations bien distinctes<sup>35</sup>. Le courant de l'art pastoral hollandais le plus visible à Paris était sans aucun doute celui des paysagistes italianisants tels Breenbergh, Poelenburgh, Asselijn, Dujardin ou Both. Parmi ces artistes, Nicolaes Berchem (cat. 18) se distingue par l'immense succès que rencontre son oeuvre en France, surtout à partir du milieu du <sup>xviii</sup> siècle<sup>36</sup>. Dans son élaboration d'une nouvelle forme de pastorale dans les années 1735-1740, Boucher dut assimiler, en plus de l'exemple de Bloemaert dont il copia les dessins à Rome (voir cat. 89), la leçon des hollandais italianisants dont il était un collectionneur enthousiaste<sup>37</sup>.

Le succès des Hollandais italianisants auprès des collectionneurs français s'étendait à des peintres qui subirent leur influence comme Adriaen van de Velde et, plus encore, Philips Wouwerman. Les oeuvres les plus recherchées de ce dernier, spécialiste de tableaux équestres, furent les scènes de chasse de sa maturité, considérées à juste titre comme l'une des sources des fêtes galantes (cat. 21). Les plus beaux tableaux de Wouwerman présents dans les collections parisiennes furent reproduits à partir de 1733 par le graveur Jean Moyreau et rassemblés sous le titre *OEuvres de Ph. pe Wouwermans Hollandois gravées d'après ses meilleurs Tableaux qui sont dans les plus beaux Cabinets de Paris et d'ailleurs...*<sup>38</sup>. Certaines de ces compositions, comme *Fête et adieux des chasseurs* (fig. 4)<sup>39</sup>, comportent en marge de la scène principale une fête en plein air de la haute société avec d'élégants personnages assemblés sur une terrasse ou assis à même le sol<sup>40</sup>. Ces motifs inspirèrent nombre de repas et haltes de chasse de l'art français dès la fin du <sup>xvii</sup> siècle, avec des artistes comme Joseph Parrocel (cat. 22). Dans la première moitié du <sup>xviii</sup> siècle, pour satisfaire un marché toujours

plus avide de tableaux du maître haarlémois, Carel van Falens (cat. 175 et 176) et les frères Bredael – trois peintres anversois travaillant à Paris au service du duc d'Orléans – développèrent une fructueuse activité de pasticheur de Wouwerman<sup>41</sup>.

Enfin, la fortune des peintres « de la manière fine », les *fijnschilders*, fut considérable en France, et ce dès la fin du règne de Louis XIV<sup>42</sup>. Leurs tableaux atteignirent les plus hauts prix du marché de l'art tout au long du siècle<sup>43</sup>. Watteau fut probablement impressionné, à l'instar de tout un groupe de peintres autour de son ami Jean Raoux<sup>44</sup>, par les qualités picturales de ces oeuvres, qui excellent à traduire le satin des robes. Les nombreux concerts galants de Schalcken, Metsu, Ter Borch ou Netscher présents dans les collections parisiennes<sup>45</sup>, abordaient un thème cher à Watteau, celui de la musique comme prélude à l'amour<sup>46</sup>. L'exemple du *Duo entre une chanteuse et un joueur de théorbe* de Caspar Netscher (vers 1665 ; fig. 5) est d'autant plus éloquent que la scène se déroule sur une terrasse devant un jardin, à l'exemple des élégantes compagnies peintes par Jacob van Loo et Gerbrandt van den Eeckhout au début des années 1650<sup>47</sup>.

Les loisirs printaniers des suites gravées flamandes, la courtoise poésie du *Jardin d'amour* de Rubens, l'ivresse sensuelle de sa *Kermesse* et de sa *Danse des villageois*, la joie franche mais contenue des fêtes de Téniers, l'élégance aristocratique des rendez-vous de chasse de Wouwerman, l'atmosphère douce et légère des pastorales de Berchem ou encore le raffinement feutré des concerts des *fijnschilders* constituent sans doute les principales sources nordiques, largement visibles à Paris, de l'invention de la fête galante et de son renouvellement tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais alors que le goût pour la peinture flamande et hollandaise triomphait à Paris à la fin du siècle, au point que le comte d'Angiviller, pourtant acquis à la défense du grand goût, sacrifia à cette vogue en acquérant une centaine de tableaux nordiques pour les collections de Louis XVI, l'art d'un Watteau ou d'un Boucher était décrié par les tenants du néoclassisme.

Que soient ici chaleureusement remerciés pour leur aide Xavier Salmon, Guillaume Faroult, Louis Franck, Jean-Gerald Castex, Juliette Trey, Louis-Antoine Prat, Philippe Malgouyres, Victoria Fernandez, Françoise Joulie, Karin Althaus, Guillaume Kazerouni, Vincent-Mickaël Vallet, Anne-Laure Le Guen, Jacopo Ranzani et Floortje Clerix.

1. Gerson, 1983 ; Bailey, 2003-2004 ; Michel P., 2010. Pour les prémices de ce phénomène, décelables dès le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Schnapper, 1994.

2. Michel P., 2010, p. 155-185. Sur la comtesse de Verrue et son cercle, voir Scott, 1973 ; Lawrence et Kasman, 1997 ; Rubini, 2001 ; Szanto, 2005 ; Tillerot, 2010, p. 54-62.

3. Sur l'accessibilité des collections, voir Michel P., 2002 ; sur la reproduction gravée des collections, voir McAllister Johnson, 1991, et les travaux de Lee Atwater (1988, 1995a et 1995b).

4. Sur la question des sources nordiques des fêtes galantes, voir principalement : Gerson, 1983 ; Banks, 1977 ; Schnapper, 1985 ; Foucart, 1985 ; Bertier de Sauvigny, 1986 ; Glorieux, 2004 ; Eidelberg, 2004.

5. Vidal, 1992, p. 66-67 ; Vogtherr, 2014, p. 24. Lors de la vente des biens de Rubens en 1645, la composition du *Jardin d'amour* est appelée « Conversation [en néerlandais] à la mode » et c'est encore sous l'appellation « La Conversation » que le tableau est désigné par Mariette en 1742 dans son *Abécédario*. Voir Goodman, 1982, p. 249.

6. Sur les traités de sociabilité et l'idéal de galanterie au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, voir principalement Goodman, 1982, et Vidal, 1992.

7. Gravures du Maître du jardin d'amour, du Maître ES et du Maître du Cabinet d'Amsterdam. Voir De Jong et Luijten, 1997, p. 9.

8. Banks, 1977, p. 164 ; Kolfin, 2005, p. 37-38. Cette veine profane et idéale qui nous occupe ici coexiste avec des scènes de joyeuses compagnies empruntées à l'Ancien Testament ou à la Fable, à teneur plus moraliste. Voir Sutton, 1984, p. XXVIII et Kolfin, 2005, p. 17.

9. Barringer, 2014-2015, nos 127 et 130-139.

10. Goodman, 1982 ; Goodman, 1992, p. 65-72.

11. Voir à ce sujet Kolfin, 2005, p. 99-107.

12. Antoine de La Roque, notice nécrologique de Watteau publiée dans le *Mercur de France*, août 1721.

13. Glorieux, 2004.

14. Dezallier d'Argenville, 1762, vol. III, p. 94 : « On ne peut s'empêcher de rendre à François Francken le jeune la justice qu'il mérite, quoiqu'aujourd'hui ses tableaux soient passés de mode et ne soient plus recherchés par les curieux comme ils l'étoient autrefois ». Les prix d'adjudication des tableaux des Francken confirment cette observation. Sur l'intérêt personnel de Dezallier d'Argenville pour Frans II Francken, que révèle l'ajout de la biographie de l'artiste dans la deuxième édition de son *Abrégé*, voir Maës, 2010, p. 197.

15. Ce type de compositions était considéré comme essentiellement flamand, si bien que le tableau d'Adriaen van de Venne que Watteau copia dans le Cabinet du roi à Versailles, la *Fête en l'honneur de la trêve de 1609* (Paris, musée du Louvre, inv. 1294), passait, alors qu'il est signé et daté, pour un tableau « peint par Porbus et le paysage par le Brugle ». Bailly, 1899, p. 233 ; Rosenberg et Prat, 1996, n° 353.

16. Watson, 1953 ; Rosenberg et Morgan Grasselli, 1984-1985, n° 51.

17. Glorieux, 2004.

18. Rubini, 2001, p. 133 ; Tillerot, 2010, p. 116. La comtesse de Verrue l'avait acquis en échange de deux tableaux de Claude Lorrain. Elle le légua à son gendre, le prince de Carignan. La valeur importante de la prise, 8000 livres, confirme que le tableau, aujourd'hui conservée à Dresde (Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 986C), était alors considéré comme un original.

19. Voir Eidelberg, 2004, nos 17-18, et Barringer, 2014-2015, n° 138.1-2.

20. L'architecture a inspiré celle du tableau *Sous un habit de Mezzetin* (Londres, Wallace collection) et le motif de la pèlerine délicatement poussée par un amour est repris dans *l'Île de Cythère* de Francfort. Glorieux, 2004, p. 49.
21. Crow, 2000, p. 80.
22. Dans le *Rendez-vous de chasse* de Watteau (Londres, Wallace collection, inv. P416), l'homme aidant une femme à descendre de cheval est emprunté à la *Foire d'Impruneta* de Callot. Voir Vogtherr, 2011, p. 114-127.
23. Goodman, 1992, p. 41.
24. Klessmann, 1999, nos L6, L7 et L8.
25. Goodman, 1992, p. 16-17.
26. Michel P., 2010, p. 216-217.
27. *Watteau et la fête galante*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 2004.
28. Michel P., 2010, p. 197.
29. Ils dépasseront les 18 000 livres à la vente Choiseul. *Ibid.*, p. 199.
30. Jacques Philippe Le Bas, premier graveur du Cabinet du roi, grava cinquante-cinq estampes d'après Teniers entre 1735 et 1750. Voir Lee Atwater, 1995b.
31. Michel C., 2008, p. 93.
32. Rosenberg et Prat, 1996, nos 245 et 426.
33. Tableau provenant peut-être de la collection de Philippe Vignon (Merle du Bourg, 2004, p. 258) avant de rejoindre celle de Pierre Crozat (Stuffmann, 1968, n° 387) puis celle de Jean de Jullienne (Tillerot, 2010, n° 349). Le tableau a été vendu à Londres, Christie's, 28 juillet 1950, n° 147, et fut acquis par Frank T. Sabin en 1951.
34. Dézallier d'Argenville, qui n'a pas choisi de consacrer une biographie à Jan Steen dans son *Abrégé*, se sent obligé de justifier sa décision dans la deuxième édition en 1762, tandis que Jean-Baptiste Descamps écrit dans sa *Vie des peintres..*, 1753-1764, t. III, p. 28-29 : « On commence à connaître ce peintre en France ». De fait, il faut attendre la seconde génération d'amateurs, celle du duc de Vence et du duc de Choiseul, pour que des tableaux de l'artiste figurent dans les collections. Voir Bailey, 2003-2004, p. 19.
35. Laing, 1986.
36. Sur la fortune de Berchem en France, voir Seelig, 2006-2007.
37. Le catalogue de la vente de la collection de Boucher le 18 février 1771 compte un tableau, trente dessins et deux contre-épreuves de Berchem, un grand nombre de dessins de Van der Does, onze dessins de Swanevelt, onze paysages de Breenbergh et quatre tableaux de Poelenburgh. Sur la collection de peintures nordiques de Boucher, voir Joulie, 2004b.
38. Quatre-vingt-neuf planches en tout, exécutées de 1733 à sa mort en 1762. Voir Wuestman, 2009, p. 55.
39. Tableau récemment passé sur le marché de l'art à Londres, Christie's, 6 juillet 2010, n° 18.
40. C'est le cas d'un célèbre tableau de dimensions imposantes, la *Chasse au cerf*, qui atteignit l'adjudication la plus élevée (16 000 livres) à la vente de la collection Jullienne en 1767, où il fut acheté par le duc de Choiseul avant de rejoindre les collections de Catherine II de Russie (aujourd'hui conservé à l'Ermitage, inv. 1055). Voir Schnapper, 1985, p. 13, et Tillerot, 2010, n° 387.
41. Gerson, 1983, p. 106.
42. Schnapper, 1994.
43. Michel P., 2010, p. 205-207.
44. Zeder, 2009-2010.
45. De tels tableaux se rencontrent notamment dans les collections de Jean de Jullienne, du marquis de Marigny, du comte de Vence et de François Boucher.
46. Banks, 1977, p. 84.
47. Wiesman, 2002, p. 65.

**Fig. 1.** Louis de Caullery, *Vénus, Bacchus et Cérès avec de simples mortels dans un jardin d'amour*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1956.

**Fig. 2.** Nicolas de Son d'après Johann Liss, *Le Jardin d'amour*, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1991:22 D.

**Fig. 3.** Rubens, *La Danse des villageois*, musée du Prado, inv. PO1691. Copie autrefois dans la collection de Pierre Crozat puis dans celle de Jean de Jullienne.

**Fig. 4.** Jean Moyreau d'après Philips Wouwerman, *Fêtes et adieux des chasseurs*, Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 1794.1.5378. D'après un tableau de la collection de la comtesse de Verrue.

**Fig. 5.** Caspar Netscher, *Duo entre une chanteuse et un joueur de théorbe*, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. 1604. Tableau provenant de la collection de la comtesse de Verrue, acquis en 1741 pour Louis XV.