

- 28 Roland Barthes, *Die Sprache der Mode* [1967], übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- 29 Dagmar Venohr, *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- 30 Erwin Panofsky, »Jan van Eyck's Arnolfini Portrait«, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127.
- 31 Vgl. hierzu ausführlicher Philipp Zitzlsperger, »Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung«, in: *kritische berichte* 3, 2011, S. 17–28.
- 32 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin: Wagenbach 2013, S. 7–13.



Ill. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens et Isabella Brant sous la tonnelle de chèvrefeuille*, 1609, huile sur toile, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, Munich

Abb. 1 Peter Paul Rubens, *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, 1609, Öl auf Leinwand, 179 × 136,5 cm, Alte Pinakothek, München



III. 2 Peter Paul Rubens, Ailes du *Triptyque Rockox* avec la représentation de l'incrédulité de Thomas et le couple des donateurs, 1613-1615, huile sur bois, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Seitenflügel des *Rockox Triptychons* mit der Darstellung des ungläubigen Thomas und dem Stifterehepaar, 1613–1615, Öl auf Holz, 140 × 234 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



III. 3 Peter Paul Rubens, *Portrait de Charles de Cordes*, vers 1618, huile sur bois, 105,4 × 76,2 cm, Palais Łazienki, Varsovie

Abb. 3 Peter Paul Rubens, *Porträt des Jean Charles de Cordes*, um 1618, Öl auf Holz, 105,4 × 76,2 cm, Łazienki-Palast, Warschau



Ill. 4 Anthony van Dyck, *Double portrait du peintre Frans Snyders et de son épouse Margaretha de Vos*, vers 1621, huile sur toile, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Cassel

Abb. 4 Anthony van Dyck, *Doppelbildnis des Malers Frans Snyders und seiner Frau Margaretha de Vos*, um 1621, Öl auf Leinwand, 83 × 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Die vier Philosophen*, um 1611, Öl auf Holz, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florenz



Abb. 5 Peter Paul Rubens, *Les quatre philosophes*, vers 1611, huile sur toile, 162,5 × 137 cm, Palazzo Pitti, Florence



Abb. 6 Peter Paul Rubens, *Autoportrait*, vers 1636-38, huile sur toile, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Abb. 6 Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis*, um 1636-38, Öl auf Leinwand, 110,0 × 85,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

Philipp Zitzlsperger, traduit par Florence Rougerie

De la dignité picturale de la fraise. Habit et insignes chez Rubens et les peintres flamands

I.

À travers les analyses qui sont à suivre, nous tenterons d'ajouter à la théorie de la mode, déjà riche de nombreuses facettes, une théorie de l'image vestimentaire. Celle-ci doit être explicitée au moyen d'une étude de détail qui se concentre sur la représentation du col dans la peinture de portrait flamande, en prenant pour l'essentiel des portraits d'hommes en considération. Le point de départ de notre réflexion est l'autoportrait avec sa femme de *Sous la tonnelle au chèvrefeuille* (1609, Munich) de Peter Paul Rubens. Dans ce tableau exposé à Munich, on remarque que le maître porte un col français en dentelle, tandis que son épouse, Isabella Brandt, porte une imposante fraise (ill. 1). Cette différence notable entre leurs cols ne laisse pas de surprendre, dans la mesure où son port n'est associé à aucun sexe en particulier, car dans l'univers pictural flamand autour de 1600, la fraise est tout aussi répandue chez les hommes que le col français

chez les femmes. C'est pourquoi la recherche a toujours laissé entendre que les cols – et donc aussi ceux de la *Tonnelle au chèvrefeuille* – étaient l'expression d'une conscience affirmée de la mode chez les protagonistes.¹ Le fait de les associer à un phénomène réel de mode implique deux préjugés de taille, dont les conséquences sont importantes, tant pour l'interprétation iconographique que pour le concept pré-moderne de la mode : d'une part, on postule implicitement que le type de col dans les Pays-Bas du Sud pouvait être choisi à loisir par son porteur ou sa porteuse, et d'autre part, on prête aux portraits la fonction de véhicule d'une représentation de soi spontanée, en partant du principe que celle-ci se traduirait justement par l'affirmation visible d'un goût vestimentaire.

Mais, quant à savoir si le col flamand de l'époque de Rubens peut être qualifié au juste comme un phénomène relevant de la mode et quelles conditions devaient être réunies pour qu'on le jugeât digne d'être employé comme motif pictural, ces questions sont restées pour le moment sans réponse. Cela tient sans doute au fait qu'il ne subsiste aucune source écrite de cette époque susceptible de poser les jalons d'une histoire culturelle du col flamand. On ne connaît pas de lois régissant le luxe ou d'autres considérations contemporaines qui catégoriseraient les différents types de cols ou définiraient les conditions du port de la fraise et du col français. Seule l'insolente opulence des matériaux utilisés fit l'objet d'une critique acerbe depuis la fin du XVI^e siècle² ; elle importe cependant peu pour la question que nous nous proposons d'étudier.

C'est en raison de leur dignité picturale qu'il est intéressant en soi de réfléchir aux formes de col dans les tableaux ; celle-ci n'est pas le fruit d'analyses des sources textuelles, mais l'expression d'une réflexion visuelle sur la signification sociale du vêtement ; nous reviendrons sur le fait qu'elle constitue une forme de pré-langage à la fin de l'article. Il est d'autre part intéressant de réfléchir à l'emploi des formes de cols en peinture, parce que le concept de mode tel qu'il est employé plus tard depuis les réflexions de Georg Simmel (1905),³ n'est pas toujours un outil adéquat pour la compréhension du vêtement pré-moderne. Les débats concernant le fait d'être « à la mode » étaient certes déjà très virulents au XVII^e siècle, mais ce thème est, aujourd'hui encore, parfois surestimé et abusivement généralisé. Ce qui n'est pas sans conséquence pour l'interprétation des images. Fondamentalement, la mode est en tout premier lieu vouée à être éphémère, et donc soumise à un changement perpétuel. Ensuite, la mode oscille entre la tendance à vouloir se distinguer et à se fondre dans un moule. C'est cette dichotomie qui permet d'une part à l'individu d'être innovant, de se faire remarquer et donc de se distinguer, mais d'autre part aussi, de rendre manifeste son appartenance à un groupe social à travers une forme d'adaptation vestimentaire. La mode a en outre toujours quelque chose à voir avec la contingence et donc avec le caractère imprévisible de son évolution et surtout avec l'imprédictibilité du comportement vestimentaire de ses acteurs.⁴ Bien entendu, la mode, en tant que processus accéléré de transformation, se trouve toujours dans un rapport des plus étroits avec le luxe et le capitalisme, conformément à l'interprétation que livrait déjà Werner Sombart en 1913 du système matérialiste de la mode dans les sociétés précapitalistes.⁵ Ce dernier point vaut aussi pour le port de la fraise. Mais dans les tableaux de l'époque de Rubens, celui-ci n'est

pas le résultat d'un phénomène de mode éphémère, ni le fruit d'un choix vestimentaire personnel que les acteurs représentés opéreraient entre distinction et adaptation, et il ne relève donc pas des contingences de la mode. La fraise est bien plus le signe d'une dignité sociale. Elle est l'insigne représentant l'honneur de la fonction et revêt donc le sens d'un costume, comme nous allons en apporter la preuve à l'aide des sources iconographiques du Sud des Pays-Bas de l'époque de Rubens.⁶

L'étude de ces sources iconographiques relatives à la mode, et plus précisément à la culture vestimentaire des débuts de l'époque moderne, requiert la prise en compte méthodique d'une « histoire de l'art vestimentaire » qui s'intéresse plus particulièrement à l'interface entre histoire de l'art et histoire sociale. Pour une meilleure compréhension iconographique de la fraise dans la peinture de portrait flamande à l'époque, il est capital de relier l'étude du portrait proprement dit à la prosopographie. Car le recoupement de la représentation d'une personne ayant réellement existé avec les dates importantes de sa vie et de sa carrière peut aider à découvrir des connotations significatives tout à fait considérables,⁷ qui font du vêtement dans le portrait un symptôme biographique de la personne représentée. Pour établir des concordances entre les données prosopographiques et le vêtement représenté, il importe de faire des comparaisons en nombre suffisant, à l'occasion desquelles les particularités vestimentaires peuvent être également mises en relation avec les étapes chronologiques d'une carrière. À cette fin, nous pouvons nous appuyer sur la théorie du réseau, établie dans les sciences humaines depuis les études pionnières de Wolfgang Reinhard⁸ et reconnue dans les recherches sur le portrait.⁹ En outre, il nous faut admettre que la mise en scène visuelle de signes distinctifs propres à un groupe peut se prévaloir d'avoir joué un rôle considérable et même prédominant dans la recherche relative à l'histoire culturelle de ces dernières années.¹⁰ De ce point de vue, on peut dire que dans le domaine de la communication visuelle, le vêtement dans l'image (et dans le portrait) est incontestablement devenu une composante majeure à part entière de l'économie symbolique de groupes sociaux, toutes époques confondues.

II.

Le jeune Peter Paul Rubens devait être empli d'une belle confiance en soi, lorsque tout juste rentré à Anvers de son voyage en Italie, il épouse Isabella Brandt et peint vers 1609 la *Tonnelle au chèvrefeuille*. Le tableau est spectaculaire, ne serait-ce que par ses dimensions, car les deux protagonistes y sont peints en pied grandeur nature. Au début de l'époque moderne, ce mode de représentation était réservé aux rois, aux princes et aux papes. Dans la *Tonnelle au chèvrefeuille*, Rubens est représenté assis sur un poteau, les jambes croisées, tandis que sa femme est assise par terre, sans doute sur un coussin. Leurs mains droites sont tendrement posées l'une sur l'autre, tandis que de leur main gauche, ils tiennent des attributs : l'éventail fermé pour Isabella,¹¹ le manche de l'épée pour Peter Paul. L'épée est une allusion claire aux ambitions sociales de Rubens qui ne correspondaient en 1609 pas encore à la réalité qu'il vivait. Car le fait de porter l'épée en public était un privilège réservé à la noblesse, privilège dont Rubens ne put s'enorgueillir qu'à partir de 1624.¹²

Ce qui est frappant dans cet autoportrait de Munich, c'est la différence entre les cols que portent Peter Paul et Isabella. Tandis que lui porte un col de dentelle à la française, ouvert et retombant largement sur les épaules, la fraise d'Isabella de style espagnol, d'une dentelle particulièrement délicate, forme un contraste marquant avec celui de son mari. Le col d'Isabella frappe particulièrement en raison de son exécution en filigrane.¹³ La question qui se pose à plus forte raison est celle de savoir pourquoi il ne fait pas le choix de s'orner lui aussi d'une telle fraise dans le portrait de Munich. Car après tout, le port de la fraise était à l'époque tout aussi répandu dans les portraits flamands d'hommes. L'archiduc Albrecht, alors régent des Pays-Bas, est systématiquement représenté dans ses portraits avec une fraise imposante. Rubens lui-même l'avait peint en 1620 comme pendant de l'archiduchesse Isabella (portant elle aussi une fraise) dans ce type établi de portraits.¹⁴ Pourtant, Rubens renonce en ce qui le concerne à cet ornement, induisant de cette manière dans son portrait de couple de Munich un étrange déséquilibre, dans la mesure où l'épouse se voit investie d'un statut de cour, tandis que l'époux en semble exclu. Si l'on se place sous les auspices de la mode, cette divergence entre le col français et le col espagnol devrait être interprétée comme un désaccord entre les époux. Elle désignerait l'homme comme francophile et la femme comme hispanophile. Il semble cependant que le choix du col dans le portrait réponde à d'autres critères.

III.

Dans la peinture flamande de la première moitié du XVII^e siècle, la fraise s'est imposée comme un insigne réservé, chez les hommes seulement, à quelques dignitaires bien précis. C'est ce que montrent surtout les portraits d'époux contemporains comme celui des époux Rockox par exemple (ill. 2). Rubens peignit les deux adorateurs sur les panneaux latéraux du triptyque des Rockox en l'an 1615. Comme sur la plupart des portraits d'époux néerlandais, la femme porte une fraise simple, disposée en plis ondulants. De même que sur le portrait de couple de l'archiduc et de l'archiduchesse, l'homme porte également une fraise. Ce constat est corroboré par le fait avéré par la prosopographie que Nicolaas Rockox occupa plusieurs fois la fonction de maire d'Anvers. D'autres œuvres comparables peuvent être considérées comme représentatives des portraits de hauts dignitaires, à l'exemple du *Portrait du chancelier de Brabant Petrus Pecquius* (1615, Bruxelles) peint par Rubens, qui représente le plus haut dignitaire à Bruxelles après le couple de l'archiduc et de l'archiduchesse Albrecht et Isabella, ou encore du *Portrait de Nicolaas Rockox* (1621, Saint-Pétersbourg), peint par Anthonis van Dyck et qui fait directement référence au tableau de Rubens, en particulier avec la colonne titanesque à l'arrière-plan. Les deux portraiturés y apparaissent portant leurs robes de fonction, le tabard et la fraise.¹⁵

Ce type de fraise orne tous les portraits d'hommes pourvus d'une fonction administrative, qu'ils soient juristes ou érudits. C'est également le recoupement entre l'observation de ce qui est représenté et la prosopographie qui mène à cette conclusion. Jean Charles de Cordes par exemple était membre du Grand Conseil de la Ville, et cela allait manifester de pair avec le droit de porter la fraise, tout du moins sur les portraits

(ill. 3).¹⁶ Placée à sa droite, sa femme ne porte pas de fraise, mais un profond décolleté vers l'avant et un col droit à la bordure richement ornée qui se déploie à l'arrière à la manière d'un éventail autour de son cou. Nous venons de voir que le col ouvert était le privilège de la noblesse anversoise, qui en suivant la mode de cour française pouvait se démarquer du patriciat de la ville.¹⁷ Si cela est avéré (et le portrait de l'archiduchesse Isabella peint par Rubens viendrait alors contredire ce point), il faut envisager qu'un autre devoir échoie ici à l'époux, car son port de la fraise relève de sa condition de représentant du Conseil de la Ville plutôt que de celle d'un aristocrate à la mode française.

Ce caractère d'insigne de la fraise est attesté par d'autres exemples iconographiques. L'examen du genre émergent du portrait d'artiste, en couple ou entouré de sa famille et sur lequel les artistes ne portent généralement pas de fraise, est riche d'enseignements. Cela vaut pour le portrait du peintre Cornelis de Vos (1618), peint par Anthonis van Dyck, tout comme¹⁸ pour celui qu'il fait du peintre originaire de Kassel Frans Snyder et de son épouse (1621, ill. 4). En ce qui concerne le portrait flamand d'artiste seul ou en famille, une typologie des cols claire s'est formée à l'époque de Rubens, attribuant à l'homme le col français en dentelle et à la femme la fraise à l'espagnole. Les artistes qui peuvent être identifiés dans les portraits de couple ou de famille n'étaient pas plus dignitaires que membres du Conseil de la Ville ou encore juristes. Ils n'étaient donc manifestement pas autorisés à porter une fraise. Et la *Tonnelle au chèvrefeuille* de Rubens se range précisément parmi cette catégorie de portraits (ill. 1).

L'association systématique entre le type de col et la position sociale de ses porteurs se dévoile dans d'autres portraits de Rubens. De manière particulièrement saisissante, le maître transposa au portrait d'amis ou de philosophes de 1611-1612 le port ainsi codifié de la fraise (Florence, Palazzo Pitti, ill. 5).¹⁹ Peter Paul Rubens, qui se tient à gauche à l'arrière-plan, est représenté sans col.²⁰ À droite devant lui est assis son frère Philippe, décédé en 1611, dont la fraise blanche et volumineuse se détache de manière contrastée sur le fond sombre. Philippe n'était pas seulement philosophe et disciple de Juste Lipse (1547-1606), mais aussi secrétaire du cabinet gouvernemental à Bruxelles.²¹ Son travail dans les plus hauts cercles du pouvoir justifiait aussi le port de la fraise, qui dans ce tableau revient au seul professeur d'université qu'est Lipse, également revêtu du tabard gansé de fourrure propre à sa corporation. On remarque aussi indubitablement que Joannes Woverius (1576-1636), qui apparaît au bord droit du tableau, porte un simple col blanc et non pas la fraise dont van Dyck le pourvoira plus tard seulement, dans son portrait du Louvre (postérieur à 1620). Et en effet, Woverius était alors en voyage en Italie et en France, avant de devenir membre du Conseil Municipal d'Anvers en 1613, puis membre du Conseil des Finances de Bruxelles en 1620.²² Lorsque Rubens réalise son portrait de philosophes à Florence en 1611-1612, cet ami proche de la famille de Rubens n'était manifestement pas encore dans une position l'autorisant à porter la fraise, pas plus que le peintre lui-même.

La concordance entre le portrait et la prosopographie sur le plan vestimentaire peut également être observée dans les autoportraits de Rubens. Il n'y porte jamais de fraise avant 1630, ni dans les portraits de couple et de groupe précédemment évoqués, ni sur l'autoportrait de Windsor (vers 1625) ou de Florence (vers 1628),²³ pas plus que

dans le portrait gravé exécuté par Paul Pontius en 1626, qui resta le modèle de référence pour les publications posthumes.²⁴ Le statut social de Rubens ne changea qu'en 1629 de manière décisive. Certes le roi d'Espagne lui avait déjà accordé un titre de noblesse en 1624, mais cette promotion resta apparemment sans effet quant au port de la fraise dans les tableaux. Ce n'est que lorsqu'il fut nommé par le roi Philippe IV Secrétaire du Conseil Secret en l'an 1629 qu'il se vit également accorder le droit d'arborer la fraise. Ce n'est pas son titre de noblesse de 1624, mais le fait qu'il revête cette haute fonction qui lui permit de se représenter portant la fraise dans ses autoportraits.²⁵ *L'Autoportrait* de Rubens conservé à Vienne, réalisé vers 1636, nous renseigne sur son ascension sociale (ill. 6) : on l'y voit pour la première fois portant la fraise. Sa conscience et sa fierté d'appartenir à un rang élevé culminent à proprement parler dans la zone claire du visage et de la fraise éclatante, qui contrastent avec l'environnement sombre de la figure. En plus de l'insigne de la fraise, Rubens se voyait à présent également en position d'intégrer la colonne de Titien à l'arrière-plan de son autoportrait. Le tableau ne thématise donc pas le passage à une conscience accrue du grand seigneur pour ce qui est à la mode, mais bien la fierté du prince des artistes d'appartenir enfin définitivement à l'élite sociale. En revanche, il apparaît clairement dans son dernier autoportrait avec son épouse Hélène Fourment et leur fils Peter Paul de 1639 (New York) que le prince des artistes a renoncé au port de la fraise. À travers la sangle de l'épée, barrant de manière bien visible la poitrine, et le gant à la main droite, Rubens signifie son rang et son appartenance à la noblesse, tout en renonçant toutefois au port de la fraise. Il est notoire que Rubens se retira des affaires politiques après 1634. Ce renoncement est donc susceptible d'expliquer le fait que la fraise disparaisse du tableau.²⁶

IV.

L'insertion de la fraise dans les portraits flamands de l'époque de Rubens que nous avons étudiés ici ne résulte donc pas de l'expression du goût personnel des personnes représentées, mais bien plus d'une réflexion sur la culture visuelle des insignes. Cette conclusion soulève de nouvelles questions. Car comme cela a déjà été souligné, on ne dispose pas de sources écrites suffisantes qui documenteraient les règles d'usage du port de la fraise dans le quotidien des Pays-Bas du Sud. Les tableaux, et en particulier les portraits, sont des sources visuelles importantes, qui peuvent compenser l'absence de sources écrites.

En ce qui concerne la représentation picturale du vêtement, se pose toutefois le problème fondamental suivant : comme on le sait, la réalité du tableau ne recouvre pas toujours la réalité vécue. Les représentations de vêtement ne doivent pas être comprises comme un miroir mais bien plus comme des constructions de la réalité.²⁷ Les tableaux ont leur tradition et leur sémantique propres, marquées dans une certaine mesure par les vêtements représentés, mais réciproquement, on peut tout aussi bien dire que l'assimilation du vêtement comme médium ouvre de nouveaux espaces de signification vestimentaire. Le vêtement se voit assigner un rôle clé dans le médium de l'image peinte ou sculptée. Le point de départ méthodique pour son déchiffrement est l'essai sémiotique de Roland Barthes (1967).²⁸ Se fondant sur cette « lisibilité de la

mode », Dagmar Venohr s'est récemment intéressée à la relation entre l'image moderne de la mode et le texte de mode, afin d'élucider la signification de la mode dans l'espace des médiums.²⁹ Jusqu'à présent, on avait toujours entrepris de répondre à cette question clé de la théorie de la mode en interrogeant le sens des signes vestimentaires sur la base de textes explicatifs. L'analyse et l'interprétation que nous proposons ici de la fraise essaient *a contrario* de ne pas considérer l'absence de textes comme un obstacle, mais comme une motivation supplémentaire à reconnaître au tableau sa qualité propre de source visuelle.

Les historiens de l'art ont essayé à de nombreuses reprises par le passé d'élucider le « langage des choses » dans les représentations figuratives. La question principale était d'établir dans quelle mesure les choses représentées rendent justice à une réalité quotidienne, la représentent ou lui confèrent un sens symbolique. Erwin Panofsky voyait derrière les objets dans les tableaux des premiers peintres flamands un « symbolisme déguisé ». ³⁰ Johan Huizinga s'éleva le premier contre cette iconologie décrypteuse d'images et qui a été parfois défigurée jusqu'à l'incompréhensible ; plus tard, ce fut Svetlana Alpers qui, dans son livre *Art of Describing* (1983), ramena le monde des objets dans les arts plastiques à un niveau de vérité plaçant pour la peinture hollandaise le sens de la description au-dessus de celui de la narration.³¹ La critique d'une iconologie logocentriste se focalisant uniquement sur des textes est aussi d'une importance capitale en ce qui concerne la représentation flamande du col. Cette critique réclame un accès herméneutique à la représentation des objets, pour montrer que leur signification dans les tableaux ne se laisse pas uniquement déchiffrer au moyen de textes qui en délivreraient le programme. Même si aux débuts de l'époque moderne, certaines réalités ne faisaient pas l'objet de discours humanistes érudits ou théologiques, elles peuvent néanmoins être génératrices de sens symbolique. La signification symbolique des objets peut délivrer son sens dans l'univers propre d'images et construire des réalités qui précèdent une réflexion textuelle, dans la mesure où des études récentes ont montré que les images peuvent mobiliser des thèmes et des motifs pour lesquels il n'existe pas encore de langage.³² De ce point de vue, en ce qui concerne la fraise flamande, il n'est donc pas à exclure que ce n'est que par le biais de son emploi codifié dans l'image qu'elle s'est transformée, en passant du rang d'un article de mode à celui d'une réalité vécue. Pour faire la preuve de cette transformation de sens, d'autres recherches seraient nécessaires.

Le vêtement et les réalités constituent par conséquent une économie symbolique propre, qui se voit prolongée dans le tableau par une économie symbolique picturale. La multiplicité des réseaux de sens et des associations d'idées possibles, qui découlent aussi du caractère symbolique du vêtement, sont culturellement conditionnées. Le port du vêtement dans la réalité quotidienne d'une époque particulière se réalise d'une certaine manière dans un faisceau de conditions sociales, psychologiques, historicisantes, juridiques et normatives, qui du fait de sa conformité à des rapports, n'est pas systématiquement transposé par le peintre au tableau dans lequel il est représenté. C'est pourquoi il relève du devoir de la science de l'art et de l'image non seulement de reconnaître le fait que le vêtement relève de la mode et qu'il revêt une fonction

distinctive, mais au-delà de cela, d'élucider son contenu symbolique. Le fait de reconstruire les modalités de transposition par lesquelles un costume ou un accessoire est tiré de sa réalité quotidienne pour être intégré au tableau, ou bien de retracer comment il est inventé ou développé dans le tableau même, peut conduire à l'acquisition de connaissances non négligeables.

- 1 Sur l'interprétation du col comme phénomène de mode, voir par exemple Ruth Matilda Anderson, « The Golilla. A Spanish Collar of the 17th Century », *Waffen- und Kostümkunde*, 1969, p. 1-19, ici p. 13 ; Janet Arnold, « Three Examples of Late Sixteenth and Early Seventeenth Century Neckwear », *Waffen- und Kostümkunde* 15, 1973, p. 109-124, ici p. 109 ; *De Mode in Rubens' Tijd*, cat. exp., Deurne, Anvers : Provinciaal Museum Sterckshof, 1977, ici p. 22-33 ; David R. Smith, « Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece », *The Art Bulletin* 64, 1982, p. 259-288, ici p. 260 ; Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Londres : Batsford, 1986, p. 68-70 ; Emilie E. S. Gordonker, *Van Dyck and the Representation of Dress*, Turnhout : Brepols, 2001, p. 34 ; Aileen Ribeiro, *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven : Yale University Press, 2005, p. 49-50 ; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 77 ; Aileen Ribeiro, « Dress in Adriaen van de Venne's Album of 1626 », *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, dans *Riggisberger Berichte* 19, 2012, p. 41-49, ici p. 48-49 ; Jenny Tiramani, « Three multilayered Ruffs in the Historisches Museum Basel », *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, *Riggisberger Berichte* 19, 2012, p. 93-106.
- 2 Bert Watteeuw, « Framing the face. Patterns of Presentation and Representation in Early Modern Dress and Portraiture », dans Catrien Santing, Barbara Baert and Anita Traninger (éd.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden : Brill, 2013, p. 245-270, ici p. 252. Au sujet de la critique de la fraise voir également Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, op.cit., p. 69-77.
- 3 Georg Simmel, « Philosophie der Mode », *Moderne Zeitfragen* 11, 1905, p. 5-41. Réimprimé sous le titre « Die Mode » dans Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig : Klinkhardt, 1911, p. 29-64.
- 4 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2004.
- 5 Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, Munich : Duncker & Humblot, 1913.
- 6 Le col flamand de l'époque de Rubens n'est jusqu'à ce jour pas interprété comme insigne. Voir à ce sujet à titre d'exemple Watteeuw, *Framing the Face*, op. cit., ici p. 256. Pour une comparaison plus détaillée de la représentation du col dans la peinture flamande, voir Philipp Zitzlsperger, « Rubens's Collars – Fashion or Insignia ? », dans Bert Watteeuw (éd.), *(Un)dressing Rubens* (en cours de parution).
- 7 On trouve également la recommandation invitant à prendre en considération les détails biographiques dans les analyses de portraits chez Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., p. 20.
- 8 Wolfgang Reinhard, *Freunde und Kreaturen: « Verflechtung » als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen*, Munich : Vögel, 1979.
- 9 Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, Munich : Hirmer, 2002 ; Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin : Akademie-Verlag, 2008 ; Philipp Zitzlsperger, « REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts », dans *ibid.* et Arne Karsten (éd.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin : Reimer, 2010, p. 23-65.
- 10 Voir à ce propos l'exemple de Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reichs*, Munich : Beck, 2008.
- 11 À propos de la signification de l'éventail dans l'espace néerlandais voir Winkel, *Fashion and Fancy*, op. cit., p. 72-74.

- 12 Nils Büttner, *Rubens*, Munich : Beck 2007, p. 38-39; Martin Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Cologne : DuMont, 2006, p. 13 ; Lilian H. Zirpolo (éd.), *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Lanham Md. : Scarecrow Press, 2010, p. 272 ; Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, New York : Cambridge University Press, 2005, p. 203-208.
- 13 L'emprunt aux formes de col en filigrane de l'archiduchesse Isabelle, régente des Pays-Bas, tel qu'il apparaît dans les portraits de Frans Pourbus le Jeune est manifeste. Rubens reprit le modèle de la fraise vers 1620 dans son portrait de l'archiduchesse.
- 14 Birgitt Borkopp-Restle et Barbara Welzel, « Licht und Bewegung – Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts », dans Philipp Zitzlsperger (éd.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*, Berlin : Mann, 2010, p. 99-112.
- 15 Au sujet du *tabbaard* comme insigne de fonction, voir Winkel, *Fashion and Fancy*, *op. cit.*, p. 145-167.
- 16 Au sujet du portrait et de la prosopographie de Jean Charles de Cordes, voir Michel Draguet, *Rubens, a Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, cat. exp., Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Tielt : Lannoo, 2007, p. 140-141.
- 17 *Ibid.*
- 18 Voir Susan J. Barnes, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven : Yale University Press, 2004, p. 102-103.
- 19 La datation par Warnke remonte à 1612. Voir Warnke, *Rubens*, *op. cit.*, p. 85.
- 20 Dans une première version du tableau florentin, comme on peut le voir en analysant les premières couches de peintures, Rubens portait initialement un chapeau qu'il supprima dans la version finale du tableau. Voir Nico van Hout, « A Second Self-Portrait in Rubens's "Four Philosophers" », *The Burlington Magazine* 142, 2000, p. 694-697.
- 21 Otto von Simson, *Peter Paul Rubens*, Mayence : Zabern 1996, p. 54.
- 22 Barnes, *Van Dyck*, *op. cit.*, p. 105.
- 23 Warnke, *Rubens*, *op. cit.*, p. 24-28.
- 24 Voir par exemple le double portrait de Rubens et Van Dyck sur une gravure d'Érasme Quellinus (1641), voir ill. 69 in Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, *op. cit.*, p. 193.
- 25 La fonction était héréditaire et fut léguée en 1640 à son fils Albert. La cour d'Espagne espérait, en accordant en 1629 cette distinction, donner plus de poids à la mission prévue de Rubens auprès de la cour d'Angleterre. Ulrich Thieme et Felix Becker (éd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 29, Leipzig : Seemann, 1935, p. 139. Aux promotions de Rubens s'ajouta le fait qu'il fut finalement adoubé chevalier par le roi des Anglais, Charles I^{er}, en 1630.
- 26 Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory*, *op. cit.*, p. 199-234.
- 27 Lou Taylor, *The Study of Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 118-121; Zitzlsperger, *Dürers Pelz*, *op. cit.*, p. 130-132 et p. 144-155.
- 28 Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris : Du Seuil, 1967.
- 29 Dagmar Venohr, *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld : Transcript, 2010.
- 30 Erwin Panofsky, « Jan van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine* 64, 1934, p. 117-127.
- 31 Pour plus de détails, voir à ce sujet Philipp Zitzlsperger, « Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung », dans *kritische berichte* 3, 2011, p. 17-28.
- 32 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin : Wagenbach 2013, p. 7-13.