

DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens

MIROIR D'UN CABINET D'AMATEUR

7 rue de L'Hôtel-de-Ville, 1204 **Genève**
T. +41(0)22 310 80 80 E. geneve@dejonckheere-gallery.com

100 rue du Faubourg Saint Honoré, 75008 **Paris**
T. +33(0)1 42 66 69 49 E. paris@dejonckheere-gallery.com

www.dejonckheere-gallery.com

Avant propos

Notre maison célèbre ses 35 ans d'activité et inaugure par cette exposition sa galerie genevoise. Pour cette occasion, notre catalogue revient sur l'exceptionnelle modernité d'une peinture qui ne cessa de captiver les amateurs d'art à travers le temps.

Illustrant notre travail et notre expertise, le thème « Miroir d'un cabinet d'amateur » répond à notre souhait d'offrir aux collectionneurs une sélection d'œuvres abouties. A même de traduire l'incroyable variété de sujets qu'eurent le talent de traiter les grands maîtres flamands, cette collection de maîtres du XVI^e au XVIII^e siècle nous plonge au cœur de l'un de ces cabinets d'amateurs, ou autres galeries de peinture, qui firent la fierté de leurs détenteurs.

A son origine, le cabinet dit « de curiosité » se devait de contenir en un endroit le savoir encyclopédique de notre monde. Mais à chacun ses propres objets de convoitise : ainsi se forment les premières galeries de peinture. En premier lieu espace de promenade ostentatoire, la galerie se fait aussi cabinet et espace intime de contemplation. Se déploient sur les murs variétés de sujets et de genre. Qu'il s'agisse du traditionnel portrait, de la grande scène d'histoire ou de dévotion privée, en passant par le paysage ou la nature morte, tous trouvent bonne place dans le goût de ces amateurs, et particulièrement la peinture des écoles du Nord qui inonde depuis le XVI^e siècle les ateliers d'artistes ou les premières boutiques de marchands de tableaux.

Le succès de ces compositions naît, à n'en pas douter, d'un surprenant rapport de force : car puissance et délicatesse sont deux termes qui ne se voient pas si souvent mêlés. C'est pourtant cette curieuse association qui fait toute la singularité de la peinture flamande des XV^e, XVI^e et XVII^e siècle. La puissance métaphysique d'un sujet traité par Bosch, la virtuosité du coup de crayon d'un Brueghel ou l'intensité des pigments employés par Grimmer, tous s'accompagnent toujours de la douceur d'un ton, de la souplesse d'un trait, ou encore de la discrétion d'une goutte d'eau déposée sur un fruit peint par Osias Beert.

La formidable richesse de la peinture de cette époque, faite d'influences et d'innovations, permet aisément de comprendre pourquoi celle-ci est, avec les Impressionnistes, l'école de peinture la plus appréciée à travers le monde. Notre galerie a participé à la découverte de nombreuses œuvres inédites qui sont depuis venues enrichir collections privées et musées. Aussi, sommes-nous heureux par cette première exposition genevoise de présenter un large panel de tableaux aux thèmes éclectiques, dont beaucoup n'ont encore jamais été dévoilés au public.

Georges & François De Jonckheere

Foreword

Our company is celebrating its 35th anniversary and is inaugurating its gallery in Geneva with this exhibition. For this occasion, our catalogue recalls the exceptional modernity of a painting that continues to captivate art-lovers over the ages.

Illustrating our work and our expertise, the theme «Reflection of a collector's cabinet» corresponds to our desire to offer collectors a selection of accomplished works. Set to reveal the incredible variety of subjects that the great Flemish masters painted, this collection of masters from the 16th and 18th century plunges us into the heart of these collector's cabinets, or other picture galleries, which were the pride of their owners.

Originally, the cabinet of "curiosities" was a special room that contained the encyclopaedic knowledge of our world. But every owner had his own objects of desire: and so the first picture galleries were formed. Essentially a place for parading, the gallery was also a cabinet and a quiet place of contemplation. A whole variety of subjects and genres adorned the walls. Whether they were in the form of traditional portraits, great scenes of history or of private devotion, landscapes or still lifes, all of them were greatly enjoyed by these art-lovers, especially the paintings of the northern schools which have flooded artists' studios or the first art dealers' shops since the 16th century.

The success of these paintings undoubtedly rose from a surprising power struggle: the terms strength and delicacy are rarely combined with each other. However, it is this curious association that makes 15th, 16th and 17th century Flemish painting so special. The metaphysical force of a subject painted by Bosch, the virtuosity of Brueghel's pencil stroke, or the intensity of Grimmer's colours are always accompanied by a soft tone, a flowing line, or perhaps a discreet drop of water placed on fruit painted by Osias Beert.

The wonderful richness of the painting of that era, comprised of influences and innovations, makes it easy to understand why, alongside the Impressionists, it is one of the most appreciated schools of painting worldwide. Our gallery has participated in the discovery of numerous hitherto unseen works, which have since enriched both private collections and museums. We are therefore delighted to present a wide range of paintings at this first exhibition in Geneva, featuring an eclectic choice of themes, many of which have never been revealed to the public before.

Georges & François De Jonckheere

Catalogue des œuvres

Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique

Lucas Cranach le Vieux

1 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Le Christ enfant et Saint Jean-Baptiste

2 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Portrait de l’électeur de Saxe Frédéric III, dit Frédéric le Sage

3 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Christ en homme de douleurs

4 Lucas Cranach le Vieux (et atelier)

1472 Kronach – Weimar 1553

Portrait de Martin Luther

5 Bartholomeus Bruyn le Vieux

Vers 1493 Cologne ou Wesel – Cologne 1553-1557

Portrait-diptyque d’un couple bourgeois, probablement de Cologne, avec au verso la représentation d’un memento-mori

6 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait d'un homme en blanc

7 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait d’un homme au toquet à plume et au pourpoint noir

8 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait présumé de Jacques de Savoie, duc de Nemours

9 Corneille de Lyon (attribué à)

1500 La Haye

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait de jeune gentilhomme à la barbe rousse sur fond vert

10 Corneille de Lyon (attribué à)

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait de Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan

11 Lucas Gassel

Vers 1500 Helmont – Bruxelles avant 1569

Les jardins d’un palais renaissance, avec des épisodes de l’histoire de David et Bethsabée, dans un paysage panoramique agrémenté de montagnes et d’un port

12 Maître du portrait d’Andreas Hertwig

Deuxième tiers du XVI^e siècle

Portrait en buste d’un homme âgé de vingt-cinq ans, vêtu d’un manteau noir et d’un chapeau

13 Jan Mandijn

1502 Haarlem – 1560

La Tentation de Saint Antoine

14 Martin van Cleve

1527 – Anvers – 1581

La Parabole des aveugles

15 Hans Bol

1534 Malines – Amsterdam 1593

Triptyque : L’Adoration des bergers, la Crucifixion, La Résurrection

16 Hans Bol

1534 Malines – Amsterdam 1593

Paysage panoramique avec la Fuite en Egypte

17 Simon de Myle

Deuxième moitié du XVI^e siècle

L’Arche de Noé sur le Mont Ararat

18 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La Moisson

19 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Danse de noces en extérieur

20 Jan Brueghel le Vieux & Hendrick van Balen

1568 Bruxelles – Anvers 1625 / 1575 – Anvers – 1632

L’allégorie de l’Abondance

21 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Paysage fluvial avec lavandières et pêcheurs, un homme traversant un pont au loin

22 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Entrée de village avec marché aux bestiaux

23 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Carriole et paysans sur un chemin dominant une vallée

24 Jan Brueghel le Vieux & Hendrick van Balen

1568 Bruxelles – Anvers 1625 / 1575 – Anvers – 1632

Le Banquet de noces de Bacchus et Ariane

25 Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Deux mois : le mois de mars ou la Parabole des vigenrons meurtriers et le mois de décembre avec Joseph et Marie arrivant à l’Auberge

26 Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Patineurs devant le château de Zuylen à Maarsen

27 Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Scène champêtre devant un manoir illustrant la demande en mariage d’Isaac et Rebecca

28 Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

Bouquet de fleurs et vase de fleurs sur un entablement

29 Hendrick Avercamp

1585 Amsterdam – Kampen 1663

Paysage d’hiver avec patineurs aux abords de Kampen

30 Clara Peeters

1594 – Anvers – après 1657

Nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin

31 Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Paysage fluvial avec le débarquement d’une famille sur une rive

32 Isaac Soreau

1604 – Hanau – après 1638

Nature morte de fruits : grappes de raisin dans un bol de porcelaine, assiette, verre de vin vénitien, couteau, noix et poire sur une table

33 David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

L’Intérieur d’une galerie de peinture

34 Johannes Bosschaert

1610 Middelburg – Dordrecht après 1628

Nature morte au panier de fleurs renversé

35 Cornelis Mahu

Vers 1613 – Anvers – 1689

Nature morte à l’orange sur un plat d’étain, un pichet de grès, un verre, du pain et une boîte à tabac sur un entablement

36 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Etude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache

37-38 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Nature morte à la coupe de fruits avec singe charardeur et cochon d’Inde ; Nature morte de fruits et de légumes avec singe charardeur et chien

39 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Banketje avec coupes de porcelaine « kraak » de Chine,contenant framboises et mûres, fleurs dans un vase en bronze, pinson et papillon

40-41 Pieter Snyers

1681 – Anvers – 1752

Nature morte de fruits et légumes Nature morte de fruits et légumes avec pichet de grès

42 Michele Marieschi

1710 – Venise – 1743

Venise : vue du bassin de San Marco

43-44 Francesco Guardi

1712 –Venise – 1793

L’Isola San Michele ; Rio dei Mendicanti

45-46-47 Francesco Guardi

1712 –Venise – 1793

Capriccio avec ruines et sarcophage, animé de personnages Capriccio avec ruines animé de personnages Capriccio avec remparts et arche, animé de personnages

48 Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmanova nel Frioli – Milan 1844

Venise : Le Grand Canal et le Palazzo Grimani di San Luca

1 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Le Christ enfant et Saint Jean-Baptiste ***The Christ Child and Saint John the Baptist***

Huile sur panneau de hêtre : 20,5×16 cm
Circa 1550-1551. Signé du serpent
de l'artiste en haut à gauche
Panel: 20.5×16 cm
Circa 1550-1551. Signed with the artist's
serpent top left

Provenance Christie's, London, 14 janvier 1888,
lot 9, comme 'L. Cranach'; Collection F.G. Jackel;
Collection privée.

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer, comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande. A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux Humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrece ou à Vénus.

Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce la charge de bourgmestre en 1537 et 1540.

Sujet presque inédit dans l'œuvre de Lucas Cranach, *le Christ Enfant et Saint Jean-Baptiste* est un thème dérivé des saintes familles italiennes, que Léonard de Vinci ou Raphaël se plaisent à peindre dans le giron de la Vierge. Mais ici, c'est avec une mise en scène toute particulière que Cranach illustre l'un des sujets les plus populaires de la Haute Renaissance.

Notre tableau, *Le Christ enfant et Saint Jean-Baptiste*, tient une place singulière dans le corpus de l'artiste. En effet, si l'on trouve souvent Saint Jean-Baptiste accompagnant le Christ dans les bras de sa mère, il est plus rare de voir représenté les deux jeunes garçons ensemble. La première version de ce thème date de 1534 (collection Albert

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the 16th century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered to be one of the main representatives of the German Renaissance. Both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes, portraits and female nudes which he often identified with Lucretia or Venus.

The artist's earliest known works date from this period; they are religious scenes whose vivid and expressive colours show proof of his creative power. In 1505, he became court painter for the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, executed altarpieces and also painted profane subjects. In 1508, Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms adorned with a winged serpent, which became the artist's signature. The master resided almost uninterruptedly in Wittenberg. As an important citizen, he sat on the town's assembly in 1519 and acted as burgomaster in 1537 and 1540.

The Christ Child and Saint John the Baptist — a subject almost unknown in the work of Lucas Cranach — is a theme derived from the Italian holy families in the lap of the Virgin that Leonardo da Vinci and Raphael so liked to paint. However, in this case, Cranach places one of the most popular subjects of the High Renaissance in a very particular setting.

Our painting of *The Christ Child and Saint John the Baptist* has a unique place in the artist's body of work. While it is true we often find Saint John the Baptist accompanying Christ in the arms of his mother, it is rarer to see the two young boys portrayed together. The first version of this theme dates from 1534 (Albert Keller collection, New



Keller, New York), tandis qu'une autre est conservée à Hanovre. C'est sans compter sur une troisième version, la plus relative à la nôtre, qui est consignée au Wallraf-Richartz Museum de Cologne et datée 1534 également. Dans cette dernière, Cranach adopte le célèbre fond noir qui a fait le succès de ses *Venus et Lucrèce*.

Dans notre étonnant tableau, le Christ porte une croix de bois deséchée, symbole de son enfance et de son sacrifice, tandis que le jeune Jean-Baptiste porte déjà la peau de bête qui fait allusion à sa retraite dans le désert. A côté de lui, un agneau, qui fait naturellement référence au Christ «agneau de Dieu». Au détriment des fonds paysagers souvent utilisés dans son œuvre, Cranach préfère glisser sous les pieds de ses protagonistes un amas d'attributs symboliques du mysticisme chrétien. Le peintre fait ainsi référence au «Christ marchant sur les animaux», vainqueur de la mort et du vice. C'est pourquoi on trouve sous leurs pieds multitude de motifs effrayants comme une tête de lion, des serpents et des crânes. Cette iconographie est connue dès la fin de l'Antiquité tardive, et se développe à l'époque médiévale. Son usage prouve l'excellente connaissance et l'intérêt du peintre pour l'iconographie médiévale germanique et carolingienne : le serpent rappelle Eve et Adam au paradis, tandis que le lion se léchant les babines et regardant vers le Christ fait écho à diverses représentations chimériques de Dürer. Aussi, le serpent et le crâne peints au pied de la croix font probablement référence à l'arbre de vie ; croix qui d'ailleurs dans la *Légende Dorée* proviendrait de bois d'arbres nés de l'arbre de vie. Et pour aller plus loin davantage, l'arbre de vie aurait été planté dans la bouche d'Adam.

Cette iconographie complexe fait sans équivoque de ce tableau un témoin important du contexte politico-religieux de l'époque. En effet, souvent utilisé pour symboliser le triomphe de l'Eglise sur les Hérésies, ce thème renvoie aux questionnements des Humanistes que Cranach fréquente. Ainsi l'ami de Martin Luther aurait-il pu exécuter cette peinture lors de son séjour à Augsbourg, entre 1550 et 1551, soit à la fin de sa carrière alors qu'il rejoint Jean Frédéric le Sage captif de cette ville. La grande qualité de certains détails, comme la finesse du modelé des corps et le traitement raffiné des cheveux sur les visages font de cette œuvre une pièce de choix du corpus Cranach. C'est avec maîtrise mais aussi grâce et délicatesse que le peintre illustre les idées de son temps. Il sait également prendre parti de l'âge des ses personnages pour en faire aussi une image de tendre complicité entre deux jeunes enfants, dont le sort n'est finalement signifié que par des attributs. Dans nombre de tableaux de *Charité*, Cranach se plait aussi à peindre les enfants, qu'il voit joufflus et enthousiastes. Ici, c'est par une symbolique affûtée et un traitement exceptionnel du corps qu'il synthétise une carrière de recherches plastiques, au service des grands penseurs de la Réforme.

York); another one exists in Hanover. There is also a third one — the most relevant to ours — which belongs to the Wallraf-Richartz Museum in Cologne, which is equally dated 1534. In this work, Cranach adopts the famous black background, which made his paintings of *Venus and Lucretia* so successful.

In our astonishing painting, Christ carries a dried wooden cross, the symbol of his childhood and his sacrifice, while the young John the Baptist is already wearing the animal hide which alludes to his retreat into the desert. Next to him, a lamb naturally refers to Christ, the “lamb of God”. Instead of the background landscapes often used in his work, Cranach prefers to slip a mass of symbolic attributes of Christian mysticism beneath the feet of his protagonists. The painter thus makes a reference to “Christ treading on beasts”, the conqueror of death and vice. This is why we find a multitude of fearsome motifs under their feet, such as a lion's head, serpents and skulls. This iconography appeared at the end of late antiquity, and developed during the mediæval era. Its presence reveals the painter's excellent knowledge and interest in Germanic and Carolingian mediæval iconography: the serpent is a reminder of Adam and Eve in paradise, while the lion licking its lips and looking at Christ echoes Dürer's various chimerical representations. The serpent and the skull painted at the foot of the cross probably refer to the tree of life; a cross which was made from the wood of trees originating from the tree of life according to the *Golden Legend*. And going one step further, the tree of life was supposedly planted in Adam's mouth.

This complex iconography unequivocally makes this painting an important testimony to the politico-religious context of the time. Often used to symbolise the triumph of the Church over heresy, this theme refers to the questionings of the humanists whom Cranach frequented. As the friend of Martin Luther, he could indeed have executed this painting during his stay in Augsburg between 1550 and 1551 at the end of his career, while on his way to join John Frederick I, prisoner of this town. The great quality of certain details, such as the finesse of the bodies' contours and the refined rendering of the hair on the faces, make this a choice piece of work in Cranach's corpus. The painter illustrates the ideas of his time with skill but also grace and delicacy. He also knows how to take into consideration the age of his characters to portray an image of tender complicity between the two young boys, whose fate is in fact only indicated by attributes. In numerous paintings of *Charity*, Cranach also enjoys depicting children as chubby and joyful. Here, through fine-tuned symbolism and an exceptional rendering of the body, he synthesises a career of artistic research at the service of the great thinkers of the Reformation.



2 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Portrait de l'électeur de Saxe Frédéric III, dit Frédéric le Sage
Portrait of the Elector of Saxony, Frederick III, known as Frederick the Wise

Panneau avec deux papiers imprimés marouflés : 20,4×14,6 cm
Monogrammé et daté 1532 en haut à gauche
Panel with two mounted printed papers: 20.4×14.6 cm
Monogrammed and dated 1532 top left

Provenance
Collection privée.

Lucas Cranach partit de Vienne en 1505 pour devenir le peintre officiel du prince électeur de Saxe, Frédéric le Sage, à Wittenberg. Cet événement marque un tournant dans la carrière du peintre, qui resta jusqu'à la fin de ses jours au service de cette famille princière. La relation privilégiée qu'entretient Cranach avec cette dynastie favorise son ascension au sein de la bourgeoisie de Wittenberg et permet le développement d'un atelier capable de répondre aux diverses demandes de la Cour.

En tant que peintre officiel de la Cour, Cranach fournira de nombreuses peintures destinées à promouvoir le message luthérien. Notre œuvre est l'un de ces portraits.

L'artiste présente la figure de Frédéric le Sage devant un fond bleuté avec un deux textes imprimés marouflés, l'un en haut à droite et l'autre en bas du tableau. Le texte du bas est un poème écrit par Luther pour l'éloge funèbre de Frédéric le Sage. Le tableau de Cranach est une alliance intime entre texte et image, où l'un fonctionne comme le support de l'autre, renforçant le message qu'il doit transmettre au spectateur. Cette peinture semble avoir pour modèle les portraits de Frédéric le Sage peints par Cranach au début des années 1520 avant sa mort, tel que le tableau qui était conservé à Gotha et daté de 1522¹. Le portrait ne représente pas le prince dans un moment fixe dans le temps, au contraire, l'artiste cherche à donner à son sujet un côté intemporel. Le peintre dépeint Frédéric le Sage comme un dirigeant juste et un garant des lois morales, lui conférant un air de sagesse et de bienfaisance. En nous offrant un portrait d'une grande beauté plastique basé sur une composition particulièrement claire et dessinée (qui saisit directement l'œil du spectateur par un procédé iconographique des plus réfléchis), Cranach réussit parfaitement à donner à ce portrait la force nécessaire pour devenir une des icônes de l'histoire de l'art.

¹ M. Friedländer et J. Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978, n° 151, p.103.

Lucas Cranach left Vienna in 1505 to become the official painter of the Prince Elector of Saxony, Frederick the Wise, in Wittenberg. This event marked a turning point in the career of the painter, who remained in the service of this princely family until the end of his days. Cranach's privileged relationship with this dynasty favoured his rise within the bourgeoisie of Wittenberg and allowed him to develop a studio capable of meeting the court's various demands.

As the official court painter, Cranach supplied numerous paintings aimed at promoting the Lutheran message. Our work is one of these portraits.

The artist presents Frederick the Wise's face against a bluish background with the two mounted printed texts, one top right and the other at the bottom of the painting. The text at the bottom is a poem written by Luther praising the many virtues of Frederick the Wise. Cranach's painting forms a close alliance between text and image, where one acts as a support for the other, reinforcing the message it must convey to the viewer. This painting seems to be modelled on the portraits of Frederick the Wise painted by Cranach at the beginning of the 1520s, before his death, such as the painting kept in Gotha, dated 1522¹. The portrait doesn't depict the prince at a specific moment in time; on the contrary, the artist seeks to give his subject a certain timelessness. The painter depicts Frederick the Wise as a fair leader and the guarantor of moral laws, giving him an air of sagacity and charity. By offering us a portrait of a great plastic beauty based on a particularly clear and carefully delineated composition (which immediately catches the eye of the viewer through a well-thought-out iconographic procedure), Cranach perfectly succeeds in giving this portrait the necessary strength to become one of the icons of the history of art.

¹ M. Friedländer et J. Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978, n° 151, p.103.



3 Lucas Cranach le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Christ en Homme de douleur
Christ as the Man of Sorrows

Panneau : 38,4×27 cm
Panel: 38.4×27 cm

Provenance Collection privée.

Des diverses représentations de l'Homme de douleur peintes par Lucas Cranach, notre version est certainement l'une des plus abouties. Présenté devant un parapet, surmonté d'un voile sombre porté par deux angelots et couvrant un paysage panoramique, ce *Christ* est à la base d'une iconographie complexe particulièrement en vogue à l'époque de la Réforme. Aussi bien admiré des catholiques que des protestants, ce type d'image de dévotion connaît un essor important car il est doté d'une grande neutralité tout en mettant l'accent sur l'humanité du Christ.

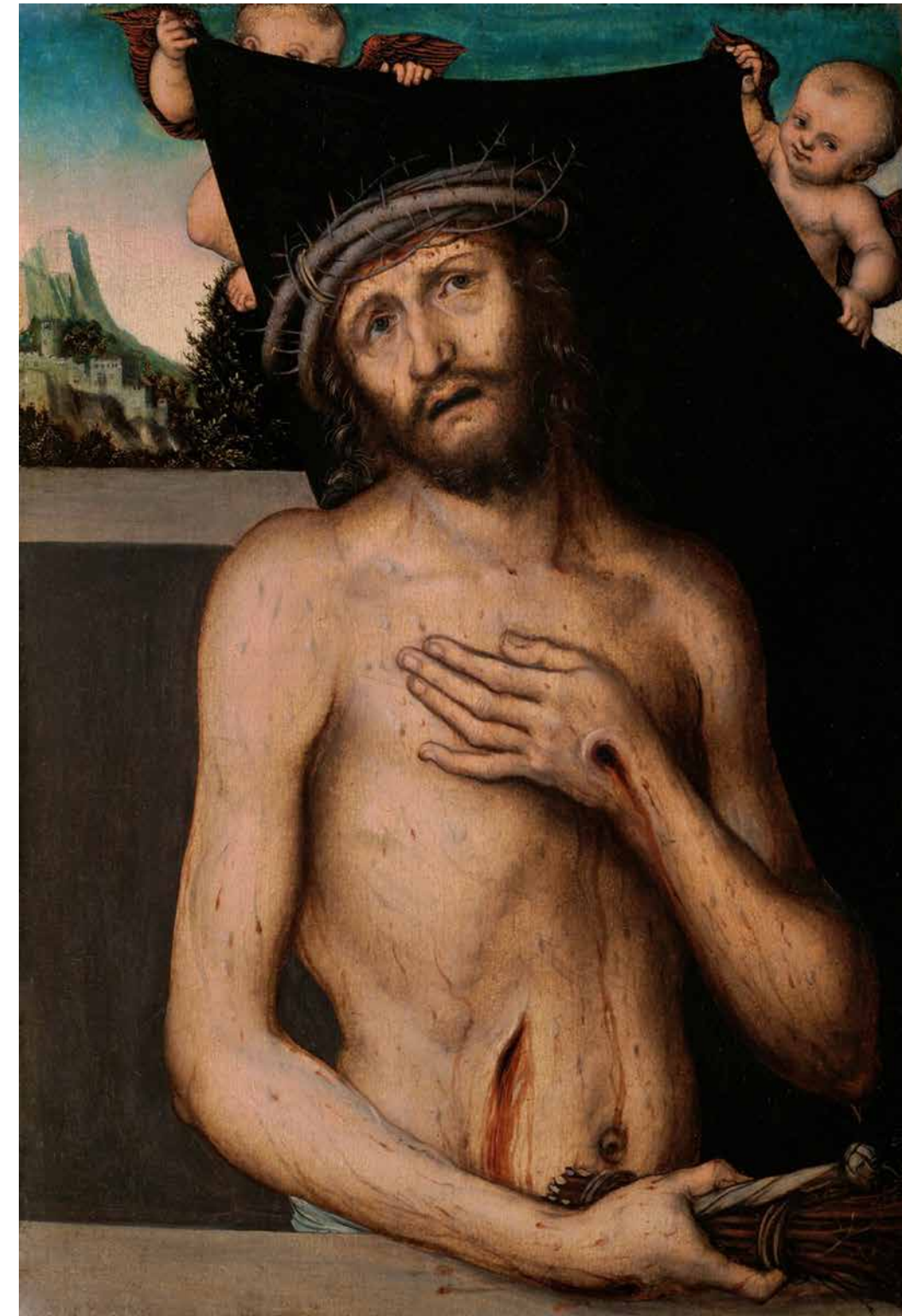
A la fois significative de la production du XVI^e siècle, et intemporelle dans l'iconographie religieuse, le Christ en Homme de douleur est le symbole de la Passion. Il rappelle au dévot son importance pour la rédemption du monde. Image de la mort du Christ par excellence et de son sacrifice, elle sert de tableau de dévotion au fidèle, qui au moment de l'eucharistie se remémore le chemin de croix. Née de l'iconographie médiévale de *l'Imago pietatis*, représentant le Christ entre la vie et la mort, la tradition à laquelle s'associe l'œuvre de Cranach présente le Christ de manière frontale, livrant ses plaies sanguinolentes au spectateur. Dépasant la simple représentation d'un corps martyrisé par d'innombrables blessures, l'artiste s'attache à traduire toute la douleur de l'homme exprimée par ce visage émacié au regard si doux. C'est ce regard qui, posé sur nous, invite le fidèle à méditer sur le sacrifice du fils de Dieu venu sauver les hommes. Dans ses mains, le fouet et la verge symbolisent les tortures qu'il endura chez Ponce Pilate, tout comme l'imposante couronne d'épines qui ceint sa tête. Contrairement à d'autres versions¹ dans lesquelles les instruments de la Passion sont simplement évoqués, voire juste déposés, ces objets se retrouvent parfaitement intégrés au sein de la composition.

Le caractère unique de l'arrière-plan de notre tableau, ainsi que la position inédite des mains tentent à faire penser que l'artiste a été inspiré par une gravure de Dürer datée de 1515. En effet, la percée vers

Of the various portrayals of the Man of Sorrows painted by Lucas Cranach, our version is certainly one of the most accomplished. This *Christ*, presented in front of a parapet with a dark veil held above him by two cherubs, covering the panoramic landscape in the background, is the source of a complex iconography that was particularly fashionable during the Reformation. Admired as much by the Catholics as by the Protestants, this type of religious image became extremely popular owing to its strong neutrality which is countered by the emphasis on Christ's humanity.

Significant of the works produced in the 16th century and timeless in terms of religious iconography, Christ as the Man of Sorrows is the symbol of the Passion. It reminds the pious how important it is to the world's redemption. This image of the death of Christ *par excellence* and of his sacrifice serves as a devotional picture to the faithful, reminding them of the Way of the Cross during the Eucharist. Based on the *imago pietatis* in mediæval iconography, depicting Christ between life and death, the tradition with which Cranach's work is associated presents Christ facing us, showing his bleeding wounds to the viewer. Exceeding the simple depiction of a tortured body with countless injuries, the artist endeavours to convey all of man's sorrows expressed in this emaciated face with its gentle gaze. It is this gaze, cast upon us, which invites the faithful to ponder on the sacrifice of the Son of God, come to save mankind. In his hands, the whip and the cane symbolise the tortures inflicted on him by Pontius Pilate, just like the imposing crown of thorns around his head. Contrary to other versions¹, in which the instruments of the Passion are simply evoked or laid out, these objects are perfectly integrated into the painting.

The uniqueness of our painting's background as well as the unusual position of the hands lead us to believe that the artist was inspired by an engraving by Dürer, dated 1515. Indeed, the opening towards the outside, which opens onto a panoramic landscape, is completely



l'extérieur qui s'ouvre sur un paysage panoramique diffère véritablement des versions postérieures à 1537 mentionnées par Friedländer et Rosenberg dans lesquelles le corps du Christ se détache invariablement d'un fond noir. Annonçant cependant l'évolution du thème, le peintre introduit dans sa composition deux *putti* joufflus venus apporter un tissu de couleur sombre dont l'ampleur nous cache déjà les deux tiers du paysage. Ce drap tendu derrière la tête du Christ fait référence au linceul qui vient recouvrir son corps avant qu'il ne ressuscite. Ce même tissu peut également faire référence au dais surmontant traditionnellement les trônes et symbolisant la puissance royale. L'Homme de douleur qui se tient devant nous est à la fois supplicié et roi des Cieux.

Nombreux dans l'œuvre de Lucas Cranach, et déclinés par son fils, les tableaux de dévotion traduisent d'une part la forte demande de l'époque pour ce type d'images, mais aussi la grande prospérité de l'atelier familial. Peint dans les années 1530, ce *Christ en Homme de douleur* est un très bel exemple de la virtuosité du maître. Cranach arrive à exprimer toute la tension dramatique de son sujet par l'extraordinaire présence qui se lit dans le regard du personnage ainsi que par le langage des mains. La carnation, véritable signature plastique du maître, est rendue de manière saisissante. Les plaies, saturées de rouge carmin, renvoient au caractère humain du Rédempteur.

Maître de la Renaissance allemande, Lucas Cranach le Vieux transcende l'image de piété pour faire de cette composition le portrait d'un homme souffrant réellement dans ses chairs et dans son âme. Symboles de sa double nature divine et humaine, les *putti* auréolent d'un carré de toile ce Christ qui figure sans nul doute parmi les plus emblématiques de l'œuvre de Lucas Cranach.

¹ Ces tableaux, moins aboutis que le nôtre, sont composés selon un schéma identique : l'Homme de douleur est représenté sur un fond noir, en pied ou à mi-corps, comme en témoigne la version d'après 1537 faisant anciennement partie des collections du Museo de Arte de Ponce à Puerto Rico (Lucas Cranach l'Ancien, *l'Homme de douleur*, après 1537, panneau, 50 x 33 cm, collection particulière.), ou celle quasiment semblable qui appartient à la forteresse de Cobourg. A Dresde, *l'Homme de douleur* est un Christ peint sur fond noir que deux groupes d'angelots surmontent. Cette composition, plus dense, annonce les panneaux centraux des retables, où la Vierge et Saint Jean entourent le Christ, comme c'est le cas pour l'imposant triptyque de Georges le Barbu conservé dans la chapelle Saint Georges de la cathédrale de Meissen². Et comme dans notre tableau, les *arma christi* font partie intégrante du personnage.

² Lucas Cranach l'Ancien, *Retable de Georges le Barbu*, 1534, panneau central, 112 x 99 cm, Meissen, Cathédrale, chapelle Saint Georges.

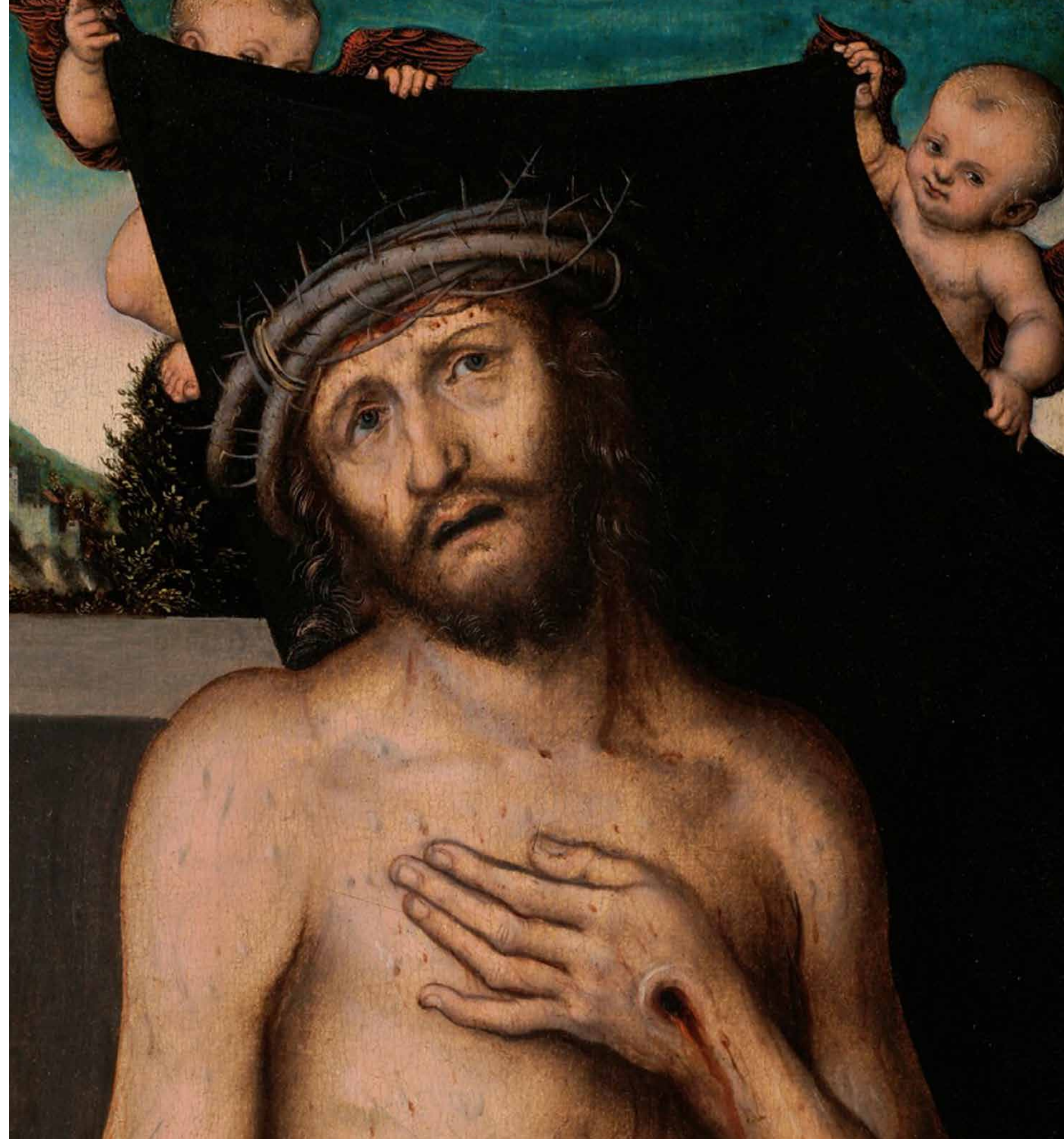
different from the versions prior to 1537, mentioned by Friedländer and Rosenberg, in which the body of Christ clearly stands out from the black background. However, the painter announces the theme's evolution by introducing two chubby *putti* into his painting; they are holding a large dark-coloured piece of fabric which hides two-thirds of the landscape. This piece of fabric stretching behind Christ's head is a reference to the shroud that will cover his body before his resurrection. It could also refer to the canopy that traditionally hangs over thrones symbolising royal power. The Man of Sorrows facing us is both a victim of torture and the king of heaven.

Devotional pictures, of which there are many in the works of Lucas Cranach, and among those of his son, convey the strong demand at the time for this type of image as well as the significant prosperity of the family studio. Painted in the 1530s, this *Christ as the Man of Sorrows* is a fine example of the master's skill. Cranach manages to express all the dramatic tension of his subject by the extraordinary presence that exudes from the character's gaze and the language of his hands. His complexion, the true signature of the master's artistry, is astoundingly rendered. The wounds, saturated in crimson red, are signs of the Redeemer's human nature.

A master of the German Renaissance, Lucas Cranach the Elder transcends the image of piety to turn this painting into the portrait of a man truly suffering in body and soul. Symbols of his divine and human aspects, the *putti* encircle this Christ with a halo of fabric. He is undoubtedly among the most emblematic in the works of Lucas Cranach.

¹ These paintings, which are less accomplished than ours, are laid out in exactly the same way: *The Man of Sorrows* is portrayed full-length or half-length against a black background, as shown in the post-1537 version, formerly belonging to the collections of the Museo de Arte de Ponce in Puerto Rico (Lucas Cranach the Elder, the *Man of Sorrows*, after 1537, panel 50 x 33 cm, private collection), or in the very similar version in the Coburg Fortress. In Dresden, the Man of Sorrows features Christ painted against a black background with two groups of cherubs overhead. This more compact painting, heralds the central altarpiece panels, where the Virgin and Saint John surround Christ, as is the case in George the Bearded's imposing triptych in Saint George's chapel in Meissen cathedral². As in our painting, the *arma christi* are an integral part of the character.

² Lucas Cranach the Elder, *Altarpiece of George the Bearded*, 1534, central panel, 112 x 99 cm, Meissen, Cathedral, Saint George's chapel.



4 Lucas Cranach le Vieux (et atelier)

1472 Kronach – Weimar 1553

Portrait de Martin Luther **Portrait of Martin Luther**

Huile sur panneau de hêtre : 51,5×36,3 cm
Signé du Dragon et daté de 1530
Oil on beech panel: 51.5×36.3 cm
Signed with a winged serpent and dated 1530

Provenance Collection Nebel, Francfort ; Collection Mulert, Berlin ;
Collection privée.
Exposition Exposition *Cranach* au Deutsches Museum de Berlin, 1937 ;
«Lucas Cranach», Festung Rosenberg, Kronach, 1994 (Catalogue n° 176)

Les effigies de Luther peintes par Lucas Cranach le Vieux, qui fut son portraitiste attitré ainsi que son ami proche, sont devenues à travers le temps des représentations emblématiques de la Réforme. Au regard de l'histoire Martin Luther (1483-1546) peut être considéré comme l'une des figures majeures du XVI^e siècle. Moine augustin et docteur en théologie à l'université de Wittenberg, il s'éleva contre la pratique des indulgences de l'église catholique en promulguant en 1517 ses célèbres «95 thèses». C'est à la cour du Prince Electeur de Saxe que le réformateur fit la connaissance de Cranach et devint son ami. Ce portrait du théologien dégage une indéniable présence. L'économie des tons et la simplicité de la composition permettent à Cranach de créer ici une image d'une grande pureté, faite de sobriété. L'homme est représenté à mis corps devant un fond bleu givré, vêtu d'une robe et d'un chapeau doctoral noir. Cette quiétude qui émerge du portrait semble s'associer parfaitement à l'inscription en Latin de l'Ancien Testament figurant au dessus de la tête du personnage : «IN SILENCIO ET SPE ERIT FORTITVDO VESTRA», « *votre force sera dans l'espoir et dans le silence*».

Notre tableau, signé d'un serpent ailé, porte la date «1530». Peintre de la Cour de Saxe, Cranach participa activement avec son atelier à la création d'une iconographie pour le Protestantisme par le biais de la peinture, mais aussi de la gravure. Les nombreux portraits de Luther qui furent réalisés à l'époque par l'artiste étaient souvent destinés aux Princes et aux villes qui adhéraient à la Réforme. Des tableaux comme celui-ci devaient servir à humaniser cette nouvelle religion, à donner un visage fédérateur au mouvement alors que les guerres de religions débutaient un peu partout en Europe. Citons le portrait du Deutsches Museum de Berlin¹ ou encore celui de la galerie des Offices à Florence² qui représentent Luther de la même façon. Initiateur d'un style qui influencera de nombreux artistes, Lucas Cranach hisse par ce tableau Luther au rang de véritable icône de la Réforme.

¹ Lucas Cranach le Vieux et atelier, *Portrait de Martin Luther*, 1529, huile sur panneau, 51,5 × 36,3 cm, Berlin, Deutsches Museum.

² Lucas Cranach le Vieux, *Portrait de Martin Luther et de Katerine Von Bora*, 1529, huile sur panneau, Florence, Galleria degli Uffizi.

The effigies of Luther painted by Lucas Cranach the Elder, who was his appointed portrait painter as well as his close friend, have become emblematic portrayals of the Reformation throughout the ages. From a historical point of view, Martin Luther (1483-1546) can be considered as one of the major figures of the 16th century. An Augustinian monk and doctor in theology at the University of Wittenberg, he rose up against the Catholic Church's practice of selling indulgences by promulgating his famous "95 Theses" in 1517. It was at the court of the Prince Elector of Saxony that the reformer met Cranach and became his friend. This portrait of the theologian exudes an undeniable presence. Here, the sparing use of tones and the composition's simplicity allow Cranach to create an image of great purity and sobriety. The figure is portrayed in a head and shoulders portrait against a frosty blue background, dressed in a robe and a black doctoral cap. This tranquillity emerging from the portrait seems to be in perfect harmony with the inscription in Latin from the Old Testament, featured above the figure's head: "IN SILENCIO ET SPE ERIT FORTITVDO VESTRA", "*your strength will lie in silence and hope*".

Our painting, signed with a winged serpent, bears the date "1530". Painter for the Court of Saxony, Cranach and his studio actively participated in the creation of a Protestant iconography through painting as well as engraving. The numerous portraits of Luther which the artist painted at the time were often for the princes and towns who supported the Reformation. The purpose of paintings such as this one was to humanise this new religion and give the movement the image of a federator at a time when wars of religion were starting up all over Europe. For instance, there is the portrait in the Deutsches Historisches Museum in Berlin¹ or the one in the Uffizi Gallery in Florence² which both portray Luther in the same manner. Initiating a style that would influence numerous artists, Lucas Cranach raises Luther to the rank of a true icon of the Reformation in this painting.

¹ Lucas Cranach the Elder and studio, *Portrait of Martin Luther*, 1529, oil on panel, 51.5 × 36.3 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum.

² Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Martin Luther and Katerine Von Bora*, 1529, oil on panel, Florence, Galleria degli Uffizi.



5 Bartholomeus Bruyn le Vieux

Vers 1493 Cologne ou Wesel – Cologne 1553-1557

Portrait-diptyque d'un couple bourgeois, probablement de Cologne, avec au verso la représentation d'un memento-mori
Portrait-diptych of a bourgeois couple, probably from Cologne, with the portrayal of a memento mori on the other side

Panneau : 31×20,6 cm ;
verso 38,8×30,8 cm
Panel: 31×20,6 cm ;
back 38.8×30.8 cm

Provenance Collection Baron de Mentzingen-Graf Andlau ; Collection Wilfried Greif – New York ; Collection privée.

Littérature Westhoff-Hrummacher, Hildegard, *Barthel Bruyn der Älter*, als Bildnismaler, 1965, Deutschen Kunstverlag, cat. 84-85, reproduit p. 160 ; Khun, Charles L., *A catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections*, Cambridge, 1936, p.27 n° 23, planche VII, daté de 1535.

Peintre de sujets religieux et de portraits, Bartholomeus Bruyn le Vieux travaille dès 1515 à Cologne, où il exerce diverses fonctions au conseil municipal. Il est membre de la guilde de la ville en 1518 et 1521. Il peint une grande variété de tableaux, mais c'est en tant que portraitiste qu'il est le plus célèbre. Il réalise des portraits vivants et expressifs des patriciens de Cologne, maires, grands commerçants et savants. Contrairement à ses contemporains Lucas Cranach et Hans Holbein, Bartholomeus Bruyn n'a jamais travaillé au service d'une cour princière. Soucieux de rendre des portraits non pas idéalisés mais singuliers et proches de la réalité, Bruyn devient rapidement le portraitiste attitré de la haute bourgeoisie et des notables de Cologne. Accordant une grande importance à la singularité de chacun de ses modèles, Bruyn réussit à nous dévoiler l'intimité des membres de la haute société allemande du XVI^e siècle.

L'artiste ne se concentre pas uniquement sur le visage. Les tissus, les bijoux et les mains fournissent autant d'indices quant à l'identité du personnage représenté. Ses œuvres sont tout d'abord influencées par Jan Joos van Calcar et Joos van Cleve, avant de l'être par les maîtres néerlandais Jan van Scorel et Martin van Heemskerck, qui ont voyagé en Italie. Bartholomeus Bruyn semble avoir été très proche de Joos van Cleve, dont il fut l'élève et probablement le gendre. En 1529, il reçoit du chapitre de l'église Saint-Victor à Xanten la commande d'un retable qu'il achève en 1534/1536. C'est à Xanten et à Essen que se trouvent la plupart des tableaux d'autel qu'il a peints ou qui seront peints par l'important atelier que son fils Bartholomeus le Jeune dirige après lui. Bartholomeus Bruyn peut être considéré comme le principal représentant de la tradition picturale qui se développa à Cologne entre les XV^e et XVI^e siècles.

A painter of religious subjects and portraits, Bartholomeus Bruyn the Elder began working in Cologne in 1515 where he served on the town council, occupying a variety of posts. He was a member of the town's guild in 1518 and 1521. He painted a wide range of paintings, but he is most famous for his work as a portraitist. He executed lively, expressive portraits of Cologne's patricians: mayors, wealthy merchants and scholars. Contrary to his contemporaries Lucas Cranach and Hans Holbein, Bartholomeus Bruyn never worked in the service of a princely court. Keen to paint portraits that were unique and close to reality rather than idealised images, Bruyn rapidly became the accredited portraitist of the "haute bourgeoisie" and notables of Cologne. Attaching great importance to the singularity of each of his models, Bruyn succeeded in revealing the intimate details of members of German high society in the 16th century.

The artist does not only focus on the face; the fabrics, jewellery and hands provide clues as to the identity of the person in the portrait. His works were primarily influenced by Jan Joos van Calcar and Joos van Cleve, before being influenced by the Dutch masters Jan van Scorel and Martin van Heemskerck, who journeyed through Italy. Bartholomeus Bruyn seems to have been very close to Joos van Cleve, his master and probably his father-in-law. In 1529, he received an order for an altarpiece from the chapter of the church of Saint Victor in Xanten, which he finished in 1534/1536. The majority of his altar paintings, which he painted or were painted by his large studio that his son Bartholomeus the Younger later took over, can be found in Xanten and Essen. Bartholomeus Bruyn can be considered as the main representative of the pictorial tradition which developed in Cologne between the 15th and 16th century.



Avec la finesse qui lui est propre, Bartholomeus Bruyn nous présente ici le portrait d'un couple de notables. Bénéficiant chacun d'une précision, d'une transparence et d'un soin du détail uniques, ces deux portraits sont de parfaits exemples de la production de l'artiste à son sommet.

Les figures se détachent sur un fond vert, qui permet un rendu très subtil de la carnation des modèles, ainsi que des étoffes qui composent leurs vêtements. On retrouve ce même vert aux accents dorés dans le *portrait de femme* du musée Oberlin dans l'Ohio. Nos deux portraits partagent également une posture de trois quarts. La lumière venant de droite, les ombres parfaites des corps donnent l'illusion de l'espace. Le volume souple des étoffes permet au peintre de faire de son portrait une œuvre à «toucher». En effet, fourrure, lin et velours épais se mêlent au lustre des perles, au feutre et aux broderies jouant avec la lumière dans un effet prodigieux de matière.

Les portraits fourmillent de détails qui illustrent le rang social du couple et révèlent un sens caché. Les mains de la jeune femme sont ornées de plusieurs anneaux. Coiffée d'une cornette blanche, elle égrène un chapelet. Lui faisant face, le mari dont les épaules portent une lourde fourrure, tient également un chapelet. Fidèle à son époque, le rapport au sacré et au symbolisme des attributs est sensible dans toute l'œuvre de Bruyn. Il veille à représenter ses modèles comme de bons dévots, menant à bien leur vie spirituelle comme leurs affaires, dignes représentants de la bonne société de Cologne. Le tableau fourmillant de détails liés à la mode et au goût d'une époque, nous sommes à même d'avancer une datation. En comparant l'encadrement de notre diptyque avec celui du musée des Beaux-arts de Boston et comparant le style de vêtements portés par le couple avec les portraits du musée de Cologne et de Berlin, nous pouvons dater notre diptyque aux alentours de 1534.

Formé de deux panneaux distincts, le diptyque s'enrichit au verso d'un *memento mori* représentant un crâne et illustrant une maxime peinte en lettres gothiques. Écrit en vieux flamand, le texte dit qu'« Il n'existe pas de bouclier contre la mort. » Déposé de manière frontale dans une niche, ce crâne ressemble parfaitement à celui qui se retrouve dans les collections du musée de l'Hermitage. Probablement exécuté pour accompagner un diptyque comparable, ce panneau aux dimensions quasi semblables est tout à fait typique des œuvres de Bruyn. Emprunté à la culture humaniste nordique, il intègre la dimension de vanité à celle du portrait.

With his own particular delicateness, Bartholomeus Bruyn presents us with the portrait of a couple of notables. Each benefiting from unique precise, transparent and careful details, these two portraits are perfect examples of the artist's work at its peak.

The faces stand out against a green background, thus allowing a highly subtle rendering of the models' complexions, as well as the fabrics of their clothing. This same green with golden highlights can be seen in the *portrait of a woman* at the Oberlin Museum in Ohio. Our two portraits also share a three-quarter view. With the light coming from the right, the perfect shadows of the bodies give the illusion of space. The supple volume of the fabrics allows the painter to create a "tactile" portrait. The fur, linen and plush velvet mingle with the lustre of the pearls, the felt and the embroideries, playing with the light to emphasise the sumptuous variety of materials.

The portraits are filled with details that illustrate the social rank of the couple and reveal a hidden meaning. The hands of the young woman are decorated with several rings. Wearing a white cornet on her head, she says her rosary. Opposite, her husband, whose shoulders bear a heavy fur, is also holding a rosary. Faithful to his era, the relationship with the sacred and the symbolism of objects is clearly visible in all Bruyn's works. He is careful to portray his models as devout, worthy representatives of Cologne's high society, just as fulfilled in their spiritual lives as in their business. Filled with details associated with the fashion and tastes of the era, we can even suggest a date for the painting. Comparing the frame of our diptych with the one in the Museum of Fine Arts in Boston, and comparing the style of clothing worn by the couple with the portraits in the museums of Cologne and Berlin, we can date our diptych at around 1534.

Composed of two distinct panels, the diptych is enriched on the back with a *memento mori* depicting a skull and illustrating a maxim painted in gothic script. Written in old Flemish, the text says that "There is no defence against death." Placed in a niche facing forwards, this skull perfectly resembles the one in the Hermitage Museum's collection. Probably executed to accompany a similar diptych, this panel with practically identical dimensions is altogether typical of Bruyn's works. Borrowed from Nordic humanist culture, he integrates the aspect of vanity with that of the portrait.



6 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait d'un homme en blanc
Portrait of a man in white

Panneau : 17,9 × 14,8 cm
Panel: 17.9 × 14.8 cm

Provenance Collection privée.

Littérature A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1550)*, Paris, 1996, catalogue raisonné n° 117, p. 207, reproduit.

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. On lui connaît toute une série de petits portraits en demi-buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L'importance conférée à la tête est telle qu'elle inflige parfois une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies ses caractérisent par la grâce et l'élégance, la politesse aristocratique en même temps qu'un réalisme bienveillant et qu'un sens aigu de l'observation dans les costumes, broderies, coiffes ou bijoux détaillés « à la flamande ». La pose est encore rigoureuse et statique, les moyens austères, les expressions solennelles et fermes mais, déjà, tout le caractère individuel est résumé par la précision et la finesse du trait, la juste indication du regard dans un souci constant de véracité. Les fonds sombres ou neutres animent la pâleur des visages d'un reflet subtil qu'accentue une gamme chromatique plutôt froide.

Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, transposé la facture et le tempérament flamands en France en adoptant la formule du portrait psychologique. Associant la qualité de la peinture des Pays-Bas à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, came to work in Paris before settling in Lyon, where there is evidence of his presence in 1533 both as a portrait painter for the court of Queen Eleanor followed by that of the Dauphin Henry II. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to King Henry II in 1551, then Charles IX. He is known for a whole series of small waist-length portraits portraying the elegant court of the Valois, using a precise, smooth and uncluttered technique finished with a glaze. His personal style focuses on delicate faces portrayed from a three-quarter view or from the front, contoured without shadows. The importance given to the head is such that it is sometimes slightly disproportionate to the torso. His effigies are characterised by their grace and elegance, their aristocratic politeness and a benevolent realism, as well as an acute sense of observation regarding the costumes, embroidery, headdresses and detailed Flemish-style jewellery. The pose is still rigorous and static, the means austere, the expressions solemn and hard but the individual character is already epitomised by the precision and delicacy of the stroke and the correct rendering of the eyes in a constant attempt to portray the truth. The dark or neutral backgrounds animate the pallor of the faces with a subtle highlight that is accentuated by a rather cold range of colours.

Following the arrival of the Clouets from Brussels, he introduced the Flemish technique and temperament in France by adopting the formula of the portrait of the face in itself, i.e. the psychological portrait so characteristic of the time which respected the truth. By exulting the native qualities associated with the Parisian miniaturist tradition, Corneille de Lyon created and defined a unique Franco-Flemish genre that met a continuously growing and passionate demand from the court collectors who made him famous.



Ce portrait tout à fait original de Corneille de Lyon où le modèle n'est présenté ni tout à fait de trois quart ni tout à fait de face possède un effet d'instantanéité et de naturel étonnant. L'œuvre, qui a fait partie d'une collection particulière depuis près de deux cents ans, reste formidablement bien conservée, gardant tout de sa fraîcheur d'antan et de sa touche soignée. L'homme exhibe fièrement sa luxueuse garde robe composée d'un béret noir à la plume blanche et d'une chemise à col et au pourpoint crème, tout deux agrémentés de fil d'or. L'identité du personnage représenté n'est malheureusement pas connue, mais ses habits richement décorés supposent un rang élevé dans la société du temps.

Corneille de Lyon peint son tableau par étape, appliquant d'abord le fond vert avant de passer au personnage. Le visage est représenté avec un naturalisme très poussé. Le peintre réussit parfaitement à dessiner l'ossature du visage sous un angle de vue difficile, où la tête est représentée très légèrement tournée vers la droite. Corneille trace le contour du nez et des yeux, prenant en compte les variations d'ombre et de lumière venant rythmer une carnation rose pâle. Les cheveux et la barbe taillée de près sont peints avec minutie. L'expression du visage est reproduite avec force ; le regard perçant et plein de vitalité du personnage confèrent au tableau une énergie particulière. A la différence de la tête, l'artiste décide de représenter l'habit avec une touche visible, ce qui donne au tableau un effet étrangement moderne.

Anne Dubois de Groër considère ce panneau comme une œuvre de maturité de Corneille de Lyon et la date des environs de 1555. Nous sommes face à un peintre qui est à la plus haute maîtrise de son art. Corneille de Lyon nous révèle par ce tableau sa capacité d'observation pointue ainsi que d'une supériorité technique imparable à peindre d'après nature.

In this highly original portrait, where the model is neither quite three-quarters nor full face, Corneille de Lyon creates an astonishing effect of instantaneity and naturalness. Belonging to a private collection for almost two hundred years, this work is wonderfully well preserved, retaining all its original freshness and its deft touch. The man proudly flaunts his luxurious wardrobe composed of a black beret with a white feather and a shirt with a collar and cream-coloured doublet, both embellished with gold thread. Unfortunately, the identity of the figure is unknown but his richly decorated clothing would indicate a high rank in the society of the day.

Corneille de Lyon has painted this work in stages, first applying the green background before working on the character's face. The latter is depicted in a highly natural manner. The painter has taken the decision to portray his subject from a particularly difficult angle: his head is shown slightly turned to the right. The head's strong bone structure creates a feeling of determination. Corneille outlines the contours of the nose and the eyes, taking into account the variations in light and shade that punctuate the pale pink complexion. The hair and closely trimmed beard are meticulously painted. The face's expression is deliberately strong; the figure's piercing and vigorous stare gives the work a particular energy. As is often the case in Corneille's work, the figure's body is less precisely rendered. The doublet and shirt are indeed depicted with less finesse, but the vitality emanating forth gives the painting a strangely modern feel.

Anne Dubois de Groër considers this panel to be one of Corneille de Lyon's mature works, dated approximately 1555. Of an exquisite quality and finesse, this portrait reveals a Corneille de Lyon at the height of his art.



7 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait d'un homme au toquet à plume et au pourpoint noir
Portrait of a man with a feathered cap and a black doublet

Panneau : 17,9 × 15 cm
Panel: 17.9 × 15 cm

Provenance Collection privée.

Littérature A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1550)*, Paris, 1996, catalogue raisonné n° 115, p. 205.

Le seizième siècle voit en France un véritable engouement pour l'art du portrait chez la noblesse. À l'instar de notre *Portrait d'un homme au toquet à plume et au pourpoint noir*, le meilleur portrait devait être capable de reproduire le plus fidèlement son modèle, mais aussi d'en faire ressortir toutes les qualités et les vertus.

Les peintures de Corneille de Lyon ont beaucoup contribué au développement du goût du portrait à cette époque. Notre très bel exemple, présentant un homme dans la fleur de l'âge, développe toutes les qualités et les codes visuels que l'on attendait du peintre dans les milieux élevés de la Renaissance française. Notre personnage fixe directement le spectateur, la tête représentée à peine de trois-quarts. Il s'agit de conférer à l'homme un air de dignité et de retenue, des vertus particulièrement appréciées chez un gentilhomme. Traité aux glacis, le visage possède une surface presque transparente, comme si celui-ci avait été poli. Nous constatons l'élégance du modèle par son toquet noir à plume légèrement relevée et sa barbe taillée avec soin. Les habits témoignent également d'une richesse certaine : l'artiste reproduit fidèlement le pourpoint noir et la chemise blanche décorés d'or ainsi que le magnifique col rabattu orné de broderies. Comme il est souvent le cas chez Corneille de Lyon, le peintre préfère montrer une touche plus visible dans la représentation des vêtements, mais reste extrêmement précis dans la description de la tête.

Corneille de Lyon possède l'habileté de donner à son sujet un charme et une grâce des plus nobles. Mais la force première du peintre réside dans son aptitude à pouvoir dessiner toutes les subtilités qui composent l'expression d'un visage humain. L'artiste offre au portrait une vitalité qui va au-delà des conventions artistiques de son époque et qui attire toujours aujourd'hui le regard du spectateur moderne.

In 16th century France, the nobility was infatuated with portrait painting. Just like our *Portrait of a man with a feathered cap and a black doublet*, the best portrait not only had to depict its model as faithfully as possible, but it also had to exhibit all the subject's qualities and virtues.

Corneille de Lyon's paintings played a large part in the development of the taste for portraits during this era. Our fine example, showing a man in his prime, features all the qualities and visual codes expected of the painter in the upper echelons of French Renaissance society. Our figure looks directly at the viewer, with his head barely turned three-quarters. The intention is to bestow an air of dignity and reserve upon the man since such virtues were particularly appreciated in a gentleman. Corneille de Lyon works attentively on developing the face, depicting the chromatic variations of the skin by adding a rosy hue. Owing to the glaze, the face has an almost transparent surface, as though it had been polished. The model's elegance is rendered through his black cap with a slightly raised feather and his carefully trimmed beard. The clothes also bear witness to his undoubted wealth: the artist faithfully reproduces the black doublet and white shirt decorated with gold as well as the magnificent turned-down collar embellished with embroidery. As is often the case in Corneille de Lyon's work, the painter prefers to show a more visible touch in his rendering of the clothes while remaining extremely precise in his description of the head.

Corneille de Lyon possesses the skill to give his subject the most noble charm and grace. But the painter's primary strength lies in his ability to depict all the subtleties composing the expression of a human face. The artist imbues his portraits with a vitality that extends beyond the artistic conventions of his era, thus continuing to attract the attention of the modern admirer.



8 Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait présumé de Jacques de Savoie, duc de Nemours
Portrait presumed to be that of Jacques of Savoy, 2nd Duke of Nemours

Panneau : 20 × 15,5 cm
Inscrit au revers : Jacques de Savoie / duc de Nevers / 1585
Panel: 20 × 15.5 cm
Inscription on the back: Jacques de Savoie / duc de Nevers / 1585

Provenance Collection Earl of Rosbery, Mentmore ; Sa vente, Londres, Sotheby's, 25 mai 1977, n° 2418 (Corneille de Lyon) ; Collection privée.
Littérature Mentmore Catalogue, Edimbourg, 1884, t. II, p.70, n° 41 reproduit (François Clouet) ; A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1550)*, Paris, 1996, catalogue raisonné n° 72 (Corneille de Lyon et son atelier pour le vêtement).

Ce charmant portrait peint par Corneille de Lyon représente un homme richement vêtu, habituellement considéré comme étant celui de Jacques de Savoie, duc de Nemours et du Genevois, né à Vauluisant en 1531 et mort à Annecy en 1585¹. Cousin germain du roi François I^{er}, le Duc de Nemours fut connu au XVI^e siècle pour nombre de hauts faits militaires, notamment dans la lutte du roi de France contre les Habsbourg ainsi que dans les premières guerres de religion. Le Duc jouissait également d'une réputation de gentilhomme des plus cultivés, portant un grand intérêt aux sciences et aux arts... ainsi qu'aux femmes. Il devint ainsi un des héros du roman de Mme de Lafayette *La Princesse de Clèves*. Le Duc de Nemours visita l'atelier du peintre Corneille de Lyon en compagnie de la reine Catherine de Medici en 1564. Ils y admirèrent la qualité d'un des portraits de la Reine réalisé par l'artiste quelques années plus tôt. Cette visite est d'ores et déjà la preuve de la grande renommée dont jouissait l'artiste auprès de l'aristocratie de l'époque et de la qualité de ses portraits. Car en effet, ce portrait reprend bon nombre de conventions propres à l'art de Corneille de Lyon : le sujet est présenté de trois-quarts derrière un fond vert, la lumière venant de la gauche. Les traits du visage sont dessinés avec précision. Le peintre parvient habilement à donner à son modèle une forte prestance. Le rendu de la saye noire, une épaisse étoffe de laine, de la chemise blanche matelassée et du bonnet se voit particulièrement soigné. L'artiste semble avoir voulu montrer toute la préciosité des textiles par de minutieux détails tel que les fils d'or venant rehausser le bonnet noir.

Chacun des détails animant ce portrait souligne la haute aristocratie du personnage. L'élégance naturelle d'un port altier ainsi que la noblesse du regard révèlent un homme doué d'une grande séduction. Basée sur la sobriété et la finesse des traits, cette composition dévoile un portrait de très belle qualité.

This charming portrait painted by Corneille de Lyon shows a richly-dressed man, generally presumed to be Jacques of Savoy, 2nd Duke of Nemours and Genevois. He was born in Vauluisant in 1531 and died in Annecy in 1585¹. The first cousin of Francis I of France, the Duke of Nemours was well known in the 16th century for his numerous heroic military deeds, especially in the King of France's fight against the Habsburgs and in the first wars of religion. The duke also enjoyed a reputation as one of the most cultivated gentlemen, showing a great interest in the sciences and the arts... as well as in women. For this reason, he became one of the heroes of Mme de Lafayette's novel, *La Princesse de Clèves*. The Duke of Nemours visited the studio of the painter Corneille de Lyon in the company of Queen Catherine de Medici of France, in 1564. There, they admired the quality of one of the portraits of the queen painted by the artist some years earlier. This visit is already proof of the great renown the artist enjoyed among the aristocracy of the day, and of the quality of his portraits. Indeed, this portrait includes many of the conventions particular to the art of Corneille de Lyon: the subject is presented in a three-quarter view against a green background, with the light coming from the left. The face's features are executed with precision. The painter skilfully succeeds in giving his model great presence. The rendering of the black *saye*, a thick woollen piece of fabric, the white quilted shirt and the bonnet is particularly attentive. The artist seems to have wanted to portray the extreme refinement of the textiles through his painstaking attention to detail, such as the gold threads enhancing the black bonnet.

Every detail animating this portrait emphasises the figure's high aristocratic status. The natural elegance of his haughty deportment and the nobility of his countenance reveal a man endowed with a great power of seduction. Based on the sobriety and delicacy of the features, this painting reveals a portrait of the finest quality.

¹ L'inscription au revers du tableau indique la date de 1585, année de la mort du duc de Nemours. Selon Anne Dubois de Groër, cette inscription est apocryphe et le portrait serait des années 1550.

¹ The inscription on the back of the painting gives the date 1585, the year the Duke of Nemours died. According to Anne Dubois de Groër, this inscription is apocryphal and the portrait most likely dates from the 1550's.



9 Corneille de Lyon (attribué à)

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait de jeune gentilhomme à la barbe rousse sur fond vert

Portrait of a young gentleman with a red beard against a green background

Panneau : 16 × 13,5 cm

Panel: 16 × 13.5 cm

Provenance Collection Paul-Louis Weiller ; Collection privée.

Littérature Probablement in A. Dubois de Groër, *Corneille de la Haye, dit Corneille de Lyon*, 1996, cat.91 ou 91A.

Toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon se retrouve dans ce portrait sobre et raffiné de *gentilhomme à la barbe rousse sur fond vert*. À l'encontre de ces véritables portraits de cour où Corneille s'attache à célébrer la dignité de ses modèles par un grand soin apporté à leurs vêtements et à leurs attributs sociaux, l'attention du peintre se concentre ici davantage sur l'observation minutieuse de la physionomie et la caractérisation psychologique du jeune personnage.

Ce portrait d'un jeune *gentilhomme à la barbe rousse* s'inscrit tout à fait dans les conventions artistiques de la Renaissance: la figure est représentée en buste et de trois-quarts, fixant le spectateur. Par ailleurs, le rang élevé du personnage est mis en avant par son habit raffiné, un magnifique pourpoint noir aux soutaches d'argent. Corneille de Lyon dépeint avec grand soin la figure du jeune homme, montrant les variations subtiles du teint de la peau et dessinant méticuleusement chaque poil de la barbe et de la chevelure. Il se détache sur un fond neutre, une surface teintée bidimensionnelle verte, qui, dans un souci de simplicité, rehausse l'expressivité du visage et sa personnalité. La frêle carnation de ses pommettes ressort plus encore, le vert sourd du fond contrastant avec le rosé de son visage.

À cela s'ajoute le talent du peintre à donner à son modèle une psychologie complexe. Le jeune homme semble exprimer une certaine réserve face au spectateur par son regard énigmatique qui donne au personnage une belle fragilité. L'élégance subtile de l'effigie ne fait d'ailleurs que souligner la virtuosité avec laquelle le peintre rend les textures du vêtement, de la peau, des poils de barbe, et de tout ce raffinement pictural qui constitue la quintessence de l'art de Corneille de Lyon.

All the elegance of Corneille de Lyon's art is brought together in this sober and refined painting of a *gentleman with a red beard against a green background*. Contrary to the real court portraits, where Corneille likes to celebrate the dignity of his models through his meticulous rendering of their clothing and their social attributes, the painter's attention in this instance focuses more on the detailed observation of the young man's physiognomy and psychological characterisation.

This portrait of a *young man with a red beard* fully complies with the artistic conventions of the Renaissance: a three-quarter head-and-shoulders view, with the figure gazing out at the viewer. Furthermore, the character's high rank is emphasised by his refined clothing — a magnificent black doublet with silver soutache braid. Corneille de Lyon depicts the young man's face with great care, showing the subtle variations of the skin's complexion and meticulously defining each hair of his beard and head. He stands out against a neutral, two-dimensional green background, which creates an aura of simplicity and sincerity, accentuating the face's expressiveness and the model's personality. This muted green contrasts with his rosy complexion, further heightening the delicate tint of his cheeks.

Added to this is the painter's talent for infusing his model with a complex psychology. Through his enigmatic gaze, the young man seems to express a certain reserve with regard to the viewer, giving him a beautiful fragility. Corneille de Lyon's art bears witness to a keen focus on detail that aims to reach beyond a simple portrayal of the character's status in an effort to give his subject a truly natural feel. In fact, the subtle elegance of the effigy serves to underline the painter's virtuosity at rendering the textures of the clothing, the skin, the hairs of the beard and all the pictorial refinement that constitutes the quintessence of Corneille de Lyon's art.



10 Corneille de Lyon (attribué à)

vers 1500 La Haye – Lyon 1575

Portrait de Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan
Portrait of Charles de La Rochefoucauld, Count of Randan

Panneau : 15,8 × 11,3 cm
Panel: 15.8 × 11.3 cm

Provenance Collection privée.

L'habileté de Corneille de Lyon à capturer son modèle avec un réalisme saisissant fit de lui un des artistes favoris de la cour de France au seizième siècle. Il est donc nullement étonnant qu'un homme de statut tel que Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan (1523-1562), se retrouve parmi ses plus fameux portraits. Charles de La Rochefoucauld participa à la défense de la ville Metz en 1552 lors du siège de la ville par les armées de Charles-Quint. Il fut nommé par la suite colonel de l'infanterie, remplaçant François de Coligny qui avait adopté publiquement la religion réformée.

Cet admirable portrait présente beaucoup de similarités avec la célèbre peinture du comte conservée au Louvre¹: Charles de La Rochefoucauld n'est cependant pas représenté ici avec un béret à plume et son pourpoint se trouve boutonné différemment. Comme à son habitude, l'artiste fait preuve de finesse et d'un sens du détail tant dans la composition du visage que dans celle de l'habit, qui se voit ici décrire avec soin. Le peintre relève toutes les subtilités du pourpoint du comte, soulignant avec précision chaque bouton et chaque variation des plis du vêtement. La couleur crème du costume ajoute une touche de luminosité au tableau, s'équilibrant avec la teinte pâle du visage. Le manteau noir recouvrant les épaules du comte maîtrise le contour de la silhouette tout en faisant ressortir l'élégance du modèle.

Si nous nous référons au catalogue d'Anne Dubois de Groër, le tableau du Louvre serait daté des années 1550-1555². Si nous supposons que ce tableau a été peint à la même époque, Charles de La Rochefoucauld, âgé d'une trentaine d'années, y est représenté au moment de ses premiers succès militaires. Une fois encore, Corneille de Lyon parvient à donner une âme au portrait qu'il réalise en nous faisant percevoir au delà du trait toute la confiance en soi et la sérénité qui se dégage du regard d'un homme alors en pleine ascension.

¹ Corneille de Lyon, *Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan*, vers 1548, panneau, 15 × 13 cm, Paris, Musée du Louvre.

² Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon*, Arthens, 1996, p.205, n° 116.

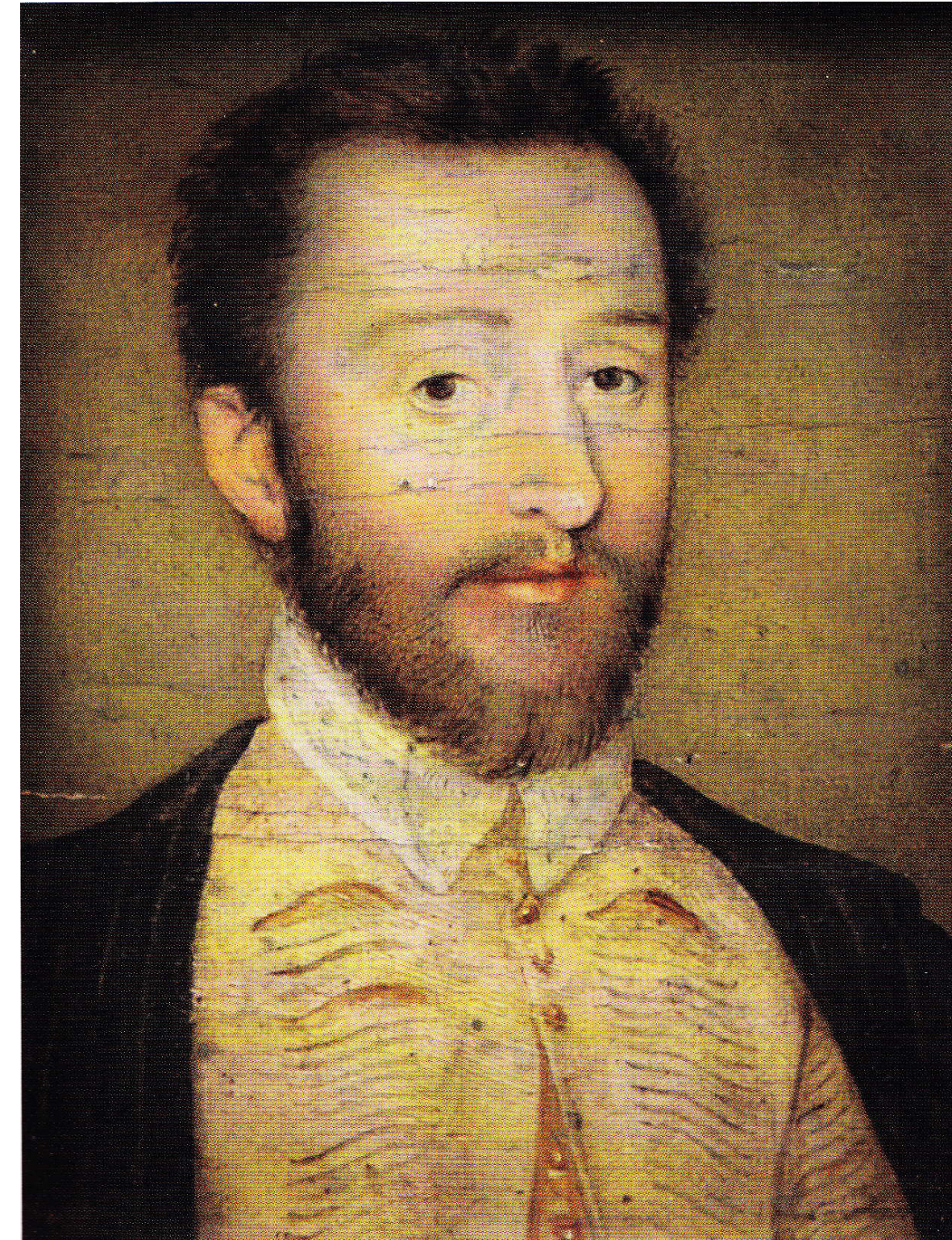
Corneille de Lyon's skill at capturing his model with an astonishing realism made him one of the favourite artists of the court of France in the 16th century. Therefore, it is hardly surprising that a man of status such as Charles de la Rochefoucauld, Count of Randan (1523-1562), is among his most famous portraits. Charles de La Rochefoucauld took part in the defence of Metz in 1552, while the town was besieged by the armies of Charles V. He was then appointed colonel of the infantry, replacing François de Coligny who had publicly adopted the Protestant reformed religion.

This admirable portrait has many similarities with the famous painting of the count kept at the Louvre¹: However, Charles de La Rochefoucauld is not portrayed here with a plumed beret and his doublet is buttoned differently. As usual, the artist demonstrates finesse and a sense of detail both in the composition of the face and in that of the clothing, which is carefully described here. The painter accentuates all the subtleties of the count's doublet, precisely emphasising each button and every variation in the garment's folds. The cream colour of the outfit adds a touch of luminosity to the painting, creating a balance with the face's pale complexion. The black coat covering the count's shoulders controls the outline of the silhouette while highlighting the model's elegance.

According to the catalogue of Anne Dubois de Groër, the painting in the Louvre is dated 1550-1555². If we consider that this picture was painted during the same era, Charles de La Rochefoucauld, then in his thirties, is depicted at the moment of his first military successes. Once again, Corneille de Lyon succeeds in giving the portrait a spirit which he achieves by revealing all the self-confidence and serenity exuding from the gaze of a man on the road to success.

¹ Corneille de Lyon, *Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan*, vers 1548, panneau, 15 × 13 cm, Paris, Musée du Louvre.

² Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon*, Arthens, 1996, p.205, n° 116.



11 Lucas Gassel

Vers 1500 Helmont – Bruxelles avant 1569

Les jardins d'un palais renaissance, avec des épisodes de l'histoire de David et Bethsabée, dans un paysage panoramique agrémenté de montagnes et d'un port

The grounds of a Renaissance palace with episodes from the story of David and Bathsheba, an extensive landscape with mountains and a harbour beyond

Panneau : 51 × 68 cm
Panel: 51 × 68 cm

Provenance Robert A.D. Fleming; J.E. Hope of Edinburgh; Vente, Christie's, Londres, 20 décembre 1929, lot 41, où il est acquis par Leggatt pour Jervis Wegg, parrain de John Rickards; Collection privée.

Littérature W. Meyers, *The Illustrated London News*, 31 May, 1930, illustrated in colour (as The Master of Brunswick); Frank R. Davis, 'Sixteenth Century Painters and Real Tennis, *The Illustrated London News*, 29 July, 1950; A. de Luze, *A History of the Royal Game of Tennis* (Kineton, 1979) ill. p. 216; R. Morgan, *Tudor Tennis a Miscellany* (Oxford, 2001), pp. 105-115, ill. p. 54.

Lucas Gassel naquit vers 1500 dans un village au nord du Brabant, nommé Helmont. Après un passage à Anvers, il partit vivre à Bruxelles et y mourut avant 1569. Utilisant comme lui le paysage panoramique, Gassel élargit encore son champ de vision en englobant dans ses compositions l'univers pris dans sa totalité. Merveilleux représentant de son époque, Lucas Gassel est indubitablement reconnu aujourd'hui comme l'un des paysagistes les plus importants du XVI^e siècle; ses œuvres sont rares et très recherchées.

Si la vie de Lucas Gassel connaît encore beaucoup d'énigmes, les œuvres qu'il laisse à la postérité sont la preuve de l'extrême qualité de son art et la renommée dont il jouissait en son temps. Peintre héritier de Joachim Patenier, Gassel nourrit une vision résolument moderne du paysage et de la scène courtoise. Ainsi, dans ce tableau exceptionnel représentant *Les jardins d'un palais renaissance, avec des épisodes de l'histoire de David et Bethsabée dans un paysage panoramique agrémenté de montagnes et d'un port*, notre artiste allie à la splendeur architecturale la plus pure tradition du paysage flamand.

Au delà de sa seule beauté, l'intérêt du tableau réside dans son histoire. Celui-ci fait en effet partie d'un corpus de tableaux, de construction similaire, exécutés dans les Flandres par un groupe d'artistes entre 1530 et 1560. Le plus célèbre d'entre eux, peint de la main d'Herri Met de Bles, a rejoint les collections de l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston¹. Trois autres paysages attestés de Lucas Gassel viennent enrichir de prestigieuses collections: celle du Wadsworth Anatheum d'Hartford², mais aussi la collection du Duc de Palmela à Lisbonne³, ou encore celle du Docteur Restrelli dont la version est monogrammée et datée «LG 1540»⁴.

Lucas Gassel was born circa 1500 in a village called Helmont in north Brabant. After spending some time in Antwerp, he left to live in Brussels where he died before 1569. Using panoramic landscape just like the latter, Gassel further expands his field of vision in his paintings by encompassing the universe in its entirety. A wonderful representative of his era, Lucas Gassel is certainly known today as one of the most important landscape painters of the 16th century; his works are rare and greatly sought after.

Although the life of Lucas Gassel remains shrouded in some mystery, the works he leaves for posterity are evidence of the extraordinary quality of his art as a highly regarded artist in his day. Influenced by the work of Joachim Patenier, Gassel also brought a resolutely modern vision to his landscapes and courtly scenes. Thus, in this exceptional painting depicting *The grounds of a Renaissance palace with episodes from the story of David and Bathsheba, an extensive landscape with mountains and a harbour beyond*, the artist combines architectural splendor with the purest Flemish landscape tradition.

Beyond its beauty alone, this painting is valuable for its history. It is one of a series of similarly constructed paintings, executed in Flanders by a group of artists between 1530 and 1560. The most famous of these, painted by Herri Met de Bles, is in the collection of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston¹. Three other landscapes attributed to Lucas Gassel are also held in prestigious collections: at the Wadsworth Atheneum in Hartford², in the collection of the Duke of Palmela in Lisbon³, and a version that is monogrammed and dated "LG 1540"⁴ in the collection of Dr. Restrelli.



Chacune de ces versions s'inspire du même décor. Selon la tradition, les paysages aux montagnes évanescentes et au bleu cristallin servent toujours à représenter des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Lucas Gassel ne déroge pas à cette règle. L'artiste présente ici plusieurs épisodes de l'histoire de *David et Bethsabée*. La ville portuaire que nous apercevons dans le lointain serait donc Jérusalem. David, à l'égal des grands seigneurs de la Renaissance, séjournerait dans un magnifique palais à l'extérieur de la cité, jouissant ainsi du plaisir des parcs, labyrinthes végétaux et autres endroits bucoliques destinés aux plaisirs des rois et des princes. Se référant au *Deuxième Livre* de Samuel dans la Bible, la rencontre de David et de Bethsabée se déroule alors que l'armée des Hébreux assiège la ville de Rabbah. L'observateur attentif remarquera au fond du tableau l'instant crucial où le roi remarque pour la première fois cette splendide femme prenant son bain. Charmé, David l'invite à rejoindre sa couche malgré le fait qu'elle soit mariée. Le destin veut alors que Bethsabée tombe enceinte. David fait revenir l'époux de celle-ci, Urie, officier en campagne, pour que ce dernier puisse reconnaître l'enfant. Mais respectant l'abstinence en temps de guerre, Urie refuse d'accomplir la volonté du roi et regagne le front. De colère, David décide de le mettre en première ligne afin de le tuer. A la mort de ce dernier durant les combats, le roi épouse Bethsabée. Le premier plan du tableau, représente l'instant tragique où David remet à Urie la lettre lui enjoignant de monter en première ligne.

Habilement, Lucas Gassel profite des lieux qu'il dépeint pour représenter les divertissements d'une cour royale au XVI^e siècle. Foissonnant de détails, ce tableau est un véritable recueil de jeux en vogue dans la bonne société de la Renaissance du Nord. Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler Rabelais et la description des jardins de l'Abbaye de Thélème au chapitre 55 de *Gargantua*. Au centre du jardin se trouve un grand labyrinthe, symbole de la finitude de la vie et de la féminité. Jusqu'à la Renaissance, le labyrinthe n'était présent que dans les édifices religieux et était symbole de spiritualité. Ce sont les Italiens qui insérèrent au XVI^e siècle des dédales de bosquets dans les jardins. Dès lors, il revêt une signification profane et ludique : pourquoi ne pas aller s'y perdre juste par plaisir ? Cette mode, qui s'étend à travers toute l'Europe, gagne les Pays-Bas et devient l'un des jeux favoris de la *Gentry*, que ce soit sous forme de marelle ou de jeu de l'oie. Il représente ici davantage le labyrinthe de l'amour, qui connaît ses plus belles heures durant l'époque élisabéthaine. Les couples s'y rejoignent pour se faire la cour, à l'abri des regards et s'y nouent nombre d'intrigues amoureuses. Au centre est un arbre, peut-être un tilleul, qui dans la culture populaire nordique survit sous la forme de l'arbre de mai. Devant ce labyrinthe est un jardin à proprement parler, avec de jeunes gens jouant à tirer des flèches, tandis qu'un groupe de femmes se rafraichissent au bord d'une fontaine ornementale. Enfin à gauche, se trouve un enclos rectangulaire servant au jeu de *Boule à l'Anneau*, dont le principe est de propulser au moyen de crosse de bois, une boule sous

All of the versions are based on the same scene. According to tradition, landscapes with vanishing mountains and clear blue skies are always used to depict scenes from the Old and New Testament. Lucas Gassel makes no exception to this rule. Here, the artist presents several episodes from the story of *David and Bathsheba*. The port city visible in the distance can therefore be identified as Jerusalem. David, just like the great lords of the Renaissance, lives in a magnificent palace outside of the city, thus enjoying the delights of parks, garden mazes and other bucolic settings reserved for the diversions of kings and princes. According to the *Second Book of Samuel* in the Bible, the encounter between David and Bathsheba takes place during the Israelite siege of the city of Rabbah. The careful observer will be able to discern, at the back of the painting, the crucial moment at which the king first spies this beautiful woman bathing. Enchanted, David invites her to share his bed even though he knows she is married. As fate would have it, Bathsheba becomes pregnant. David calls her husband, Uriah, an officer away on a campaign, so that he may recognise the child. But respecting abstinence in a time of war, Uriah refuses to accommodate the King's wishes and returns to the front. In anger, David has him sent to the battlefield in order to have him killed. Upon his death in combat, the king marries Bathsheba. In the foreground of the painting there is a depiction of the tragic moment at which David presents Uriah with the letter commanding him to join the front ranks.

Beyond the story that is told, Lucas Gassel makes use of the locations depicted to represent the pastimes of a royal court of the 16th century. Rich in detail, this painting is a veritable compendium of the games that were fashionable among the upper classes of the Northern Renaissance. In fact, it brings to mind Rabelais in the description of the gardens of the Abbey of Thelema in Chapter 55 of *Gargantua*. At the centre of the garden is a large labyrinth, a symbol of life's finite nature and of the feminine. Up until the Renaissance, the labyrinth would only have been found in religious buildings and was a symbol of spirituality. It was the Italians who, in the 16th century, would begin planting hedge mazes in their gardens. From that point, they took on a profane and amusing meaning: why not get lost in it just for fun? This fashion, which spread throughout Europe, reached the Netherlands and became one of the favourite games of the gentry, displacing both hopscotch and the Game of the Goose. Here, rather, we see the labyrinth of love, which was at its most popular in the Elizabethan era. Couples would meet there for courtship, shielded from view, leading to many amorous intrigues. At the centre there is a tree, perhaps a linden tree, which in northern popular culture survives in the form of the maypole. In front of this labyrinth is a full garden in which young people practise archery, whilst a group of women refresh themselves beside an ornamental fountain. Finally, at left, there is a rectangular enclosure used for the game of *Boule à l'Anneau* (hoop ball), the aim of which is to use the wooden stick to



des arceaux: l'ancêtre du croquet moderne en somme! Ce jeu était très courant dans les Pays-Bas au XV^e et XVI^e siècles avant d'être supplanté par une nouvelle discipline dans les cours royales européennes: le tennis (ou « jeu de paume »). C'est en effet à l'avant-plan de notre composition que se trouve l'une des premières représentations d'un match de tennis. De format rectangulaire, le terrain est pavé et scindé d'une corde en son centre. Les Italiens auraient été les premiers à représenter le jeu de tennis; on retrouve trace d'un espace rectangulaire destiné à « giocare alla palla » dans le traité *De re aedificatoria* d'Alberti. N'oublions cependant pas le magnifique paysage panoramique s'élevant derrière le palais renaissance du roi David, qui à lui seul mériterait tout notre intérêt. Au cœur d'une vallée fluviale, villes et villages sont peints avec la minutie de ses meilleurs dessins. Autrefois attribué à Gassel, l'un des dessins de la collection du Louvre reprend une composition similaire qui s'inscrit parfaitement dans la thématique exposée. Au loin, l'escarpement des falaises témoigne de l'héritage d'Herri Met de Bles, tandis que la forêt, s'étalant le long des collines, lui permet de décliner la gamme des verts.

Connus pour leur rareté, les compositions panoramiques de Lucas Gassel représentent l'aboutissement qualitatif du paysage de la Renaissance du Nord. Le raffinement des personnages, l'intensité et la diversité des coloris, l'émail de la matière et l'aisance de son dessin font de ce tableau un exemple particulièrement brillant de l'art du XVI^e siècle.

- 1 Herri Met de Bles, *Paysage avec David et Bethsabée*, huile sur panneau, 46,2 × 69,2 cm, l'Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- 2 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 45 × 69 cm.
- 3 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 34,3 × 45,7 cm.
- 4 Lucas Gassel, huile sur panneau, 90 × 115 cm, signé et daté LG 1540.

propel a ball under arches: in short, the precursor of modern croquet! This game was highly popular in the Netherlands of the 15th and 16th centuries before being replaced by a new pursuit in the royal courts of Europe: real tennis ("jeu de paume"). In fact, the foreground of this composition contains one of the earliest representations of a tennis match. The rectangular shaped court is paved and divided by a rope across its centre. The Italians were the first to depict the game of tennis; there is record of a rectangular space intended for "giocare alla palla" in the work *De re aedificatoria* by Alberti. And let us not forget the magnificent panoramic landscape that stretches behind the Renaissance palace of King David, which in itself is worthy of our full attention. At the heart of a river valley, cities and villages have been painted with the minute detail characteristic of the artist's best drawings. A drawing in the collection of the Louvre formerly attributed to Gassel has a similar composition which perfectly matches the subject portrayed. In the distance, the line of cliffs evokes the legacy of Herri Met de Bles, whilst the forest, which extends along the hills, incorporates a full palette of greens.

Noted for their rarity, the panoramic compositions by Lucas Gassel constitute the pinnacle in quality of the landscape of the northern Renaissance. The refinement of the figures, the chromatic intensity and range, the enamel-like surface and the confident draughtsmanship makes this painting a particularly dazzling example of the art of the 16th century.

- 1 Herri Met de Bles, *landscape with David and Bathsheba*, oil on panel, 46.2 × 69.2 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- 2 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 45 × 69 cm.
- 3 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 34.3 × 45.7 cm.
- 4 Lucas Gassel, oil on panel, 90 × 115 cm, signed and dated LG 1540.
- 4 Juan Luis Vives, *Exercitatio linguae latinae*, Basel, 1539, in "Leges Ludi".



12 Maître du portrait d'Andreas Hertwig

Première moitié du XVI^e siècle

Portrait en buste d'un homme âgé de vingt-cinq ans, vêtu d'un manteau noir et d'un chapeau
Head-and-shoulders portrait of a twenty-five year old man, dressed in a black coat and a hat

Huile sur panneau marouflée : 70 × 50,8 cm ;
Daté et annoté en haut à gauche : « M.D.XLIII.DE.XX.
NOVEMB[R]E/.ÆTATIS.XXV »

Oil painting mounted on a panel: 70 × 50.8 cm
Dated and annotated top left: "M.D.XLIII.DE.XX.
NOVEMB[R]E/.ÆTATIS.XXV"

Provenance Baron Farnham, Farnham, Cavan, Irlande du Nord ; collection privée, Italie.

Exposition Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *European Paintings by Old and Modern Masters*, 13 June – 5 August 1934, n° 20, as 'Hans Mielich' ; Flint, Michigan Institute of Arts, *Exhibition of Paintings by Old Masters*, 15 September – 7 October 1945, n° 5 (as 'Hans Mielich') ; Caracas, Museo de Bellas Artes, *Galeria Wildenstein: Exposición de pinturas y dibujos*, November – December 1959, n° 1, as 'Lucas Cranach the Elder'.

Littérature C.L. Kuhn, *A catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American collections*, Cambridge, 1936, p. 71, no. 306, pl. LXI, as 'Hans Mielich' ; M.J. Friedländer and J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, Berlin, 1932, p. 91, n° 334.b, as 'Perhaps by Lucas Cranach the Younger' ; M.J. Friedländer and J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, Ithaca, 1978, p. 153, n° 415A, as 'Perhaps by Lucas Cranach the Younger' ; K. Löcher, *Hans Mielich*, Munich, 2002, p. 242, n° 58, pl. 100.

Actif en Silésie dans le deuxième tiers du XVI^e siècle (territoire du Sud de la Pologne ayant fait partie à l'époque de l'Empire des Habsbourg) et souvent apparenté à un artiste du cercle de Christophe Amberger, cet artiste nommé « maître du portrait d'Andreas Hertwig » s'illustre par une particularité très intéressante. En effet, il annote chacune de ces compositions, en précisant les jours, mois et années de réalisation. Largement influencé par l'œuvre de Cranach l'ancien, cet artiste se démarque par des portraits intimistes, dont la finesse des détails et la datation précise nous informent des mœurs de ce temps.

Ancré dans le répertoire des formes instaurées par l'École allemande, mais également inédit quant à l'inscription placée en haut à gauche de la composition, ce portrait de jeune homme s'inscrit dans la grande tradition du portrait du milieu du XVI^e siècle. Sa grande qualité d'exécution est un témoignage unique du talent exceptionnel d'un des grands maîtres de la peinture allemande.

Jadis apparenté à un peintre de l'entourage de Bartholomeus Bruyn, notre portrait de jeune homme est à mettre en relation avec un portrait conservé dans les collections du musée de Nuremberg. Le personnage y ayant été peint fut identifié comme le conseiller de Ferdinand I^{er} : Andreas Hertwig (1511-1575). Nous pouvons, sans peur de nous tromper, rapprocher notre panneau de ce dernier grâce à l'inscription figurant en haut des deux tableaux et qui sert de référence pour l'attribution des œuvres de ce maître.

Active in Silesia in the second third of the 16th century (an area in southern Poland which belonged to the Habsburg Empire at the time) and often associated with an artist in the circle of Christophe Amberger, this artist, known as the "master of the portrait of Andreas Hertwig", is famous for a very particular reason. He added notes to each of his paintings indicating the days, months and years of production. Widely influenced by the works of Cranach the Elder, this artist is known for his intimist portraits, whose delicate details and precise dating tell us something of the manners of that time.

Anchored in the repertoire of forms established by the German School, though also original in terms of the inscription on the top left of the painting, this portrait of a young man belongs to the great tradition of mid-16th century portrait painting. The great quality of its execution is a unique example of the exceptional talent of the master of the portrait of Andreas Hertwig.

Formerly associated with a master from the entourage of Bartholomeus Bruyn, our portrait of a young man has links with a portrait kept in the collections of the Nuremberg Museum. The person in the painting has been identified as Andreas Hertwig (1511-1575), advisor to Ferdinand I. We can confidently draw a parallel with our panel of the advisor thanks to the inscription at the top of both paintings, which serves as a reference for the attribution of this master's works.



Ce portrait, daté du 20 novembre 1543, s'inscrit dans la production de l'école silésienne du XVI^e siècle. Le jeune homme, âgé de 25 ans, se présente vêtu d'un riche costume de fourrures et de velours noirs. Fermement campé sur un fond vert des plus élégants, ce magnifique portrait s'inscrit indubitablement dans l'école allemande, encore fortement influencée par le style de Lucas Cranach. L'artiste en reprend les codes: l'utilisation d'un fond neutre, un cadrage resserré en buste, l'accent mis sur l'expression du visage, à la fois paisible et secrète. Le regard, ce miroir de l'âme pour les héritiers de la pensée d'Erasmus, est mis en valeur par une lumière naturelle et uniforme, dirigée de manière à cerner les contours du visage. Le lourd manteau qui habille le jeune homme est remarquablement traité: les nuances les plus subtiles font vibrer le noir du velours et celui de la riche fourrure. Le petit bonnet assorti complète le costume. Les mains, dont l'index gauche est orné de deux anneaux, renforcent le jeu entre les couleurs sombres et claires qui rythme l'ensemble du portrait.

Bénéficiant d'un état de conservation remarquable, ce portrait de très belle taille ravira les amateurs les plus pointus du genre.

Dated 20th November 1543, this portrait is the production of the 16th century Silesian School. The young, 25-year old man is shown wearing a rich garment made of black fur and velvet. Firmly set against a most elegant green background, this magnificent portrait undoubtedly belongs to the German School, still strongly influenced by the style of Lucas Cranach. The artist uses the relevant codes: the use of a neutral background, a closely cropped head and shoulders view, emphasis on a both peaceful and secret facial expression. The subject's gaze — a mirror of the soul according to the followers of Erasmus — is highlighted here by a natural and uniform light, directed in such a way as to outline the face's contours. The heavy mantle worn by the young man is painted in a remarkable way: the most subtle nuances make the black of the velvet and that of the rich fur vibrate. The small matching bonnet completes the outfit. The hands — with two rings adorning the left-hand index finger — reinforce the contrast between the dark and light colours that punctuate the entire portrait.

Benefiting from a remarkable state of conservation, this wonderfully-sized portrait is sure to delight the most well-informed lovers of the genre.



13 Jan Mandijn

1502 – Haarlem – 1560

La Tentation de Saint Antoine
The Temptation of Saint Anthony

Panneau : 45 × 62 cm
Panel : 45 × 62 cm

Provenance Collection privée.

Né à Haarlem en 1502, Jan Mandijn s'établit dès 1530 à Anvers. Très rapidement, il s'y bâtit une réputation par ses représentations de scènes telles la Tentation de Saint Antoine et Saint Christophe pour lesquelles il puise largement, à l'instar d'un Pieter Huys, dans le bestiaire fantastique d'un Jérôme Bosch. Dans ses compositions plus drolatiques que véritablement inquiétantes, on ne trouve toutefois pas cet arrière-fond d'angoisse caractéristique du maître de Bois-le-Duc. De façon tout aussi caractéristique, il se distingue par le réalisme accru de ses paysages, souvent traité avec un pinceau souple et large.

Les liens privilégiés qu'il entretint avec Pieter Aertsen, ainsi que l'apprentissage que firent chez lui des peintres de figures tels que Jan Mostaert et Bartholomeus Spranger laissent supposer que l'œuvre du peintre ne se cantonna pas au genre fantastique auquel on associe systématiquement son nom. C'est ainsi que plusieurs historiens de l'art essayèrent sans doute un peu hâtivement de rendre à Jan Mandijn la production donnée au Maître du Fils Prodigue. Dans un passé plus récent, c'est avec la figure mystérieuse du Maître de Paul et Barnabé que le rapprochement a été suggéré. S'il est encore actuellement difficile de se prononcer à ce sujet, il est indéniable que Mandijn jouit de son vivant d'un succès d'estime et d'une reconnaissance publique dépassant, ainsi que l'atteste la pension annuelle qu'il recevait de la Ville d'Anvers pour ses travaux de décorateur des sorties annuelles de l'Ommegang, le simple profil d'épigone de Bosch auquel on le réduit généralement.

Si la mort de Jérôme Bosch en 1516 peut être considérée comme la perte d'un des artistes les plus originaux du seizième siècle, elle n'est cependant pas synonyme d'oubli. L'influence de Bosch est visible chez d'aussi grands artistes que Pieter Bruegel l'Ancien. Jan Mandijn quant à lui, développera les thèmes de prédilections du maître tout en y

Jan Mandijn was born in Haarlem in 1502 and settled in Antwerp in 1530. He very rapidly made a reputation for himself there through his portrayals of scenes such as the Temptation of Saint Anthony and Saint Christopher. For these works, he drew largely on the fantastic creatures of Hieronymus Bosch, just like the artist Pieter Huys. However, in his amusing rather than truly disturbing paintings, we do not find the fearful background that characterised the Bois-le-Duc master. In an equally characteristic manner, he distinguishes himself through the heightened realism of his landscapes, often painted with a supple, broad brushstroke.

The special ties he maintained with Pieter Aertsen, and with his apprentice portrait painters such as Jan Mostaert and Bartholomeus Spranger, lead us to believe that the painter's work was not confined to the fantastic with which his name is systematically associated. As a result, several art historians have been all too quick to attribute the works considered to be by the Master of the Prodigal Son to Jan Mandijn. More recently, a link was suggested with the mysterious figure of the Master of Paul and Barnabus. Although it is still difficult to reach a decision on this subject, Mandijn certainly enjoyed considerable esteem and public recognition during his lifetime, thus exceeding the commonly-attributed profile of a mere imitator of Bosch. This is proved by the annual allowance he received from the Town of Antwerp for his work as a decorator for the annual Ommegang.

Although the death of Hieronymus Bosch in 1516 can be considered as the passing of one of the most original artists of the 16th century, his legacy was not lost. The influence of Bosch is visible even in the work of great artists such as Pieter Bruegel the Elder. As an artist, Jan Mandijn developed the themes and tendencies of the master at the



répandue au seizième siècle, largement approuvée comme une véritable discipline scientifique et reconnue comme l'ancêtre de la chimie actuelle. Au centre de la composition, nous pouvons remarquer deux tours aux formes tout à fait étranges. L'artiste semble avoir repris en réalité un instrument alchimique, l'athanor, un four à distillation très utilisé dans les laboratoires anciens et l'a transformé en habitation. La présence d'un tel objet dans notre image reste cependant difficile interpréter. S'agit-il de souligner que l'ordre des Antonins utilisait ce type d'instrument dans la préparation de breuvages pour soigner les victimes d'ergotisme ou, au contraire, souligne-t-il les méfaits d'une science souvent décriée par l'Eglise comme proche du Malin? La sphère tenue dans la main de la femme nue peut également rappeler une boule de verre alchimique, employée pour nettoyer les ingrédients. Nous retrouvons cette femme nue tenant une sphère également dans un tableau du Musée Mayer van der Bergh. L'objet sphérique est aussi présent dans les illustrations de sorcières de l'époque, comme celles de Dürer³.

Composition saisissante aux symboles multiples, ce tableau délivre un avertissement contre les tentations tout en nous plongeant dans un monde onirique aux charmes vénéneux. Saisissant par sa richesse de sous-entendus et par la qualité de son esthétique, il crée une tension dramatique en plaçant le saint au premier plan du tableau, observant tel un spectateur le paysage cauchemardesque qui se révèle à lui. Digne héritier de Jérôme Bosch, Jan Mandijn allie talent et profondeur spirituelle pour nous donner à voir une interprétation de la *Tentation* extrêmement riche et personnelle.

¹ H. Bosch, *la Tentation de Saint Antoine*, huile sur panneau, 131,5 × 119 cm (panneau central), 131,5 × 53 cm (panneaux latéraux), Portugal, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Laurinda S. Dixon, «St. Anthony's Triptych – An Apothecary's Apotheosis» dans *Art Journal*, Vol. 44, N° 2, *Art and Sciences: Part I: Life Sciences* (Été, 1984) p. 119-131.

³ Albrecht Dürer, *Les quatre Sorcières*, gravure, 19 × 13,1 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

scientific discipline that has been recognised as the ancestor of modern chemistry. At the centre of the composition, we see two very strange figures. The artist appears to have incorporated a real-life tool, the athanor, a distillation furnace that was highly common in ancient laboratories transforming it into a habitation. The presence of such an object in the image however remains difficult to interpret. Was it meant to emphasise that the Order of St. Anthony used this type of instrument in preparing medicinal beverages to treat the victims of ergotism or, conversely, does it emphasise the ravages of a science often described by the church as close to diabolical? The sphere that the nude woman holds may also suggest the alchemist's glass bowl which was used to clean the ingredients. This nude woman holding a sphere also appears in a painting at the Mayer van der Bergh Museum, and a spherical object is also present in the illustrations of witches at this time, such as those depicted by Dürer³.

A striking composition with multilayered symbols, this painting sounds a warning against all manner of temptations and immerses the viewer in a dreamlike world of poisonous charms. Striking for its rich implications as well as its aesthetic quality, it creates a dramatic tension by placing the saint in the foreground, who like a spectator surveys the nightmarish landscape before him. A worthy heir of the legacy of Hieronymus Bosch, Jan Mandijn combines talent and spiritual depth to present us with an interpretation of *the temptation* that is extraordinarily vibrant and personal.

¹ H. Bosch, *the Temptation of St. Anthony*, oil on panel, 131.5 × 119 cm (central panel), 131.5 × 53 cm (side panels), Portugal, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Laurinda S. Dixon, "St. Anthony's Triptych – An Apothecary's Apotheosis" in *Art Journal*, Vol. 44, N° 2, *Art and Sciences: Part I: Life Sciences* (Summer, 1984) p. 119-131.

³ Albrecht Dürer, *The Four Witches*, engraving, 19 × 13.1 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.



14 Martin van Cleve

1601 – Anvers – 1678

La Parole des aveugles
The Parable of the blind

Panneau : 62 × 84 cm
Panel: 62 × 84 cm

Provenance Collection privée.

Martin van Cleve fut le fils du peintre Willem van Cleve et l'élève de Frans Floris. En 1551, il fut reçu Maître dans la corporation d'Anvers, la même année que Pieter Bruegel le Vieux, dont il est un exact contemporain. Dans ses premières œuvres, on relève l'influence de Pieter Aertsen. Les scènes populaires et paysannes de ses œuvres ultérieures prouvent le goût de l'artiste pour l'univers de Pieter Bruegel. Comme ce dernier, Martin van Cleve a peint, avec un sens aigu du réel, la vie dans les campagnes sous de multiples aspects. On sait que Pieter Brueghel le Jeune s'est inspiré, outre de l'œuvre de son célèbre père, de plusieurs tableaux de van Cleve. Cet artiste exceptionnel a collaboré avec son frère Hendrik, peintre paysagiste, les Grimmer, et Gillis van Coninxloo.

Notre panneau, la *Parole des aveugles*, illustre une iconographie qui connut un immense succès dans les Pays-Bas du Sud, à la fin du XVI^e siècle. Ce thème est en effet ancré dans la peinture du Nord depuis Jérôme Bosch, dont un de ses tableaux aujourd'hui perdu nous est connu par une gravure de Jérôme Cock. Cette estampe fut reprise à son tour en 1540 par Cornelis Massys, qui ajoute deux figures d'aveugles aux deux peintes par Bosch. S'inspirant d'une composition de Pieter Bruegel l'Ancien (musée de Capodimonte, Naples¹), Martin van Cleve nous donne dans cette rocambolesque version sa propre interprétation de la *Parole des aveugles*.

L'Évangile de Saint Mathieu nous parle du Christ remettant en question la notion de tradition telle qu'elle est défendue par les Pharisiens, tenant d'une orthodoxie aveugle car mal comprise : « Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugles. Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ! ». Cette notion de « tradition » pervertie par des siècles d'aveuglement se trouve au cœur du questionnement philosophique qui anime l'Europe du Nord au XVI^e siècle. La Réforme, la place de l'Église de Rome mais aussi les

Marten van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and the pupil of Frans Floris. In 1551, he became a Master of the Antwerp guild, the very same year as his contemporary, Pieter Bruegel the Elder. The influence of Pieter Aertsen can clearly be seen in his early works. The popular, peasant scenes of his later works prove the artist's taste for the universe of Pieter Bruegel. Like the latter, Marten van Cleve painted many aspects of life in the countryside with an acute sense of reality. We know that Pieter Brueghel the Younger, who was inspired by the work of his famous father, also drew inspiration from several of van Cleve's paintings. This exceptional artist worked with his brother Hendrik, a landscape painter, as well as with the Grimmers and Gillis van Coninxloo.

Our panel of the *Parable of the blind*, illustrates a type of iconography that was hugely successful in the Southern Netherlands at the end of the 16th century. This theme has indeed been anchored in Northern painting since Hieronymus Bosch; one of his paintings, which is now lost, is known through an engraving by Hieronymus Cock. This engraving was used in turn in 1540 by Cornelis Massys, who added two blind figures to the other two painted by Bosch. Drawing inspiration from a painting by Pieter Bruegel the Elder (museum of Capodimonte, Naples¹), Marten van Cleve provides us with his own interpretation in this fantastic version of the *Parable of the blind*.

The Gospel of Saint Matthew tells us about Christ questioning the notion of tradition as defended by the Pharisees, supporters of an orthodoxy that was blind because it was misunderstood: "Let them alone: they are blind and leaders of the blind. And if the blind lead the blind, both will fall into the pit!" This notion of "tradition" perverted by blindness over the centuries, is at the heart of the philosophical questioning that existed in Northern Europe in the 16th century. The



découvertes de nouveaux continents et de nouvelles civilisations font éclater les certitudes d'antan et « aveuglent » les hommes perdus dans un monde dont ils ne semblent plus maîtriser les règles.

L'interprétation de Martin van Cleve met en scène sept personnages, soit un de plus que Bruegel, et dont l'allure bonhomme et gauche donne à la composition tout son charme. Tandis que la version originale tend vers une certaine rigueur, l'œuvre de Martin van Cleve présente avec dynamisme et fracas la chute. Le personnage précipité dans la rivière est figuré dans la même posture que chez Bruegel. Or il ne se trouve plus les quatre fers en l'air dans un ravin symbolique, mais se trouve bel et bien dans l'eau. Le deuxième homme, en train de tomber, affiche sa surprise par sa bouche béante. Le troisième, guidé par la cape du précédent ne semble pas avoir encore conscience du choc à venir et continue à tenir avec confiance le manteau clair. Le quatrième, le regard vissé sous son chapeau, suit vigoureusement ses congénères, tandis que derrière lui, un joueur de vielle marque la cadence. Enfin, un pèlerin clos la marche folle : un chapeau bien enfoncé sur la tête, décoré des colifichets propres au pèlerinage de Saint Jacques. Aux pieds du groupe, un petit chien jappe pour alerter la joyeuse compagnie du danger. Ce petit chien, invention de notre artiste, donne à la scène un caractère enfantin, plein de facéties. La parabole prend vie dans un ravissant paysage brabançon, dont les vastes chaumières et le doux vallonnement des collines semblent respirer une parfaite quiétude. Le cadrage, résolument moderne, est hérité de l'œuvre de Pieter Bruegel le Vieux.

Outre le tableau que nous vous présentons, deux autres variantes de la parabole peintes par van Cleve figurent aujourd'hui dans les collections des musées de Vienne² et de Munich³, sans oublier une troisième version, très proche de la nôtre, conservée au musée de Bâle⁴. Regard corrosif sur la société de son temps, ce panneau de belle dimension constitue une véritable synthèse entre la composition de Bruegel le Vieux et la finesse d'esprit de van Cleve. Le regard du spectateur évolue sans effort à la suite de ses malheureux aveugles dans une composition qui, sous le masque de l'amusement, est faite de vivacité technique et de profondeur psychologique.

1 Pieter Bruegel le Vieux, *Parabole des aveugles*, panneau, 85 x 154 cm, Naples, Museo de Capodimonte.

2 Vienne, Kunsthistorisches Museum, Panneau, 51 x 65 cm. Ce tableau est mentionné, comme le rapporte Marlier, dans les réserves en 1917, mais n'a pas été publié depuis.

3 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, panneau de tilleul, 53 x 75 cm.

4 Bâle, Kunstmuseum, panneau, 52,5 x 68,5 cm

Reformation, the position of the Church of Rome, and the discovery of new continents and new civilisations shattered the certainties of old, and "blinded" men lost in a world whose rules they no longer seemed to control.

Mårten van Cleve's interpretation shows seven figures, one more than Bruegel. Their good-natured and clumsy appearance gives the painting all its charm. While the original version tends towards a certain rigour, the work of Mårten van Cleve presents the fall in a dynamic and dramatic manner. The character who has fallen into the river is painted in the same position as the one in Bruegel's painting. However, he is no longer with his hands and feet in the air in a symbolic gully, but actually in the water. The second man, who is in the process of falling, expresses his surprise through his gaping mouth. The third one, guided by the cape of the preceding one, does not seem to be aware of the accident about to happen and continues to confidently hold onto the light-coloured coat. The fourth one, staring fixedly beneath his hat, vigorously follows his fellow men, while behind him, a hurdy-gurdy player beats the rhythm. Finally, a pilgrim concludes the mad procession: his hat is firmly pulled down and he is decorated with trinkets particular to the Saint Jacques pilgrimage. A little dog yelps around the feet of the group to warn the merry band of the danger ahead. This little dog, added by our artist, gives the scene a childish, fun-filled air. The parable is set in a delightful Brabant landscape, whose vast cottages and the gentle undulating hills seem to exude a perfect calm. The resolutely modern composition is a legacy of Pieter Bruegel the Elder's work.

Besides the painting we are presenting here, two other variants of the parable painted by van Cleve currently feature in the collections of the museums of Vienna² and Munich³, as well as a third version, very similar to ours, kept at the museum of Basel⁴. Portraying a scathing view of society at that time, this large panel is a true synthesis of Bruegel the Elder's painting and van Cleve's subtlety. The viewer's gaze effortlessly follows these unfortunate blind men in a painting which, although light-hearted in appearance, is created with technical vivacity and psychological depth.

1 Pieter Bruegel the Elder, *Parable of the blind*, panel, 85 x 154 cm, Naples, Museo de Capodimonte.

2 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Panel, 51 x 65 cm. As stated by Marlier, this painting is mentioned in the reserves in 1917, but has not been published since.

3 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, lime panel, 53 x 75 cm.

4 Basel, Kunstmuseum, panel, 52,5 x 68,5 cm



15 Hans Bol

1534 Malines – Amsterdam 1593

Triptyque : L'Adoration des Bergers ***Triptych: The Adoration of the Shepherds***

Tempera sur velin : 28×22 cm

Signé et daté 1593

Tempera on vellum: 28×22 cm

Signed and dated 1593

La Crucifixion ***The Crucifixion***

Tempera sur velin : 34,5×23,5 cm

Signé et daté 1593

Tempera on vellum: 34.5×23.5 cm

Signed and dated 1593

La Résurrection ***The Resurrection***

Tempera sur velin : 28×22 cm. Signé

Tempera on vellum: 28×22 cm. Signé

Tempera on vellum: 28×22 cm. Signed

Provenance Collection Baude ;
Collection privée.

Littérature Frans, H.G. ; « Beiträge zum Werk des Hans Bol », 1979.

Celui-ci n'avait pas alors connaissance du dessin de Providence, reproduit.

Né à Malines, Hans Bol fut l'élève de ses deux oncles, Jean et Jacques Bol. On le trouve inscrit à la Gilde de cette ville en 1560. A la suite du pillage de sa cité en 1572, il décida de partir travailler à Anvers où il acquit le droit de citoyenneté. Mais rattrapé en 1584 par la guerre, il entreprit une série de voyages qui le conduisirent successivement à Berg-op-Zoom, Dordrecht et Delft. Il ne se fixa définitivement à Amsterdam qu'en 1586. Hans Bol se rendit surtout célèbre pour ses paysages aux larges panoramas, étoffés de nombreuses petites figures où l'on retrouve l'esprit de Pierre Bruegel le Vieux dont il contribua pour une large part à accroître la renommée à travers le pays, influençant ainsi toute une génération de peintres. Jacob Savery de Courtrai et Frans Bœls furent ses disciples.

Hans Bol est un artiste réputé pour ses dessins et ses tableaux illustrant des paysages panoramiques s'inspirant de la campagne flamande et animés soit de motifs bibliques, mythologiques ou encore séculiers. L'iconographie des trois thèmes évangéliques choisis pour orner ce triptyque de 1593 déroge à la manière habituelle de les représenter. La *Crucifixion* au centre de l'ensemble s'encadre d'une *Adoration des Bergers* et d'une *Résurrection*. L'artiste condense la vie du Christ en illustrant la naissance, la mort infamante et la résurrection du fils de Dieu.

On sait à présent que le maître a repris ces compositions de trois dessins conservés aujourd'hui dans différentes collections. Ceux-ci pourraient être considérés comme des études préparatoires. L'*Adoration des Bergers*¹ provenant de la collection Frits Lugt, est conservée à la Fondation Custodia (Institut néerlandais de Paris) ; la *Résurrection*² au Museum of Art de la Rhode Island School of Design de Providence; la *Crucifixion*³, passée en vente chez Sotheby's à Amsterdam le 10 Mai 1994, fait aujourd'hui partie d'une collection privée anglaise. L'exemple de cette réutilisation d'un matériel plus ancien par l'artiste nous

Born in Mechelen, Hans Bol was trained by his two uncles, Jan and Jacob Bol. His name appears as a member of the Mechelen guild in 1560. Following the sacking of his native city in 1572, he decided to go to work in Antwerp, where he was granted citizenship. However, overtaken by the war in 1584, he began a series of travels that took him successively to Bergen-op-Zoom, Dordrecht and Delft. He would only definitively settle in Amsterdam in 1586. Hans Bol is most renowned for his landscapes with sweeping panoramas, enlivened by numerous tiny figures which recall the work of Pieter Bruegel the Elder, whose reputation he greatly helped to expand throughout the country, thus influencing an entire generation of painters. His students included Jacob Savery of Kortrijk and Frans Bœls.

Hans Bol is an artist known for his drawings and paintings of panoramic landscapes inspired by the Flemish countryside, and animated either with biblical, mythological or secular motifs. The iconography of the three evangelical themes chosen to decorate this triptych, dated 1593, deviates from the usual manner of portraying them. The Crucifixion in the middle of the ensemble is surrounded by an Adoration of the Shepherds and a Resurrection. The artist condenses the life of Christ by illustrating his birth, his infamous death and the resurrection of the Son of God.

We now know that the master based these paintings on three drawings currently kept in different collections, which could be considered as preparatory studies. The *Adoration of the Shepherds*¹ belonging to the Fondation Custodia's Frits Lugt Collection (Dutch Institute of Paris); the *Resurrection*² at the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence; the *Crucifixion*³, sold at Sotheby's in Amsterdam on 10 May 1994, currently belonging to a private English collection. The artist's reuse of older material leads us to confirm



16 Hans Bol

1534 Malines – Amsterdam 1593

Paysage panoramique avec la Fuite en Egypte
Panoramic landscape with the flight into Egypt

Panneau : 52×66,5 cm
Panel: 52×66.5 cm

Provenance Collection privée.

Littérature Heinrich Gerhar Franz, *Nederlandische Landschattsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969, p. 182 à 197

Considéré comme l'un des plus grands miniaturistes et paysagistes de son temps, Hans Bol fait montre ici de son extraordinaire maîtrise acquise au cours de ses années anversoises puis amstellodamoises. Le panneau – d'un format tout à fait exceptionnel – se distingue par un raffinement et une précision confondante.

L'influence du paysage de Pieter Bruegel l'Ancien, dont Hans Bol compléta en son temps plusieurs commandes inachevées, se conjugue ici à un rendu intimiste et presque tactile des détails naturalistes qui insufflent à ce vaste panorama une ampleur et une majesté inédites. Proche des milieux philosophiques de son temps, l'artiste adopte dès qu'il le peut une représentation la plus complète possible du monde vu dans sa totalité. La sensation d'un espace illimité est habilement suggérée par une construction rigoureuse et parfaitement maîtrisée. Cette perspective terrestre – accompagnée par la déclinaison ternaire des couleurs – trouve un écho dans le ciel, les nuages rétrécissant progressivement jusqu'à disparaître derrière l'horizon visible. Reprenant la manière de Patenier de traiter les sujets religieux dans ses compositions, Hans Bol dilue l'épisode biblique au sein de sa création panoramique. L'épisode situé au premier plan raconte, en deux images juxtaposées mais séparées dans le temps, la Fuite en Egypte, tirée des Évangiles (Matthieu, II, 13). Un ange était apparu à Joseph dans un rêve pour l'avertir d'emmener Marie et l'Enfant Jésus en Egypte car le roi Hérode avait donné l'ordre de tuer tous les garçons nouveaux-nés du pays afin de mettre un terme à la prophétie de la naissance du « roi des Juifs ». Par son traitement, l'événement biblique qui se veut le sujet du tableau, semble presque insignifiant au regard de l'immense étendue, paisible et sereine, des paysages vallonnés et montagneux qui occupent tout le panneau jusqu'aux confins d'un horizon bleuté.

Miniaturiste dans l'âme, Hans Bol parsème ce splendide paysage d'un nombre impressionnant de détails. Alors qu'ils récoltent le blé, des paysans se font questionner par les éclaireurs de la grande armée

Considered one of the greatest miniaturists and landscape painters of his age, in this painting Hans Bol displays the extraordinary mastery he developed in the course of his years in Antwerp and later in Amsterdam. The panel — which is of quite exceptional size — is distinguished by its truly astonishing refinement and precision.

The influence of the landscapes of Pieter Bruegel the Elder, for whom Hans Bol carried out numerous commissions which remained unfinished, is combined here with an intimate and almost tactile rendering of the naturalistic detail which gives this vast panorama a unique impact and beauty. Frequenting the philosophical circles of his age, as soon as this became possible, the artist was quick to adopt the most complete possible representation of the world in its totality. The sense of unlimited space is deftly suggested by a rigorous construction executed with perfect mastery. This perspective on earth — sustained by the muted colours — is echoed in the sky, with the clouds gradually disappearing behind the furthest visible horizon. Applying the manner of Patenier to the depiction of religious scenes within his compositions, Hans Bol practically conceals the Biblical episode within his panoramic work. The episode shown in the foreground narrates, through two images which are juxtaposed yet separated in time, the flight into Egypt, according to the Gospels (Matthew, II, 13). An angel appeared to Joseph in a dream and told him to take Mary and the baby Jesus into Egypt as King Herod had given the order to kill all newborn boys in the land in order to forestall the prophecy of the birth of a "King of the Jews". In Bol's treatment, the biblical event that is the ostensible subject of this painting appears nearly insignificant in the face of the immense expanse of peaceful and serene landscape, with its mountains and valleys that fill the entire panel all the way to the blue horizon.

A true miniaturist by nature, Hans Bol brings an impressive amount of detail to this magnificent landscape. While harvesting their



du roi Hérode partie à la recherche du Christ. Outre la campagne, Bol dépeint précisément les activités citadines. Un bourg est construit au bord d'un lac. Château de plaisance, pont romantique et larges barques se reflètent dans l'eau avec une incroyable précision. La ville en tant que telle, blottie dans un lointain bleuté derrière ses remparts, ressemble à un condensé des différentes villes des Pays-Bas dans lesquelles l'artiste vécut. Reconnu comme un des précurseurs des vues de villes traitées comme un genre pictural indépendant, Bol s'inspire clairement dans ce cas de Bruxelles pour la forme de ses remparts (dont la grande porte qui ressemble à s'y méprendre à la porte de Hal), d'Anvers pour ses berges fluviales, mais aussi de Berg-op-Zoom pour la tour de la cathédrale au cœur de la cité.

La finesse de ses détails, la force de ses couleurs, la beauté des glaces, la justesse des matières font de ce tableau un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Cette qualité d'exécution, jointe à d'harmonieuses nuances de vert émeraude et de bleu, démontrent, s'il en est encore besoin, la force et le talent d'un peintre qui excella en cette fin de XVI^e siècle comme dessinateur, cartonnier de tapisseries et paysagiste.

wheat, peasants are questioned by the scouts of the large army of King Herod that has set off to find Christ. In addition to the countryside, Bol minutely depicts the activities in the town as well. A village has been built at the edge of a lake. A manorial residence, a romantic bridge and large barges are reflected in the water with incredible precision. As for the city, nestled in the blue distance behind ramparts, it appears to be a combination of the various cities in the Netherlands where the artist lived. Recognised as one of the precursors of cityscapes as an independent pictorial genre, Bol was clearly inspired in this case by Brussels for the model of the city walls (the large gate of which strikingly resembles the Porte de Hal), and by Antwerp for its riverbanks, but also Bergen-op-Zoom for the cathedral tower at the heart of the city.

This finesse in the details, the brilliant colours, the beauty of the glazing, and the accuracy of the textures all make this painting one of the artist's great masterpieces. The quality of execution combined with the harmonious nuances of emerald green and blue serve to dispel any doubts as to the vibrancy and talent of this painter who excelled in the late 16th century as a draftsman, designer of cartoons for tapestries and as a landscape painter.



17 Simon de Myle

Deuxième moitié du XVI^e siècle

L'Arche de Noé sur le Mont Ararat ***Noah's Ark on Mount Ararat***

Panneau : 114 × 142 cm

Signé et daté sur la passerelle :

Simone de Myle inventor et fecit 1570

Panel: 114 × 142 cm

Signed and dated on the footbridge:

Simone de Myle inventor et fecit 1570

Provenance Collection privée, Mazanet.

Littérature *Nature Morte française du XVII^e siècle à nos jours*, Galerie Charpentier, Paris, 1951 ; *Les plus belles peintures des collections privées du Tarn du XV^e au XVIII^e siècle*, Musée Goya, 3 juin au 2 septembre 1956, Castres, cat. 50, pl. 24 ; Donald F. Lach, *Asia in the making of Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, vol. II, book 1, p.144, pl. 107 ; Jean Ehrmann, « Artistes franco-flamands de l'école de Fontainebleau et actes notariaux sur la famille d'Antoine Caron », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1972, p. 72-74 ; Michèle Lavalée, *Peinture Flamande et Hollandaise XV^e – XVIII^e siècle : collection du musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Musée de la ville de Strasbourg, 2009, p. 25.

Nous ne possédons que peu d'informations sur l'énigmatique artiste qu'est Simon de Myle. Son existence n'est attestée que par une œuvre signée et datée de 1570, «*L'Arche de Noé sur le Mont Ararat*». Selon Jean Ehrmann, le nom De Myle peut-être relié à plusieurs peintres du Brabant¹. Ehrmann a également fait le rapprochement entre l'œuvre de Myle et l'école de Fontainebleau et notamment avec le peintre Antoine Caron. En effet, les figures gracieuses de Myle se rattachent au goût pour l'extrême stylisation développée par les artistes Italiens de l'époque. L'origine flamande de Myle paraît se confirmer dans sa manière de construire un paysage fait de verticales, truffé de détails méticuleusement dessinés et qui évoquent directement l'art de Joachim Patinir et d'Herri Met de Bles. Trois œuvres ont été également considérées comme étant de la main de Simon de Myle : l'une conservée au musée de Strasbourg, l'autre au Musée Calvet d'Avignon ; toutes deux représentant «*La Création du monde*» et attribuées aujourd'hui à l'artiste allemand Melchior Bocksberger (Salzbourg, 1530-1535 – Regensbourg, 1587). Le troisième tableau, également une «*Création*» et de composition semblable à celle de Strasbourg, se trouve au musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers.

Nombre de compositions de l'Arche de Noé apparaissent dans l'art de la dernière moitié du seizième siècle. Reprenant un des récits les plus célèbres de l'Ancien Testament, elles permettent aux artistes de faire figurer dans leurs œuvres un grand nombre d'animaux, en particulier des créatures exotiques rapportées des terres lointaines du nouveau monde. Le tableau de Simon de Myle, *L'Arche de Noé*

We have very little information on the enigmatic artist, Simon de Myle. The only confirmation of his existence is a work signed and dated 1570, of “*Noah's Ark on Mount Ararat*”. According to Jean Ehrmann, the name De Myle can be linked to several painters from Brabant¹. Ehrmann has also established a connection between the work of De Myle and the School of Fontainebleau, especially with the painter Antoine Caron. De Myle's graceful figures do indeed match the taste for the extreme stylisation developed by the Italian artists of the day. De Myle's Flemish origins seem to be confirmed in the way he constructs a landscape comprised of verticals and filled with meticulously executed details, which directly evoke the art of Joachim Patinir and Herri Met de Bles. There are another three works that are also considered to be by Simon de Myle: one is in the museum in Strasbourg and a second one in the Calvet Museum in Avignon. Both depict “*The creation of the world*” and are currently attributed to the German artist Melchior Bocksberger (Salzburg, 1530-1535 — Regensburg, 1587). The third painting, which also features the “*Creation*” and is of a similar composition to the one in Strasbourg, is kept in the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp.

Many paintings of Noah's Ark appeared in the second half of the 16th century. Based on one of the most famous stories of the Old Testament, these paintings allowed artists to feature a great many animals in their works, especially exotic beasts brought back from far-off lands in the new world. Simon de Myle's painting of *Noah's Ark on Mount Ararat* is perhaps one of the best examples of this fascination for exoticism that crossed Europe during the Renaissance.



sur le Mont Ararat, est peut être un des meilleurs exemples de cette fascination pour l'exotisme qui traverse l'Europe de la Renaissance.

Le récit du déluge a toujours été une source d'images fascinantes pour les artistes du Moyen-Age. Voyant la corruption de l'homme sur terre, Dieu décide de détruire sa création par les eaux, mais avertit toutefois Noé de manière à ce que celui-ci construise un énorme navire capable de contenir chacune des espèces animales mâles et femelles afin de pouvoir repeupler la terre à la fin de la catastrophe. Simon de Myle choisit précisément de représenter l'aboutissement du périple de Noé, lorsque l'Arche s'échoue enfin sur le mont Ararat. Nous assistons ainsi au débarquement du patriarche et de sa famille ainsi que de tous les animaux sauvés.

L'Arche domine la composition de Myle. Placé au centre du tableau, le bateau est dessiné à l'aide d'une courbe bombée à l'extrême. L'Arche semble être une caricature des navires de transports de l'époque; une sorte d'outre gonflée d'où s'écoule la vie au milieu d'un paysage dévasté et qui doit se repeupler. Le peintre organise un jeu de perspective animant l'ensemble de sa composition, grâce à la passerelle par laquelle descendent les couples d'animaux. Si l'Arche s'avère être la figure centrale de l'œuvre, le paysage n'en est pas moins important! Par ses origines flamandes, l'artiste dépeint vallons et rochers aux formes capricieuses proches de la manière de Joachim Patinir et d'Herri Met de Bles.

Nombre de détails peints par Myle donne à ce tableau son caractère unique et révèle son esprit encyclopédique. Tout devient ici objet d'observation; une chaise désarticulée, un couteau rouillé, un chat se délectant d'une sardine sont autant de clins d'œil à la vie quotidienne. Le très grand nombre d'animaux s'égayant dans la nature représentait très certainement la véritable richesse du tableau à l'époque. Les nations européennes se montrent friandes des nouveautés venues de continents insolites. Soies, épices, animaux exotiques débarquent dans les ports à la plus grande joie de tous. Simon de Myle s'amuse ainsi à faire figurer dans sa composition une multitude d'animaux non européens. Nous pouvons distinguer en effet un dindon, un canard de barbarie, un perroquet du continent américain, la pintade et l'autruche d'Afrique, le paon d'Inde et bien sûr, l'éléphant et le rhinocéros qui sont certainement les plus grands animaux de la composition. Simon de Myle n'avait certainement pas pu voir l'ensemble de ces animaux en réalité. Il dut donc concevoir une partie de son tableau en usant de gravures. Le rhinocéros constitue sans doute la preuve la plus flagrante de ce travail: l'artiste se fonde en effet sur la fameuse gravure d'Albrecht Dürer représentant un rhinocéros ramené d'Inde et qui avait été offert au roi du Portugal Manuel I en 1515². Cependant, par le pouvoir rapide de diffusion de la gravure, la représentation de Dürer marqua plus qu'aucune autre l'imaginaire européen de la Renaissance. Son apparition dans le tableau de Myle ne fait que confirmer le succès du graveur allemand.

The story of the flood has always been a source of fascinating images for artists of the Middle Ages. Seeing the corruption of Man on earth, God decided to destroy his creation by water. However, he warned Noah so that he could build an enormous vessel capable of holding a male and female of every species of animal, and repopulate the earth at the end of the catastrophe. Simon de Myle chose to depict the end of Noah's voyage, when the Ark ran aground on Mount Ararat. We are thus witness to the disembarkation of the patriarch and his family as well as all the saved animals.

The ark dominates De Myle's composition. Placed in the middle of the painting, the boat is painted with a bulging curve at the end. The ark seems to be a caricature of the transport ships of the day; a sort of inflated water skin where life goes on in the middle of a devastated landscape waiting to be repopulated. The perspective effect involving the whole painting is generated by the footbridge, which the pairs of animals are using to disembark. Although the ark is the central figure in the work, the landscape is nevertheless just as important! Owing to his Flemish origins, the artist depicts small valleys and whimsically-shaped rocks, similar to the style of Joachim Patinir and Herri Met de Bles.

The incredible amount of detail painted by De Myle is what makes this painting so unique. His work reveals an encyclopaedic mind. Here, everything becomes an object of observation; a broken chair, a rusty knife, a cat enjoying a sardine are all veiled references to everyday life. The enormous variety of animals frolicking in the wild undoubtedly represented the painting's true richness at the time. The countries of Europe were eager for the latest arrivals from unusual places. Silks, spices and exotic animals disembarked in the ports much to everyone's delight. Simon de Myle therefore takes pleasure in featuring a multitude of non-European animals in his painting. We can distinguish a turkey, a Barbary duck, a parrot from the Americas, the guinea fowl and ostrich from Africa, the peacock from India and, of course, the elephant and the rhinoceros, which are certainly the biggest animals in the painting. Simon de Myle would certainly not have been able to see all these animals in real life. Therefore, he must have made use of engravings to compose part of his painting. De Myle's rhinoceros undoubtedly provides the most flagrant proof of this work: the artist has referred to the famous engraving of Albrecht Dürer showing a rhinoceros brought back from India and offered to the King of Portugal, Manuel I, in 1515². However, with the rapid circulation of engravings, Dürer's image marked Europe's imagination more than any other during the Renaissance. Its appearance in De Myle's painting simply confirms the success of the German engraver.

The motif of the two elephants is certainly based on a model by Jules Romain (1499-1543), one of Raphael's pupils, who had drawn an Asian elephant called Hanno belonging to Pope Leo X⁴. Finally, De Myle also seems to have consulted a series of engravings by Marcus



Le motif des deux éléphants est sûrement repris d'un modèle de Jules Romain (1499-1543), l'un des élèves de Raphaël, qui avait dessiné un éléphant d'Asie appartenant au pape Léon X, et nommé Hanno³. Pour finir, Myle semble avoir également consulté une série d'estampes de Marcus Gheeraerts l'Ancien de 1567, illustrant les fables d'Esop⁴. Le lion déchiquetant le cadavre d'un cheval noyé ainsi que les deux sangliers à la gauche du tableau semblent effectivement directement repris des gravures de celui-ci.

Le tableau de Myle s'inscrit parfaitement dans le contexte du seizième siècle où se développe un intérêt pour l'étude et le recensement de la faune et la flore, annonçant le début des sciences naturelles. Il n'est pas étonnant que Simon de Myle ait représenté sur son tableau des animaux mythiques comme le griffon ou la licorne; leur présence était tout à fait valable, car on pensait alors qu'ils faisaient autant partie de la nature que tout autre être vivant. *L'Arche de Noé sur le Mont Ararat* montre le monde après le passage de la colère divine. Myle dessine chaque élément avec une précision surprenante, la matière est peinte de façon si nette qu'elle semble faite de porcelaine. Le raffinement du peintre se manifeste surtout dans les personnages de Noé et de sa famille aux corps allongés et sinueux. Malgré le mystère qui entoure la vie de Simon de Myle, nous ne pouvons que reconnaître l'extraordinaire talent de ce maître si créatif, doté d'une maîtrise technique des plus sophistiquées. Par cette œuvre majeure qu'il nous a léguée, il est considéré dans l'histoire de l'Art comme l'un des grands maîtres ayant marqué de son empreinte la peinture du XVI^e siècle.

¹ Jean Ehrmann, « Artistes franco-flamands de l'école de Fontainebleau et actes notariaux sur la famille d'Antoine Caron », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1972, p. 72-74

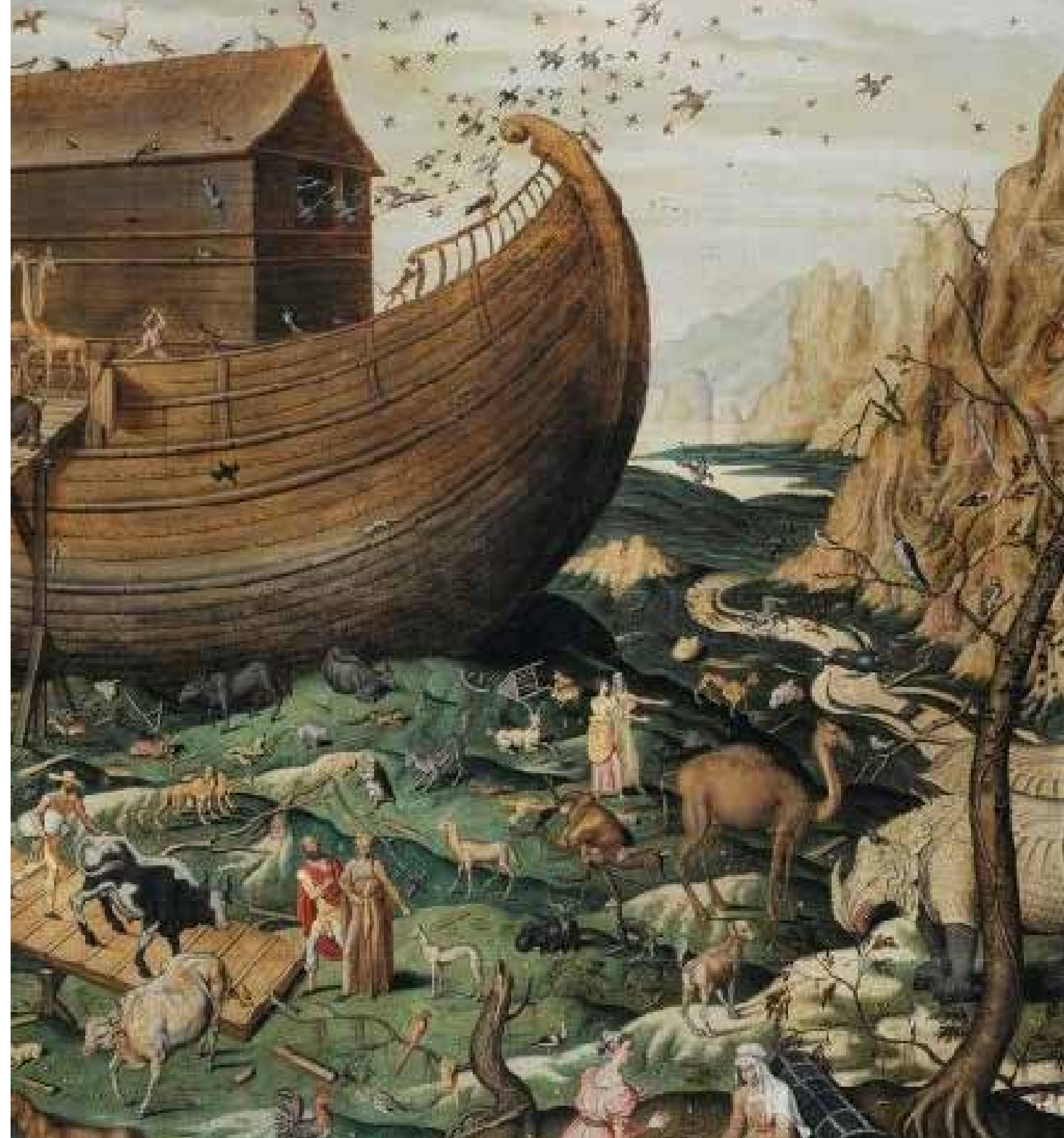
² Albrecht Dürer, *Rhinoceros*, 1515, gravure sur bois, 21,2 x 25 cm, Londres British Museum.

Gheeraerts the Elder in 1567, illustrating Aesop's Fables³. The lion tearing at the corpse of a drowned horse as well as the two wild boars on the left of the painting also seem to have been directly copied from the latter's engravings.

De Myle's painting falls perfectly within the context of the 16th century, when an interest in the study and inventorying of fauna and flora developed, heralding the beginning of natural science. It is no surprise then that Simon de Myle depicted mythical animals in his painting such as the griffon or the unicorn; their presence was perfectly valid because it was believed that they were just as much part of nature as all the other living creatures. *Noah's Ark on Mount Ararat* shows the world following the wrath of God. Debris and everyday objects are scattered across the landscape, reminding us of the lost civilisation. De Myle executes each element with surprising precision; everything is painted so clearly that it seems to be made of china. The painter's refinement can especially be seen in the figures of Noah and his family, with their sinuous elongated bodies. Despite the mystery surrounding Simon de Myle's life, one must acknowledge the extraordinary talent of this highly creative master, endowed with the most sophisticated technical mastery. Thanks to this major work he left behind, he is considered in the history of art as one of the great masters to leave his mark on 16th century painting.

¹ Jean Ehrmann, "Artistes franco-flamands de l'école de Fontainebleau et actes notariaux sur la famille d'Antoine Caron", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1972, p. 72-74

² Albrecht Dürer, *Rhinoceros*, 1515, engraving on wood, 21.2 x 25 cm, British Museum, London.



18 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La moisson **The harvest**

Panneau : 71,5×102 cm. Signé et daté « P.BREVGHEL, 1621 ». Le revers du panneau porte la marque de la guilde d'Anvers.
Panel: 71.5×102 cm. Signed and dated « P.BREVGHEL, 1621 ». The marks of the Antwerp Guild can be found on the back.

Provenance Collection de Georges Legrand, conseiller de Louis XIV (1643-1715) ; Collection privée.

Littérature G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune, Bruxelles*, 1969, pp. 226 à 232 ; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, pp. 594 à 597.

Fils aîné de Pieter Bruegel le Vieux, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l'atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n'a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n'a donc pas pu l'initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Cœcke d'Alost, elle-même peintre, décède alors qu'il n'est qu'adolescent, mais il semble qu'elle ait joué un rôle lors de son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants. Il est surnommé Brueghel d'Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu'il introduit, parmi lesquelles, l'importance qu'il confère au paysage, ainsi qu'une coloration propre, plus vive que celle de son père et d'une grande pureté. La seconde période débute vers 1615-1620. Il affirme sa personnalité par la création de compositions originales qui dès l'époque eurent un vif succès et suscitèrent elles aussi plusieurs répliques. Le fameux peintre de natures mortes et d'animaux Frans Snyders et son fils Pieter Brueghel III furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu'il donne à l'œuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de son coloris, qui influença l'ensemble des peintres flamands de son siècle.

Il eut une carrière particulièrement féconde, étendue sur près d'un demi-siècle et connut un vif succès dès son vivant.

En 1570, un an après la mort de Bruegel le Vieux, Hieronymus Cock publiait une série de quatre gravures représentant les *Saisons*. C'était le résultat d'une commande faite au moins cinq ans plus tôt à Bruegel

He was the eldest son of Pieter Brueghel the Elder and settled early on in Antwerp where he received his training in the studio of the landscape artist, Gillis van Coninxloo. He was made a master in 1585. His father died in 1569 when Pieter Brueghel the Younger was only five years old, and was thus unable to initiate his son in painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Cœcke d'Alost and herself a painter, died when he was in his teens, but it seems she contributed to his apprenticeship. In 1588 he married Elisabeth Goddelet with whom he had seven children. He was nicknamed "Hell" Brueghel even though scenes of hell were an exception in his work. There were two sides to Pieter Brueghel the Younger's work. In the beginning, he returned to a great number of his father's paintings and developed several versions. He added his personal touch by introducing variants, including the importance he gave to landscape, as well as his own colours that were livelier and of greater purity than those used by his father. The second period began around 1615-1620. He asserted his personality through the creation of original paintings, which met with great success from the outset, also inspiring several replicas. Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, and his son Pieter Brueghel III were his students. Besides prolonging the work of his father, Pieter Brueghel II held a significant position in the 17th century especially through his fine brushwork and the purity of his colours, which influenced every 17th century Flemish painter.

He had a particularly fruitful career, extending over nearly half a century, and was highly successful even during his lifetime.

In 1570, one year after Bruegel the Elder's death, Hieronymus Cock made a series of four engravings representing the Seasons. This was a commission made to Bruegel the Elder five years previously of four



le Vieux de quatre dessins que Cock ferait graver. Mais le peintre, établi alors à Bruxelles, n'eut pas le temps d'achever le travail et ne fournit que les deux premiers dessins: le dessin du *Printemps*, conservé à l'Albertina de Vienne, signé BRVEGEL et daté 1565; celui de l'*Eté*, conservé à la Kunsthalle de Hambourg, également annoté [B]RVEGEL (le B manquant par la suite d'une coupure) et daté 1568. Bruegel le Vieux décédé, Cock demanda à Hans Bol de lui fournir rapidement les dessins de l'*Automne* et de l'*Hiver*, de sorte que la série des quatre planches put paraître en 1570.

Pieter Brueghel le Jeune a trouvé en ces estampes la matière de quelques uns de ses plus beaux tableaux. Abel Grimmer s'en est également inspiré mais la manière de chacun d'eux s'affirme avec netteté et leurs versions ne se confondent nullement. Alors que l'on connaît certaines séries de Grimmer restées complètes, il semble que celles de Pieter le Jeune aient été démembrées de bonne heure. Peut-être le premier avait-il l'habitude de ne pas scinder ce genre de suite, tandis que le second consentait sans doute à fournir une saison isolée à la demande du client.

L'époque de la moisson, l'été, tel qu'il est évoqué sur ce panneau, n'est pas simplement un épisode déterminé par la succession régulière des saisons. L'été, c'est l'épanouissement de la vie; c'est l'apothéose de l'opulente productivité de la terre engendrée par les forces du soleil, ce sont les liens qui unissent la vie de l'homme à celle de la terre.

Une influence maniériste se ressent dans cette composition expressive. Dans la torpeur du mois d'août, la fécondité de la terre s'impose sous l'écrasante chaleur de midi. L'air ne circule pas: pas un feuillage, ni un épis de blé ne bouge. Les personnages s'intègrent naturellement au vaste paysage jaune, presque tout entier couvert de blé aux tons roux et dorés, et ponctuent la ligne de fuite du champ. On retrouve, au premier plan du panneau, à gauche, le faucheur de l'estampe puissamment campé dans l'action, qui, par ses seules qualités plastiques, suggère l'alliance de réciproques puissances pour assurer la vie des paysans, celle de la terre et leur pérennité commune. D'autres faucheurs, glaneurs, relieurs ou encore les minuscules silhouettes des porteurs de gerbes de plans lointains s'affairent entre deux étendues de blé mûr. A l'avant-droit, un groupe de paysans a cédé au besoin de repos. Le motif de cette collation de midi reprend à l'identique le groupe du grand tableau de Pieter Bruegel le Vieux, la *Moisson*, conservé au Metropolitan Museum à New York. Les huit paysans, réunis à l'ombre d'un arbre, mangent et boivent. Une fermière règne sur ce groupe et s'en distingue par sa belle tenue. Son grand chapeau de paille, son corsage jaune, son tablier blanc bien noué sur la jupe verte lui donnent de l'élégance.

drawings that Cock would have carved. But the artist, then established in Brussels did not have the time to finish the work and only delivered the first two drawings: the drawing 'The Spring' held at Albertina in Vienna, signed BRVEGEL and dated 1565; 'The Summer' held at Kunsthalle in Hamburg, also bearing [B]RVEGEL (the B is missing following a gash) and dated 1568. With the death of Bruegel the Elder, Cock asked Hans Bol to quickly send him the drawings of the Autumn and the Winter so that the series of the four plates could be finished in 1570.

These prints were the inspiration for some of Pierre Brueghel the Younger's most finest paintings. Abel Grimmer also took inspiration from them but the way in which each of them asserts himself are individual and their versions are totally different. Whereas we know of certain series of Grimmer that have been kept together, it appears that Pieter the Younger's series were already broken up at an early stage. Perhaps Grimmer was not used to splitting up this kind of work, whereas Brueghel was prepared to deliver a season on its own at a client's request.

The harvest period, the summer, as it is portrayed in this painting, is more than just a specific period in the normal sequence of the seasons. The summer is the full bloom of life, it is the grand finale of the earth's abundant productivity generated by the sun's powers. These are ties that bond man's life with earth.

One can feel a very special style in the handling of this expressive setting. In the torpor of the month of August, the fertility of the earth is heavily present under the stifling midday sun. There is no air: no foliage, not a single ear of corn moves. The figures blend naturally into the vast yellow landscape, which is almost entirely covered in rusty and golden coloured wheat, emphasizing the outline of the field. In the foreground on the left we see the reaper of the drawing hard away at work, who, with his individual plastic qualities conjures up an alliance of mutual authorities to ensure the peasants' life, that of the earth and of their common everlastingness. In the far distance there are other reapers, gleaners, binders and even more tiny silhouettes of figures carrying sheaves, busy in the two vast fields of ripe wheat.

In the front on the right, a group of peasants have stopped work for a rest. The theme of this midday meal is identical to the group of Pieter Bruegel the Elder's large painting, the Harvest, held at the Metropolitan Museum in New York. The eight peasants, grouped together in the shade of a tree, are eating and drinking. A woman farmer dominates the group and stands out because of her smart clothes. She has an elegant air with her large straw hat and her white apron tied over her green skirt.



19 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Dance de noces en extérieur ***The wedding dance outside***

Panneau : 39,5 × 56,5 cm
Panel: 39.5 × 56.5 cm

Provenance Collection Württembergische Staatsgalerie, collection Ziegler, Stuttgart, avant 1945 ; Collection Vittorio Duca, Milan, 1969 ; Collection Charles de Pauw ; Collection privée.

Exposition Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart, 1926, n° 619.

Littérature Georges Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp. 186 à 204, n° 25 p.191 ; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, cat. 916 à 1015, pp. 722 à 738, F. 969 p.730.

Rendez-vous incontournable du calendrier des festivités de l'homme du XVI^e siècle, devenu par là-même un sujet de prédilection des peintres de l'humanisme renaissant flamand, la noce paysanne a fait l'objet de déclinaisons multiples dont Pieter Brueghel le Jeune est le fervent défenseur. Notre *Danse de noces en extérieur* illustre à merveille les activités succédant la noce à proprement parler, car le plus souvent liées à la remise des présents, les danses en plein air ou sous le toit d'une grange sont le signe d'une liberté sans faille, où l'exubérance côtoie la tradition.

A l'exception notable du sacrement lui-même, toutes les différentes phases des rituels accompagnant ces festivités, depuis les cortèges de la mariée et du fiancé jusqu'à la bénédiction du lit nuptial en passant par la remise des présents à la mariée, le repas de noces et autres danses nuptiales, sont détaillées avec brio et délectation dans la peinture de Brueghel. L'idée originelle de ces petits tableaux en bois n'émane pas de Pieter Bruegel le Vieux, mais de Mærten van Cleve, le contemporain grivois du père. Le sujet de notre panneau est l'un des thèmes les plus populaires traités par Pieter Brueghel le Jeune. Klaus Ertz reconnaît trente-sept représentations autographes de ces danses de noces rustiques, réalisées entre 1607 et 1626. Fréquemment traitée, la danse de noces se décline selon trois compositions principales : celle de notre tableau, où la mariée à l'arrière-plan reçoit les présents des invités avec les couples dansant au premier plan, une composition semblable, mais où la scène se déroule dans un intérieur et enfin une danse générale, en extérieur, à laquelle participe la mariée. La scène se déroule ici dans un écrin de verdure. Les troncs tortueux des arbres semblent répondre aux déhanchements tout en courbes des danseurs. Rythme et sinuosité sont les maîtres mots de cette composition si particulière pour l'époque. La trouée perspective ménagée par les deux arbres de droite ouvre la composition, permettant à l'œil de se reposer de l'agitation des danseurs et de la multitude des invités entourant la

An inescapable event in the calendar of 16th century festivities, which became a favourite among painters of Flemish Renaissance humanism, the peasant wedding was the subject of many versions painted in particular by Pieter Brueghel the Younger. Our *Wedding dance outside* wonderfully illustrates the activities following the actual wedding ceremony: usually linked with the offering of gifts, the dances outdoors or in a barn are the sign of an unwavering freedom where exuberance rubs shoulders with tradition.

With the notable exception of the actual sacrament, all the different phases of the rituals accompanying these festivities, from the procession of the bride and groom up to the blessing of the wedding-bed, are detailed with brilliance and relish in Brueghel's artwork. The idea of these small paintings on wood didn't originate from Pieter Bruegel the Elder but from Maerten van Cleve, the father's ribald contemporary. The subject of our panel is one of the most popular themes painted by the Pieter Brueghel the Younger. Klaus Ertz acknowledges thirty-seven versions of these rustic wedding dances by our artist, painted between 1607 and 1626. This frequent theme of the wedding dance comes in three main variations: in our painting, the bride in the background is receiving gifts from the guests with couples dancing in the foreground; in the second variation, the scene takes place inside; the third one depicts a general dance outside with the bride taking part. Here, the scene takes place in a green setting. The sinuous tree trunks seem to echo the swaying curves of the dancers. Rhythm and sinuosity are the keywords in this painting which is so unusual for the time. The gap created in perspective, formed by the two trees on the right, opens up the painting and allows the eye to rest on the excitement of the dancers and the crowd of guests surrounding the bride. She is recognisable thanks to her two headdresses, one encircling her head and the other hanging according to tradition from the cloth of honour which, stretched between the two trees, theatrically closes the



mariée. Celle-ci est reconnaissable à ses deux couronnes, l'une ceignant sa tête et l'autre, traditionnellement suspendue au drap d'honneur qui, tendu entre les deux arbres, ferme théâtralement la composition. Son attitude statique contraste fortement avec l'effervescence du groupe de noceurs qui se forme depuis la chaumière jusqu'au premier plan, dans une joyeuse farandole où les couples s'embrassent et dansent dans un rythme circulaire effréné. Son expression effacée, elle marque une certaine indifférence face à l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure pas déjà parmi les danseurs éméchés et sautillants. Les personnages facétieux et leurs yeux brillants trahissent l'ébriété des convives, qui, bons vivants, se laissent aller. Ce que Brueghel, dans un clin d'œil anecdotique, rend parfaitement avec les deux hommes se soulageant contre la chaumière.

Le tableau offre un rythme enlevé jusque dans ses couleurs, par l'alternance des rouges vifs, noirs intenses et bleu azur avec des tons plus sobres tels le gris clair, le beige, le blanc et les camaïeux de bruns et de vert. L'intensité de la lumière relève encore le chatoiement des étoffes, marquant l'élégance des figures et la richesse des costumes. Les débordements propres à une ambiance festive se trouvent ainsi astucieusement dissimulés à première vue.

Par une vision enjouée et la célébration d'anecdotes du folklore de Flandre, Brueghel nous convie à partager l'intimité et la joie pleine de verve de ce mariage paysan. La composition témoigne de l'esprit inventif et malicieux de Pieter Brueghel le Jeune qui, habile conteur épris de vie et fidèle interprète des petits gens, transcende la réalité authentique par le sens de la fête et des plaisirs des milieux ruraux pour enrichir toujours davantage le répertoire des danses et des noces.

painting. Her static pose strongly contrasts with the effervescence of the group of revellers, forming a joyful farandole from the cottage right up to the foreground, with couples embracing and dancing in a wild circular movement. Her expression is subdued and she is somewhat indifferent to the plate of wedding offerings in coins of the realm. There is no obvious trace of the groom, and one may well wonder if he isn't already among the tipsy, hopping dancers. The mischievous figures with their shiny eyes betray the inebriation of the guests, who gaily continue to enjoy themselves. Brueghel perfectly illustrates the point in a small anecdotal scene of two men relieving themselves against the cottage.

The colours add to the spirited rhythm of the painting, alternating bright red, intense black and sky blue with more sober tones such as light grey, beige, white and shades of brown and green. The intensity of the light further accentuates the sparkling fabrics, emphasising the elegance of the figures and the richness of the clothes. The excesses particular to a festive atmosphere are thus cleverly hidden at first sight.

Through a cheerful vision and the celebration of anecdotes from Flemish folklore, Brueghel invites us to share the intimacy and spirited joy of this peasant wedding. The painting bears witness to the inventive and mischievous mind of Pieter Brueghel the Younger, a skilful storyteller with a love of life and the devoted spokesman of modest folk. He transcends authentic reality through a sense of celebration and the pleasures of rural circles to further enrich the repertoire of dances and weddings.



20 Jan Brueghel le Vieux & Hendrick van Balen

1568 Bruxelles – Anvers 1625 / 1575 – Anvers – 1632

Allégorie de l'Abondance **Allegory of abundance**

Panneau : 65,5×93 cm

Panel: 65.5×93 cm

Provenance Collection A. Colombo ; Collection privée.

Exposition Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni, *Brueghel – Brueghel, Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiaminghi tra Cinque e Seicento*, 26 septembre – 20 décembre 1998 ; Madrid, Fundación Carlos de Amberes, *Tiempo de Paces. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce años*, 26 octobre 2009 – 31 janvier 2010.

Littérature K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, 1979, Dumont Buchverlag, Köln, p.389, p.608, ill. P.390, pl.462 ; K. ERTZ, *Brueghel – Brueghel, Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiaminghi tra Cinque e Seicento*, catalogue de l'exposition, Cremona 1998.

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, est le deuxième fils de Pieter Brueghel le Vieux et le frère de Pierre Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d'apprentissage chez Pieter Gœkindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve cette année-là à Naples, puis à Rome en 1593 et 1594, et finalement à Milan en 1595 où il a pour protecteur le Cardinal Borromée. En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et est nommé peintre officiel de la Cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle. La diversité des sujets traités est d'un raffinement, d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. Il est surtout l'un des plus grands spécialistes du paysage du XVII^e siècle. Il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par des personnages qui sont quelquefois exécutés par Rubens. Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève mais son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.

Le peintre de figures, Hendrick van Balen aurait été, selon Karel van Mander, l'élève d'A. Van Noort. Reçu franc-maître en 1593 à Anvers, il poursuivit son apprentissage en Italie. De retour dans sa ville natale en 1602, il eut un atelier particulièrement prospère dans lequel, pendant une période de vingt ans, il ne forma pas moins de 26 élèves, parmi lesquels van Dyck et Snyder. Il fut nommé doyen de la Guilde en 1609. Van Balen peignit autant des tableaux mythologiques, religieux et allégoriques que des panneaux d'autels et des portraits. La finesse de son style qui présente de nombreuses affinités avec le maniérisme de Rottenhammer se caractérise par un grand soin d'exécution alliant un dessin précis et sûr à une fraîcheur de coloris. Il collabora avec

Jan Brueghel the Elder, also known as 'Velvet' Brueghel owing to the charm of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He spent his first few years of apprenticeship with P. Gœkindt, a painter from Antwerp, before leaving for Italy around 1590. He went to Milan in 1595 where Cardinal Borromeo served as his protector. He came back to Antwerp in 1596, where he registered as a master. After a trip to Prague in 1604, and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was nominated official court painter by Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diversity of the subjects he painted is of the utmost precision and virtuosity. One of the great specialists of 17th century landscape painting, he completely renewed the concept by creating a genre that was both simple and lyrical, combining the different planes through infinite nuances dominated by the characteristic blue-greens of his palette, and animating his scenes with figures that were sometimes executed by Rubens. He had a huge influence over several generations of painters.

According to Karel van Mander, the figure painter Hendrik van Balen was the pupil of A. Van Noort. He became a free master in Antwerp in 1593 and continued his apprenticeship in Italy. When he returned to his home town in 1602, he ran a particularly prosperous studio where he trained no fewer than 26 pupils over a twenty-year period, including Van Dyck and Snyder. He was appointed dean of the guild in 1609.

Van Balen painted mythological, religious and allegorical paintings as well as altar panels and portraits. His delicate style, which has numerous affinities with Rottenhammer's mannerism, is characterised by his meticulous execution combining a precise and confident line with fresh colours. He collaborated with fellow artists from Antwerp such as Joos de Momper, Frans Snyder,



ses confrères anversois, tels Joos de Momper, Frans Snyders, Jan Brueghel le Vieux, Gaspar de Witte et Jan Brueghel le Jeune, étoffant leurs paysages de ses figures élégantes et gracieuses.

Fruit de la collaboration de Jan Brueghel le Vieux et Hendrick van Balen, cette *allégorie de l'abondance* s'inscrit dans la grandiose lignée des peintures flamandes dédiées à la représentation allégorique des saisons et des richesses qu'elles nous livrent. Très recherché au XVII^e, le genre de l'allégorie se développe et trouve ses lettres de noblesses avec nos deux peintres. Tandis que l'un, Jan Brueghel le Vieux, exulte dans la composition d'un fond de verdure luxuriante, l'autre, Hendrick van Balen, place dans ce paradis épicurien des figures d'une finesse et d'une élégance sans pareil. C'est au détour d'un chemin et à l'ombre d'un sous-bois que Cérès, Flora et Bacchus se retrouvent pour faire bombance. Accompagnés de *putti*, satyres et nymphes, les trois figures personnifiées au centre célèbrent les richesses de Dame Nature. Notre composition, savamment ordonnée et inondée par un halo de lumière comme le veut la tradition du paysage brueghélien, est une ode à l'abondance. Comme dans les allégories des quatre saisons, notamment le printemps et l'été, les deux peintres adoptent une ordonnance efficace.

Que ce soit pour le paysage environnant ou le choix des figures, notre composition s'ancre parfaitement dans les modèles que constituent les allégories réalisées par Brueghel et van Balen. Afin de rendre la perspective et la profondeur du champ, Jan Brueghel peint deux percées sortant de la forêt, ouvrant ainsi la scène au paysage lointain. Il joue ainsi sur les contrastes de lumière et dévoile tout son talent de coloriste, dont le bleu azur du ciel fait échos aux délicates fleurettes dispersées au sein de la scène. Au premier plan, deux faunes étendus au sol assistent à la scène gargantuesque. Les *putti* prennent soin de séparer les grappes de raisins de leurs branches, tandis qu'un vigoureux satyre brandit la coupe blanche contenant le précieux nectar. Bacchus, vêtu d'un long habit rouge, invite Flora, délicatement alanguie, à goûter aux fruits de la vigne. Aux côtés de celle-ci, Cérès recueille la généreuse corne d'abondance que lui portent quatre petits amours. Au loin, une nymphe conduit un âne, surement chargé de victuailles, tandis que s'ébrouent les petits vendangeurs.

Baignés par la lumière, gisent au sol agapes et monceaux de fleurs. Là réside le talent de notre peintre paysagiste : cucurbitacées découpées, fruits et légumes amoncelés, vaisselle renversée et petits animaux des forêts participant à la fête, garantissent la puissance de l'allégorie. Peints avec une grande sureté dans la touche et avec beaucoup de raffinement dans les coloris, le règne végétal est savamment ordonné par Jan Brueghel le Vieux. Au premier plan, iris, tulipes, lys, roses sauvages et pâquerettes s'épanouissent avec finesse. De ces fleurs aux couleurs bigarrées, la nymphe derrière Flora confectionne des couronnes. Aux pieds des célébrants, les fruits et légumes, telle une nature morte,

Jan Brueghel the Elder, Gaspar de Witte and Jan Brueghel the Younger, peopling their landscapes with elegant and gracious figures.

The result of the collaboration between Jan Brueghel the Elder and Hendrick van Balen, this *Allegory of abundance* belongs to the grandiose line of Flemish painting dedicated to the allegorical portrayal of the seasons and their riches. Highly sought-after in the 17th century, the allegory genre developed bringing acclaim to our two painters. While Jan Brueghel the Elder exulted in painting a luxuriant, verdant background, Hendrick van Balen placed figures of an unequalled delicacy and elegance in this epicurean paradise. In the bend of a path in the shade of the trees, Ceres, Flora and Bacchus come together to revel. Accompanied by *putti*, satyrs and nymphs, the three personified figures in the centre are celebrating the riches of Mother Nature. Cleverly organised and flooded by a halo of light according to Brueghelian tradition, our painting is an ode to abundance.

Just like in the allegories of the four seasons, especially spring and summer, the two painters adopt an effective sense of order. Both in the surrounding landscape and in the choice of figures, our painting is perfectly anchored in the models that constitute the allegories created by Brueghel and Hendrick van Balen. To emphasise perspective and depth, Jan Brueghel has painted two clearings in the forest, thus opening up the scene to the landscape in the distance. He plays on the contrasts of light and reveals all his talent as a colourist: the azure blue of the sky is echoed in the delicate little flowers scattered around the scene. In the foreground, two fauns are stretched out on the ground, watching the gargantuan scene. The *putti* carefully pluck the bunches of grapes from the branches, while a vigorous satyr brandishes the white dish containing the precious nectar. Bacchus, dressed in a long red robe, invites the delicately languorous Flora to taste the grapes. Next to her, Ceres receives the brimming horn of abundance carried by four little cupids. In the distance, a nymph leads a donkey, undoubtedly laden with victuals, while the little grape-pickers shake themselves.

Bathed in light, a feast and piles of flowers lie on the ground. Herein resides the talent of our landscape painter: cut curcubits, piles of fruit and vegetables, overturned dishes and small forest animals take part in the feast, giving the allegory all its power. Painted with a highly precise brushstroke and very delicate colours, the plant kingdom is cleverly organised by Jan Brueghel the Elder. In the foreground, irises, tulips, lilies, wild roses and daisies delicately bloom. In the background, the nymph Flora makes wreaths out of the multi-coloured flowers. At the feet of these celebrants, fruit and vegetables punctuate the space, just like in a still life, as well as two small guinea-pigs who have already taken their share. Perched high in the fruit trees, the monkeys and birds have not been forgotten. The branches of the trees,



viennent ponctuer l'espace, desquels deux petits cochons d'Inde ont déjà pris leur part. Perchés dans les vertigineux arbres fruitiers, les singes et les oiseaux ne sont pas en reste. Les branches des arbres, pliant sous les pommes et les poires à maturité, sont grandement garnies de fruits goûteux et colorés. Aux côtés de la luxuriante nature, sont convoquées au service de l'allégorie les figures représentatives de l'abondance. Hendrick van Balen, maître dans la représentation de divinités, nous les dévoile ici dans toute leur splendeur. Les corps sont construits de lignes courbes, dont les tensions et les attitudes sont manifestes des préceptes maniéristes. Chaires de porcelaine pour les déesses, carnation angélique pour les amours et peaux réchauffées par le soleil pour les satyres, la lumière accroche les corps sublimés par de très beaux drapés. Teintés de rouge, de bleu, de jaune ou de rose, les plis des drapés épousent les corps ; à la fois nerveux et souples, ils sont ici représentatifs du savoir-faire de van Balen.

Reffet de l'alliance de deux brillants pinceaux, cette composition réalisée autour de 1615, incarne avec brio l'aboutissement de la peinture de deux artistes. Plusieurs allégories sur le thème des saisons, des quatre éléments, et des cinq sens ont été réalisées par nos deux peintres ; notre tableau, dont une seule autre version est connue à Glasgow, est une œuvre exceptionnelle pleine de verve et de poésie, typique de la production anversoise du premier tiers du XVII^e siècle.

bending under the weight of ripe apples and pears, are fully garnished with tasty and colourful fruit. Alongside the luxuriant nature, figures representing abundance also participate in the allegory. Hendrik van Balen, a master in the portrayal of divinities, depicts them here in all their splendour. Their bodies are formed of curved lines, whose physique and attitudes are clearly mannerist in style. Porcelain flesh for the goddesses, an angelic flesh tint for the cupids and sun-kissed skin for the satyrs, the light highlights these bodies sublimated by beautiful drapes. Red, blue, yellow or pink, the folds of the drapes mould the forms of the bodies; both taut yet flowing, they are clearly representative of Van Balen's know-how.

A reflection of the alliance of two brilliant artists, this work, painted around 1615, brilliantly incarnates the successful production of our two artists. Several allegories on the theme of the seasons, the four elements and the five senses, were painted by our two artists; our painting, of which only one other known version exists in Glasgow, is an exceptional work full of verve and poetry, typical of works from Antwerp painted in the first third of the 17th century.



21 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Paysage fluvial avec lavandières et pêcheurs, un homme traversant un pont au loin
River landscape with washerwomen and fishermen, and a man crossing a bridge in the distance

Cuivre : 14,6 × 21,1 cm
Portant au dos la marque de Pieter Stas
Copper: 14.6 × 21.1 cm
With the stamp of Pieter Stas on the back

Provenance
Etienne François, Duc de Choiseul ;
Collection privée.

La contribution de Jan Brueghel le Vieux au développement du paysage flamand au dix-septième siècle est indéniable. Ce ravissant *paysage fluvial avec lavandières et pêcheurs, un homme traversant un pont au loin* provient de la collection d'un des plus grands amateurs d'art du dix-huitième siècle, Etienne-François, Duc de Choiseul, secrétaire des affaires étrangères pour Louis XV de 1758 à 1770. Son cabinet de peintures se composait de plus d'une centaine de tableaux des plus grands maîtres dont de nombreux artistes flamands. C'est dire si l'appartenance de ce petit cuivre au duc de Choiseul est un gage de sa grande qualité.

Construit selon le schéma traditionnel brughélien, ce paysage est la combinaison parfaite d'une scène de village et d'une vue fluviale, le canal occupant une place centrale dans la composition et guidant l'œil du spectateur jusqu'à l'horizon. Bien connu dans le corpus de l'artiste, cette disposition se retrouve dans plusieurs paysages de Jan Brueghel le Vieux. D'ailleurs, une œuvre pratiquement identique à la nôtre est mentionnée par Klaus Ertz dans son catalogue raisonné du maître¹. Aussi, son fils Jan Brueghel le Jeune, semble aussi avoir repris ce paysage comme en témoigne l'œuvre qui lui est attribuée dans le catalogue d'Ertz de 1984². Dans notre charmant petit cuivre, le peintre illustre la scène avec une perspective mathématique exemplaire, se servant des lignes de fuite de l'eau ainsi que des arbres au vert éclatant qui décorent les deux extrémités de la peinture. La scène regorge de détails intéressants, que ce soit les lavandières au bord de l'eau ou le personnage à peine visible traversant le pont en bois. Ceci témoigne non seulement d'une capacité de la part de l'artiste à observer la nature et de la reproduire fidèlement, mais aussi de construire une image qui ne cessera d'étonner et de plaire à celui qui l'observe.

Jan Brueghel the Elder made an undeniable contribution to the development of 17th century Flemish landscape painting. This delightful *river landscape with washerwomen and fishermen, and a man crossing a bridge in the distance*, comes from the collection of one of the greatest art-lovers of the 18th century, Etienne-François, Duc de Choiseul, foreign affairs secretary to Louis XV from 1758 to 1770. His cabinet of paintings contained more than a hundred paintings by the greatest masters including numerous Flemish artists. The fact that this small work belonged to the Duc de Choiseul is indeed proof of its great quality.

Constructed according to the traditional Brueghelian principles, this landscape is the perfect combination of a village scene and a river view, with the waterway occupying a central position in the painting and guiding the viewer's eye to the horizon. Well known in the artist's body of work, this layout can be found in several of Jan Brueghel the Elder's landscapes. Moreover, a work almost identical to ours is mentioned by Klaus Ertz in his catalogue raisonné of the master¹. In addition, his son Jan Brueghel the Younger seems to have copied this landscape: a reproduction of the work attributed to him appears in Ertz's 1984 catalogue². In our charming little copper, the painter illustrates the scene with an exemplary mathematical perspective, using the vanishing points of the water and the brilliant green trees that decorate the painting's two extremities. The scene is teeming with interesting details, such as the washerwomen at the water's edge or the barely visible figure crossing the wooden bridge. This not only proves the artist's ability to observe nature and faithfully transpose it, it also constructs an image that will continue to surprise and please the viewer.



¹ Klaus Ertz, *Jan Brueghel Der Ältere*, Lingen, 2008, p. 298, n° 138, illustré

² Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere*, Freren, 1984, p. 233, n° 53, illustré

¹ Klaus Ertz, *Jan Brueghel Der Ältere*, Lingen, 2008, p. 298, n° 138, illustré

² Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere*, Freren, 1984, p. 233, n° 53, illustré

22 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

**Entrée de village
avec marché aux bestiaux**
**Entrance to a village
with a cattle market**

Panneau : 56,7×84,5 cm
Signé *J. Brueghel* 1612
Panel: 56.7×84.5 cm
Signed *J. Brueghel* 1612

Provenance Collection Frank Pratt-Barlon, Linchmere House, Haslemer ;
Galerie Gebr. Douwes, Amsterdam ; Probablement galerie De Bøer, Amsterdam ;
Galerie Katz, Dieren ; Collection privée.
Littérature K. Ertz, *Jan Brueghel der Altere*, Cologne, 1979, pp. 221, reproduit,
n° 281, kat. 256, p.600 ; K. Ertz, *Jan Breughel der Jüngere*, 1984, p.246,
n° 65a, reproduit ; Thiéry, 1953, S. 177.

Cette œuvre magistrale illustre à merveille toute la richesse d'une coopération artistique entre un père, considéré par tous comme l'un des génies du paysage flamand et un fils, digne héritier d'une lignée de peintres exceptionnels : Jan Brueghel Le Vieux et Jan Brueghel le Jeune. La composition trouve son origine dans un petit cuivre¹, peint par Jan Brueghel le Vieux (vente Christie's – Londres, avril 1985). On y trouve les éléments marquants de ce « marché aux bestiaux » tel le village, la masse compacte des bêtes ou l'affluence du petit peuple. Ici, c'est avec la maturité et l'assurance d'un peintre au sommet de son art, que Jan Brueghel le Vieux réalise ce panneau de bois. Il sera aidé par son fils dans la réalisation d'une partie du paysage. Ce panneau de grande taille démontre par la finesse de ces détails et l'harmonie parfaite de ses couleurs toute la maîtrise d'un artiste d'exception capable de peindre à la fois la diversité des figures humaines et la splendeur du monde qui l'entoure.

Une telle association entre peintres était courante à Anvers pendant les années 1600. Jan Brueghel le Vieux a souvent fait appel à des collaborateurs. Au début de sa carrière, il travailla avec Rottenhammer à Rome puis ultérieurement avec Joost de Momper, peintre de paysages de montagnes. Van Balen, peintre de figures mythologiques, Frans Snyders en tant qu'animalier, Sebastian Vrancx ou encore de Clerck collaborèrent également avec le grand maître. Adolescent, Jan Brueghel le Jeune débuta sa carrière dans l'atelier de son père. La réalisation de ce panneau date justement de cette époque et nous permet d'admirer tout le métier dont fait déjà preuve le fils lorsqu'il travaille aux côtés de son père dans l'exécution de certaines maisons ainsi que d'une partie du paysage. La virtuosité de la composition souligne un talent des plus prometteurs.

Peint par deux artistes éminents, ce panneau ne peut laisser indifférent. Le raffinement de sa facture, l'originalité de son sujet, la force de ses couleurs séduisent d'emblée le spectateur. L'intégration des

This magnificent work wonderfully illustrates all the richness of an artistic co-operation between a father, considered by all as one of the geniuses of Flemish landscape, and a son, the worthy heir of an exceptional line of painters: Jan Brueghel the Elder and Jan Brueghel the Younger. The painting is based on a small copper painted by Jan Brueghel the Elder (sold at Christie's — London, April 1985). In it we can find significant elements of this 'cattle market' such as the village, the compact mass of animals and the crowd of ordinary folk. In this wooden panel by Jan Brueghel the Elder, it is the maturity and confidence of a painter at the peak of his art that shines through. His son helped him to paint part of the landscape. Through the delicacy of the details and perfect harmony of its colours, this large panel demonstrates all the skill of an exceptional artist, capable of painting both the diversity of human figures and the splendour of the world surrounding them.

This kind of association between painters was common in Antwerp in the 1600s. Jan Brueghel the Elder often called upon fellow painters to work with him. He already worked with Rottenhammer in Rome at the beginning of his career, then later with Joost de Momper who painted mountain landscapes. Van Balen, who painted mythological characters, Frans Snyders the animal painter, Sebastian Vrancx and de Clerck also worked with the great master. Jan Brueghel the Younger began his career in his father's studio as an adolescent. This panel, which dates from this era, allows us to admire the skill his son had already developed when he worked alongside his father to execute some of the houses as well as part of the landscape. The virtuosity of the painting emphasises a most promising talent.

Painted by two eminent artists, this panel cannot possibly leave the viewer indifferent. The refined technique, the originality of the subject, and the force of the colours immediately charm the viewer. The integration of the two different styles present here is remarkably successful: balance and harmony are the key words in this painting.



deux différents styles qui le composent est remarquablement réussie : équilibre et harmonie sont les maîtres mots du tableau.

Malgré la grande profusion de personnages et de détails, malgré le chatoiement des coloris qui pourraient faire craindre un éclatement de la composition, le tableau conserve toute sa cohésion grâce à une structure rigoureuse. Brueghel ne recourt plus aux éléments repoussoirs alors placés au premier plan par les peintres pour suggérer la profondeur. Il innove en abaissant sensiblement la ligne d'horizon de telle sorte que le spectateur ne domine plus le paysage mais s'y retrouve de plain-pied. L'ancienne division des plans en profondeur selon la convention des trois tons est abolie au profit du seul premier plan qui se rapproche du spectateur. En rapprochant le sujet de la nature et des lieux familiers, la composition gagne en réalisme. Ce sentiment d'imédiateté que procurent les paysages de Brueghel de Velours apparaît comme une grande innovation dans le genre du paysage au XVII^e siècle. Ce phénomène est encore accentué par le choix du sujet qui anime la composition. Aux faits bibliques, historiques ou mythologiques qui servaient de prétexte à la peinture de paysage, succèdent des scènes quotidiennes qu'illustre parfaitement notre *Entrée de village avec son marché aux bestiaux*.

Cette conception novatrice du paysage formulé par Brueghel fut largement utilisée par son fils, Jan le Jeune, mais aussi par nombre d'épigones qui œuvrèrent dans son esprit; citons, parmi les contemporains, A. Goværts, A. Mirou et A. van Stælbempt; parmi les suiveurs, P. van Avont, I. van Oosten, P. Gysels, P. Bout, M. Schœværdts, les Van Bredæl et T. Michau qui continuèrent à produire, en plein XVIII^e siècle, des scènes de marché et des vues de villages au bord de rivière inspirés directement de Brueghel de Velours.

¹ *Scène de village avec marché aux bestiaux*, 25,7 × 36,9 cm, reproduit dans K. ERTZ, *Jan Brueghel der Aeltere*, Cologne, 1979, p. 221, n° 280, kat. n° 267, p. 602.

Despite the profusion of figures and details, and despite the sparkling colours that could possibly lead to the fragmentation of the painting, the work preserves all its cohesion thanks to a rigorous structure. Brueghel no longer relies on repoussoir elements placed in the foreground by painters to suggest depth. He innovates by significantly lowering the horizon line in such a way that the viewer is no longer looking down on the landscape, but actually finds himself on the same level. The former division of the planes in depth according to the convention of the three tones has been replaced in favour of the foreground alone extending towards the viewer. By bringing nature closer to familiar places, the painting becomes more realistic. This feeling of immediacy experienced in 'Velvet' Brueghel's landscapes seems to be a great innovation in landscape painting in the 17th century.

This phenomenon is further emphasised by the choice of subject portrayed in the painting. Everyday scenes followed on from the biblical, historical or mythological scenes that served as a pretext in landscape painting, and here they perfectly illustrate our *Entrance to a village with a cattle market*.

This innovative concept of landscape formulated by Brueghel was broadly used by his son, Jan the Younger, but also by numerous epigones that worked in the same spirit; for instance, among his contemporaries, A. Goværts, A. Mirou and A. van Stælbempt; among his followers, P. van Avont, I. van Oosten, P. Gysels, P. Bout, M. Schœværdts, the Van Bredæl's and T. Michau, all contributed to producing market scenes and views of riverside villages during the 18th century, directly inspired by 'Velvet' Brueghel.



23 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

**Carriole et paysans
sur un chemin dominant une vallée**
**Cart and peasants
on a path overlooking a valley**

Cuivre : 15 × 21,5 cm
Portant au dos la marque de Pieter Stas.
Copper: 15 × 21.5 cm
With the stamp of Pieter Stas on the back.

Provenance Collection privée depuis
le milieu du XIX^e siècle.

Ce superbe cuivre nous permet une nouvelle fois de prendre conscience de toute l'importance qu'eut l'œuvre de Jan Brueghel le Vieux dans l'évolution de la peinture de paysage au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Comme à son habitude, le peintre s'amuse à jouer avec l'impression de distance. Laissant entrevoir un vaste panorama se perdant dans les brumes du ciel, la scène s'ouvre sur une carriole avançant cahin-caha sur un chemin de terre. Des paysans animent le premier plan du tableau par le gai coloris de leurs vêtements et le mouvement qu'ils apportent. Cette composition appartient au type du «paysage étendu» et illustre l'aboutissement de l'évolution du paysage flamand. En effet, Brueghel peint ici un «vaste paysage», un espace profond «sans fin» qui donne l'impression de vouloir s'étendre au-delà des bordures de la composition. La structure de l'œuvre est parfaitement contrebalancée par une diagonale, meublée de paysans, qui part du coin inférieur gauche du tableau, traverse tout le cuivre et aboutit dans le ciel, à l'angle supérieur droit, grâce au vol des deux pies peintes parfaitement dans l'axe.

La narration de l'histoire de la vie de ces voyageurs dans ce paysage légèrement vallonné dont le sol s'élève dans un doux mouvement, est typique de la manière de Jan le Vieux. Aussi retrouvons-nous des motifs inhérents à son répertoire iconographique, humain et animal, rendus avec ce pinceau extrêmement fin qui n'appartient qu'à lui. Chaque figure est mise en valeur dans les moindres détails: les villageois qui se reposent sur le bas-côté tout en discutant; le chariot aux bâches soutenues d'arceaux; le cavalier gris vu de dos; le bétail que l'on mène aux pâturages. Des parallèles existent avec des œuvres telles que ce «*Flusslandschaft mit Gerippe*», conservé à Dresde à la Gemäldegalerie ou encore ce «*Waldige Landschaft*» conservé à Francfort, au Städelsches Kunstinstitut.

Outre l'attention méticuleuse apportée aux détails du dessin, l'artiste fait montre d'un extraordinaire savoir-faire en matière de

This superb copper draws our attention, once again, to the importance of Jan Brueghel the Elder's work in the evolution of landscape painting during the 17th and 18th centuries.

As usual, the painter likes to play at creating an impression of distance. Offering a glimpse of a vast panorama disappearing into a misty sky, the scene opens onto a cart trundling along a dirt track. Peasants bring the painting's foreground to life through their brightly coloured clothes and the movement they add to the scene. This type of composition is what is known as an "extended landscape" and illustrates the result of the evolution of Flemish landscape. Here, Brueghel does indeed paint a "vast landscape", a profound "never-ending" space, which gives the impression of wanting to extend beyond the edges of the painting. The structure of the work is perfectly counterbalanced by a diagonal filled with peasants, beginning in the lower left-hand corner of the painting, crossing the entire copper and finishing in the sky, in the top right-hand corner, thanks to the two magpies in flight painted perfectly in line.

Telling the story of these travellers' lives in this slightly hilly and gently undulating landscape is typical of Jan the Elder. There are also human and animal motifs inherent to his iconographic repertoire, which are rendered with the extremely fine brush so particular to him. The minutest details are emphasised in each figure: the villagers resting on the verge while chatting; the wagon with its cover supported by hoops; the grey horseman seen from the back; the cattle being led to pasture. Parallels exist with works such as "*Flusslandschaft mit Gerippe*", kept at the Gemäldegalerie in Dresden and "*Waldige Landschaft*" kept at the Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt.

Besides the meticulous attention paid to the details of the drawing, the artist shows his extraordinary know-how of colours. A fabulous colourist, 'Velvet' Brueghel maintains the tradition of atmospheric perspective based on the three tones while taking it to new



couleurs. Coloriste fabuleux, Brueghel de Velours conserve la tradition de la perspective atmosphérique fondée sur les trois tons tout en la magnifiant : le premier plan est d'un brun ambré qui prend des tonalités roussâtres dans les plis de terrain, un vert très doux et tout en nuances règne sur le plan intermédiaire tandis qu'au loin, le panorama se fond littéralement au bleu profond du ciel créant un effet d'illimité. Un très beau jaune pâle domine la gauche du ciel et vient illuminer l'œuvre d'un halo irisé.

Admiré par les plus grands collectionneurs de son temps, Brueghel eut une influence fondamentale sur l'évolution du paysage. Soucieux du détail, maître de l'espace, Brueghel de Velours excelle dans les compositions de petit format. La finesse du dessin, la gaieté des coloris et le caractère chaleureux qu'il parvient à exprimer dans cette scène font de ce cuivre l'un de ses paysages les plus séduisants.

heights: the foreground is a shade of amber-brown which adopts reddish tones in the folds of the land. A very soft and nuanced green reigns over the middle-ground while in the distance, the panorama literally melts into the deep blue of the sky creating a limitless effect. A wonderful pale yellow dominates the left of the sky, illuminating the work with an iridescent halo.

Admired by the great collectors of his time, Brueghel had a fundamental influence on the evolution of landscape. With a keen eye for detail and a master of space, 'Velvet' Brueghel excels in small format paintings. The finesse of the lines, the cheerfulness of the colours and the warm character he manages to express in this scene, make this copper one of his most appealing landscapes.



24 Jan Brueghel le Vieux & Hendrick van Balen

1568 Bruxelles – Anvers 1625 / 1575 – Anvers – 1632

Le Banquet de noces de Bacchus et Ariane ***The Wedding Banquet of Bacchus and Ariadne***

Cuivre : 10,9×15,4 cm

Vers 1607-1608

Copper: 10.9×15.4 cm

Circa 1607-1608

Provenance Ernst, Freiherr Blümner von Frohburg (mort en 1815) ; Johann Paul, Freiherr von Falkenstein, en 1877 ; Schloss Frohburg, Freiherr Krug von Nidda und von Falkenstein ; Acquis en 1946 par le Museum der bildenden Künste, Leipzig (inv. n° 1804) ; Famille Krug von Nidda en 1997 ; Collection privée.

Littérature S. Heiland, *Museum der bildenden Künste Leipzig : Katalog der Gemälde*, Leipzig, 1979, p. 13 ; D. Sander, *Museum der bildenden Künste Leipzig : Katalog der Gemälde*, (nouvelle édition), Leipzig, 1995, p. 14

Au tournant du XVII^e siècle, le thème du « repas des dieux » fit son apparition dans la peinture des Pays-bas du sud. Largement répandu dans l'Europe maniériste par Bartholomeus Spranger et par Cornelis van Haarlem, ce thème met en scène des divinités antiques dans un cadre paradisiaque, attablées à une table aux mets gargantuesques. Rapidement populaire il devint un sujet familier pour les amateurs de cabinets flamands.

Notre très beau cuivre témoigne, quant à lui, de l'extrême originalité dont firent preuve Hendrick van Balen et Jan Brueghel le Vieux. Le choix du repas de noces s'avère bien particulier : il s'agit de celui de Bacchus et d'Ariane. Aucun texte littéraire n'ayant jamais décrit cette union, ce nouveau thème naît donc directement de l'imagination de nos deux peintres. Or, d'après ses biographes, Hendrick van Balen se serait pris de passion pour celui-ci après avoir admiré un dessin de repas de dieux daté de 1600, signé de la main de Hans Rottenhammer, et conservé aujourd'hui à l'Ermitage de Saint Petersburg. Un dessin préparatoire de forme circulaire d'Hendrick van Balen, conservé à la *Staatliche Graphische Sammlung* de Munich, s'avère fort intéressant pour l'étude de l'influence de Rottenhammer dans la naissance d'une composition particulièrement séduisante et enlevée.

Notre version dévoile avec une immense finesse tout le talent de ces deux peintres exceptionnels. Hendrick van Balen s'illustre particulièrement dans la représentation des corps, et sa collaboration avec le grand peintre de fleurs et de paysage qu'était Brueghel de Velours ne fit que sublimer son art. Le cadre idyllique et verdoyant d'un Olympe aux couleurs chatoyantes, la beauté laiteuse des corps, la grande variété des attitudes aucunement stéréotypées sont autant d'éléments sublimant l'ensemble de la composition. Notre cuivre est par plusieurs aspects fort proche de la version exposée au musée de Dresde¹. Également datée des années 1607-1608, ces noces appartiennent aux premières versions du genre, sachant que les deux artistes débutèrent leur collaboration en 1604.

At the turn of the 17th century, the following theme, which was widely spread by Bartholomeus Spranger and Cornelis van Haarlem, began to develop in the Netherlands: the feast of the gods. This theme, illustrating the gods of antiquity in a paradisiacal background, sitting round a table laden with gargantuan dishes, rapidly became popular and such paintings were highly sought after in Flemish cabinets.

As for our beautiful copper, it bears witness to the extreme originality of Hendrick van Balen and Jan Brueghel the Elder's work. The choice of the wedding banquet is indeed quite exceptional: it is that of Bacchus and Ariadne. Since no literary text had ever dealt with this union, this new theme introduced during the first decade of the 17th century was entirely the creation of our two painters' imagination. And yet, according to his biographers, Hendrick van Balen fell in love with this theme after having seen and admired a drawing of the gods feasting dated 1600, signed by the hand of Hans Rottenhammer, and currently kept at the Hermitage in Saint Petersburg. A circular-shaped preparatory drawing by Hendrick van Balen, kept at the *Staatliche Graphische Sammlung* in Munich, is indeed very interesting when we examine the influence of Rottenhammer on the creation of a particularly attractive and spirited painting.

Our version reveals with an immense finesse all the talent of these two exceptional painters. Hendrick van Balen was particularly renowned for his figure painting, and his association with 'Velvet' Brueghel, the great painter of flowers and landscape, further magnified his talent. The idyllic, green setting of Mount Olympus with its sparkling colours, the milky beauty of the bodies and the great variety of unsterotypical attitudes, are all elements that sublimate the whole painting. Our copper has several strong similarities with the version exhibited in the museum in Dresden¹. Also dated between 1607 and 1608, these wedding feasts belong to the first versions of the kind, if we bear in mind that the two artists began their collaboration in 1604.



Bacchus, son épouse Ariane sur les genoux, occupe la place centrale du tableau. Les jeunes mariés regardent avec tendresse Cupidon leur apporter une *tazza* en or remplie de vin. Deux nymphes ferment la composition sur notre gauche tandis que des *putti* s'avancent vers le jeune couple depuis la droite. Autour des époux, une foule festoie et déguste les richesses déposées sur la table du banquet. On y reconnaît aisément Mars, Neptune et Hermès s'adonnant aux jeux de l'amour. Un angelot virevolte au-dessus d'eux, portant des couronnes de fleurs. L'apport majeur de Jan Brueghel le Vieux réside dans la magnifique nature morte s'étalant aux pieds des dieux. Celle-ci s'avère plus fournie et bénéficie d'un jeu de lumière bien plus élaboré que celle figurant sur la version de Dresde. Fruits et fleurs jonchent le sol, symboles de richesse et d'abondance. L'harmonie règne au sein de la composition et le thème rappelle sans aucun doute un *âge d'or* fait de prospérité et d'insouciance; période bénie pour les hommes et les femmes de ce temps, fatigués des guerres civiles et des disettes que connaissaient alors les Flandres.

Nées de la collaboration fructueuse des deux artistes parfaitement complémentaires qui marquèrent de leur sceau l'histoire de la peinture flamande au XVII^e siècle, ces noces de Bacchus et Ariane raviront tant les amateurs d'art que les disciples d'Epicure.

¹ Jan Brueghel le Vieux (Bruxelles, 1568 – Anvers, 1625) et Hendrick van Balen le Vieux (Anvers, 1575-1632) *Le festin des noces de Bacchus et Ariane*, Huile sur cuivre, 36,5 x 51,5 cm, Vers 1606-1607, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister inv. 919.

Bacchus, with his wife Ariadne on his knees, occupies the central position in the painting. The young newlyweds tenderly look at Cupid as he brings them a golden *tazza* filled with wine. Two nymphs close the painting on our left, while *putti* come towards the young couple on the right. Around the couple, the crowd celebrates and tastes the riches laid out on the banqueting table. We can easily recognise Mars, Neptune and Hermes indulging in love games. A cherub twirls above them carrying wreaths of flowers. The major contribution of Jan Brueghel the Elder resides in the magnificent still life lying at the gods' feet. It appears more luxuriant and benefits from more elaborate lighting effects than in the version in Dresden. Fruit and flowers, symbols of wealth and abundance, are strewn over the floor. Harmony reigns within the painting and the theme decidedly reminds us of a carefree and prosperous *golden age*; a blessed period for the men and women of the day, worn out by civil wars and the food shortages that existed in Flanders at the time.

Born out of the fruitful collaboration of two perfectly complementary artists who left their stamp on the history of Flemish painting in the 17th century, this wedding feast of Bacchus and Ariadne will delight art-lovers and Epicureans alike.

¹ Jan Brueghel the Elder (Brussels, 1568 — Antwerp, 1625) and Hendrick van Balen the Elder (Antwerp, 1575-1632) *The Wedding Feast of Bacchus and Ariadne*, oil on copper, 36.5 x 51.5 cm, circa 1606-1607, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister inv. 919.



25 Abel Grimmer

Vers 1570 – Anvers – 1618

Deux mois / Two months:

Le mois de mars ou la Parole des vignerons meurtriers
Two months: The month of March or The parable of the wicked Tenants

Panneau : 25,5 cm de diamètre

Panel: 25.5 cm in diameter

Provenance Collection privée.

Exposition Laren, Singer Memorial Foundation, Modernen van Tœn, 1963, n° 87.

Le mois de décembre avec Joseph et Marie arrivant à l'Auberge **The month of December or Joseph and Mary arriving at the inn**

Panneau : 25,1 cm de diamètre

Panel: 25.1 cm in diameter

Provenance Monsieur Ch. Delbelke, Anvers, 1935.

Exposition Anvers 1935, *Antwerpsche propagandaweken. Tentoonstelling van Kunstwerken uit Antwerpsche Verzamelingen*, 20 April – 19 May 1935, n° 63 (prêt de M. Ch. Delbeke).

Littérature R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer: catalogue raisonné*, Bruxelles 1991, reproduit p. 40, planche 14 (avec provenance incorrecte et comme signé et daté 1592, voir pp. 197-8).

Peintre anversoïse, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (c. 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Gilde des peintres de Saint-Luc en 1592. Il peint de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel le Vieux et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel – dans le rendu des bâtiments et des perspectives – que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses Tours de Babel. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons. Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît étrangement moderne.

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (c. 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the Guild of Saint Luke in 1592. He painted numerous small landscapes, representing rural scenes which sometimes included biblical motifs. Above all, he specialised in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are, in some way, the transposition of the miniaturists' calendars onto panels.

Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. It is this professional concern – in the rendering of buildings and perspectives – that we find in his paintings depicting the interiors of churches or palaces, and in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel. Characteristic of our painter are a strict and precise style of drawing, a synthetic vision of nature in the style of the primitives and the miniaturists, a composition with schematic lines, and an extreme subtlety in his choice and juxtaposition of tones. His very personal pictorial design, which combines a certain realism in his landscapes with a stylisation of nature and architecture, appears strangely modern to us.



Les représentations des différentes saisons jouèrent un rôle important dans la peinture flamande. La tradition picturale remonte aux livres d'heures des XIV^e et XV^e siècles, parmi lesquels le livre d'heures du duc de Berry, réalisé par les frères Limbourg. Abel Grimmer, particulièrement séduit par ce thème, ajouta sa marque propre qu'est la puissance des coloris et une certaine naïveté voulue du trait.

Les deux panneaux présentés, datant de la fin du XVI^e siècle, reprennent toute cette tradition en illustrant des scènes du Nouveau Testament. Ils devaient à l'origine appartenir à une série de douze tableaux qui symbolisaient chacun un des mois de l'année.

La parabole du mauvais vigneron est habituellement associée au mois d'octobre. Il s'agit pourtant ici d'une illustration du mois de mars. En effet, ce ne sont pas les vendanges de l'automne qui sont dépeintes dans le paysage que montre le Christ, mais la pratique de la taille et de la plantation des vignes, l'une des premières activités de la fin de l'hiver et traditionnellement rattachée au mois de mars. L'inscription «MATT. 21» en bas du tondo confirme bien que Grimmer fait référence au passage de l'Évangile de Matthieu où est racontée cette parabole. Grimmer choisit donc de nous révéler que le début du récit où le propriétaire plante la vigne et construit une tour de garde. Le petit groupe composé du Christ, des pharisiens et de ses disciples semble comme surajouté. Les personnages du premier plan sont, de plus, représentés «à l'antique» et non vêtus de costumes contemporains comme les autres personnages. Grimmer crée une sorte d'«image dans l'image» où le groupe du Christ ne fait pas partie de la scène du fond, mais la présente.

Le second tondo ne présente pas une parabole mais un passage de la vie du Christ. Grimmer illustre l'arrivée de Joseph et Marie à Bethléem en faisant référence à l'Évangile de Luc. La scène dépeinte sur ce tondo représente le mois de décembre, et rappelle la célébration de Noël. Grimmer illustre le moment où Joseph et Marie se voient refuser l'entrée de l'auberge. Marie a la main posée sur son ventre, annonçant la naissance imminente du Christ tandis que Joseph s'apprête à partir à la recherche d'une crèche.

Par la douceur de leurs accords chromatiques, par la stylisation jamais réductrice de leurs éléments, la délicatesse de leur facture et la caractérisation expressive de scènes issues du quotidien, ces deux panneaux dégagent une atmosphère de véracité et de poésie intense typique des œuvres d'Abel Grimmer.

Portrayals of the different seasons played an important role in Flemish painting. This pictorial tradition dates back to the 14th and 15th century books of hours, such as the Duke of Berry's book of hours created by the Limbourg brothers. Abel Grimmer added his own mark with powerful colours and a certain intentionally naive style.

Dating from the end of the 16th century, the two panels presented here fully embrace this tradition by illustrating scenes from the New Testament. They would have originally belonged to a series of twelve paintings, each symbolising a month of the year.

The Parable of the Wicked Husbandmen is usually associated with the month of October. However, we are presented here with an illustration of the month of March. It isn't the grape harvests of autumn that are depicted in the landscape Christ is pointing to, but the practice of pruning and planting the vines, one of the first activities to take place at the end of winter and traditionally associated with the month of March. The inscription "MATT. 21" at the bottom of the tondo confirms that Grimmer is referring to the passage in the Gospel according to Matthew where this parable is told. Grimmer has therefore chosen to only tell the beginning of the story when the owner is planting the vine and building a watchtower. The small group composed of Christ, Pharisees and his disciples seems to be added as an after-thought. Furthermore, the characters in the foreground are portrayed "classically" rather than dressed in contemporary clothing like the other figures. Grimmer creates a sort of "painting in a painting", where Christ's group doesn't belong to the scene in the background but presents it.

The second tondo doesn't illustrate a parable but a passage from the life of Christ. Grimmer shows the arrival of Joseph and Mary in Bethlehem based on the Gospel according to Luke: The scene depicted in this tondo therefore shows the month of December, reminding us of the celebration of Christmas. Grimmer illustrates the moment when Joseph and Mary are refused entry to the inn. Mary's hand is placed on her stomach, announcing the imminent arrival of Christ, while Joseph is preparing to leave in search of a crib.

Through the softness of their chromatic harmonies, the attentive stylisation of their elements, the delicacy of their technique and the expressive characterisation of the scenes of everyday life, these two panels exude an atmosphere of intense veracity and poetry typical of Abel Grimmer's best works.



26 Abel Grimmer

Vers 1570 – Anvers – 1618

Patineurs devant le château de Zuylen à Maarsen
Skaters in front of Zuylen Castle in Maarsen

Panneau : 24 × 35,5 cm
Panel: 24 × 35.5 cm

Provenance Collection privée.

Sur la rive droite de la rivière « de Vecht », entre Utrecht et Maarsen, se dresse le château de Zuylen. Ancienne place médiévale devenue château d'agrément, la bâtisse est au XVII^e siècle un ravissant décor pour les scènes hivernales, comme le montre ce tableautin d'Abel Grimmer. *Les Patineurs devant le château de Zuylen à Maarsen* nous plongent dans la féerie des activités hivernales, entre douceur de vivre et excitations des jeux saisonniers.

Fondé dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, ce château servait à défendre un gué de la rivière « de Vecht ». A la fin des années 1520, le château prend la forme qu'on lui connaît sur le tableau de Grimmer, c'est à dire avec douves, tours et pont-levis comme tout bon château de chevalier. Dans l'histoire de la peinture, ce château tient une place de marque. C'est David Vinckboons qui en fait le décor d'une série de saisons réalisées vers 1608. Il choisit Zuylen pour son tableau de l'hiver dans lequel des patineurs ont fait des douves gelées leur nouveau terrain de jeu. Cette œuvre peinte de Vinckboons est ensuite diffusée au moyen d'une gravure exécutée par Hessel Gerritsz. C'est à partir de cette gravure qu'Abel Grimmer reprend la composition du peintre et l'accommode de sa palette chromatique.

Notre version donne toute la pleine mesure de l'art de Grimmer et de la fantaisie de sa peinture. Outre le château fort bien reconnaissable à l'arrière plan, on distingue tout aussi bien les petits personnages exécutés avec minutie patinant sur les douves gelées. Deux arbres sinueux encadrent la composition, comme le veut la tradition du paysage flamand. Au lointain se dégage un horizon chargé de neige tandis qu'une lumière douce emplit la composition. Gageons que la beauté de ce ravissant paysage ravira les amateurs de la grande tradition flamande du XVII^e siècle.

Zuylen Castle stands on the right bank of the river Vecht between Utrecht and Maarsen. A former mediæval stronghold turned castle, the building served as a delightful decor for winter scenes in the 17th century, as shown in this small painting by Abel Grimmer. *The Skaters in front of Zuylen Castle in Maarsen* plunge us into the enchanted world of winter pastimes, between the gentle way of life and the excitement of seasonal games.

Founded in the second half of the 13th century, this castle was used to defend a ford in the river Vecht. At the end of the 1520s, the castle took on the form that is featured in Grimmer's painting with its moats, towers and drawbridge, just like any good knight's castle. This castle holds a distinguished place in the history of painting. David Vinckboons used it as a background in a series of the seasons painted around 1608. He chose Zuylen for his portrayal of winter. Here the skaters have turned the frozen moats into their new recreation ground. This painted work by Vinckboons was then distributed through an engraving executed by Hessel Gerritsz. Based on this engraving, Abel Grimmer copied the painter's composition and adapted it to his palette of colours.

Our version reveals the sheer extent of Grimmer's art and the imagination of his painting. Besides the familiar fortified castle in the background, we can also clearly make out the small meticulously-executed figures skating on the frozen moats. Two twisted trees frame the painting, in line with Flemish tradition. In the distance lies a snow-laden horizon while a gentle light fills the painting. The beauty of this ravishing landscape will be sure to delight enthusiasts of the great Flemish 17th century tradition.



27 Abel Grimmer

Vers 1570 – Anvers – 1618

Scène champêtre devant un manoir illustrant la demande en mariage d'Isaac et Rebecca
Landscape and manor with the proposal of Isaac and Rebecca

Panneau : 74,5 × 96,5 cm
Monogrammé « AB. GR. 16... »
en bas à droite
Panel: 74.5 × 96.5 cm
Monogrammed "AB.GR.16..."
bottom right

Provenance Sir George Leon Murray Marx; Collection A.J. Sully; Arthur Toolth & Sons Ltd, 31 Button Street, London W1; Acquis de ces derniers par M. et Mme Timothy Lewis, vers 1977; Collection privée.
Littérature Reine de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Bruxelles, 1991, n° LXXXI et illustré pl.119.

Chef d'œuvre de l'artiste, cette *Scène champêtre devant un manoir* est une pièce inédite de l'œuvre d'Abel Grimmer. Mêlant à la fois la beauté de l'architecture, la grâce des personnages et la délicatesse du paysage, le peintre réalise ici une des plus belles compositions de sa carrière.

Étonnant par sa taille, ce tableau l'est tout autant par l'ingéniosité de sa composition. Abel Grimmer se permet ainsi de juxtaposer l'impressionnante masse d'un château avec la légèreté d'une cour ouvrant sur un paysage lointain sans que l'ensemble ne s'en trouve déstabilisé. Occupant l'entièreté du côté gauche du panneau, le manoir permet à l'artiste de faire preuve d'une véritable maîtrise dans la représentation d'un palais de l'époque. Il y déploie tout son talent de coloriste dans un camaïeu de beiges et d'ocres d'une grande précision visuelle. Ancien architecte, Grimmer se plaît à embellir les fenêtres, les arcades et les balcons de véritables dentelles de pierre, témoin des derniers feux du *gothique flamboyant* dans l'Europe du Nord.

A l'image de la fabuleuse *Place du marché de Bergen op Zoom* conservée à la National Gallery de Washington, les lignes de perspective, soulignées par l'architecture des bâtiments, soutiennent l'ensemble de la composition. Le travail des ombres et de la lumière s'y insère parfaitement et plonge le second plan dans une pénombre propice à l'équilibre de l'ensemble. Le troupeau qui s'y ébat, et les paysans vaquant à leurs occupations autour d'un large puits, entraînent notre regard vers la chaumière qui émerge dans la lumière au troisième plan, et crée à la fois la séparation et le lien avec le paysage verdoyant qui s'étale en arrière-fond et semble s'évaporer avec délicatesse dans les teintes bleutées du ciel azuré.

L'avant plan de la composition se peuple d'un grand nombre de personnages particulièrement bien détaillés. Leurs fines silhouettes et la grande variété des coloris de leurs vêtements sont typiques des personnages peints par le maître. Si la tenue des paysans et des domestiques s'avère typiquement européenne, celle des personnages

This hitherto unseen *pastoral scene in front of a manor house* is one of Abel Grimmer's masterpieces. Mixing the beauty of the architecture, the grace of the characters and the delicacy of the landscape, this work is one of the painter's finest of his career.

This painting is not only surprising in its size, but also in the ingenuity of its composition. Abel Grimmer takes the liberty of juxtaposing the impressive mass of a castle with the lightness of a courtship scene opening onto a distant landscape, while maintaining its balance. Occupying the entire left-hand side of the panel, the manor house allows the artist to demonstrate his true mastery in his portrayal of a palace from that era. He deploys all his talent as a colourist in a variety of shades of beige and ochre with great visual precision. A former architect, Grimmer takes pleasure in embellishing the windows, arcades and balconies with filigree, a testimony to the final manifestations of the flamboyant Gothic style in northern Europe.

Just like the wonderful *Market Square of Bergen op Zoom* kept at the National Gallery in Washington, the lines of perspective, emphasised by the building's architecture, support the whole painting. The light and shade effect fits in perfectly and plunges the middle-ground into a half-light that favours the overall balance. The flock of frolicking animals, and the peasants going about their business around a large well, leads our gaze to the cottage emerging from the light in the background, which creates both a separation and a link with the verdant landscape spreading out towards the horizon, appearing to delicately evaporate into the bluish tints of the azure sky.

The foreground of the painting is filled with a great number of particularly detailed characters. Their slim figures and the great variety of colours of their clothes are typical of the characters painted by the master. While the peasants' and servants' clothing is typically European, that of the main characters is more oriental (conical hats and turbans) or "classical" (togas and military uniforms). The subject of



principaux se veut davantage orientale (chapeau conique et turbans) ou « antique » (toges et tenues militaires). Le sujet du tableau est en effet biblique. Il représente la demande en mariage de Rebecca, future femme d'Isaac.

A la mort de sa femme Sarah, Abraham chercha à marier son fils Isaac. Il demanda à son meilleur serviteur de partir au pays de Haran, terre de ses ancêtres, pour trouver une jeune fille digne de son fils. Arrivé à un puits, le serviteur découvrit une jeune femme qui répondait au nom de Rebecca et qui correspondait trait pour trait à celle qui lui avait été prophétisée. Rebecca présenta le serviteur à son frère Laban, cousin d'Abraham et gros propriétaire terrien, et lui demanda d'accepter de la laisser épouser Isaac. Abel Grimmer représente cette scène au centre de sa composition. Après avoir quitté le puits, le serviteur demande la main de la jeune fille pour le fils de son maître. Il tient son turban dans la main gauche en signe de respect pour son hôte et offre de la main droite un sac d'argent en guise de dot au frère de la future mariée. Comprenant la situation, la domesticité s'anime avec joie en prévision du banquet qu'il faudra préparer sous l'œil amusé de soldats bien peu martiaux.

Grimmer réussit ici un coup de maître d'une grande technicité en arrivant à transcrire sur un même plan la vivacité des personnages, la réalité compacte d'un troupeau de moutons et la force inerte d'un très grand bâtiment. Les arbres fermant la composition sur la droite, s'élançant de toute leur verticalité vers le ciel dans une transparence cotonneuse, participent également à cet équilibre fragile que le peintre maîtrise à merveille.

Plongé dans l'atmosphère d'une gentilhommière de la Renaissance, le spectateur assiste aux joies des prémices de la fête. Dépassant l'anecdote du sujet, Abel Grimmer déploie dans ce tableau son génie de la composition et du jeu des couleurs. Il démontre son incroyable habileté à reproduire l'art des hommes et la beauté de la nature à travers son coup de crayon et la richesse de sa palette de coloriste.

the painting is actually biblical. It portrays Rebecca, the future wife of Isaac, being asked for her hand in marriage.

When his wife Sarah died, Abraham set out to find a wife for his son Isaac. He asked his best servant to go to Haran, the land of his ancestors, to find a young girl worthy of his son. Arriving at a well, the servant finds a young woman called Rebecca, who looks exactly like the one in the prophecy. Rebecca presents the servant to her brother Laban, Abraham's cousin and a wealthy landowner, and asks him to allow her to marry Isaac. Abel Grimmer portrays this scene in the centre of his painting. After having left the well, the servant asks for the young girl's hand in marriage on behalf of his master. He holds his turban in his left hand as a sign of respect for his host and offers a bag of silver with his right hand as a dowry for the future bride's brother. Understanding the situation, the servants joyfully bustle about in preparation for the banquet that will have to be organised, under the amused gaze of the rather unmilitary-like soldiers.

Here, Grimmer achieves a highly technical masterstroke by managing to transcribe the vivacity of the characters, the compact reality of a flock of sheep and the inert power of a very large building in the same plane. The trees closing the painting on the right, reaching skywards into a fluffy transparency, are also part of this fragile balance that the painter so wonderfully masters.

Plunged into the atmosphere of a Renaissance manor house, the viewer takes part in the joys of the preparations for the festivities. Abel Grimmer reaches beyond the details of the subject to deploy his genius of composition and colour effects in this painting. He demonstrates his incredible skill at reproducing the art of men and the beauty of nature through his brushstroke and the richness of his colourist's palette.



28 Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

***Bouquet de fleurs et vase
de fleurs sur un entablement
Bouquet of flowers and vase
of flowers on a table***

Panneau : 63×96,5 cm
Panel: 63×96,5 cm

Provenance Collection privée, Maisons-Laffitte, 1969 ; Collection privée.
Littérature E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1983, p. 337, n° 62
Exposition *Rencontre de maîtres*, Galerie De Jonckheere, 1989

Figure marquante des prémices du développement de la nature morte en Flandre au début du XVII^e siècle, Osias Beert est resté longtemps méconnu : son nom n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où le genre pictural retrouvait une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs. Depuis, inscrit comme élève chez le peintre Andries van Baseroo dès 1596, Osias Beert accède à la maîtrise en 1602. Le 8 janvier 1606, il épouse Margarita Ykens, tante du peintre Frans Ykens. Un fils, Osias Beert le Jeune, baptisé le 14 avril 1622, naquit de cette union et devint à son tour peintre de natures mortes. Membre de 1615 à 1623 de la célèbre confrérie De Olijftak, Osias Beert fut, suivant une pratique courante à l'époque également, marchand de liège.

Soucieux de compositions harmonieuses où une attention méticuleuse au détail se conjugue à des arrangements très précis de formes lisibles et détachées les unes des autres, Osias Beert juxtapose généralement comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux sur le plan incliné d'une table, en les situant sur divers plans de profondeur pour plus de lisibilité. Cette présentation frontale et distributive encore archaïque, les fonds abstraits et sombres comme les couleurs vives et émaillées sont autant de caractéristiques récurrentes qui situent d'emblée Osias Beert comme le chef de file de la première génération de peintres flamands de «banketjes». Ses compositions florales, le plus souvent denses et somptueuses, se signalent par leur réalisme précis et des coloris d'une extrême diversité.

A remarkable figure in the early days of the development of the still life in Flanders at the beginning of the 17th century, Osias Beert remained long unrecognized: his name was only rescued from obscurity in 1938, at the moment when the pictorial genre was enjoying a great vogue among amateurs and collectors. Since then, it has been discovered that he was registered as a student of the painter Andries van Baseroo from 1596 onwards and became a master in 1602. On 8 in January 1606, he married Margarita Ykens, the aunt of the painter Frans Ykens. This union produced a son, Osias Beert the Younger, baptized on 14 April 1622, who later became a still life painter of in his own right. A member from 1615 to 1623 of the famous brotherhood De Olijftak, Osias Beert was also, as was common practice at the time, merchant trading in cork.

Painstakingly constructing his harmonious compositions in which meticulous attention to detail is combined with a precise arrangement of objects with forms that are detached from each other in a highly legible way, Osias Beert generally juxtaposes food, dishes and precious curios on the inclined surface of a table, positioning them within various planes in space to increase their legibility. The still archaic frontal and distributive presentation, the dark abstract grounds and the bright, enamel-like colors are all the recurrent characteristics that immediately positions Osias Beert at the very forefront of the first generation of Flemish painters of "banketjes". His floral compositions, generally dense and luxuriant, are defined by their precise realism and extremely diverse palette.



Chef d'œuvre absolu de l'art floral, ce tableau illustre, dans toute la délicatesse de sa facture et de ses subtiles harmonies chromatiques, le talent rare d'Osias Beert.

Suivant les prémices du genre floral vers 1600-1610, où les bouquets sagement disposés en ovale ou en éventail présentent avec une extrême lisibilité chaque bouton, une évolution progressive se fait à partir de 1620, vers plus de naturalisme mais aussi vers plus de théâtralité: les bouquets deviennent plus touffus, leurs formes plus irrégulière et les boutons commencent à se chevaucher de façon organique, perdant ainsi en lisibilité individuelle. Et des récipients multiples peuvent se substituer à l'unique vase des premières compositions florales. C'est notamment le cas dans ce superbe panneau où une simple corbeille, plus traditionnellement associée à la nature morte de fruits, côtoie ce récipient précieux et chargé de connotations morales liées à l'idée de *vanitas*, qu'est la flasque en porcelaine orientale. La combinaison des deux éléments peut à première vue sembler incongrue, mais elle se réfère déjà à une formule initiée par Jan Brueghel de Velours. Et le contraste est amusant entre la disposition encore frontale et additive des fleurs dans le vase Wan-Li et le foisonnement, non exempt de surcharge, des fleurs disposées dans la corbeille: ici, les fleurs s'enchevêtrent librement, obéissant ainsi à une esthétique déjà plus baroque.

Roses, lys, tulipes, clochettes, iris, anémones et autres boutons forment une opulente composition de variétés florales, fleurissant d'ailleurs à des moments différents de l'année. Une constatation qui renvoie à la nature idéale et irréaliste de la représentation, contrastant avec la notation, elle, tout à fait naturaliste et novatrice, apportée par ces tulipes qui se tournent vers la gauche (i.e. vers la source de lumière présumée du panneau), et rompent ainsi la belle symétrie du bouquet. Mais on touche sans doute là à un autre aspect de la représentation, car, au-delà l'illusionnisme délicat de la facture, les allusions symboliques inhérentes au genre floral se décèlent sans peine: boutons en fin de floraison ployant sous leur propre poids, pétales épars sur l'entablement, légères piqûres de vers dans les feuilles, sont autant d'éléments qui concourent à suggérer le caractère éphémère de la beauté terrestre. Reste cette note délicate apportée par les papillons, associés dans la symbolique traditionnelle, à la Résurrection du Christ, et *latiore sensu*, à la Vie éternelle promise à tout bon chrétien.

Une composition similaire, mais moins opulente et de format légèrement plus étroit (Panneau. 59 x 99 cm.), est conservée dans une collection particulière allemande et a été exposée à Anvers lors de l'exposition *De Brueghel à Rubens*, KMSK, Anvers, 19 décembre 1992 – 8 mars 1993, n° 96 (ill.).

An absolute masterpiece among flower paintings, this painting beautifully displays the delicate workmanship and subtle chromatic harmonies that are the mark of the incomparable talent of Osias Beert.

After the initial appearance of the floral genre around 1600-1610, in which the bouquets were conservatively arranged in oval or fan shapes displaying each blossom in an highly legible fashion, a gradual evolution took place as from the 1620's towards greater naturalism at the same time as greater theatricality: the bouquets become more bushy and more irregular in shape while the flowers begin to overlap in an organic fashion, thus becoming less individually distinct. Also, various containers begin to take the place of the single vase used in the early floral compositions. This is particularly the case in this superb panel in which a simple basket, which is in fact more traditionally associated with fruit still lifes, is presented alongside the flask in oriental porcelain, a precious container indirectly linked with the idea of *vanitas*. The combination of the two elements may at first sight appear incongruous, but it actually refers to a formula already established by Jan "Velvet" Brueghel: there is an amusing contrast between the still frontal and additive arrangement of the flowers in the Wan-Li vase and the somewhat overloaded abundance of the flowers in the basket: here, the blossoms intertwine freely, thus displaying an aesthetic that is already much closer to the baroque.

Roses, lilies, tulips, bluebells, irises, anemones and various other blossoms form an opulent composition of varieties of flower, which in fact bloom at different times of year, an observation that underscores the ideal and unreal nature of this picture and contrasts with the highly naturalistic and innovative depiction of the tulips: bending to the left (i.e. towards the implicit source of light in this panel), their blossoms break the attractive symmetry of the bouquet.

This brings us of course to another aspect of the painting in which the delicate illusionism of the workmanship faintly conceals symbolic overtones inherent to the floral genre: the blossoms in full bloom bending under their own weight, the stray petals on the table and the fine wormholes on the leaves are all elements that suggest the ephemeral nature of worldly beauty. In addition, there is the fragile presence of the butterflies which in the traditional symbolism are associated with the Resurrection of Christ, and in a broader sense, with the eternal life that awaits all good Christians.

A similar composition, though less opulent and slightly narrower in format (panel. 59 x 99 cm.) from a private collection in Germany was displayed in Antwerp during the exhibition *De Brueghel à Rubens*, at the KMSK, from 19 December 1992 — 8 March 1993, n° 96 (ill.).



29 Hendrick Avercamp

1585 Amsterdam – Kampen 1663

Paysage d'hiver avec patineurs aux abords de Kampen
Winter landscape with ice skaters on the outskirts of Kampen

Panneau : 39×66 cm
Circa 1605-1608
Signé avec les initiales HA en bas à droite
Panel: 39×66 cm
Signed with the initials HA bottom right

Provenance Daniel Katz, Dieren ; Dr. Schaeffer, New York before 1947 ; F.H Baron de Vos von Steenwijk, Windesheim, circa 1949 ; Jhr. J.C. Vegelin van Claerbergen ; Collection privée, Angleterre ; Essoldo Fine Arts, Londres, 1975 ; Collection privée.
Littérature C.J. Welcker, *Hendrick Avercamp, 1585-1634; Barent Avercamp, 1612-1679, Schilderg tot Campen*, Davaco Publishers, the Netherlands, 1979, p.213, n° S57.2.
Exposition Providence, Rhode Island Museum, *Dutch Painting in the 17th Century*, 1938, n° 2, illustré ; Amsterdam, Waterman Gallery, *Frozen Silence*, 1982, p.79, n°4, illustré en couleurs (catalogue d'A. Blankert, D. Hensbræk-van der Pael, G. Keyes, R. Krudop et W. van der Watering.)

En 1586, le père d'Avercamp devint pharmacien de la ville de Kampen où il s'installa avec sa famille et son fils Hendrick qui, muet de naissance, continuera à y vivre chez sa mère après la mort de son père en 1602. Hendrick, surnommé le « Muet de Kampen », apprit le métier de peintre à Amsterdam chez Pierre Isaacsz, où il subit directement l'influence de paysagistes flamands réfugiés comme Gillis van Coninxloo et David Vinckboons. Les premiers paysages d'hiver d'Avercamp (avant 1608) sont très flamands de technique et de composition : un horizon placé très haut, beaucoup de figures et une composition qui fait penser à un décor de théâtre. Entre 1610 et 1620, l'horizon de ses tableaux descend de plus en plus bas, les éléments de décor deviennent moins nombreux et les figurants se regroupent dans la composition. Vers 1615, le thème « Paysage d'hiver avec des patineurs » se transforme progressivement en une représentation des « Plaisirs de l'hiver » où l'accent est nettement mis sur les personnages. Après 1620, il subit encore l'influence de Esaias van den Velde et de Jan van Goyen ; ses compositions deviennent plus enveloppées, les figures se fondent en quelque sorte dans le paysage.

Autour de 1600, la grande peinture flamande de paysages de neige célébrée par Hans Bol, Gillis van Coninxloo et David Vinckboons, connaît un renouveau dans les Pays-Bas du Nord. Car les gelées qui touchèrent cette région à l'aube du XVII^e siècle furent pour de nombreux peintres amstellodamois prétexte à renouveler les tableaux peints en Flandres. Hendrick Avercamp est sans nul doute le meilleur et le plus subtil conteur de ce « petit âge de glace » et représente, à travers ce ravissant *paysage d'hiver avec patineurs aux abords de Kampen*, les plaisirs de l'hiver.

In 1586, Barent Avercamp became a pharmacist in the town of Kampen where he settled with his family and his son Hendrick, born mute. Hendrick continued to live with his mother after the death of his father in 1602. Nicknamed the “Mute of Kampen”, he trained as a painter with Pierre Isaacsz in Amsterdam, where he was directly influenced by Flemish landscape artists such as Gillis van Coninxloo and David Vinckboons who had taken refuge there. Avercamp's first winter landscapes (before 1608) were very Flemish in their technique and composition: a very high horizon line, a great many figures and a composition that was reminiscent of a theatre set. Between 1610 and 1620, the horizon line in his paintings gradually descended, there were fewer elements in the background and the figures were placed in groups in the composition. Around 1615, the theme of the “Winter landscape with ice skaters” gradually changed into a portrayal of the “Pleasures of winter”, where the emphasis was clearly placed on the characters. After 1620, he continued to be influenced by Esaias van den Velde and Jan van Goyen; his compositions became more enveloped and the figures appeared to melt into the landscape.

Around 1600, the great Flemish tradition of painting snow-covered landscapes, celebrated by Hans Bol, Gillis van Coninxloo and David Vinckboons, was the subject of a revival in the Northern Netherlands. The severe frost which affected this region at the beginning of the 17th century was, for many painters in Amsterdam, a pretext to revive the works painted in Flanders. Hendrick Avercamp was undoubtedly the best and most subtle storyteller of this Little Ice Age as can be seen in this delightful *winter landscape with ice skaters on the outskirts of Kampen*, which depicts the pleasures of winter.



Les scènes de patinage deviennent populaires dans la peinture nordique grâce à la large diffusion de la gravure de Frans Huys d'après Pieter Brueghel l'Ancien. Représentant des *patineurs devant la porte de Saint Georges à Anvers*, cette estampe marque le début de la peinture des jeux de glace, dont Avercamp devient bientôt le maître incontesté. Le fleuve gelé devient le théâtre de scènes aussi intimes que cocasses ; et le potentiel moralisateur des saynètes fait le succès de ces magnifiques paysages blancs. Loin du tumulte de la grande scène de 1609 conservée au Rijksmuseum¹, l'agitation de notre tableau est plus modérée pour laisser davantage d'éclat à l'immensité du paysage certes ponctué de nombreuses silhouettes. Et dans chacune des attitudes des petits personnages, on retrouve la fantaisie et la poésie de l'univers d'Avercamp, observé d'un point de vue surélevé. Moins de personnages et un horizon plus bas, c'est vraisemblablement le parti pris des œuvres qu'Avercamp exécute après 1610, lorsqu'il quitte Amsterdam pour revenir à Kampen. D'ailleurs c'est bien les remparts de la ville que l'on aperçoit, doucement esquissés au loin sur la gauche, dans la brume hivernale.

Sur cet espace de jeu naturel, toutes les couches de la société se mêlent, et il est chose courante de voir jeunes et anciens, hommes de petite condition ou notables, pêcher, s'essayer au *Kolf* ou chausser leurs patins. Pour unique distinction, leurs vêtements, qu'Avercamp rehausse de taches de couleurs. D'ailleurs le petit personnage agenouillé au premier plan fixant sa lame sous ses chaussures n'est-il pas récurrent dans chacun des tableaux du peintre ? Le canal gelé est donc à la fois lieu de passage pour les plus modestes et lieu de loisirs pour les plus oisifs.

La beauté de ce paysage hivernal aux patineurs réside sans conteste dans la grande quiétude qui en émane. La fraîcheur et la richesse de sa palette, traitée dans des camaïeux de blancs, gris bleutés et bruns légers, traduisent toute l'atmosphère qui devait régner lors de ces après-midis aussi glacials qu'enjoués. La peinture d'Avercamp donne naissance à une véritable école, et son influence se décline sous les pinceaux d'Anthonie Verstralen et Adam van Breen. Le peintre parvient ici à un très haut degré de son art, et la lumière y est d'une qualité bien particulière, remarquable de justesse, plus douce et plus enveloppante que celle des meilleurs paysages hivernaux brueghéliens.

¹ Hendrick Avercamp, *Paysage d'hiver avec patineurs*, c.1609, panneau, 77,5 × 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Skating scenes became popular in northern painting thanks to the widespread circulation of Frans Huys' engraving of Pieter Brueghel the Elder's work. Portraying *skaters in front of Saint George's gate in Antwerp*, this engraving marks the beginning of painting winter games on ice; Avercamp was soon to become the undisputed master of the genre. The frozen river became the stage for both intimate and comical scenes, and it was the moralising potential of these playlets that made these magnificent white landscapes so successful. Far from the tumult of the great scene of 1609 kept in the Rijksmuseum¹, the activity in our painting is more restrained thus emphasising the immensity of the landscape, which is nevertheless dotted with the outlines of numerous figures. The fantasy and poetry of Avercamp's universe, observed from above, can clearly be seen in the attitudes of each of the small figures. It would seem that Avercamp opted for fewer characters and a lower horizon line in his works executed after 1610, when he left Amsterdam to return to Kampen. Furthermore, we can indeed perceive the ramparts of this town, lightly sketched in the distance on the left in a wintry mist.

All layers of society mingle in this natural recreation ground, and it is common to see young and old, rich and poor, fishing, trying their hand at *Kolf* or putting on their ice skates. The one distinguishing feature is their clothes, which Avercamp accentuates with patches of colour. Moreover, isn't the small kneeling character in the foreground, attaching a blade to his shoes, a recurring image in each of the artist's paintings? The frozen waterway is therefore both a thoroughfare for the more modest and a leisure ground for the more idle.

The beauty of this winter landscape with ice skaters unquestionably resides in the great tranquillity emanating from it. The freshness and richness of his palette, in various shades of white, bluish-grey and light brown, fully conveys the atmosphere that must have reigned on these icy yet cheerful afternoons. Avercamp's painting led to the creation of an actual school, and his influence can be seen in the brushstrokes of Anthony Verstralen and Adam van Breen. Here, the painter reaches the pinnacle of his art: remarkably accurate, the light has a very special quality and is gentler and more enveloping than that in the best Brueghelian winter landscapes.

¹ Hendrick Avercamp, *Winter landscape with ice skaters*, c.1609, panel, 77,5 × 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



30 Clara Peeters

1594 – Anvers – après 1657

Nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin
Still life with mallard, hare, squirrel and basket of grapes

Panneau : 50,8×74,6 cm
Signé en bas à gauche CLARA P.
Panel: 50.8×74.6 cm
Signed in lower left CLARA P.

Provenance Collection privée.

Littérature Decoteu, Pamela Hibbs, «Clara Peeters, 1594-ca. 1640, and the Development of Still Life Painting in Northern Europe», *Flemish Painters in the Circle of the Great Masters*, Lingen, Luca, 1992, t. V.

Peu de faits concernant l'existence de Clara Peeters nous sont connus. Sa date de naissance – le 15 mai 1594 – a été retrouvée dans les registres de baptême de l'église de Sainte Walburge d'Anvers. Comme son nom ne figure pas dans les archives de la Corporation de Saint-Luc, on peut supposer qu'elle ne reçut aucune formation au métier de peintre. Clara Peeters est étonnamment précoce, à en juger par cinq œuvres signées, dont les dates s'échelonnent de 1608 à 1612. Une cinquantaine de tableaux de l'artiste a été conservée. Une trentaine est signée et une dizaine datée.

Ses premières œuvres se caractérisent par une grande sophistication de travail et de composition. Cela trouve sans doute sa source dans le fait qu'Anvers, alors encore la capitale artistique des Pays-Bas, était la ville où le détail et la finesse d'exécution étaient mis en avant plus que dans d'autres centres flamands tels que Haarlem ou Utrecht. Si elle doit les bases de sa composition et certains de ses motifs à Osias Beert, elle développe rapidement une gamme de sujets et de techniques qui lui est propre. Pour atteindre l'unité, Clara Peeters réserve à certains tableaux la représentation d'éléments de même nature. Elle se livre à des variations sur le thème des fromages, poissons, crustacés, coquillages, gibier... Ce dernier sujet allait connaître un succès immense en Flandres avec Frans Snyders et Jan Fyt. Bien que la fin de sa carrière reste encore vague, son rôle dans l'élaboration du «déjeuner» à Anvers au début du XVII^e siècle est depuis longtemps reconnu.

Femme artiste mythique parmi les peintres anversoises de nature morte du XVII^e siècle, Clara Peeters est autodidacte et réalise au cours de la première moitié du siècle d'or des natures mortes que nul ne saurait imiter. Dans cette *nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin*, elle nous donne la pleine mesure de son art et de sa grande maîtrise de la représentation animalière.

Little information survives about the life of Clara Peeters. Her date of birth — 15 May 1594 — was discovered in the baptismal registers of the St. Walburga church in Antwerp. As her name does not appear in the archives of the Guild of Saint Luke, it seems that she did not receive formal training as a painter. Clara Peeters was an astonishingly precocious talent, judging from five signed works dating from between 1608 and 1612. Some 50 of the artist's works have been preserved, approximately 30 of which are signed and ten dated.

Her early paintings are characterised by the great sophistication of the workmanship and the composition. This can no doubt be attributed to the fact that in Antwerp, then still the artistic capital of the Netherlands, the detail and finesse of the execution were given greater emphasis than in other Flemish centres such as Haarlem and Utrecht. While the foundations of her composition and some of her motives were derived from Osias Beert, she soon developed a range of specific subjects and techniques of her own. In order to create unity, in some paintings, Clara Peeters depicts elements belonging to the same category. She presents variations on the themes of cheese, fish, crustaceans, shellfish, game... a subject that would later become immensely successful in Flanders through the work of Frans Snyders and Jan Fyt. Although her late career remains vague, her role in developing the «breakfast pieces» in Antwerp in the early 17th century has long been acknowledged.

A legendary woman among the Antwerp still life painters of the 17th century, Clara Peeters was an autodidact who created, in the first half of the Golden Age, an incomparable body of still lifes. In this *Still life with mallard, hare, squirrel and basket of grapes*, she displays the full measure of her artistry and her tremendous mastery of animal painting.



Probablement réalisée dans les années 1610, cette très belle représentation de gibier donne le ton de ces merveilleuses tables de retour de chasse, opulentes et richement composées, comme on les connaît plus tard chez Frans Snyders. Au centre de notre nature morte, s'étend un très beau colvert, dont la panse dodue et le plumage soyeux appellent au toucher. Comme dans le *Bodegon* du Prado daté de 1611¹, il gît près d'un monceau de petits oiseaux, disposés çà et là : bouvreuil, martin-pêcheur et petits oiselets aux plumes mouchetées mais aussi grives, bécasse et perdreaux. Un beau lièvre aux pattes agiles et aux oreilles alertes termine ce bel amas de prises. Son pelage presque doré conclut avec brio cette suite de textures, duveteuses et douces. Mais contrairement à Osias Beert qui ponctue ses compositions par des objets éloignés, Clara Peeters montre soudain la volonté contraire. En rapprochant parfois timidement les éléments, elle amorce un nouveau tournant dans la production de nature morte : elle procure ainsi une sensation plus grande de profondeur de champ.

Mis à part les animaux morts dispersés de façon pyramidale, notre artiste place au coin supérieur gauche de sa composition une généreuse corbeille garnie de grappes de raisin blanc et rouge. Les fruits juteux et gorgés de soleil contrastent avec l'amoncellement du gibier dont les couleurs, en parfait camaïeu de brun, ocre et beige, donne chaleur et intimité au tableau. Deux spectateurs discrets prennent part à la présentation des victuailles sur la table. Perché sur une grappe de chasselas, un petit volatile observe la scène, tandis qu'un écureuil charpentier fait bombance de quelques noisettes. On retrouve d'ailleurs cet invité dans la composition du Palazzo Pitti, où le rongeur guète un plateau de fruits².

Les motifs représentés ici sont familiers de Clara Peeters. Même si elle affirme sa touche dans des œuvres variées, que ce soit des bouquets de fleurs, des tableaux de fruits ou de coquillages, avec cette représentation de gibier, elle montre son souhait de s'affranchir d'une vision archaïque du genre. Cela ne fait aucun doute, la carrière certes encore énigmatique de Clara Peeters a eu une grande influence sur l'art de son temps ; gageons que notre *Nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin* ravira les fervents amateurs de la peinture des vies silencieuses, seul genre au XVII^e siècle autorisé aux quelques femmes artistes que connaissent les Pays-Bas.

¹ Clara Peeters, *Bodegon*, huile sur panneau, 51 × 71 cm, signé et daté Clara P. A., 1611.

² Clara Peeters, *Nature morte avec vase de fleurs, fruits et écureuil*, huile sur panneau, 52 × 41 cm, signée C. Peeters, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.

Probably painted in the decade after 1610, this delightful representation of game sets the tone for the marvellous paintings of the spoils of the hunt displayed on tables which later attained such opulence and compositional richness in the work of Frans Snyders. At the centre of the still life lies a beautiful mallard duck whose downy coat and silken plumage call out to be touched. As in the *Bodegon* at the Prado dated 1611¹, he lies near a heap of small birds scattered here and there: a bullfinch, a kingfisher, and small birds with speckled plumage as well as thrushes, woodcock and partridges. A beautiful, fleet-footed hare with ears alert completes this fine catch. His practically golden coat brilliantly accents this symphony of downy and soft textures. But unlike Osias Beert, who would punctuate his compositions with isolated objects, Clara Peeters suddenly moves in the opposite direction. At times cautiously overlapping the elements, she initiates a new approach to the production of the still life, thus generating a greater sense of depth of field.

In addition to the game arranged in a pyramid shape, the artist places an ample basket of white and purple grapes in the upper left corner of the composition. The juicy, sun-ripened fruit contrasts with the mass of animals whose colours form a perfect patchwork of brown, ochre and beige, bringing warmth and intimacy to the scene. Two discreet spectators partake of the victuals presented on the table. Perched on a bunch of Chasselas grapes, a little bird observes the scene, whilst a light-fingered squirrel feasts on some nuts. The same character is present in the composition at the Palazzo Pitti, where the rodent is seen eyeing a platter of fruit².

The motives presented here are familiar ones in the work of Clara Peeters. Although she applied her talents to widely varied works, such as bouquets of flowers, scenes of fruit or shellfish, in this depiction of game, she reveals a desire to move beyond an archaic vision of the genre. This work unquestionably demonstrates that the still mysterious career of Clara Peeters had a major influence on the art of her time; this Still life with mallard, hare, squirrel and basket of grapes is bound to delight the most devoted connoisseurs of still lifes, the sole genre that was permitted to the several female artists working in the Netherlands in the 17th century.

¹ Clara Peeters, *Bodegon*, oil on panel, 51 × 71 cm, signed and dated Clara P. A., 1611.

² Clara Peeters, *Still life with vase of flowers, fruit and squirrel*, oil on panel, 52 × 41 cm, signed C. Peeters, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.



31 Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

***Paysage fluvial avec le débarquement
d'une famille sur une rive***
***River landscape with a family
disembarking on a riverbank***

Cuivre : 16,5×22 cm
Copper: 16.5×22 cm

Provenance Collection privée.

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naît à Anvers en 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C'est dans l'atelier paternel que Jan s'initie à l'art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l'envoyer en Italie – projet d'autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n'a lieu qu'en mai 1622. Il s'arrête en effet à Milan, où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers en août 1625, où il s'inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint Luc et de la chambre de rhétorique attenante « De Violere » dont il est promu doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigera de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d'Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s'adaptant aux désirs de ses contemporains et substitue ainsi au maniérisme, qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre.

Ce tableau d'une grande finesse, bien équilibré et bénéficiant de coloris d'une rare fraîcheur, repose sur une composition relativement simple qui permet à l'artiste de développer avec brio son goût pour l'harmonie. Inspiré d'un sujet souvent traité par Jan Brueghel le Vieux, le thème du paysage fluvial se voit repris avec beaucoup de talent, de finesse et de méticulosité.

Fenêtre ouverte sur le XVII^e siècle, le panneau prend vie devant nos yeux et nous entraîne au cœur du « plat pays ». L'homme et la nature semblent y cohabiter dans un équilibre parfait. Le ciel et l'eau

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan 'Velvet' Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13th September 1601. His childhood was overshadowed by the death of his mother in 1603. Jan was initiated in the art of painting in his father's studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy — a plan that was made all the easier since 'Velvet' Brueghel had a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered the Cardinal's family circle before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp in August 1625, and immediately registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining 'De Violere' chamber of rhetoric, where he was promoted to dean in 1630. He took over the running of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, in the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Although he remained close to his father's subjects, he nevertheless renewed their design, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.

This highly delicate, well-balanced painting, benefiting from colours of a rare freshness, is based on a relatively simple composition allowing the artist to brilliantly develop his taste for harmony. Inspired by a subject often painted by Jan Brueghel the Elder, the theme of the river landscape is taken up again here with great talent, finesse and meticulousness.

An open window on the 17th century, this panel springs to life before our very eyes and leads us to the heart of the "flat country".



dominant une composition imprégnée d'un bleu puissant et rehaussée par le blanc des nuages et le reflet du soleil dans l'eau. Cette couleur fraîche et lumineuse offre à la peinture une qualité certaine qui la lie intimement à la représentation du paysage du nord. De composition classique, l'œuvre est marquée par une forte diagonale qui part des berges sur notre gauche pour s'en aller vers l'horizon à droite.

La composition générale de ce paysage s'inspire d'une peinture sur cuivre de Jan Brueghel de Velours conservée au musée Wellington à l'Apsley House à Londres¹ et datée de 1607². Cependant, Brueghel le Jeune n'hésite pas à procéder à quelques transformations qui conduisent à diminuer la place du rivage et à tout naturellement augmenter l'importance accordée à l'élément aquatique.

L'homme n'est évidemment pas absent du paysage. Outre le grand nombre de bateaux sillonnant sur le fleuve, l'avant-plan du cuivre fourmille de détails qui sont chers aux amateurs de l'œuvre de ce grand peintre. L'artiste illustre remarquablement la vie quotidienne de son époque, dépeignant avec soin les bateaux surchargés de passagers et de chevaux ou encore la tendresse avec laquelle un père prend son bébé des bras d'un marin venu l'aider à traverser la rivière. L'artiste crée un paysage basé sur une harmonie parfaite entre l'Homme et les éléments. Loin d'être un danger, l'eau est perçue ici comme un élément positif. Elle est en effet déterminante dans le développement du commerce maritime et du transport permettant à la population des Flandres de tirer avantage de leurs nombreuses voies fluviales.

La technique de coloriste de Jan Brueghel le Jeune, dont ce tableau offre une parfaite illustration, est souple et minutieuse. Elle joint l'extrême finesse de l'exécution à un rythme fluide et libre. C'est sans doute en elle que réside la grâce qui se dégage de chacun de ses paysages : ils concilient la précision analytique et une sensibilité atmosphérique nouvelle.

¹ Jan Brueghel le Vieux, *Paysage côtier avec embarcadère*, 1606, cuivre, 27,3 × 40,6 cm, Londres, Wellington Museum, Apsley House.

² Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, vol. I, Lingem, 2008, p. 273-277, n°. 124.

Man and nature seem to exist side by side in perfect harmony. Sky and water dominate this painting imbued with a powerful blue and illuminated by the white of the clouds and the sun's reflection on the water. This fresh and luminous colour gives the painting a certain quality, closely linking it with the portrayal of the landscape of the north. This traditionally composed work is marked by a strong diagonal beginning from the riverbanks on our left and ending up at the horizon on the right.

The overall composition of this landscape takes inspiration from a painting on copper by Jan 'Velvet' Brueghel kept in Apsley House's Wellington Museum in London¹ dated 1607². However, Brueghel the Younger willingly introduces a number of changes which involve reducing the space given to the shore and quite naturally increasing the importance given to the water.

Man is of course present in the landscape. Besides the great number of boats sailing up and down the river, the foreground of the copper is teeming with those details so dear to enthusiasts of this great painter's oeuvre. The artist remarkably illustrates the daily life of his era, carefully depicting the boats overloaded with passengers and horses, or the tenderness with which a father takes his baby from the arms of a sailor who has come to help him cross the river. The artist creates a landscape based on a perfect harmony between Man and the elements. Far from being a danger, water is perceived here as a positive element. It was indeed a determining factor in the development of sea trade and transport, allowing the population of Flanders to take advantage of its numerous waterways.

Jan Brueghel the Younger's flowing and meticulous colourist's technique is perfectly illustrated in this painting. It combines the extreme finesse of its execution with a free and flowing rhythm. It is undoubtedly the source of the grace emanating from each of his landscapes, which reconcile analytical precision with a new atmospheric sensitivity.

¹ Jan Brueghel the Elder, *Coastal landscape with a landing stage*, 1606, copper, 27,3 × 40,6 cm, London, Wellington Museum, Apsley House.

² Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, vol. I, Lingem, 2008, p. 273-277, n°. 124.



32 Isaac Soreau

1604 – Hanau – après 1638

Nature morte de fruits : grappes de raisin dans un bol de porcelaine, assiette, verre de vin vénitien, couteau, noix et poire sur une table.
Still life of fruit: bunches of grapes in a china bowl, plate, Venetian wine glass, knife, walnut and pear on a table.

Cuivre : 36,8×51,8 cm
Monogrammé "I.S.F."
Copper: 36.8×51.8 cm
Monogrammed "I.S.F."

Provenance Collection privée, Allemagne ;
Prêt au Frankfurt Historisches Museum,
n° 666, Inv. n° L95 : 3

Isaac est le fils de Daniel Soreau, peintre de natures mortes installé à Hanau, près de Francfort. Son père y dirigea un atelier dans lequel Sébastien Stosskopf et Joachim von Sandrart firent leur apprentissage. En intégrant cet atelier, Isaac voit son père participer à l'essor de la peinture à la détrempe, dont il utilise les effets de glacis dans ses propres compositions. Celles-ci sont caractérisées par une recherche d'équilibre des formes et d'architecture frontale, comparable aux œuvres de Jacob van Hulsdonck. Résidant à Hanau jusqu'en 1626, Isaac Soreau s'acharne à l'analyse des moindres détails et cultive le goût flamand pour les choses vraies. A force de rendre la réalité au moyen d'une observation rigoureuse, il la transcende en exaltant la beauté de chaque objet.

Isaac Soreau, peintre des vies silencieuses, nous livre avec cette *nature morte de fruits*, un très bel exemple de sa production, à la fois ancrée dans la tradition flamande du genre, mais aussi imprégné de la sensibilité germanique qu'il développe dans l'atelier paternel. Les différents objets sont disposés sur une table en bois selon une ordonnance frontale, propre au style de notre artiste. On y trouve de grosses grappes de raisin disposées sur une assiette de porcelaine. Leurs grains verts et rouges sont d'un coloris vif et leur traitement en glacis permet à la lumière de percer chacun d'entre eux et de donner au spectateur l'illusion de pouvoir en aspirer jus. Une seconde assiette vient contrebalancer la composition. Elle est en étain et l'artiste y a apposé son monogramme.

Toute la poésie de cette œuvre tient à un choix subtil des fruits, notamment de la poire, et à leur ordonnance les uns par rapport aux autres. Les nuances chromatiques et la précision du trait font de cette nature morte une œuvre rare et précieuse et viennent magnifiquement aiguïser les cinq sens d'un spectateur heureux d'allier la sérénité de la contemplation et le rapport physique à un objet représenté de manière si concrète.

Isaac was the son of Daniel Soreau, a painter of still lifes who lived in Hanau close to Frankfurt. His father had a studio where Sebastian Stosskopf and Joachim von Sandrart did their apprenticeship. When Isaac joined the studio, his father was part of the boom in tempera painting; he would also use these glaze effects in his own paintings. These works are characterised by a search for a balance in forms and frontal architecture, comparable to the works of Jacob van Hulsdonck. Residing in Hanau until 1626, Isaac Soreau devoted himself to the analysis of the smallest details and cultivated the Flemish taste for real things. By rendering reality through rigorous observation, he transcended it by exalting the beauty of each object.

Isaac Soreau, the painter of silent lives, presents us with a fine example of his œuvre with this *Still life of fruit*, which is both anchored in the Flemish tradition of the genre and impregnated with the German sensitivity he developed in his father's studio. The various objects are arranged on a wooden table according to a frontal layout, particular to our artist's style. Here we find large bunches of grapes arranged on a china plate. The green and red fruit is painted in bright tones and the glaze effect allows the light to strike each grape and give the viewer the illusion of being able to suck the juice. A second pewter plate, which bears the artist's monogram, counterbalances the painting.

This work owes its poetry to the subtle choice of fruits, especially the pear, and the way they are arranged in relation to each other. The rarity and precious nature of this still life is expressed through its chromatic nuances and the precise lines, which magnificently stimulate the five senses of a viewer happy to combine the serenity of contemplation and the physical relationship with an object portrayed in such a concrete manner.



33 David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

L'Intérieur d'une galerie de peinture *Interior of a picture gallery*

Cuivre : 38,7×49,5 cm

Vers 1640-1650

Monogrammé sur l'un des tableaux

Copper: 38.7×44.9.5 cm

Circa 1640-1650

Monogrammed on one of the paintings

Provenance Collection du Comte Schönborn-Pommersfeld, catalogues de la collection en 1719, 1746, 1857 sous le n° 537 (décrit dans les catalogues dès 1719). Vente à Paris, les 17 et 18 mai 1867 sous le n° 225; Collection A. Hulot. Vente à la Galerie Georges Petit les 9 et 10 mai 1892 sous le n°51, préface de Maurice Tourneux (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Albert); Collection Jules Porgès; Collection F. Kleinberger; Galerie A. de Ridder, 1909. Vente à la Galerie Georges Petit à Paris, le 2 juin 1924, sous le n° 72, pour 48'000 FF, reproduit (signalé comme étant la *Galerie de l'Archiduc Léopold*); Collection Léon Lowenstein, Paris. Vente à la Galerie Jean Charpentier le 17 décembre 1935 sous le

n° 78 reproduit (signalé comme étant la *Galerie de l'Archiduc Léopold*); Collection Léon Lowenstein, Paris. Vente à Paris les 7 et 8 mars 1938 sous le n° 80 reproduit (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Léopold); Galerie Knoedler, New York, 1968; Vente Christie's, New York, le 15 janvier 1985, sous le n° 99; Collection privée. **Littérature** Wilhelm Martin, *Les peintres hollandais au XVII^e siècle*, Paris, 1994, p. 32, reproduit ill. 6; 1^{ère} édition dans le *Burlington Magazine* de 1907, pp. 357-369, reproduit pl.II; S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Paris, Bruxelles, 1957, p. 129, reproduit fig. 52

Maître de la guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1633, David Teniers connut des débuts difficiles. Il entre en 1637 dans la famille des Brueghel en épousant la fille de Jan le Jeune. Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel le Vieux et de Paul Bril. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés. Par ailleurs, Teniers s'inspire de sujets religieux, mythologiques et littéraires: il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. Il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'Archiduc Léopold Wilhelm le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection.

Le thème des cabinets d'amateurs est ici repris par Teniers. Il s'inscrit ainsi dans la suite de ses brillants prédécesseurs Frans Francken le Jeune, Jan Brueghel le Vieux, Willem Verhaert, Cornelis de Baelieur qui ont développé le genre dans la première moitié du XVII^e siècle. L'artiste a plusieurs fois représenté la galerie de l'Archiduc Leopold Wilhelm, dont la version la plus fameuse est conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne.

A master in the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1633, David Teniers had a somewhat difficult start to his career. In 1637 he joined the Brueghel family by marrying the daughter of Jan the Younger. His early genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer and he also initially painted landscapes in the style of Jan Brueghel the Elder and Paul Bril. His themes grew more diverse and in addition to rustic scenes, he also produced works featuring magicians, witches, doctors and alchemists. Occasionally, these figures are replaced by cats or monkeys dressed in clothes. Furthermore, Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary themes, painting allegories and contemporary events as well as portraits. He moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm appointed him Court painter and administrator of his collection.

Here, Teniers offers his version of the theme of the collector's cabinet. He is following on from his brilliant predecessors Frans Francken the Younger, Jan Brueghel the Elder, Willem Verhaert and Cornelis de Baellieur, who developed the genre in the first half of the 17th century. The artist portrayed Archduke Leopold Wilhelm's gallery on several occasions, the most famous version of which is kept in the Kunsthistorisches Museum in Vienna.



La scène se déroule dans une salle dont les murs sont entièrement tapissés de tableaux. Le regard se dirige alors sur l'imposant tableau d'*Esther implorant la clémence d'Assurésus*, similaire à celui de Frans Francken II (collection Schmidt van Gelder à Anvers). Si quelques tableaux accrochés appartiennent à la thématique des Francken comme les paysages traditionnels, la charge de cavalerie, l'incendie et la Vierge à l'Enfant, nous pouvons aisément reconnaître des petits panneaux de Teniers (Fumeurs, Tabagie, Scène d'extérieur et Intérieur de taverne), et des paysages de Joost de Momper au dessus du fronton et à l'extrême gauche. A droite, un tableau de *Tobie et l'Ange* dynamise par sa diagonale la composition générale. Enfin, un paysage fluvial accroché sous la Vierge à l'Enfant pourrait être de Jacques d'Arthois. La présence de bustes au dessus du fronton à l'antique place la scène sous les auspices des Anciens. La présence d'un globe terrestre, d'un astrolabe, d'un compas et de quelques livres jetés à terre sont des éléments indispensables pour souligner les qualités d'un gentilhomme éclairé du XVII^e siècle. Le tableau a suscité les interrogations des spécialistes pour lui donner un titre et déterminer avec exactitude son sujet. Lors de sa vente en 1892 à la Galerie Georges Petit, Maurice de Tourneux l'intitule la *Galerie de l'Archiduc Albert à Bruxelles*. Le jeune homme est désigné comme Teniers lui-même. Cette affirmation ne résiste cependant pas à la comparaison avec les autoportraits du maître. C'est lors d'un autre passage en ventes publiques que le tableau est titré la *Galerie de l'Archiduc Léopold à Bruxelles* qui lui restera attaché jusqu'en 1938. Wilhelm Martin, directeur du Mauritshuis de La Haye au début du XX^e siècle, pense plus justement que la scène se déroule chez un collectionneur à qui un jeune homme soumet un portrait et quelques dessins qu'il souhaite lui vendre. Dans l'antichambre à droite, un autre personnage accourt avec un tableau. A l'époque, il arrivait très fréquemment que les artistes se déplacent chez les intéressés pour leur soumettre leurs dernières réalisations. Enfin, selon Monsieur Speth-Holterhoff, l'amateur ici portraituré pourrait être le baron de Wemmel, Englebert Taie (peint par van Dyck, anciennement attribué à Rubens, portrait conservé à la Galerie de Dresde). Pourrait-on aussi y voir la glorification des qualités intellectuelles, de collectionneur et d'amateur, du personnage représenté qui allie curiosité (globe terrestre, instruments scientifiques, livres, *naturalia*) et sens esthétique exclusivement porté sur l'art flamand (on remarquera l'absence totale de tableaux italiens).

Quoiqu'il en soit, cette magnifique œuvre doit être replacée dans le contexte plus général du goût immodéré des Flamands pour les tableaux de cabinets. Le talent de David Teniers dans ce genre de représentation a d'ailleurs contribué à alimenter cet engouement. Ce cuivre est également un témoignage sociologique particulièrement intéressant pour l'histoire du marché de l'art et la relation artiste/marchand et collectionneur dans la Flandre du XVII^e siècle.

The scene takes place in a room whose walls are completely covered with paintings. Our gaze then travels towards the imposing painting of *Esther begging Ahasureus for clemency*, similar to the one by Frans Francken II (Schmidt van Gelder Collection in Antwerp). While several of the paintings hanging on the walls portray the themes so dear to the Franckens, such as traditional landscapes, the charge of the cavalry, fire and the Madonna and Child, we can easily recognise small panels by Teniers (Smokers, Smoking Room, Scene Inside and Outside a Tavern), and landscapes by Joost de Momper above the pediment on the far left. On the right, the painting of *Tobias and the Angel* positioned diagonally adds dynamism to the overall composition. Finally, a river landscape hanging under the Madonna and Child could be by Jacques d'Arthois. The presence of busts above the classical style pediment places the scene under the auspices of the Ancients. The presence of a globe, an astrolabe, a compass and several books strewn on the ground are essential elements highlighting the qualities of an enlightened 17th century man. The painting has raised questions among specialists regarding its title and the exact determination of its subject. When it was sold at the Georges Petit Gallery in 1892, Maurice de Tourneux entitled it the *Gallery of Archduke Albert in Brussels*. The young man was identified as Teniers himself. However, if we compare this figure to the master's self-portraits, this does not appear to be the case. In another public sale, the painting was given the title of the *Gallery of Archduke Leopold in Brussels*, which it retained until 1938. Wilhelm Martin, the director of the Mauritshuis in The Hague at the beginning of the 20th century, was more inclined to believe that the scene was set in the house of a collector to whom a young man is submitting a portrait and several drawings for sale. In the antechamber on the right, another figure is running over with a painting. At that time, it was very common for artists to directly visit interested parties to show them their latest works. Finally, according to Mr Speth-Holterhoff, the art-lover portrayed here could be the Baron of Wemmel, Englebert Taie (painted by van Dyck, and formerly attributed to Rubens, this portrait is kept at the Dresden Gallery). Perhaps we can also see here the glorification of the intellectual qualities as a collector and art-lover of the figure shown here, combining curiosity (globe, scientific instruments, books, *naturalia*) and a sense of the aesthetic exclusively relating to Flemish art (note that there are no Italian paintings whatsoever).

All in all, this magnificent work should be considered within the more general context of the Flemings' inordinate taste for paintings of the cabinets. What's more, the talent of David Teniers in this type of portrayal helped to further sustain this craze. This copper is also a particularly interesting sociological account regarding the history of the art market and the artist/dealer and collector relationship in 17th century Flanders.



34 Johannes Bosschært

1610 Middelburg – Dordrecht après 1628

**Nature morte au panier
de fleurs renversé**
*Still life with an overturned
basket of flowers*

Panneau : 51×74 cm
Monogrammé et daté J.B. 1627
Panel: 51×74 cm
Monogrammed and dated
J.B. 1627

Provenance Collection de B. Meyer, Londres ; Collection de Mrs. Vandervell, Angleterre ; Collection privée.

Littérature *Le Connoisseur*, Mai 1956, illustré p. 274.

Exposition *Flower and Still-Life Paintings by Dutch and Flemish Masters of the 17th and 18th Centuries*, Eugène Slatter Gallery, Londres, 1943, n° 12 (comme Isaac Booschært) ; *Dutch Pictures, 1450-1750*, Royal Academy of Arts, Londres, 1952-53, n° 89.

Johannes Bosschært est le fils d'Ambrosius l'Ancien, le frère d'Ambrosius le Jeune et d'Abraham, tous peintres hollandais de fruits et de fleurs. Les trois frères ont été initiés à la peinture dans l'atelier de leur père, pendant sa plus glorieuse époque à Breda. Johannes avait un talent prodigieux ; à l'âge de 16 ans, il a produit des natures mortes de fleurs et de fruits d'une qualité étonnante. Après la mort de son père, en 1621, il subit indéniablement l'influence de son oncle, le peintre Balthazar van der Ast. A cette époque, celui-ci vivait à Utrecht et prit probablement son jeune neveu en apprentissage chez lui.

Bosschært a notamment, à plusieurs reprises, copié la même tulipe, la fleur préférée de Van der Ast. Il s'inspira également de sa façon de combiner un plateau de fruits avec un vase de fleurs dans une même composition tout en éparpillant des fleurs, des fruits et d'autres accessoires juste au bord de la table. Ses natures mortes de fleurs et de fruits sont composées et exécutées avec beaucoup de maîtrise. Le rendu de la facture est excellent, la matière très fine des pétales en témoigne, ainsi que la transparence de la peau des fruits. Il se distingue de son père par un dessin et des couleurs un peu plus durs. Deux magnifiques tableaux, illustrant à merveille son talent précoce, peuvent être admirés dans une collection privée à Amsterdam et dans le Musée Kröller-Müller aux Pays-Bas. Ils sont tout deux signés et datés de 1626. Le Louvre possède quant à lui une corbeille de fleurs esquisse.

Nous ne connaissons que très peu de choses sur sa vie. On peut supposer qu'il a résidé à Dordrecht, mais on ignore la date de sa mort. Il avait l'habitude de signer et de dater ses œuvres, extrêmement rares, vu sa courte vie.

La touche libre du pinceau et l'emploi d'une couleur émaillée sont caractéristiques de l'artiste. Johannes Bosschært charmait ses contem-

Johannes Bosschært was the son of Ambrosius the Elder, the brother of Ambrosius the Younger and Abraham, all Dutch painters of fruit and flowers. The three brothers were introduced to painting in their father's studio during his most glorious era in Breda. Johannes had a prodigious talent; at the age of 16, he was producing still lifes of flowers and fruit of an astonishing quality. After his father's death in 1621, he was undeniably influenced by his uncle, the painter Balthazar van der Ast. At the time, his uncle lived in Utrecht and probably took on his young nephew as an apprentice.

In particular, Bosschært copied the same tulip — the favourite flower of Van der Ast — several times. He was also inspired by his uncle's way of combining a dish of fruit with a vase of flowers in the same painting while scattering the flowers, fruit and other accessories right up to the edge of the table. His still lifes of flowers and fruit are composed and executed with great skill. The delicately painted petals and the transparent skin of the fruit bear witness to his excellent technique. Unlike his father, his lines and his colours are a little harder. Two magnificent paintings wonderfully illustrating his early talent can be admired in a private collection in Amsterdam, and in the Kröller-Müller Museum in the Netherlands. They are both signed and dated 1626. The Louvre has an exquisite basket of flowers painted by him.

We know very little about his life. He probably lived in Dordrecht but the date of his death is unknown. He was in the habit of signing and dating his works, which are extremely rare considering his short life.

The free brushstroke and the use of enamelled colour are characteristic of the artist. Johannes Bosschært charmed his contemporaries by presenting them with still lifes that concealed an undeniably innovative



porains en leur présentant des natures mortes qui, bien que d'aspect classique, recelaient une indéniable nouveauté de ton. Cette opulente composition nous en offre un exemple frappant.

L'artiste a disposé un panier de fleurs sur un entablement de bois qui fait face au spectateur. Bosschært le renverse et dispose les fleurs à sa guise en mariant avec charme et délicatesse les tulipe, les roses et les iris. Une coupe en porcelaine remplie de fruits vient contrebalancer la composition à l'aide de couleurs savoureuses. Les formes se détachent les unes des autres sur un fond sombre dont l'obscurité rehausse encore l'intensité des tons des fruits et des fleurs. Johannes Bosschært ne se contente pas de retranscrire avec minutie la nature. Il perfectionne son style en s'attachant à rendre perceptible à nos sens la matière des objets qu'il peint: ainsi le touché froid de la porcelaine chinoise ou encore l'aspect duvetueux de la peau d'un fruit. Des insectes disposés ici et là confèrent à l'ensemble une touche de poésie.

La sobriété de la mise en scène, jointe au brio de l'exécution, font de cette nature morte une œuvre précieuse. Ce tableau permet facilement de comprendre pourquoi l'œuvre de ce tout jeune homme inspira une génération entière d'artistes hollandais.

tone, even though they were classical in appearance. This opulent painting offers us a striking example.

The artist has arranged a basket of flowers on a wooden table facing the viewer. Bosschært has overturned the basket and arranged the flowers as he pleases, charmingly combining the daintiness of the tulips, roses and irises. A china bowl filled with fruit counterbalances the composition with the help of delicious colours. The forms stand out from one another against a dark background which further enhances the intensity of the tones of the fruit and flowers. Johannes Bosschært does not simply meticulously copy nature; he perfects his style by endeavouring to make the matter of the objects he paints perceptible to our senses: i.e., the coldness of the china or the velvety skin of the fruit. Insects scattered here and there endow the whole with a touch of poetry.

The sobriety of the arrangement together with its brilliant execution, make this still life a precious piece of work. This painting clearly illustrates why the works of this very young man inspired a whole generation of Dutch artists.



35 Cornelis Mahu

Vers 1613 – Anvers – 1689

Nature morte à l'orange sur un plat d'étain, un pichet de grès, un verre, du pain et une boîte à tabac sur un entablement
Still life with an orange on a pewter plate, a porcelain pitcher, a glass, bread and a box of tobacco on a table

Panneau : 31×45,5 cm
Vers 1620-1630
Panel: 31×45.5 cm
Circa 1620 – 1630

Provenance Collection privée, Allemagne.

Aucun document ne relate l'apprentissage ou la formation de ce peintre de natures mortes et de paysages. Sa présence est toutefois attestée à la guilde d'Anvers en 1638 quand il y fut reçu franc-maître. La plupart de ses tableaux se rapprochent de l'école de Haarlem et en particulier de Willem Claesz Heda (1594-1680), le principal représentant des « banketje » monochromes, dont il a pu s'inspirer quand ce dernier séjourna à Anvers ou par les nombreux témoignages de sa virtuosité disséminés dans les collections anversoises.

A la fin des années 1620, la nature morte de l'école du Nord prend une forme nouvelle sous la férule de peintres de l'école d'Haarlem, Pieter Claesz et Willem Claesz. Heda. Leur influence touche bon nombre de peintres anversoises parmi lesquels Cornelis Mahu, qui au travers de cette étonnante composition, nous livre sa version des « banquets monochromes ». Notre *Nature morte à l'orange sur un plat d'étain, un pichet de grès, un verre, du pain et une boîte à tabac sur un entablement*, par un jeu subtil de diagonales et un camaïeu de coloris, donne toute la mesure de l'art de cet artiste. Le choix et la disposition mûrement réfléchi des accessoires venant animer la nature morte, du *Rœmer* au quignon de pain, en passant par le verre renversé et le couteau, l'orange découpée dans l'assiette d'étain ou la tabatière, sont autant d'éléments qui confèrent un air résolument haarlémois à notre tableau. Porteur en soi d'une idée implicite de *vanitas*, ce *banketje* expose la plupart des symboles du genre de la nature morte : l'orange découpée, dont le quartier évoque le déroulement d'une vie terrestre à l'essence amère et fugace quand elle ne se conjugue pas à une réalité spirituelle plus élevée, et la mèche allumée marquant le passage inexorable du temps.

Cette *nature morte* illustre avec éclat la virtuosité et le talent polymorphe d'un peintre pratiquant également le paysage et la peinture de genre.

There are no known documents recording the apprenticeship and training of this painter of still lifes and landscapes. However, his presence is noted in the Antwerp guild in 1638 when he was received as a master. The majority of his paintings reflect the work of the Haarlem school and particularly of Willem Claesz Heda (1594-1680), the chief representative of the monochromatic “banketje” paintings, which he had the opportunity to be inspired by during the latter's stay in Antwerp as well as by the many examples of his virtuosity distributed throughout Antwerp collections.

In the late 1620s, the still life of the Northern school developed a new form under the influence of the painters of the Haarlem school, Pieter Claesz and Willem Claesz Heda. They inspired numerous Antwerp painters including Cornelis Mahu, who, in this astonishing composition, presents us with his version of the “monochrome banquets”. This *Still life with an orange on a pewter plate, a porcelain pitcher, a glass, bread and a box of tobacco on a table*, with its subtle play of diagonals and monochrome palette, reveals the full extent of this painter's artistry. The judicious choice and arrangement of the items that accent this still life, from the *Rœmer* to the crust of bread, the upset glass and the knife, to the cut orange on the pewter dish are all elements that lend a decidedly Haarlem school flavour to this painting. Imbued with an implicit suggestion of *vanitas*, this *banketje* displays the majority of the symbols of the still life genre: the cut orange, the segment of which evokes the passing of an earthly life that is bitter in essence, and fleeting when it is not combined with a higher spiritual reality, and the burning candle that inexorably measures time.

This *Still life* illustration of the virtuosity and multifaceted talent of a painter who was equally adept in landscape painting and genre scenes.



36 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

***Etude de papillons, abeilles et coléoptères,
avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache***
***Study of butterflies, bees and beetles, with a branch
of cherry blossom and borage***

Gouache sur vélin : 16,6 × 23 cm
Gouache on vellum: 16.6 × 23 cm

Provenance Collection privée.

Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos.

Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d'objets qu'il y introduit: plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Dans la première décennie du siècle, à Paris et dans les provinces nordiques, se développe de manière simultanée à la multiplication des collections botaniques, la peinture de fleurs sur vélin. Le goût pour la nature vivante qui occupe tout le XVII^e siècle est à mettre en étroite corrélation avec le développement de la peinture florale. La culture des fleurs naturelles est aussi une véritable passion: dans ses *Caractères*, La Bruyère brosse d'ailleurs le portrait de l'amateur de tulipes. Mais dans les cabinets, la collection botanique est à la fois livresque et pratique: on y trouve des herbiers, des recueils de planches naturalistes.

Appréciables de ses contemporains pour leur qualité de trompe-l'œil, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner ces espaces réservés aux curieux. Ce sont les collectionneurs qui forment

The maternal grandson of Jan 'Velvet' Brueghel, and the nephew of Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos.

He specialised in painting animals, birds, batrachians and insects, which he especially featured in his paintings of the four elements, the four corners of the world (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), allegories, fables and very small-sized works for cabinet rooms. Jan van Kessel was also one of the century's most brilliant floral painters. His roses, often pink in colour, or tulips, were finely detailed and arranged in loose bouquets. This subtle attention to detail can be seen in his still lifes of fruit and in the way he depicts objects in his paintings: dishes, baskets, vases. The charm of his delicately and precisely painted compositions, as well as the bright, strong tones of his colours make Jan van Kessel one of the most endearing and valued Flemish painters.

In Paris and the northern provinces, painting flowers on vellum developed simultaneously with the increase in botanical collections, during the first decade of the 17th century. The taste for the living natural world, which lasted throughout the this century, is closely related to the development of floral painting. With the vogue in botanical collections and the art of the garden, towns increased their green spaces. Cultivating natural flowers was also a real passion: in his book *Les Caractères*, La Bruyère paints the portrait of a tulip-lover. In cabinets, however, botanical collections took the form of books and practice: there were herbariums and compendiums containing naturalist plates.

Enjoyed by his contemporaries for their trompe-l'œil quality, many of Jan van Kessel's works were intended to decorate these spaces reserved for art-lovers. These collectors created cabinets of paintings



des cabinets de tableaux dans lesquels se trouvaient nombre de natures mortes et planches comme cette *étude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache* peinte par Jan van Kessel. Une délicate branche de cerisier est disposée au centre de la composition; autour d'elle gravitent de petits insectes rampants et de majestueux papillons. Des fleurs de bourrache viennent compléter l'assortiment végétal.

Contemporain du baroque de Rubens, Jan van Kessel s'inscrit plus volontiers dans la lignée de l'École ganto-brugeoise et de ses miniaturistes actifs durant la Renaissance des Pays-Bas et de l'Europe du Nord. Joris Hoefnagel et Georg Flegel ont laissé de fabuleuses compositions représentant des coléoptères et lépidoptères parfaitement identifiables. Les insectes, coquillages et fleurettes semblant plus grands que nature, témoignent de l'emploi d'un instrument grossissant: le microscope, invention hollandaise, marque un progrès déterminant pour ces artistes naturalistes, au même titre que pour les zoologistes.

Comme dans la composition du Getty¹, l'agencement des objets est raffinée, et les couleurs chatoyantes. A l'image de Joris Hoefnagel², Jan van Kessel conserve le fond clair et neutre du vélin. Comme le cuivre, il contribue au rendu lumineux des insectes et fleurs, faisant de celle-ci une étude vivante. La lumière traduit de manière analytique chaque élément, et créé ainsi des ombres subtiles et délicates. Par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque de Hoefnagel, qui utilise la symétrie comme architecture de ses études. Il se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée. Jan van Kessel montre ici toute sa personnalité et sa volonté de donner un caractère artistique et original à ses études. D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Museum Folkwang d'Essen, au Rheinisches Landesmuseum de Bonn, et au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg³. Très recherchées et appréciées de son vivant, les études de fleurs et d'insectes sur parchemin de Jan van Kessel connaissaient un franc succès. Aujourd'hui, il en est de même: par son caractère précieux et exotique, cette *Etude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache* séduira, à l'image du curieux du Grand Siècle, l' amateur de réalisme et de poésie.

¹ Jan van Kessel, *Papillons, Insectes et baies*, circa 1650-1655, encre et dessin à la pointe de métal sur parchemin, 5 1/8 x 6 11/16 inch., Malibu, Getty Museum.

² Joris Hoefnagel, *Fleurs*, aquarelle et gouache sur parchemin, 16,1 x 12 cm, monogrammé et daté, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology.

³ Voir les reproductions dans l'article de Karl Schütz, «Naturstudien und Kunst kammerstücke», in *Das Flämische Stilleben 1550-1680*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum Wien, 18.03 – 21.07.2002, Luca Verlag Lingen, 2002, p. 61-109.

which contained numerous still lifes and plates such as this *Study of butterflies, bees and beetles, with a branch of cherry blossom and borage* painted by Jan van Kessel. A delicate cherry-tree branch lies at the centre of the composition; small, crawling insects and majestic butterflies gravitate around it. Borage flowers complete the plant assortment.

A baroque contemporary of Rubens, Jan van Kessel's work is closer to the Ghent-Bruges school and its miniaturists active during the Renaissance of the Netherlands and Northern Europe. Joris Hoefnagel and Georg Flegel created fabulous paintings depicting perfectly identifiable beetles, moths and butterflies. The insects, shells and flowerets seem to be larger than in real life, revealing the use of a magnifying instrument: the microscope, a Dutch invention, was a determining factor in the progress of these naturalist artists, just as it was for zoologists.

Similar to the painting in the Getty¹, the objects are arranged in a refined manner and painted in sparkling colours. Just like Joris Hoefnagel², Jan van Kessel retains the light, neutral vellum background. Like copper, it renders the insects and flowers more luminous, making it a truly living study. The light conveys each element in an analytical manner, and thus creates subtle and delicate shadows. The freedom he uses in his arrangement of these insects and shells distinguishes him from Hoefnagel, who uses symmetry as the architecture for his studies. His well-organised layout is therefore more like that of Georg Flegel. Here, Jan van Kessel shows all his personality and his desire to give an artistic and original character to his studies. Other studies of insects by Kessel can also be seen in the Folkwang Museum in Essen, the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, and the Musée des Beaux-Arts in Strasbourg³. Greatly enjoyed and highly sought-after during his lifetime, Jan van Kessel's studies of flowers and insects were immensely popular. This is also true today: just as this delicate and exotic *Study of butterflies, bees and beetles, with a branch of cherry blossom and borage* attracted 17th century collectors, its realism and poetry will appeal to today's art-lovers.

¹ Jan van Kessel, *Butterflies, insects and berries*, circa 1650-1655, ink and metal point drawing on parchment, 5 1/8 x 6 11/16 inch., Malibu, Getty Museum.

² Joris Hoefnagel, *Flowers*, watercolour and gouache on parchment, 16.1 x 12 cm, monogrammed and dated, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology.

³ See the reproductions in the article by Karl Schütz, "Naturstudien und Kunst kammerstücke", in *Das Flämische Stilleben 1550-1680*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum Wien, 18.03 – 21.07.2002, Luca Verlag Lingen, 2002, p. 61-109.



37-38 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Nature morte à la coupe de fruits avec singe charardeur et cochon d'Inde ; Nature morte de fruits et de légumes avec singe charardeur et chien
Still life with a bowl of fruit, a pilfering monkey and a guinea-pig;
Still life of fruit and vegetables with a pilfering monkey and a dog

Inscrit à la corporation de la Guilde d'Anvers en 1644, Jan van Kessel reçoit les louanges de Cornelis de Bie, qui, dans son *Het Gulden Cabinet*, vante le « naturel de ses fleurs si gaies, si belles et si fraîches, qu'on voudrait les cueillir ». Ici point de fleurs : fruits et légumes sont mis à l'honneur dans cette charmante paire de cuivre, que Jan van Kessel anime de singes charardeurs, d'un cochon d'Inde et d'un petit chien. A la manière d'un naturaliste, Jan van Kessel compose sa peinture sur cuivre, son support de prédilection. Grâce à la finesse de ce support en métal, Kessel atteint un degré de raffinement bien supérieur aux autres réalisations sur bois ou sur toile. En superposant de fines couches de matière, usant de la technique du glacis, le peintre obtient des nuances d'un réalisme confondant.

Notre premier tableau, *Nature morte à la coupe de fruits avec singe, et cochon d'Inde* illustre parfaitement la grande tradition instaurée par ce peintre. Au premier plan, des fruits et légumes ponctuent le sol. Sur un entablement, une coupe de porcelaine Wan-Li s'apprête à tomber, tandis qu'un petit singe qui s'est invité à la fête tente d'attraper des grains de raisins. Il est d'ailleurs surpris par un cochon d'Inde, qui visiblement s'approche pour faire bombance à son tour. Le second panneau de cuivre représente une *Nature morte aux fruits et légumes avec singe charardeur et chien*. Sur le même principe, un singe voleur d'abricots est perturbé dans son délit par un petit chien blanc et noir. Ici, les deux compères semblent de taille pour s'affronter.

A la manière d'un manifeste de l'art de Jan van Kessel, cette paire de cuivres reproduit avec fidélité l'abondance et la richesse des tables anversoises du XVII^e siècle. Les coupes de porcelaine, la multitude de vivres amassées, sans oublier les trublions qui s'y installent, font la joie des admirateurs de la verve de cet artiste. Se détachant magnifiquement un fond noir sombre, et dramatisées par un subtil *chiaroscuro*, ces deux compositions étonneront par la justesse des contrastes d'ombre et de lumière et la parfaite ordonnance des festins auxquels le peintre convie son spectateur.

Paire de cuivres : 16,5×22 cm
Pair of coppers: 16.5×22 cm

Provenance Collection privée.

Registered with the corporation of the Guild of Antwerp in 1644, Jan van Kessel received the praises of Cornelis de Bie, who praised the “naturalness of his flowers that are so bright, so beautiful and so fresh, that one would like to pick them”, in his work *Het Gulden Cabinet*. Here, there are no flowers: fruit and vegetables are given the place of honour in this charming pair of coppers, which Jan van Kessel brings to life with pilfering monkeys, a guinea-pig and a small dog. Just like a naturalist, Jan van Kessel paints his work on copper, his favourite medium. Thanks to the finesse of this metal support, Kessel achieves a far higher degree of refinement compared with other works painted on wood or canvas. By superimposing fine layers of paint using the glaze technique, the painter obtains nuances of an astounding realism.

Our first painting featuring a *Still life with a bowl of fruit with a monkey and a guinea-pig*, perfectly illustrates the great tradition established by this painter. In the foreground, fruit and vegetables are dotted around the floor. On a table, a Wan-Li china bowl is about to fall, while a small monkey who has invited himself to the feast attempts to grab the grapes. A guinea-pig, who is clearly approaching to partake of the feast, takes him by surprise. The second copper panel shows a *Still life with fruit and vegetables with a pilfering monkey and a dog*. Based on the same principle, a monkey stealing apricots is disturbed in his misdemeanour by a small black and white dog. Here, the two accomplices look as though they are about to start a fight.

Just like a manifesto of Jan van Kessel's art, this pair of coppers faithfully reproduces the abundance and richness of Antwerp's tables in the 17th century. The china bowls, the various piles of victuals, not to mention the troublemakers, are a delight for enthusiasts of this artist's witty eloquence. Standing out magnificently from a dark black background, and dramatised by a subtle *chiaroscuro*, the precision of the contrasts of light and shade in the two paintings and the perfect organisation of the feasts to which the painter invites the audience, are sure to amaze the viewer.



39 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Banketje avec coupes de porcelaine « kraak » de Chine, contenant framboises et mûres, fleurs dans un vase en bronze, pinson et papillon
'Banketje' with 'kraak' china bowls, containing raspberries and brambles, flowers in a bronze vase, chaffinch and butterfly

Le thème des *Banketje*, ou l'art des tables généreusement servies, est sans conteste le sujet dans lequel excelle Jan van Kessel. Les coupes de fruits, les bouquets et corbeilles de fleurs, sans oublier les petits animaux charardeurs, sont autant de motifs nécessaires au bon équilibre de chacune de ses compositions. Notre ravissant *banketje* se compose de coupes de porcelaine « kraak » de Chine, remplies de savoureuses framboises et mûres sauvages. La porcelaine « kraak » était une porcelaine de haute qualité largement exportée et produite dans les fours de Jingdezhen sous le règne de Wanli (1563-1620), Empereur Ming. Kessel reproduit ici de très beaux exemples de cette porcelaine dont la blancheur et le graphisme contraste fabuleusement avec la rusticité des mets et l'agencement de la composition.

Si l'on parcourt le tableau comme une partition, on se rend compte de la virtuosité et de la richesse des éléments sélectionnés par le peintre. Coupes de framboises et mûres se partagent l'entablement avec des assiettes de noix et noisettes. Un vase de bronze contenant un modeste bouquet de fleurs variées, ainsi qu'une pêche et quelques cerises jonchent la table. Et comme à son habitude, l'artiste insère dans sa composition végétale, les signes du monde animal; ici un papillon et un pinson viennent fureter parmi les objets de convoitise que sont les fruits et les fleurs.

Avec grâce et délicatesse, Jan van Kessel nous invite avec ce *Banketje* à un beau festin. D'un tableau à l'autre, et sans jamais se répéter, Jan van Kessel charme les amateurs de son époque avec cette touche à la fois libre et émaillée qui caractérise son travail. Finesse d'exécution et harmonies chromatiques font de cette œuvre un exemple réussi: le coloris chaud et vibrant des fruits et la sobriété de la mise en page font de ce *Banketje* une œuvre séduisante et précieuse.

Cuivre : 16,4×21,9 cm
Copper: 16.4×21.9 cm

Provenance Vente anonyme Christie's Londres, 22 avril 1988, lot 65; Collection de M. J. Boon; Collection privée.

The theme of the *banketje*, or the art of generously garnished tables, is incontestably the subject in which Jan van Kessel excels. With rhythm and harmony, the painter carefully arranges the various elements necessary for the banquet on a table. The bowls of fruit, bunches and baskets of flowers, not to mention the small pilfering animals, are all motifs that are necessary to the balance of each of his paintings. Our delightful *banketje* is composed of 'kraak' china bowls, filled with delicious raspberries and wild brambles. 'Kraak' china was a widely exported high-quality china produced in the kilns of Jingdezhen under the reign of the Ming emperor, Wanli (1563-1620). Here, Kessel portrays beautiful examples of this china whose whiteness and decorative elements contrast fabulously with the rusticity of the dishes and the composition's layout.

If we read the painting like a music score, the skill and the richness of the elements selected by the painter become quite evident. Bowls of raspberries and brambles share the table with plates of walnuts and hazelnuts. A bronze vase containing a modest bunch of varied flowers, as well as a peach and several cherries, are strewn around the table. And as usual, the artist includes elements of the animal kingdom in his depiction of the plant world; here, a butterfly and a chaffinch have come to rummage among the fruit and flowers, the objects of their desire.

With grace and delicacy, Jan van Kessel invites us to a wonderful feast in this *banketje*. From one painting to another, without ever repeating himself, Jan van Kessel charmed the art-lovers of his time with this free and enamelled touch which characterises his work. The finesse of the execution and the chromatic harmonies all contribute to the success of this work: the warm and vibrant colours of the fruit and the sober arrangement make this *banketje* a particularly appealing and precious work.



40-41 Pieter Snyers

1681 – Anvers – 1752

Nature morte de fruits et légumes

Nature morte de fruits et légumes avec pichet de grès

Still life with fruits and vegetables

Still life with fruits and vegetables with a stoneware pitcher

Paire de cuivres : 12,6×17 cm

Signés

Pair of coppers: 12.6×17 cm

Signed

Provenance Collection privée.

Apprenant le dessin à l'Académie d'Anvers, Pieter Snyers touche au métier de peintre dans l'atelier d'Alexander Van Bredael à partir de 1694. En 1707, il passe maître à la Guilde de Saint-Luc. Lors d'un séjour en Angleterre réalisé entre 1720 et 1726, il exécute un grand nombre de portraits. Son importante collection de tableaux flamands et hollandais fut vendue à Anvers en 1752. Avec son œuvre éclectique, il est connu pour de petits formats, que ce soit des paysages, des portraits, des scènes de genre, des fleurs et surtout des natures mortes. Son neveu et élève Pieter-Jan (1696 – Anvers – 1757) est lui aussi friand des sujets de chasse et fin collectionneur.

Les fruits et les légumes de ces petits cuivres ont incontestablement fait le succès de Pieter Snyers. Avec ces deux ravissantes *natures mortes*, le peintre se hisse au rang des meilleurs peintres des vies silencieuses. Nul besoin d'artifice, place à la nature. C'est par un amoncellement bigarré de vivres, savamment construit, que le peintre exprime tout son talent. Il donne à voir, à toucher, et qui ne serait pas tenté d'attraper l'un de ces fruits appétissants? C'est aussi par un cadrage surprenant que le peintre laisse pantois : choux, pommes, bulbes et autres tubercules semblent rouler vers le spectateur. Par des couleurs vives et outrancières, Pieter Snyers donne la pleine mesure des belles tables à la flamande, riches et qui invitent au festin, un pichet de grès ne gâchant rien. La récolte cette année aura été bonne, en témoigne la beauté de ces fruits et légumes, ronds, frais et généreux.

Pieter Snyers first learnt how to draw at the Academy of Antwerp before being introduced to painting in the studio of Alexander Van Bredael in 1694. He became a master of the Guild of Saint Luke in 1707. Snyers executed a large number of paintings during a stay in England between 1720 and 1726. His vast collection of Flemish and Dutch paintings was sold in Antwerp in 1752. Among his eclectic body of work, he is known for his small format paintings including landscapes, portraits, genre scenes, flowers and especially still lifes. His nephew and pupil Pieter-Jan (Antwerp 1696 w– 1757) was also fond of hunting subjects and was a keen collector.

The fruit and vegetables in these small coppers are unquestionably at the source of Pieter Snyers' success. With these two delightful still lifes, the painter joins the ranks of the best painters of the genre. There is no need for artifice, just nature. Through a cleverly constructed, multi-coloured mass of victuals, the painter expresses the full extent of his talent. He invites the viewer to look and touch, and who wouldn't be tempted to pluck one of these appetising fruits? The composition is also particularly stunning: cabbages, apples, bulbs and other tubers seem to be rolling towards the viewer. Using bright, extreme colours, Pieter Snyers shows the Flemish-style tables at their best, richly-laden and ready for a feast, enhanced by a stoneware pitcher. This year's harvest was clearly good, as shown by the beauty of the round, fresh, plump fruit and vegetables.



42 Michele Marieschi

1710 – Venise – 1743

Venise : vue du bassin de San Marco
Venice: View of St. Mark's Basin

Toile : 48×72,8 cm
Canvas: 48×72.8 cm

Provenance Finborough Hall, Suffolk, Heirloom n° 2 ; Sir Clavering Fison, Sutton Hall, Sutton, Suffolk, acquis chez Arthur Tooth & Sons, London, in the 1930s ; Puis par descendance à Mrs. Arnoud Waller-Fison; Vente Londres, Christie's, 13 décembre 1996, lot 79; Richard Green Fine Paintings, London; Collection privée.

Littérature F. Montecuccoli degli Erri et F. Pedrocco, *Michele Marieschi : La vita, l'ambiente, l'opera*, Milan 1999, p. 266, n° 47, reproduit.

Peintre vénitien d'architecture et de perspectives, spécialiste des « vedute » comme Canaletto et Bellotto, sa formation et les aléas de sa carrière sont encore mal connus. Fils d'une famille vénitienne modeste, il semblerait qu'il ait commencé sa carrière comme peintre de décor de théâtre. Il passa la première partie de sa vie en Allemagne, où ses œuvres sont très estimées. On trouve une première trace de la vente de ses œuvres à Fano en 1735, avant que le maréchal Schulenberg ne lui achète à son tour quelques « vedute ». En 1737, de retour à Venise, il épouse Angela Fontana, dont le père est marchand de tableaux, dès lors le couple semble jouir d'un certain confort. En 1741, il publie un recueil de 22 vues intitulé « Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus ». Il pensait surement rivaliser avec le recueil de 1735 d'Antonio Visentini représentant les compositions de Canaletto. Mais dans son cas, les différences entre planches gravées et œuvres peintes sont flagrantes. Sa carrière est cependant avortée, il décède subrepticement à l'âge de 32 ans, laissant derrière lui un œuvre proluxe.

A la façon de Luca Carlevarijs, le premier initiateur de la « veduta », il mêle certains éléments réels du paysage avec des ruines classiques, passant de la vue urbaine réelle au « capriccio ». Michele Marieschi adopte la manière précise et minutieuse de Canaletto aussi bien dans la description des monuments que dans celle des barques et des gondoliers. Ses vues de Venise se distinguent toutefois de celles de Canaletto par d'appréciables nuances de palette. De plus, son objectivité va toujours de paire avec un sens poétique très vif. Les figures esquissées qui ponctuent ses compositions ont souvent été attribuées à d'autres artistes, tels que les Guardi ou Tiepolo. Son fils Jacopo lui a succédé et a prolongé la spécialité vénitienne des « vedute ».

Relatively little is known about the training and the career of this Venetian painter of architecture and perspectives, who like Canaletto and Bellotto specialised in “vedute”. The son of a Venetian family of modest means, he is believed to have begun as a painter of theatre scenery. He spent the early part of his life in Germany, where his work is highly esteemed. The first recorded sale of his work is in Fano in 1735, with a number of his “vedute” being purchased by Marshall Schulenberg soon afterwards. In 1737, having returned to Venice, he married Angela Fontana, whose father was a dealer in paintings, and from then on the couple appears to have lived fairly comfortably. In 1741, he published a collection of 22 views entitled “Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus”. No doubt he had in mind a work to rival the collection published by Antonio Visentini in 1735 after the compositions of Canaletto. However in this case, the differences between the engravings and painted works are significant. His career foundered, and he died unnoticed at the age of 32, leaving behind a prolific œuvre.

After the fashion of Luca Carlevarijs, the original initiator of the “veduta”, he combined authentic landscape elements with classical ruins, shifting from the realistic urban scene to the “capriccio”. Michele Marieschi adopted the precise and meticulous manner of Canaletto in the description of the monuments as well as the gondoliers' boats. His views of Venice are however distinct from those of Canaletto for their considerable chromatic nuances. Moreover, his objectivity is always accompanied by a deeply poetic sensibility. The sketched figures that punctuate his compositions have often been attributed to other artists, such as Guardi or Tiepolo. He was succeeded by his son Jacopo who carried on the Venetian specialty of the “vedute”.



La Grande Venise, mythique cité des Doges, est au XVIII^e siècle le sujet de prédilection des peintres de *vedute*. Son grand Canal, serpentant la ville selon un « S » inversé, s'étend aujourd'hui du bassin de San Marco jusqu'à la gare de Santa Lucia. Et sur ses rives se déploient de nombreux palais aux architectures magnifiques qui sont autant d'exercices de perspective pour les artistes de *vedute*. Michele Marieschi signe avec cette *Vue du bassin de San Marco* une vision hautement colorée de la Sérénissime.

Les peintres de Venise connaissent au XVIII^e siècle un franc succès auprès d'une clientèle bien spécifique. En effet, les visiteurs venus d'Angleterre pour leur grand tour sont les premiers amateurs de ces vues. Au même titre que Canaletto, Marieschi jouit de cette demande et réalise avec virtuosité les « cartes postales » de son temps. Dans son répertoire figure bien évidemment la vue du Môle, point crucial et arrivée d'exception du circuit vénitien. Sur cette vue panoramique, chacun peut reconnaître les joyaux architecturaux de la ville : Le Palais des Doges, édifice gothique par excellence, la Bibliothèque de Jacopo Sansovino, la Piazzetta qui conduit du bassin à la place San Marco, les colonnes jumelles de Saint Théodore et Saint Marc, et le campanile qui date du IX^e siècle, dessinent le profil reconnaissable du premier coup d'œil d'une cité jadis richissime.

Le répertoire de Michele Marieschi est plus largement diffusé à partir de 1741, lorsqu'il publie un recueil de 22 vues intitulé « *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* ». Mais contrairement à Canaletto et à son recueil de 1735 gravé par Antonio Visentini, il marque une large différence entre ses compositions gravées et peintes. Comme dans la *Vue du Bassin de San Marco* du musée de Philadelphie¹, Marieschi opte pour un grand angle de vue et dispose au premier plan de petites embarcations, tandis que repose devant son palais le bateau du Doge. Ça et là, de petites figures animent de leurs vêtements colorés les eaux de la lagune. Et cette manière picturale de Marieschi, à la fois énergique et contrastée, relayée par d'expressifs contrastes de luminosité, renforce la tension intérieure que génère la composition. La particularité de ce peintre est sans doute son goût pour les points de vue surprenants et notre composition en est bien la preuve. Entre vestiges d'une gloire passée et composition préromantique, notre artiste déploie avec force sur ces façades jaunies par le temps toute la poésie nostalgique de son art.

¹ Michele Marieschi, *Vue du Bassin de San Marco*, c. 1735-1740, huile sur toile, 60,2 x 113 cm, Philadelphia Museum of Art.

The great city of Venice, the mythical city of the Doges, was a favourite subject of the 18th century *vedute* painters. Its Grand Canal, which snakes through the city in the shape of a backwards “S”, currently extends from Saint Mark's Basin up to the Santa Lucia Railway Station. Its banks are home to numerous palaces whose magnificent architecture provided the *vedute* artists with such challenges in perspective rendering. With this *View of St. Mark's Basin* Michele Marieschi presents an intensely colourful vision of the Serenissima.

The 18th-century painters of Venice enjoyed resounding success among a highly specific clientele. In fact, the visitors who travelled there from England on their grand tour became the first enthusiasts for these views. Like Canaletto, Marieschi benefited from this demand and with virtuoso skill he created the “postcards” of his day. His repertoire naturally included the view of the Molo, a crucial destination on the Venetian circuit. In this panoramic view, one can easily discern the architectural jewel of the city and icon of Venetian Gothic: the Palace of the Doges, as well as the Library of Jacopo Sansovino, the Piazzetta that leads from the basin to St. Mark's Square, the twin columns of Saint Theodore and Saint Mark, and the campanile that dates from the ninth century, making up the instantly recognisable profile of the once staggeringly wealthy city.

The repertoire of Michele Marieschi became more widely distributed from 1741 onwards, when he published a collection of 22 views entitled “*Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*”. However, unlike Canaletto's collection dating from 1735 engraved by Antonio Visentini, there is a striking difference between his engraved compositions and his paintings. As in the *View of St. Mark's Basin* at the Philadelphia Museum of Art¹, Marieschi chooses a wide-angle view and arranges small boats in the foreground so that we see the Doge's barge moored in front of the palace. Here and there, small figures accent the surface of the lagoon with their colourful clothing. And it is this painterly manner typical of Marieschi, both energetic and highly contrasted, sustained by expressive contrasts in light, that heightens the underlying tension of the composition. What makes this artist unique is certainly his taste for unusual points of view, of which this composition is a good example. Combining the vestiges of a glorious past and pre-romantic composition, the artist deeply imbues the time-yellowed façades with all of the nostalgic poetry of his art.

¹ Michele Marieschi, *View of Saint Mark's Basin*, c. 1735-1740, oil on canvas, 60.2 x 113 cm, Philadelphia Museum of Art.



43-44 Francesco Guardi

1712 – Venise – 1793

*L'Isola San Michele
Rio dei Mendicanti
L'Isola San Michele
Rio dei Mendicanti*

Paire de toiles : 16 × 23 cm
Au revers des deux toiles, cachets
de la Douane française
Pair of canvasses: 16 × 23 cm
French Customs' stamps on the back
of both canvasses

Provenance Probablement Collection Lord Carnavon ; Vente anonyme, Paris, Galerie Charpentier, 9 – 10 mars 1956, lot 83-84 ; Collection comte du Boisrouvray avant 1973 ; Vente de la collection du comte et de la comtesse Guy du Boisrouvray, Sotheby's, New-York, 27 octobre 1989, n° 72 ; Collection privée.
Littérature Antonio Morassi, *Guardi*, Venise, 1973, t.1 cat. 610 et 652, t.2 fig.583.

Issu d'une famille de peintre dont il est le plus connu, Francesco Guardi est, avec Canaletto, le peintre par excellence des « vedute », ces vues à la fois pittoresques et minutieuses de Venise, un genre pictural qui s'épanouit pleinement au XVIII^e siècle. A ce jour, on ne dispose que de peu de documentation sur la vie et le développement artistique de Francesco Guardi. On sait qu'il travailla dans l'atelier de son père, Gian Domenico avec son frère Antonio. Son père était l'élève de Sebastiano Ricci, maître renommé, et dont la peinture eut une forte influence sur le développement du style de notre peintre. C'est en effet par son entremise que Guardi connut la technique de la tache, technique qui s'avèrera prépondérante dans l'évolution du style de ce grand peintre vénitien.

Dans la première partie de sa vie, il fut peintre de décorations et de tableaux d'église. Ce n'est qu'après la mort de son frère Gianantonio survenue en 1760 que Guardi concentrera son attention aux vues de la Sérénissime. Il est alors le premier artiste exclusivement occupé à dépeindre une réalité telle qu'il la voit. Il sait retransmettre de manière fabuleuse la vision lyrique d'une ville ou d'un paysage. Francesco Guardi est le premier représentant de cette sensibilité nouvelle qui dominera bientôt l'ensemble de la production picturale vénitienne au moment même où la République maritime s'enfonce dans la décadence politique et économique. Guardi, maîtrisant toujours davantage son style unique, continuera à peindre des « vedute » et des « capricci » jusqu'à tard dans sa vie.

Aujourd'hui Guardi tient une grande place dans l'histoire de l'art. Son œuvre est dispersée à travers le monde entier (sept d'entre elles sont au Louvre). Sa vision de Venise a influencé celle des grands peintres qui ont utilisé cette ville comme source d'inspiration à l'exemple de Monet et de Turner. Le style de Francesco

Alongside Canaletto, Francesco Guardi, the most well known of a family of painters, is the painter of “veduti”, these picturesque and meticulous views of Venice belonging to a pictorial genre that reached fruition in the 18th century. There is currently little documentation on the life and artistic development of Francesco Guardi. We know that he worked in the studio of his father, Gian Domenico, with his brother Antonio. His father was the pupil of Sebastiano Ricci, a well-known master. His painting had a strong influence on the development of our painter's style. In fact, it is thanks to him that Guardi learnt the small dotting technique, “pittura di tocco”, which played a major role in the evolution of this great Venetian painter's style.

During the first half of his life, he painted decorations and paintings in churches. It was only after the death of his brother Gian Antonio in 1760 that Guardi focused his attention on views of Venice. He was the first artist to work exclusively on depicting reality such as the eye saw it. He knew how to relay the lyrical vision of a town or landscape in a fabulous manner. Francesco Guardi was the first to represent this new sensitivity that would soon dominate all Venetian art, at the very moment when this maritime republic was sinking into the depths of political and economic decadence. Continuing to develop the skill of his unique style, Guardi continued to paint “veduti” and “capricci” until late in life.

Today, Guardi holds an important place in the history of art. His works are to be found all over the world (seven of them are at the Louvre). His vision of Venice influenced that of the great painters, such as Monet and Turner, who used this town as a source of inspiration. Just like Constable, Goya and the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi's style was the true substratum



Guardi est avec celui de Constable, de Goya et celui des maîtres de Fontainebleau, le véritable substrat d'une nouvelle approche de la peinture qui conduira, aux portes du XX^e siècle, à la naissance de la peinture moderne.

« *Si Canaletto satisfait l'œil, Guardi le séduit* », cette citation d'un critique du XIX^e siècle résume brièvement mais parfaitement l'œuvre de Guardi. Illustre vedutiste, l'artiste prend soin de décrire les façades des palais baignées par le soleil de la Sérénissime. La lagune, étendue tantôt dynamique, tantôt calme, est le théâtre de joutes nautiques, de traversées en gondoles ou encore d'activités mercantiles. S'il partage avec le spectateur ses impressions, ses toiles traduisent le goût d'un temps où l'Italie faisait déjà figure de tropisme et de destination des plaisirs.

Ces deux charmantes toiles sont des exemples probants de la vie à Venise d'une part, et de la manière de la représenter d'autre part. La première vue est celle de l'Isola San Michele; île de refuge des voyageurs et des pêcheurs, Mauro Codussi y fit élever la première église Renaissance de la Cité en 1469. Présentée de biais, l'église de San Michele s'apparente volontiers aux vues de San Giorgio Maggiore. Une composition similaire se trouvait autrefois dans la collection Moratilla à Paris. La seconde toile, dont le thème est récurrent dans l'œuvre de Guardi, est une vue du Rio dei Mendicanti. Sur la berge, on distingue le plus grand hôpital civil de Venise. Tout comme dans la version conservée à la galerie de l'Académie Carrara de Bergame, des gondoles transportant de petits personnages animent le canal.

Etrangement peu reconnu de son vivant, Francesco Guardi a pourtant l'étoffe d'un grand artiste. Précurseur d'un nouveau style, il a su manipuler la lumière avec une grâce qui ne s'était encore jamais vue. On dit que Canaletto a peint la République émergeant de l'eau de la lagune; Guardi nous donne, quant à lui, l'impression d'une cité se dissolvant dans l'eau et la brume. Probablement réalisées dans les dernières années de la carrière de l'artiste, ces deux ravissantes toiles attestent de tout son talent. Lumière enveloppante, murs décrépis, et effervescence des Vénitiens, tout concourt à faire de ces deux œuvres, des pièces exemplaires de l'artiste.

of a new approach to painting which, at the cusp of the 20th century, was to lead to the birth of modern painting.

“*While Canaletto satisfies the eye, Guardi charms it*”. This quote from a 19th century critic succinctly yet perfectly summarises Guardi's work; that of an illustrious vedutist, carefully detailing the facades of the palaces bathed in the Serenissima sunshine. The dynamic yet calm lagoon is a stage for water jousting, crossings in gondolas or mercantile activities. While Guardi shares his impressions with the viewer, his canvasses also convey the taste of a time when Italy was generally looked upon as an attraction and a pleasure destination.

These two charming canvasses are convincing examples of life in Venice and the way it was depicted. The first view shows the Isola di San Michele, an island that served as a refuge for travellers and fishermen. Mauro Codussi erected the city's first Renaissance church here in 1469. Presented at an angle, the church of San Michele is very similar to the views of San Giorgio Maggiore. A comparable painting once belonged to the Moratilla collection in Paris. The second canvas, with its recurring theme in Guardi's work, is a view of the Rio dei Mendicanti. On the bank, we can see Venice's largest civil hospital. Just like the version kept at the Accademia Carrara gallery in Bergamo, gondolas transporting small characters bring the canal to life.

Surprisingly unknown during his lifetime owing to a style that was too modern for the taste of his contemporaries, Francesco Guardi is now acknowledged as one of the greatest artists in history. Precursor to a new style, he knew how to handle light with a hitherto unseen grace. It is said that Canaletto painted the Republic emerging from the waters of the lagoon; as for Guardi, he gives us the impression of a town dissolving into the water and mist. Probably painted during the last years of the artist's career, these two delightful canvasses bear witness to his great talent. The enveloping light, the peeling walls and the effervescence of the Venetians all combine to make these two paintings exemplary works of the artist's oeuvre.



45-46-47 Francesco Guardi

1712 – Venise – 1793

Capriccio avec ruines et sarcophage, animé de personnages
Capriccio avec ruines animé de personnages
Capriccio avec remparts et arche, animé de personnages
Capriccio with ruins and sarcophagus, animated with figures
Capriccio with ruins animated with figures
Capriccio with ramparts and arch, animated with figures

Série de 3 toiles : 11,4 × 6,7 cm
Vers 1770-1780
Set of three canvases: 11.4 × 6.7 cm
Circa 1770-1780

Provenance Knœdler Gallery, New York ;
Collection privée, Texas.

Littérature Antonio Morassi, *Antonio e Francesco Guardi*, Venise, 1975, I, p. 497, n° 1013, II, fig : 897-898-899.

C'est le penchant intimiste de l'art de Francesco Guardi qui s'exprime dans ces trois charmants caprices. Loin des fastes du Grand Canal ou de la frénétique place Saint-Marc, Guardi nous propose dans une atmosphère évanescence sa vision de ruines architecturales. Car le travail de notre artiste dans sa période de maturité – entre 1770 et 1780, dates auxquelles peuvent être rattachés ces trois petites toiles – s'écarte de la tradition de la *veduta* pour se rapprocher de la conception, plus libre et plus sensible, du « capriccio ». Le peintre recompose alors, à partir de sites réels et identifiables, des vues imaginaires, dans lesquelles il peut donner la pleine mesure d'un talent franchement moderne. Il ne cherche pas cependant à représenter chaque motif en détail. Notre artiste insiste davantage sur une atmosphère et redouble d'efforts pour créer de puissants jeux de lumière et de couleurs qui viennent animer et embellir les trois vues de ruines. L'utilisation de couleurs transparentes déposées par touches nerveuses donne une impression fugace.

Ce très bel artiste nous offre dans ces trois petits tableaux un concentré de son talent. Traités avec grand soin selon Antonio Morassi, à l'instar des trois exemples similaires des collections de la National Gallery de Londres¹, nos *caprices* reprennent aussi des éléments qui figurent dans de grandes compositions. Pour preuve le motif du sarcophage et des colonnes que l'on retrouve sur le grand *Capriccio*² du Victoria and Albert Museum. Et le peintre n'accorde pas moins d'attention à ses petits formats : en témoigne le dessin préparatoire à notre *Capriccio avec ruines animés de personnages*³ conservé au Museo Correr de Venise. En élargissant le thème de la *veduta* à une vision rêvée, Guardi anticipe l'art du XIX^e siècle en apportant à sa peinture une nostalgie presque romantique. Celle-ci séduisait déjà les amateurs de son temps, qu'ils soient vénitiens ou étrangers. Nombreux furent les touristes venus d'Angleterre qui acquirent ses œuvres ; ils pouvaient ainsi s'enorgueillir de détenir dans leurs valises, les plus ravissants souvenirs de la très illustre Venise.

It is the intimist tendency of Francesco Guardi's art that is expressed in these three charming caprices. Far from the pomp of the Grand Canal or the frenzy of St. Mark's Square, Guardi offers us his vision of architectural ruins in an evanescent atmosphere. The work of our artist in his period of maturity — between 1770 and 1780, when these three small canvases were painted — does indeed move away from the tradition of the *veduta* towards the freer and more sensitive conception of the “capriccio”. Based on real and identifiable sites, the painter reconstructs imaginary views which allow him to show the full worth of a truly modern talent. However, he doesn't seek to portray every motif in detail. Our artist focuses more on an atmosphere and increases his efforts to create powerful lighting and colour effects, which animate and embellish the three views of ruins. The use of transparent colours painted with energetic touches gives a fleeting impression.

This fine artist offers us the very essence of his talent in these three small paintings. Meticulously executed according to Antonio Morassi, just like the three similar examples in the collections of the National Gallery in London¹, our *caprices* also contains elements that feature in large paintings: for instance, the motif of the sarcophagus and the columns in the large *Capriccio*² in the Victoria and Albert Museum. The painter pays just as much attention to his small formats, as can be seen in the preparatory drawing for our *Capriccio with ruins animated with figures*³ kept at the Museo Correr in Venice. By expanding the theme of the *veduta* to an imagined vision, Guardi anticipates the art of the 19th century by bringing an almost romantic nostalgia to his work. The Venetian and foreign admirers of his day certainly found this aspect appealing. Numerous English tourists acquired his works, allowing them to boast of having the most delightful souvenirs of the renowned city of Venice to take back home with them.

¹ Antonio Morassi, *Antonio e Francesco Guardi*, Venise, 1975, I, p. 497, n°. 1009.

² Antonio Morassi, *op.cit.*, Venise, 1975, n° 706, fig. 664.

³ Antonio Morassi, *Guardi, tutti i disegni*, Venise, 1975, n°. 484, fig. 485.



¹ Antonio Morassi, *Antonio e Francesco Guardi*, Venise, 1975, I, p. 497, n° 1009.

² Antonio Morassi, *op.cit.*, Venise, 1975, n° 706, fig. 664.

³ Antonio Morassi, *Guardi, tutti i disegni*, Venise, 1975, n° 484, fig. 485.

48 Giuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova nel Friuli – Milan 1844

**Venise : Le Grand Canal et
le Palazzo Grimani di San Luca**
**Venice: The Grand Canal and
the Palazzo Grimani di San Luca**

Toile : 53,3×74,6 cm
Canvas: 53.3×74.6 cm

Provenance Collection privée.

Né à Palmanova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place particulière parmi les peintres qui prolongent la tradition de la veduta à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Artiste éclectique et versatile, il a également laissé une œuvre importante de peintre décorateur, en suivant la trace prestigieuse de Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs ou Diziani: De nombreuses palais et villas de Ferrare, Padoue, Trévis, Udine, Trieste et des alentours attestent de ses capacités de peintre fresquiste. Sur chevalet, se consacrant essentiellement à la « veduta » topographique, il n'en aborda pas moins des sujets divers et variés, de fantaisie, et au-delà de ces deux aspects de son art, réalisa une impressionnante production graphique. A partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste.

De son œuvre protéiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui fait de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition de la veduta vénitienne du XVIII^e siècle.

Le Grand Canal de Venise, principale voie traversant la cité des Doges, est au XVIII^e siècle un des sujets de prédilection des peintres de *vedute*. Serpentant la ville selon un « S » inversé, il est, par les nombreux palais et les architectures magnifiques qui le composent, l'objet d'une admiration sans faille. Giuseppe Bernardino Bison ne déroge pas à la règle et nous présente sur cette toile un long fragment du Grand Canal, avec le Palazzo Grimani di San Luca qui domine la partie gauche de la composition.

Ce palais fut construit au milieu du XVI^e siècle pour Gerolamo Grimani par Michele Sanmicheli, et ses travaux se poursuivent à la mort de ce dernier par Gian Giacomo de' Grigi. Elevé selon un plan

Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who prolonged the veduta tradition at the turn of the 18th century. An eclectic and versatile artist, he also left behind an important œuvre as a painter and decorator, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs and Diziani: numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and the surrounding areas bear witness to his ability as a fresco artist. Essentially dedicating himself to topographical “veduta” in his easel paintings, he nevertheless dealt with a wide variety of subjects, including fantasy. Other than these two aspects of his art, he produced an impressive number of graphic works. In 1831, he settled in Milan and from 1834 to 1838, he made a series of journeys which took him successively to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus broadening his vedutist repertoire.

As regards his protean body of work, we should emphasise — over and above the variety of subjects — the extreme quality of his pictorial production, making him one of the most worthy epigones of the Venetian “veduta” tradition of the 18th century.

The Grand Canal of Venice, the main waterway that runs through the city of the Doges, was one of the favourite subjects of the 18th century *vedute* painters. Meandering through the city in the form of a reversed letter “S”, its banks lined by numerous palaces and magnificent buildings, it has invited boundless admiration. Giuseppe Bernardino Bison was no exception to this rule and in this canvas, he depicts a long stretch of the Grand Canal, showing the Palazzo Grimani di San Luca which dominates the left-hand side of the composition.

This palace was built in the mid-16th century for Gerolamo Grimani by Michele Sanmicheli, and after his death, construction was continued by Gian Giacomo de' Grigi. Built according to a central plan, its



central, sa façade classique reprend le motif typique de l'arc de triomphe et des colonnes corinthiennes, inspirées de l'architecture romaine. Dans cette Vue de Venise, il domine largement par sa majesté les autres édifices. C'est sûrement inspiré d'une gravure de Visentini réalisée d'après une composition de Canaletto que Bison exécute ce tableau. Aujourd'hui disparue mais ayant figurée à l'époque dans l'inventaire de la collection du Comte de Normanton, la composition initiale de Canaletto est source d'inspiration pour de nombreux *vedustistes*. Et dans la gravure de Visentini comme dans notre tableau de Bison, on reconnaît aisément les différents palais qui jouxtent le Palazzo Grimani. Sur la rive droite, en face de celui-ci, on trouve le palais Businello, puis le palazzo Coccina-Tiepolo. Enfin, au bout de la perspective se dresse le palais Foscari. Mais déjà la part d'invention de Visentini se fait sentir dans la gravure probablement exécutée en 1745 et 1751. Aussi, Bison rompt parfaitement avec le dessin de Canaletto en créant sa propre disposition des gondoles et des personnages à leurs bords.

Mais on est loin ici de l'agitation et de la frénésie des élégants, récurrents dans l'œuvre des maîtres qui l'ont précédé. Quelques gondoles au premier plan sont encore marquées des stigmates du faste de Venise, et c'est dans une lumière plus dramatique que le peintre exprime la fin des grandes heures de la Cité. A y regarder de plus près, cette *veduta* porte les traces non équivoques du siècle qui l'a vu naître. Sans même s'attarder sur les détails vestimentaires, crinolines et redingotes qui situent d'emblée la scène dans les années 1830, on ne peut qu'être frappé par la parcimonie avec laquelle Bison intègre des groupes de personnages dans cette merveilleuse vue architecturale. Bison sacrifie-t-il déjà au mythe d'une Sérénissime ou plutôt d'une Venise alanguie et mourante? L'utilisation de Sérénissime qualifiant la République des Doges serait ici déplacée dans la mesure où l'inscription I.R. Poste (Postes impériales et royales) lisible au-dessus du porche monumental du Palais Grimani révèle l'occupation autrichienne: et c'est sans doute là que l'atmosphère de dignité compassée et de calme un peu forcé se dégageant des figures prend tout son sens. Comme si Bison, par-delà la sérénité et la limpidité apparentes de cette *veduta*, avait voulu y installer une allusion subtile aux affaires politiques.

A n'en pas douter, l'extrême précision du rendu architectural ainsi que la sensibilité atmosphérique qui se dégage de cette composition en font une œuvre digne des prédécesseurs de Bison, tels que Canaletto, Bellotto ou encore Guardi.

classical facade incorporates the typical motif of the triumphal arch with Corinthian columns inspired by Roman architecture. In this View of Venice, it is a commanding presence that stands out from the other buildings. Bison was surely inspired for this painting by an engraving by Visentini based on a composition by Canaletto. Now lost, but at one time listed in the inventory of the collection of the Count of Normanton, the initial composition by Canaletto was a source of inspiration for numerous *vedustists*. In the engraving by Visentini as in the present painting by Bison, one can easily identify the various palaces surrounding the Palazzo Grimani. On the right-hand bank, across from it, we see the Businello palace, and then the Coccina-Tiepolo palace. Finally, in the distance, stands the Foscari palace. Nevertheless, the creative invention of Visentini is already evident in the engraving which was probably executed in 1745 and 1751. Bison also clearly diverges from Canaletto's design by creating his own arrangement of gondolas with figures on board.

However, the scene is a far cry from the animation and frenzied activity of the elegant figures that recur in the work of the earlier masters of the genre. A few gondolas in the foreground are still adorned with signs of the Carnival of Venice, and the painter brings a more dramatic expression to the waning of the city's heyday. Upon closer inspection, this *veduta* bears the distinct traces of the century in which it was made. Beyond the details of the costumes, such as the crinolines and redingotes which immediately situate the scene in the 1830s, one is struck by the sparseness of the groups of figures that Bison has chosen to integrate into this magnificent architectural view. Was Bison already under the sway of the myth of the Serenissima or rather, Venice, as languid and dying? The notion of the Republic of the Doges as the Serenissima, is displaced here by the inscription I.R. Poste (Imperial and Royal Postal Service) which is legible above the monumental porch of the Grimani Palace, indicating the Austrian occupation: and this detail no doubt gives full meaning to the atmosphere of restrained dignity and slightly forced calm emanating from the figures. It is as if Bison, beyond capturing the outward tranquil clarity of this *veduta*, wanted to invest it with a subtle allusion to political affairs.

Without a doubt, the extreme precision of the architectural rendering combined with the atmospheric sensitivity conveyed by this composition makes it a work worthy of Bison's illustrious predecessors such as Canaletto, Bellotto or Guardi.



Index

*Les tableaux figurant dans cette liste
sont répertoriés par ordre alphabétique*

Avercamp, Hendrick 1585 Amsterdam – Kampen 1663	29	Gassel, Lucas Vers 1500 – Helmont – Bruxelles avant 1569	11
Balen, Hendrick (van) 1575 – Anvers – 1632	20, 24	Grimmer, Abel 1570 – Anvers – 1618	25 à 27
Beert, Osias 1580 – Anvers – 1623	28	Guardi, Francesco 1712 – Venise – 1793	43 à 47
Bison, Giuseppe-Bernardino 1762 Palmanova nei Friuli – Milan 1844	48	Kessel, Jan (van) 1626 – Anvers – 1679	36 à 39
Bol, Hans 1534 Malines – Amsterdam 1593	15, 16	Mahu, Cornelis Vers 1613 – Anvers – 1689	35
Bosschaert, Johannes 1610 Middelburg – Dordrecht après 1628	34	Mandijn, Jan 1502 – Haarlem – 1632	13
Brueghel, Jan le Jeune 1601 – Anvers – 1678	31	Maître du portrait d’Andreas Hertwig Deuxième tiers du XVI ^e siècle	12
Brueghel, Jan le Vieux 1568 Bruxelles – Anvers 1625	21 à 24	Marieschi, Michele 1710 – Venise – 1743	42
Brueghel, Pieter le Jeune 1564 – Bruxelles – Anvers 1638	18, 19	Myle, Simon de Deuxième moitié du XVI ^e siècle	17
Bruyn, Bartholomeus le Vieux Vers 1493 Cologne ou Wesel – Cologne 1553-1557	5	Peeters, Clara 1594 – Anvers – après 1657	30
Cleve, Martin (van) 1527 – Anvers – 1581	14	Snyers, Pieter 1681– Anvers – 1752	40, 41
Corneille de Lyon Vers 1500 La Haye – Lyon 1575	6 à 10	Soreau, Isaac 1604 – Hanau – après 1638	32
Cranach, Lucas le Vieux 1472 – Kronach – Weimar 1553	1 à 4	Teniers, David 1610 Anvers – Bruxelles 1690	33

**La galerie De Jonckheere est à votre disposition
pour expertiser les tableaux de votre collection.**

Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery
to arrange an appraisal of the paintings in your collection.

Textes et recherches : Alice Frech

Traduction : Alice Cameron

Design : Séverine Mailler

Imprimé en Belgique en septembre 2011 par Dereume

