

DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE
Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens

www.dejonckheere.fr

100 rue du Faubourg Saint Honoré 75008 **Paris**
T. +33 (0)1 42 66 69 49 | F. +33 (0)1 42 66 13 42

40 place du Grand Sablon 1000 **Bruxelles**
T. +32 (0)2 512 38 00 | F. +32 (0)2 512 38 01

SOMMAIRE

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1 Vrancke van der Stockt 1420 - Bruxelles - 1495

Retable de la descente de Croix

2 Maître de la Légende de Sainte Madeleine

Fin XV^e siècle - Bruxelles - début XVI^e siècle

La Vierge allaitant

3 Martin schongauer (maître de l'entourage de)

Vers 1450 Colmar - Vieux-Brisach 1491

L'annonciation

4 Herri Met De Bles Vers 1485 Bouvignes - Ferrare après 1555

Paysage panoramique avec fuite en Egypte

5 Herri Met De Bles Vers 1485 Bouvignes - Ferrare après 1555

La Prédication de Saint Jean Baptiste

6 Joachim Patinir (maître de l'entourage de)

Anvers début du XVI^e siècle

La vision de Saint Eustache

7 Jan Mandijn 1502 Haarlem - 1560 Anvers

Saint Christophe

8 Maître au perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

Sainte Marie-Madeleine pénitente

9 Lucas Cranach et atelier 1472 Kronach - Weimar 1553

Portrait de Martin Luther

10 Lucas Cranach et atelier 1472 Kronach - Weimar 1553

Le Christ bénissant les enfants

11 Lucas Cranach Le Jeune 1515 Wittenberg - Weimar 1586

Vierge à l'enfant avec Sainte Catherine

12 Pieter Balten 1525 - Anvers - 1598

Kermesse villageoise

13 Martin van Cleve 1527 - Anvers - 1581

Kermesse villageoise

14 Lucas van Valckenborch 1535 Malines - Francfort 1597

Paysage avec chaumière et vue sur une vallée fluviale

15 Carel van Mander 1548 Courtrai - Amsterdam 1606

Paysage de neige avec Crucifixion

16 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

L'Adoration des Mages dans un paysage de neige

17 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

La procession nuptiale

18 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

19 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

La ronde autour de l'Arbre de Mai

20-23 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Rare série de quatre proverbes

24 Jacob Savery l'Ancien Vers 1565 Courtrai - Amsterdam 1603

Intérieur de ferme avec nature morte

25 Pieter Stevens le Jeune Vers 1567 Malines - Après 1624

La Tentation de Saint Antoine

26-27 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

Jonas englouti par la baleine

Jonas rendu par la baleine aux abords d'un rivage

28 Jacob Hoefnagel 1575 - Anvers - Vers 1630

Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre

29 Roelandt Savery 1576 Courtrai - Utrecht 1639

Animaux dans un paysage montagneux

30-31 Martin Ryckaert 1587 - Anvers - 1631

Paire de paysages dans la campagne romaine

32 Daniel Seghers 1590 - Anvers - 1661

Bouquet de roses et de tulipes dans un vase

de verre reposant sur un entablement

33 Jacob Savery le Jeune

1592 Courtrai - Amsterdam après 1651

Le paradis terrestre

34 François Garnier Vers 1600 - Paris - 1672

Nature morte à la corbeille de fruits et de légumes

35 Jan Brueghel le Jeune & Frans Francken le Jeune

1601 - Anvers - 1678 et 1581 - Anvers - 1642

Diane chasseresse

36 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

Le paradis terrestre

37 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

Paysage fluvial avec vue d'Anvers

38 Frans de Momper 1603 - Anvers - 1660

Vue d'un village en hiver

39 Isaac van Oosten 1613 - Anvers - 1661

Paysages animés

40 Jan van Kessel 1626 - Anvers - 1679

Concert d'oiseaux

41 Jacob Knyff 1638 Haarlem - Londres 1681

Marine - Vue de Venise

42 Pseudo van Kessel

Actif dans la deuxième moitié du XVII^e siècle

Nature morte à la marmite de cuivre et au papillon

43 Josef van Bredael 1688 Anvers - Paris 1739

Paysage fluvial avec embarcadère

44 Carl Borromäus Andreas Ruthart

Vers 1630 Dantzig - Aquila après 1703

Adam nommant les animaux de la création

45 Francesco Guardi 1712 - Venise - 1793

Venise, vue de la lagune avec la fondamenta nuova

faisant face au casino degli spiriti

46-47 Francesco Guardi 1712 - Venise - 1793

Paire de Caprices avec églises et vues sur la Lagune

1 Vrancke van der Stockt

1420 - Bruxelles - 1495

Retable de la descente de Croix.

Retable ouvert ; Panneau central : *Descente de croix*. Panneau latéral gauche : *Sibylle tiburtine communiquant sa vision à l'Empereur Auguste*. Panneau latéral droit : *Vision des trois Rois Mages*. Retable fermé ; Panneau gauche : *Découverte de la vraie croix par Héléne*. Panneau droit : *L'Empereur byzantin Héraclius 1^{er} ramène la vraie croix à Jérusalem après son vol par les Perses*.
Triptych of the Holy Cross. Open: Central panel: *Descent from the cross*. Left-hand lateral panel: *The Tiburtine Sybil communicating her vision to the Emperor Augustus*. Right-hand lateral panel: *Vision of the Three Wise Men*. Closed: Left-hand panel: *Discovery of the true cross by Helen*. Right-hand panel: *The Byzantine emperor Heracles 1st brings the true cross back to Jerusalem after its theft by the Persians*.

Huile et tempera sur panneau
Panneau central : 62 x 51,5 cm
Panneaux latéraux : 53,5 x 28 cm
Oil and tempera on panel
Central panel: 62 x 51.5 cm
Lateral panel: 53.5 x 28 cm

Provenance Collection Carlo Ludovico di Borbone, Roi d'Etrurie, Duc de Lucca et Duc de Parme, n°68 (un cachet au dos de l'œuvre prouve sa provenance) ; Collection Roy Miles, 1976 ; Collection privée espagnole, 1977

littérature

Elisa Bermejo, *La Pintura de los primitivos flamencos en España*, 1980, tome 1, p. 144, illustrations 134-138 ;
Etude très complète réalisée par le conservateur du Musée de Groningue, Monsieur Till Holger Borchert. Cette étude va faire l'objet d'une présentation en Congrès ;
Les primitifs flamands et leur temps, la Renaissance du livre, 2000, pp. 528-531 ;
Lettre de Jacqueline Folie du 8 octobre 1956, « Centre National de recherches Flamands » à Bruxelles, confirmant la main de Vrancke van der Stockt ;

Vrancke van der Stockt fit une longue carrière de peintre d'une évidente fécondité. Composée à la fois de dessins et de peintures, chose tout à fait rarissime pour le XV^e siècle, son œuvre témoigne d'un peintre au rôle important dans l'évolution picturale bruxelloise du XV^e siècle à la suite de Rogier van der Weyden. Fils de Jan van der Stockt qui lui cède son atelier en 1444, l'artiste est sans doute déjà maître à cette époque. Il doit de ce fait avoir atteint sa majorité et obtenu le titre de « franc-maître ». Cette dernière indication nous permet de situer sa naissance vers 1420. Les peintures qui lui sont attribuées attestent de l'influence importante de Rogier van der Weyden mais également d'une formation probable dans l'atelier paternel. Vrancke van der Stockt épouse Catherine der Moeyen en 1489 dont il aura cinq enfants.

Du vivant de Van der Weyden, van der Stockt apparaît déjà extrêmement prospère : il acquiert des terres, des maisons et des rentes. Il exercera des fonctions importantes à plusieurs reprises. Il est d'abord magistrat de la ville de Bruxelles, puis proviseur de la ville de Saint Eloi. En 1476, il représente la gilde des peintres dans un différend entre les peintres et les tapissiers à propos de leurs compétences respectives. On suppose que Vrancke van der Stockt succéda à Rogier van der Weyden comme « Peintre de la ville » après la mort du maître en 1464.

On connaît cependant peu de choses sur ses activités artistiques. En 1460, il peint deux oriflammes pour le château ducal de Halle. A Bruxelles, les livres de compte de la Confrérie de Notre-Dame mentionnent, pour les années 1466-1467, que Vrancke fournit le patron d'un Arbre de Jessé, en fer forgé, qui fut polychromé par son assistant. En 1468, Vrancke travaille à Bruges, avec trois assistants pour le mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. De tous les peintres présents, Vrancke van der Stockt est, avec Jacques Daret, celui qui obtient le salaire le plus élevé.

Vrancke van der Stockt had a long and clearly fruitful career as a painter. Composed of both drawings and paintings, a very rare thing in the 15th century, his work bears witness to a painter with an important role in the pictorial evolution of Brussels in the 15th century following Rogier van der Weyden. The son of Jan van der Stockt, who handed over his studio to him in 1444, he was undoubtedly already a master at this time. He had therefore probably come of age and obtained the title of “free master”. This piece of information allows us to situate his birth around 1420. The paintings that are attributed to him show the major influence of Rogier van der Weyden but also probably training in his father's studio. Vrancke van der Stockt married Catherine der Moeyen in 1489 with whom he had five children.

During Van der Weyden's lifetime, van der Stockt already appears to have been extremely prosperous: he acquired land, houses and a private income. On several occasions he exercised important functions. First of all, he was magistrate of Brussels, then purveyor of the town of Saint Eloi. In 1476, he represented the guild of painters in a disagreement between the painters and the weavers concerning their respective competences. It is thought that Vrancke van der Stockt succeeded Rogier van der Weyden as “Town Painter” after the death of the master in 1464.

However, we know little about his artistic activities. In 1460, he painted two oriflammes for the de Halle ducal castle. In Brussels, the accounts books of the Brotherhood of Notre-Dame mention, for the years 1466-1467, that Vrancke supplied the patron with a wrought iron Jesse Tree that was polychromed by his assistant. In 1468, Vrancke went to work in Bruges with three assistants for the marriage of Charles the Bold and Margaret of York. Of all the painters present, Vrancke van der Stockt was, alongside Jacques Daret, was the one who received the highest salary.





1 Vrancke van der Stockt

1420 - Bruxelles - 1495

littérature

Lettre datée du 16 juin 1961 du professeur Friedrich Winkler à Berlin confirmant également l'œuvre comme étant de Vrancke van der Stockt ; Lorne Campbell, *National Gallery Catalogues The fifteenth Century Netherlandish Schools*, London, 1998, p. 142, illustration 19; Barbara Baert, *A Heritage of Holy Wood, The Legend of the True Cross in text and images*, Leiden, 2004, pp. 280-281, illustration 74.

Peintre de grand talent, Vrancke van der Storckt est à l'origine de la venue de nombreux artistes à Bruxelles au XV^e siècle. Personnage important et homme fortuné, il est certainement l'un des peintres bruxellois les plus prestigieux de son siècle.

Ce remarquable triptyque nous permet d'admirer une oeuvre digne d'un très grand peintre du XV^e siècle. Alliant rigueur et précision, cet assemblage de panneaux compose une œuvre de qualité exceptionnelle. Basant son iconographie sur des sujets divergents, et donc sur des compositions différentes, ce triptyque témoigne de la richesse culturelle des Flandres à cette époque et du fabuleux degré de maîtrise qu'avaient atteint les artistes.

Le panneau central de ce triptyque, *la Descente de croix*, tire son origine de l'œuvre du même nom de Rogier van der Weyden conservé au Prado (Madrid), bien que seul le personnage de Joseph d'Arimathie soit précisément repris. Les deux personnages qui ferment la composition du côté droit se retrouvent dans *la Descente de croix* de Vrancke van der Stockt conservée à l'Ancienne Pinacothèque de Munich mais aussi dans un dessin de Nuremberg également de la main de notre artiste. D'une touche belle et fine et avec l'aide d'une palette chromatique raffinée, Vrancke van der Stockt réalise une Descente de croix absolument somptueuse en y adjoignant une myriade de petits détails. A ce titre, cette fabuleuse Descente de croix est déjà à elle seule un véritable chef d'œuvre.

Les volets de ce triptyque, à gauche *Auguste et la Sibylle de Tibur*, à droite, *la vision des trois Rois Mages*, reprennent, à l'instar de la Descente de croix de van der Stockt, des compositions de Rogier van der Weyden tirées du retable Bladelin (Staatliche Museum, Berlin). Nos deux panneaux laissent pour autant apparaître une personnalité autonome qui trouve son originalité dans certaines formules iconographiques et stylistiques. On retrouve par exemple une disposition différente des trois Rois Mages. Alors que Rogier les superpose, Vrancke utilise l'étagement des masses pour un meilleur effet de volume. Dans la vision d'Auguste, c'est un chien blanc, repris dans le retable de l'Épiphanie à la colombe de Rogier van der Weyden (vers 1460, Ancienne Pinacothèque, Munich) qui apporte ici une touche supplémentaire d'animation et d'humanité. Le panneau latéral gauche illustre une légende liée au christianisme et fort populaire au Moyen Âge. L'artiste nous dépeint le moment où, après avoir interrogé la

A painter of great talent, Vrancke van der Stockt was responsible for the arrival of numerous artists in Brussels in the 15th century. An important person and a wealthy man, he was certainly one of the most prestigious Brussels' painters of his century.

This remarkable triptych allows us to admire a work worthy of a great 15th century painter. Combining rigour and precision, this assembly of panels composes a work of exceptional quality. Basing his iconography on differing subjects, and thus on different compositions, this triptych bears witness to the cultural wealth of Flanders at this time and the fabulous degree of skill artists had reached.

The central panel of this triptych, the Descent from the cross, is based on the work of the same name by Rogier van der Weyden kept at the Prado (Madrid), although only the figure of Joseph of Arimathea has been exactly copied. The two figures that close the painting on the right-hand side can also be seen in the Descent from the Cross by Vrancke van der Stockt kept at Munich's Alte Pinakothek as well as in a drawing in Nuremberg also by the hand of our artist. With a fine, delicate stroke and with the help of a refined chromatic palette, Vrancke van der Stockt has created an absolutely sumptuous Descent from the Cross by adding a myriad of small details to it. As such, this fabulous Descent from the Cross is already a true masterpiece in its own right.

Following the example of van der Stockt's Descent from the Cross, the wings of this triptych – on the left Augustus and Tiburtine Sybil, on the right, the Vision of the Three Wise Men – copy the paintings by Rogier van der Weyden taken from the Bladelin altarpiece (Staatliche Museum, Berlin). Nevertheless, our two panels have their own personality whose originality can be seen in certain iconographic and stylistic formulas. For example, the Three Wise Men are arranged differently. While Rogier superposes them, Vrancke uses rows of cluster to greater emphasise volume. In the vision of Augustus, it is a white dog, copied from Rogier van der Weyden's altarpiece of the Epiphany with the Dove (c. 1460, Alte Pinakothek, Munich), that adds an additional touch of animation and humanity. The lateral left-hand panel depicts a legend associated with Christianity that was very popular in the Middle Ages. The artist portrays the moment when, after having questioned the Tiburtine Sybil to find out whether there would a greater man on earth than he, the



1 Vrancke van der Stockt

1420 - Bruxelles - 1495

Sibylle de Tibur pour savoir s'il existera sur terre un homme plus grand que lui, l'Empereur Auguste a la vision d'une Vierge apparaissant dans une grande splendeur tenant dans ses bras un enfant et une voix venant du ciel lui disant : « Voici la Vierge qui va concevoir le sauveur du monde », puis, « celle-ci est la chère fille de Dieu ».

Merveille de style et d'exécution, l'envers de ces deux volets ravira tout autant l'œil du spectateur. Les panneaux du revers illustrent des scènes tirées de la légende de la vraie croix ; à gauche, la Découverte de la vraie croix par Hélène, et, à droite, l'Entrée de la vraie croix à Jérusalem. Alors qu'Hélène, mère de Constantin I^{er}, va à Jérusalem inspirée par Dieu, elle découvre trois croix ; celles du Christ et des deux larrons. Pour savoir laquelle est la vraie croix, elle fait venir un infirme, qui, une fois en contact avec la vraie croix retrouve l'usage de ses jambes. Ce volet particulièrement bien mis en scène nous montre plusieurs épisodes de la légende. Outre la découverte de la vraie croix, on assiste également au retour de cette dernière à Rome symbolisée par l'église de l'arrière plan : la Basilique Saint Pierre, motif également repris d'une œuvre de Rogier van der Weyden *Le Songe du Pape Serge* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Le second revers évoque le retour de la vraie croix à Jérusalem par Héraclius, Empereur byzantin, en 630 après que celle-ci eut été volée par les Perses.

La légende de la vraie croix est un sujet très rarement représenté au XV^e siècle, hormis sur les livres d'heures. A ce titre, ces deux volets acquièrent une importance toute particulière. Basés à partir d'une composition toute personnelle, ces deux panneaux montrent un Vrancke van der Stockt affichant plus d'indépendance et ce, pour un résultat de grande beauté. A l'instar des autres panneaux du triptyque, ces deux volets sont la résultante d'un travail rigoureux où minutie et acuité sont les maîtres mots.

D'une facture raffinée, et d'une extrême distinction, notre triptyque, à l'instar du Triptyque de la Rédemption (Prado, Madrid) mérite d'être considéré comme une pièce essentielle de l'œuvre de Vrancke van der Stockt. Tout en s'inspirant de l'œuvre de son maître et ami, Rogier van der Weyden, Vrancke van der Stockt fait ici preuve d'une indépendance et d'un talent à la hauteur de sa réputation, à savoir, l'un des grands peintres de son temps.

Emperor Augustus has a vision of the Virgin appearing in great splendour holding a child in her arms and a voice coming from the heavens telling him: "Here is the Virgin who will conceive the saviour of the world", then, "this is the beloved daughter of God".

A marvel of style and execution, the reverse side of these two wings is just as delightful to the viewer. The backs of the panels depict scenes taken from the legend of the true cross; on the left, the Discovery of the True Cross by Helen, and, on the right, the Entry of the True Cross in Jerusalem.

*When Helen, the mother of Constantine I, went to Jerusalem inspired by God, she discovered three crosses; that of Christ and the two thieves. To find out which was the true cross, she brought forth a cripple, who, once in contact with the true cross, was able to walk again. This particularly well orchestrated wing shows us several episodes from the legend. Besides the discovery of the true cross, we can also observe the return of the latter to Rome symbolised by the church in the background: St. Peter's Basilica, a motif also taken from a work by Rogier van der Weyden, *The Dream of Pope Sergius* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles). The second back refers to the return of the true cross to Jerusalem by the Byzantine emperor Heraclius in 630, after it had been stolen by the Persians.*

The legend of the true cross is a subject rarely portrayed in the 15th century other than in books of hours. As such, these two wings have a very particular importance. Based on a personal composition, these two panels show a Vrancke van der Stockt displaying greater independence resulting in a work of great beauty. Just like the other panels in the triptych, these two wings are the result of rigorous work where meticulousness and precision are the key words.

Painted with a refined technique and extreme distinction, our triptych, just like the Triptych of the Redemption (Prado, Madrid) deserves to be considered as an essential part of the work of Vrancke van der Stockt. Whilst he was inspired by the work of his master and friend, Rogier van der Weyden, Vrancke van der Stockt shows here an independence and talent worthy of his reputation, that of being one of the great painters of his time.



2 Maître de la Légende de Sainte Madeleine

Fin XV^e siècle - Bruxelles - début XVI^e siècle

La Vierge allaitant
The Nursing Virgin

Panneau : 28 x 19 cm
Panel: 28 x 19 cm

Provenance Collection Arthur de Heuvel ;
Collection privée

Peintre Bruxellois, ce maître fut désigné sous ce nom d'après un grand retable d'autel, "La Légende de Sainte Madeleine", dont les panneaux sont dispersés aujourd'hui entre Vienne, Budapest, Philadelphie et Copenhague. Auteur d'un grand nombre de portraits, il pourrait également s'agir du Maître des portraits princiers. On l'identifie parfois à Pierre van Coninxloo, qui fut notamment peintre à la cour de Philippe le Beau, ou à Bernard van der Stockt. A ses débuts, son style évoquait en effet l'art de Roger van der Weyden. Il se rapproche ensuite davantage de la manière italianisante de Bernard van Orley. Son style schématique tend à simplifier le rendu des volumes, décrivant des visages arrondis aux traits d'une extrême précision. Son talent de portraitiste l'a conduit à devenir le peintre itinérant de grandes cours européennes, comme en témoigne la notoriété de ces modèles.

Ce magnifique panneau illustre avec une piété expressive et contenue le thème traditionnel de la Vierge nourricière. Marie, représentée sur un fond doré qui lui confère un air de sainteté, tient dans ses bras l'Enfant à qui elle s'apprête à donner le sein. Les courbes harmonieuses des deux visages donnent à cette image une infinie douceur particulièrement représentative de l'évolution du sentiment religieux à la fin du XV^e siècle. Le culte de la Vierge, figure triomphante de la maternité et de la bonté, capable d'intercéder pour le pardon des pécheurs, connaissait alors un essor florissant. On retrouve cette même vue à mi-corps de la madone légèrement de trois-quarts regardant son enfant dans *La Vierge allaitant* de Rogier van der Weyden (Art Institute de Chicago) dont le Maître de la légende de Sainte Marie-Madeleine s'est certainement inspiré. Cependant, le raffinement accordé au rendu des détails précieux, l'adoption du fond doré, le nez un peu lourd, ainsi que les yeux aux paupières arrondies sont autant d'éléments qui portent l'empreinte de la main caractéristique du Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine. De surcroît, cette œuvre de la plus haute qualité est à rapprocher d'un tableau du même nom également de la main de notre artiste conservée au Staatliche Museum de Berlin (Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, volume XII, plate 14, n°19) : sur un fond doré, la Vierge allaite son enfant. La technique minutieuse, attentive à rendre aussi bien les expressions que le détail comme le chatoiment des cheveux, la brillance des bijoux sont d'autant de qualités qui nous permettent d'admirer une œuvre digne d'un grand peintre du XVI^e siècle : le Maître de la légende de Marie-Madeleine.

This painter from Brussels was called after a large altar-piece "The Legend of St. Magdalena", whose different panels are in Vienna, Budapest, Philadelphia and Copenhagen. He was in first place a portraitist and he could be perhaps also identified with the "Master of the Princely Portraits". Sometimes he is also identified with Peter van Coninxloo, who was the Court painter of Philip the Great, or with Barend van der Stockt. At his beginning, his style is very close to Roger van der Weyden. Then he comes closer to the Italianate manner of Barend van Orley. His schematic style tries to simplify the volumes, painting round faces with features of an extreme precision. His talent as a portraitist made him a painter travelling from one European Court to another, as we can judge from the notoriety of his models.

*This magnificent panel illustrates with expressive and restrained piety the traditional theme of the nursing Virgin. Mary, portrayed against a gold background which endows her with a saintly appearance, holds the Child in her arms ready to nurse him. The harmonious curves of the two faces give this image an infinite softness, particularly representative of the evolution in religious feeling at the end of the 15th century. The worship of the Virgin, triumphant figure of maternity and goodness, capable of interceding in the forgiveness of sins, was in full expansion at the time. This same half-length, slightly three-quarter view of the Madonna looking at her child can be found in the *The Nursing Virgin* by Rogier van der Weyden (Chicago Institute of Art), undoubtedly a source of inspiration for the Master of the legend of Saint Mary Magdalene. However, the refined rendering of the precious details, the use of a gold background, the slightly heavy nose, as well as the eyes with their rounded eyelids are all elements that reveal the characteristic hand of the Master of the Legend of Saint Mary Magdalene. Furthermore, this work, which is of the highest quality, closely resembles a painting with the same title by our artist that is kept in Berlin's Staatliche Museen (Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, volume XII, plate 14, no. 19): the Virgin nursing her child, against a gold background.*

The meticulous technique, which carefully renders the expressions as well as the details, such as the shining hair and the sparkling jewels are qualities that allow us to admire a work worthy of a great 16th century painter: the Master of the Legend of Mary Magdalene.



Maître de l'entourage de Martin Schongauer

Vers 1450 Colmar - Vieux-Brisach 1491

L'annonciation
The Annunciation

Panneau : 24,3 x 35,3 cm
Panel: 24.3 x 35.3 cm

Provenance Collection Brown-Boveri ; Kunsthaus (Zurich) ; Collection privée

Martin Schongauer est un peintre et un graveur alsacien de la fin du Moyen Âge. Graveur le plus illustre de son temps, sa renommée s'étendait jusqu'en Italie (Michel-Ange l'admirait) et aux Pays-Bas. Albrecht Dürer voulut devenir son disciple, mais Schongauer mourut prématurément. Le jeune Martin Schongauer étudia à l'université de Leipzig vers 1465 avant de suivre une formation itinérante dont on sait peu de choses, mis à part sa probable présence à Beaune, en Bourgogne, où il copia le Jugement dernier de Rogier van der Weyden en 1469. Martin Schongauer rapporta de ses voyages une connaissance approfondie de l'art flamand du XV^e siècle à un point tel que Giorgio Vasari le mentionne comme fiammingo (flamand ou hollandais) dans sa biographie. Les œuvres les plus célèbres de Schongauer sont les retables de Jean d'Orlier (Musée d'Unterlinden, Colmar) et de la Vierge au Buisson de Roses (Église des Dominicains, Colmar), ce dernier tableau est considéré par beaucoup comme un chef d'œuvre de la peinture allemande. Martin Schongauer a été surnommé «le beau Martin», en raison de la grâce et du fini de son travail.

Notre Annonciation ne va pas sans rappeler l'art tout en délicatesse et les influences flamandes de Martin Schongauer. De fortes similarités entre notre composition et celle du même nom peinte par ce dernier (Annonciation, tempera sur bois, Musée d'Unterlinden, Colmar) ne sont pas à négliger. On retrouve cette même subtilité du pinceau et cette élégance précieuse de l'ensemble. Le caractère velouté et satiné des chairs nous devient presque palpable. Le rendu des matières reproduites dans ce petit tableau est fidèle et méticuleux. Le sujet illustre le moment où le divin s'incarne dans la chair : l'archange Gabriel annonce à Marie son nouveau statut de mère du Fils de Dieu. Un phylactère transmet la salutation angélique : «Ave Gratia plena (« je vous salue pleine de grâce »), Dominus tecum» (« le Seigneur est avec toi »). L'Ange, vêtu d'une tunique liturgique d'un blanc virginal, tient de sa main gauche le bâton de héraut, symbole de celui qui vient annoncer une nouvelle officielle et signe du pouvoir qui lui vient de Dieu. Un vase d'or repose entre Gabriel et la Vierge ; un lys, symbole de la virginité de Marie, y est planté. La réponse de la Vierge est écrite à l'envers pour que Dieu seul puisse la lire : «Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum» (« Je suis la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon son verbe »).

Ce panneau introduit une grande innovation caractérisée comme un véritable tournant de l'histoire de l'art et dont les prémices ont été établies par l'école des Primitifs flamands : la peinture à l'huile. La composition n'en est que plus pure et lumineuse. Plus que l'iconographie, c'est la finesse de l'exécution qui rend cet ensemble particulièrement remarquable.

Martin Schongauer was a painter and engraver from Alsace at the end of the Middle Ages. The most illustrious engraver of his time, his renown extended to Italy (Michelangelo admired him) and the Netherlands. Albrecht Dürer wanted to become his disciple but Schongauer met an untimely death. The young Martin Schongauer studied at the university of Leipzig circa 1465 before following an itinerant training, of which little is known, apart from his probable presence in Beaune, in Burgundy, where he copied the Last Judgment by Rogier van der Weyden in 1469. Martin Schongauer returned from his journeys with an in-depth knowledge of 15th century Flemish art. He integrated this influence of a more southern gothic style with the naturalism of northern Renaissance with great delicacy. This combination of two styles allowed him to achieve a sort of expressionism that was particularly rare in paintings at that time.

Our Annunciation recalls the delicate art and Flemish influences of Martin Schongauer. There are indeed strong similarities between our painting and the one bearing the same title painted by the latter (Annunciation, tempera on wood, Unterlinden Museum, Colmar). Here we can see this same subtle brushstroke and the overall elegance of the work. The velvety, satin-like aspect of the flesh makes it almost palpable. The rendering of the drapes and the different fabrics and materials featured in this small painting is faithful and meticulous. The subject depicts the moment when the divine is incarnated in flesh: Archangel Gabriel announces to Mary her new status as the mother of the Son of God, and explains to her that she will carry this child whilst remaining a virgin. A phylactery transmits the angelic salutation: «Ave Gratia plena ("Hail Mary full of grace"), Dominus tecum" ("God is with you"). The angel, dressed in a virginal white liturgical tunic, holds the staff of the herald of Heaven's King, a symbol of the one who comes to announce an official piece of news. Here, the staff resembles a sceptre mounted with a floweret, a sign of the power given to him by God. A golden vase lies between Gabriel and the Virgin; a lily, the symbol of Mary's virginity, stands in it. The Virgin's answer is written backwards so that God can read it: «Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum" ("May it become of me according to your word"). This panel introduces a great innovation characterised as a true turning in the history of art and whose beginnings were established by the School of Flemish Primitives: oil painting. This makes the painting all the more pure and luminous. More than iconography, it is the delicacy of the execution that renders this whole particularly remarkable.



4 Herri Met de Bles

Vers 1485 Bouvignes - Ferrare après 1555

Paysage panoramique avec fuite en Egypte
Panoramic landscape with Flight to Egypt

Panneau : 33,5 x 45,1 cm
Panel: 33.5 x 45.1 cm

Provenance Collection privée

Peintre originaire de la vallée de la Meuse, Herri Met de Bles serait né à Bouvignes vers 1485. Malgré les recherches des plus grands spécialistes, et notamment de l'éminent professeur Max J. Friedländer, la vie de cet artiste - maillon indispensable entre Joachim Patenier, dont il serait le neveu, Brueghel de Velours et les paysagistes de la fin du XVI^e siècle - demeure mal connue.

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines. Nous le savons ensuite à Anvers où il fut reçu franc maître en 1535. Il gagna finalement Amsterdam. La tradition veut qu'il y eût Frans Mostaert comme élève. Il meurt à Ferrare, en 1555, alors qu'il se trouve au service des ducs d'Este.

Nourrissant son inspiration de la littérature antique, il créa un art précieux et raffiné, qui connût un vif succès auprès des milieux humanistes proches de la Réforme et des Cours les plus novatrices d'Italie (Parme, Florence, Venise et surtout la maison d'Este à Ferrare). Après la disparition de Patenier, en 1524, sa réputation comme peintre de paysage devint internationale (l'Empereur Rodolphe II de Habsbourg possédait plusieurs de ses œuvres) et il fut regardé par beaucoup comme le maître incontesté du genre.

Ses paysages panoramiques, animés de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, s'inscrivent en effet dans la tradition picturale héritée de Joachim Patenier, celle d'une reconstruction de l'univers dans une vision unique, unissant mer, montagnes, forêts, campagne et villes, agrémentées d'activités humaines. Ses grands panoramas, à la fois réalistes et imaginaires, se distinguent de ceux de ses prédécesseurs par leur composition faite de plans subtilement fondus les un aux autres et animés d'une atmosphère vaporeuse. De fait, Herri Met de Bles s'inspira des principes de Léonard de Vinci, qui conseillait de laisser disparaître dans une brume légère les objets les plus éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective.

Sa carrière, fructueuse, reste ainsi placée sous le signe de l'Italie, où Karel van Mander mentionne qu'il gagna le nom d'*Il Civetta*, en raison de la chouette, sorte de « signature » récurrente qu'il introduisit dans bon nombre de ses tableaux.

A painter with roots in the valley of the Meuse River, Herri Met de Bles was apparently born in Bouvignes around 1485. In spite of the efforts of all of the major scholars, and particularly of the eminent professor Max J. Friedländer, little is known about the life of this artist - who was an essential link between Joachim Patenier (who was his uncle), Pieter Brueghel and the landscape painters of the late sixteenth century.

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles went to Malines in 1521 and then to Amsterdam, where one of his pupils may have been Franz Mostaert. Attracted by Italy, he made a second trip there and died in Ferrara after 1555, whilst he was in the service of the Dukes of Este.

A painter of panoramic landscapes animated by religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles is in the pictorial tradition of his Uncle Joachim Patenier.

The landscapes, which are both realistic and imaginary, are the result, particularly as regards rocky mountains with fantastic shapes, but he paints a less rigid structure and a more vaporous atmosphere. The master seeks inspiration from Leonardo de Vinci who recommended that distant objects should be made to disappear in a light mist in order to enhance the effects of air and perspective. When he was in Italy, he was known as "Civetta" because of the owl shown in many of his paintings.

Acknowledged today by the greatest art historians as one of the three great names in the first wave of Flemish landscape artists, on a par Patenier and Gassel, Herri Met de Bles reveals all his talent here.

The painting reunites the various facets of the art of Herri Met de Bles, beginning with his manner of evoking a grandiose site on a small panel. As usual, the narrative scene only seems to be a pretext for depicting and enlivening the countryside. Thus, the religious subject of the flight of the Holy family from Judea allows the artist to evoke a fantastic and magical landscape. Mary, Joseph and their mount literally melt into the landscape. The Christian theme voluntarily loses its dimension, simply becoming a motif of secondary importance.



Reconnu aujourd'hui par les plus grands historiens de l'art comme l'un des trois grands noms de la première vague des paysagistes flamands au même titre que Patenier et Gassel, Herri Met de Bles fait preuve ici de tout son talent.

Le tableau réunit les différentes facettes de l'art d'Herri Met de Bles, à commencer par sa manière d'évoquer un site grandiose sur un panneau de format réduit. Comme à son habitude, la scène narrative ne semble plus qu'être un prétexte à dépeindre la campagne et à l'animer. Ainsi le sujet religieux de la fuite de la Sainte famille hors de Judée permet à l'artiste d'évoquer un paysage merveilleux et magique. Marie, Joseph et leur monture se fondent littéralement dans le paysage. Le thème chrétien perd volontairement de sa dimension pour ne devenir qu'un motif accessoire.

Respectant la structure ternaire de la perspective chromatique propre à Patenier, l'artiste sublime sa composition avec une atmosphère au dégradé somptueux de couleurs bleues et vertes. Le premier plan, défini avec précision et où se mêlent les teintes mordorées des rochers mélangées aux nuances vertes du feuillage, s'alterne avec élégance au second plan, sublimé par une architecture visiblement éclairée par un coucher de soleil, et, enfin, un horizon haut, immense et vaporeux de montagnes bleutées.

La conception grandiose du paysage, l'expression du sentiment de l'espace et l'usage de la perspective aérienne sont d'autant d'éléments qui illustrent le talent artistique incomparable d'Herri Met de Bles. Merveilleux paysagiste, il inspirera les peintres de la seconde moitié du siècle, ouvrant la voie à Jan Bruegel de Velours et à Lucas van Valckenborch.

Respecting the ternary structure and the chromatic perspective particular to Patenier, the artist sublimates his painting with an atmosphere composed of a sumptuous gradation of blues and greens. The foreground – defined with precision, and where the bronze tints of the various rocks mix with the green hues of the foliage – elegantly alternates with the background, sublimated by an architecture that is clearly lit by a sunset, and finally, a high, immense and vaporous horizon, composed of bluish oceans and mountains.

The grandiose design of the landscape, the expression of the feeling of space and the use of aerial perspective, are all elements that illustrate the incomparable artistic talent of Herri Met de Bles. A wonderful landscape artist, he inspired painters in the second half of the century, opening the way for Jan 'Velvet' Brueghel and Luca van Valckenborch.



5 Herri Met de Bles

Vers 1485 Bouvignes - Ferrare après 1555

La Prédication de Saint Jean Baptiste
The Sermon of Saint John the Baptist

Panneau : 27 x 37 cm
Panel: 27 x 37 cm

Provenance Galerie Heim Gayrac,
Collection privée

Ce panneau, représente l'une des compositions les plus populaires d'Herri Met de Bles : la prédication de Saint Jean-Baptiste. Peintre connu pour ses paysages merveilleux foisonnant de détails, Herri Met de Bles illustre parfaitement avec ce tableau les propos de Dominique Allart qui n'hésite pas à décrire l'artiste comme « *le premier peintre de la montagne, allant jusqu'à devancer Brueghel* ».

Notre Prédication illustre à merveille ces propos. Le maître arrive à donner un véritable rôle à ce remarquable paysage. Sa beauté rend gloire à Dieu. Il symbolise la création dans sa totalité. Le paysage devient le théâtre naturel et grandiose de la scène tirée de l'évangile de Saint Matthieu :

Le peuple était dans l'attente et tous se posaient dans leur cœurs des questions au sujet de Jean : ne serait-il pas le Messie ? Jean répondit à tous : « Moi, je vous baptise d'eau ; mais il vient, celui qui est plus fort que moi, et je ne suis pas digne de délier la lanière de ses sandales. Lui, il vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu ; il a sa pelle à vanner à la main pour nettoyer son aire et pour recueillir le blé dans son grenier ; mais la balle, il la brûlera au feu qui ne s'éteint pas. » (Matthieu 3.11-12)

Véritable camaïeu de bleus et de verts, l'arrière-plan du tableau est féérique. Le paysage, aux limites du surréalisme, est caractéristique d'Herri Met de Bles. Son œuvre est traversée par cette même poésie des coloris, ce même jeu des reliefs qui dynamise l'ensemble de ses compositions. Le paysage se rapproche assez fidèlement du *Paysage avec la parabole du Bon samaritain* conservé au Museo e Galerie Nazionali di Capodimonte à Naples.

L'originalité du traitement de ce thème chez Bles réside également dans l'importance donnée à la foule et à la quasi disparition de l'image du Christ. On observe toutes les couches de la société. Au centre du tableau, un groupe d'auditeurs entoure Saint Jean-Baptiste au pied d'un bouquet d'arbres; il compte une cinquantaine de personnes, toutes attentives à ses paroles et largement issues du milieu populaire. Il comporte en son sein un grand nombre de femmes. Face à ce groupe, les pharisiens observent la scène tout en restant à l'écart. Ces derniers occupent quasiment l'entièreté de l'avant-plan du tableau. Richement vêtus, ils animent la composition de

This panel shows one of the most popular compositions of Herri Met de Bles: the Sermon of Saint John the Baptist. A painter known for his wonderful landscapes teeming with details, Herri Met de Bles perfectly illustrates through this painting the words of Dominique Allart, who does not hesitate to describe the artist as "the best painter of mountains, even surpassing Brueghel".

Our Sermon wonderfully illustrates these words. The master succeeds in giving this remarkable landscape a real role. Its beauty pays homage to God. He symbolises creation in its entirety. The landscape becomes the natural and grandiose theatre for the scene taken from the Gospel of Saint Mathew:

The people stood in expectation and in their heart of hearts, they all wondered about John: was he not the Messiah? John replied to all: "I baptise you with water for repentance. But after me will come one who is more powerful than I, whose sandals I am not fit to carry. He will baptise you with the Holy Spirit and with fire. His winnowing fork is in his hand, and he will clear his threshing floor, gathering his wheat into the barn and burning up the chaff with unquenchable fire." (Matthew 3.11-12)

The painting's magical background is a veritable medley of blues and greens. The almost surrealist landscape is characteristic of Herri Met de Bles. His work contains this same poetry of colours, these same effects of depth that bring energy to all his paintings. The landscape closely resembles the Landscape with the Parable of the Good Samaritan kept at the Museo e Galerie Nazionali de Capodimonte in Naples.

The originality in the way Bles deals with this theme also resides in the importance given to the crowd and the barely visible image of Christ. We can see all the strata of society. At the centre of the painting, a group of listeners surrounds Saint John the Baptist at the foot of a clump of trees; there are about fifty people, all attentively listening to his words, mostly from the lower classes. There are many women in the group. The Pharisees observe this group from a distance. They take up nearly the entire foreground of the painting. Richly clothed, they enliven the painting with their silks, furs and multicoloured embroidery. As for Jesus, he is to be found on the extreme left



leurs soieries, fourrures et broderies multicolores. Jésus se retrouve quant à lui à l'extrême gauche du tableau. Minuscule, perdu dans le lointain, il semble invisible aux yeux des gens qui sont pourtant rassemblés dans l'attente du Messie. Seuls peut-être à l'avoir vu, un simple berger et un petit singe l'indiquent du doigt.

Met de Bles intègre les différents pans de sa composition avec une parfaite maîtrise des changements d'échelles. Il n'hésite jamais à introduire une foule de petits personnages dont les habits forment autant de touches chatoyantes et précieuses, qui viennent rythmer l'habituelle distinction des plans chromatiques. L'artiste respecte, en effet, la structure ternaire propre au paysage défini par Patenier : un premier plan où se mêlent les teintes mordorées des rochers ; un second plan, dominé par les nuances vertes du feuillage et des collines ; enfin, un horizon haut, immense et vaporeux, composé d'océans et de montagnes bleutées.

La composition de *La Prédication de Saint Jean Baptiste* conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique est fort proche de celle-ci. On retrouve le Saint assis et tendant son bras comme pour mieux transmettre mais aussi combler le fossé qui le sépare de ses disciples. Alliant Foi et Beauté, cette Prédication de Saint Jean Baptiste révèle le génie inventif du peintre. Par les nuances de sa palette, par la facture minutieuse de sa composition ainsi que par sa maîtrise de la perspective, Met de Bles annonce les grands paysagistes de la seconde moitié du siècle et ouvre ainsi la voie à Jan Bruegel de Velours ou à Lucas van Valckenborch.

of the painting. Tiny and lost in the distance, he seems invisible to the eyes of the people who are nevertheless assembled and waiting for the Messiah. Perhaps the only ones to have seen him are a simple shepherd and a small monkey which is pointing at him.

Met de Bles integrates the different sections of his painting with a perfect control of the changes in scale. He never hesitates to introduce a crowd of small figures whose clothing forms sparkling, precious touches of colour that punctuate the usual distinction of the chromatic planes. The artist respects the ternary structure particular to landscape defined by Patenier: a foreground where the bronze tints of rocks intermingle; a middle distance dominated by the greens of foliage and hills; and finally, a high, immense and vaporous horizon, composed of bluish oceans and mountains.

The painting of The Sermon of Saint John the Baptist kept at the Royal Museums of Fine Arts in Belgium is very similar to this one. We find the Saint sitting and stretching out his arm as though better to pass on his message but also to fill the gulf separating him from his disciples. Combining Faith and Beauty, this Sermon of Saint John the Baptist reveals the inventive genius of the painter. Through the hues of his palette, the meticulous technique of his painting and his mastery of perspective, Met de Bles heralds the great landscape artists of the second half of the century and thus opens the way for Jan "Velvet" Brueghel or Lucas van Valckenborch.



6 Maître de l'entourage de Joachim Patinir

Anvers début du XVI^e siècle

La vision de Saint Eustache
The Vision of Saint Eustace

Panneau : 43,5 x 28,9 cm
Circa 1525
Panel: 43.5 x 28.9 cm
Circa 1525

Provenance collection privée

Joachim Patinir peut être considéré comme le premier des paysagistes flamands et l'un des plus importants. C'est en 1515 qu'il est reçu franc-maître de la Gilde d'Anvers, pratiquement la même année que Gérard David. S'il n'a pu être clairement établi que Patinir fut son élève à Bruges avant de venir s'installer à Anvers, il est en revanche certain que les deux maîtres travaillèrent ensemble, notamment au décor de l'entrée de l'archiduc Charles à Anvers. Francisca Buyst, sa première épouse, était la fille du peintre Edouard Buyst. En 1521, il se remarie avec Jeanne Nuyst. Dürer, arrivé à Anvers en 1520, assiste au mariage et noue avec Patinir, dont il admire le travail, des liens d'amitié. Quentin Metsys compta également parmi ses amis. Célèbre dès son vivant, ses tableaux sont recherchés par les cours princières et la classe bourgeoise récemment enrichie. Si Gérard David eut peu d'influence sur Patinir, l'exemple de Hieronymus Bosch fut en revanche plus déterminant. Patinir lui emprunte certaines formules iconographiques (saints pénitents dans le désert...) et surtout cette façon très caractéristique qu'il a de placer la ligne d'horizon très élevée dans un paysage vu de très haut et qui prend de plus en plus d'importance. Mais, ce que Bosch a fait "par accident", Patinir l'a délibérément voulu et il est le premier à faire du paysage un genre autonome (les scènes religieuses même si elles existent, ne sont plus que des prétextes). Ignorant la leçon italienne, il impose ses procédés, ses couleurs pures, sa vision nouvelle. Au delà du XVI^e siècle, tous les grands paysagistes s'inspirent directement de lui, tant flamands qu'italiens ou français et ce jusqu'à Poussin et Le Lorrain.

Cette magnifique *Vision de Saint Eustache* s'inscrit dans une composition divisée en deux parties distinctes. La première illustre l'accomplissement de la vision du Saint tandis que sur la seconde développe un paysage particulièrement grandiose dans lequel une riche végétation, des montagnes minérales et un château féérique s'unissent de manière spectaculaire. Cette œuvre est à rapprocher de celle exposée au Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City). Très proche stylistiquement, ces deux œuvres ont certainement été produites dans le même atelier. Toutes deux se trouvent être des versions à plus grande échelle d'une gravure de Dürer. Dans ces deux cas, l'artiste fit preuve d'ingéniosité et de talent en prolongeant la composition d'un décor devenu plus riche que celui qui fut dessiné à l'origine par le maître allemand. Ainsi, les feuillages se font plus étoffés, l'espace entre les arbres s'agrandit et des motifs nouveaux apparaissent pour le plus grand plaisir du spectateur. La différence notable entre

Joachim Patinir can be considered as the first of the Flemish landscape artists and one of the most important. In 1515, he became a free master of the Guild of Antwerp, almost the same year as Gérard David. Although it has not been clearly established whether Patinir was his pupil in Bruges before coming to settle in Antwerp, it is however certain that the two masters worked together, especially on the décor for the entry of Archduke Charles into Antwerp. Francisca Buyst, his first wife, was the daughter of the painter Edouard Buyst. In 1521, he remarried taking Jeanne Nuyst as his wife. Dürer, who arrived in Antwerp in 1520, attended the wedding and struck up a friendship with Patinir, whose work he admired. Quentin Metsys was also one of his friends. Famous during his lifetime, his paintings were sought after by the courts of princes and the recently enriched bourgeois class. While Gérard David had little influence on Patinir, Hieronymus Bosch, on the other hand, was a more determining factor. Patinir borrowed certain iconographic formulas from him (penitent saints in the desert, etc.), especially this highly characteristic way of placing the horizon line very high up in a landscape seen from on high, which increases in size. But what Bosch did "by accident", Patinir did deliberately and he was the first to make landscape a genre in itself (religious scenes, even if they existed, were only a pretext). Unaware of Italian influences, he imposed his own processes, pure colours and his new vision. After the 16th century, all the great landscape artists – whether Flemish, Italian or French – such as Poussin and Lorrain, were directly inspired by him.

This magnificent Vision of Saint Eustace is a painting divided into two separate parts. The first one illustrates the fulfilment of the Saint's vision, while the second one unfolds into a particularly grandiose landscape in which rich vegetation, stony mountains and a fairytale castle are unified in a spectacular manner. This work is similar to the one exhibited at the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City). Stylistically very similar, these two works were certainly produced in the same studio. Both are larger versions of an engraving by Dürer. In both cases, the artist shows us proof of his ingeniousness and talent by extending the painting with a décor that is richer than the one originally created by the German master. The foliage is more substantial, the space between the trees is greater and new motifs appear to the great pleasure of the viewer. The most significant difference between these two versions is in the face of Saint Eustace. Plump with a nimbus in one version, and bare-headed



6 Maître de l'entourage de Joachim Patinir

Anvers début du XVI^e siècle

ces deux versions réside dans le visage du Saint. Nimbé et potelé pour l'un, nu-tête et gracieux pour l'autre, cette dissemblance évidente d'une version à l'autre provient certainement du fait qu'il s'agirait de la représentation des mécènes. Ceci expliquerait par ailleurs la présence inattendue d'un griffon bruxellois parmi les chiens de chasse fidèlement peints d'après la gravure de Dürer. Le paysage, rendu avec une profusion infinie de détails et une recherche subtile de valeurs tonales annonce certains motifs spécifiques de l'école de Danube. Cet échelonnement atmosphérique, accompagnée d'une technique pointilliste du feuillage, tout en finesse, et l'adjonction de motifs tels que la petite chaumière ou encore la tunique de velours rouge, nous conforte dans l'idée que notre artiste est d'origine flamande. La déclinaison à la fois subtile et franche de la perspective atmosphérique en trois tons épousant les douces déclivités, la suavité du traitement pictural ainsi que les contours arrondis de la silhouette du saint sont autant d'éléments qui situent d'emblée cette composition dans une proximité directe avec les œuvres de Patinir. Par ailleurs, Léo van Puyvelde attribue *La vision de Saint Eustache* de la collection du Nelson-Atkins Museum à ce même artiste. Patinir, admirateur de Dürer, reprenait de façon ponctuelle certains modèles de l'artiste dans le but de les inscrire dans ses paysages. A ce titre, il est plus que probable que l'artiste qui est à l'origine de notre panneau se situe dans l'entourage de Joachim Patinir. Il a même très certainement travaillé dans le studio de Gérard David avant 1515. Le thème de cette composition est tiré de *La Légende dorée*, écrite au Moyen-âge par Jacques de Voragine. Ce recueil des vies de saints fut une véritable mine dans laquelle puisèrent la presque totalité des artistes du temps. Le personnage agenouillé s'appelle Placide, Hubert ou Eustache selon la région d'Europe où il est prié. La légende veut qu'il ait été un général romain sous les ordres de l'empereur Trajan. Idolâtre et païen, l'homme était pourtant de grande piété et pratiquait avec assiduité les œuvres de miséricorde. Comme il se faisait un devoir de s'adonner au bien, Dieu décida qu'il méritait d'être dirigé vers la voie du Salut. Placide se convertit au christianisme et prit le nom d'Eustache après avoir vu apparaître un crucifix entre les bois d'un cerf qu'il chassait. Le culte de Saint Eustache, patron des chasseurs, est très vivace au Moyen-âge, tant en France qu'en Allemagne.

Pour exactes et justifiées qu'elles soient, toutes ces considérations n'enlèvent rien au plaisir et à la légitimité de considérer ce panneau pour ce qu'il est : une réalisation rare et remarquable d'un peintre s'inscrivant aux côtés de Patinir comme un artiste les plus remarquables du XVI^e siècle.

*and gracious in the other, this obvious lack of semblance between the two is most probably due to the fact that they portrayed patrons. This would explain the unexpected presence of the Brussels griffon amongst the hunting dogs, faithfully copied from the engraving by Dürer. Our mysterious, unknown artist copied with accuracy and talent the spectacular spatial arrangement of Dürer's composition, as well as portraying in a detailed manner the animals particular to this artist from the other side of the Rhine. The landscape, painted with an infinite profusion of details and subtly elegant tonal values, reveals certain motifs specific to the Danube school. This gradual change in the atmosphere, accompanied by a delicate pointillist technique for the foliage, plus the addition of motifs, such as the little cottage or the red velvet tunic, provide ample evidence that our artist was of Flemish origin. The range of three tones that compose the subtle yet clear atmospheric perspective, and embrace the soft slopes, the mellowness of the pictorial rendering as well as the rounded contours of the Saint's silhouette, are all elements that immediately place this composition in direct proximity with the works of Patinir. Furthermore, Léo van Puyvelde attributes *The Vision of Saint Eustace* belonging to the Nelson-Atkins Museum to the same artist. Patinir, an admirer of Dürer, occasionally copied some of the artist's models in order to incorporate them into his landscapes. As such, it is more than likely that the artist responsible for our panel was from the entourage of Joachim Patinir. It is also more than likely that he worked in the studio of Gérard David before 1515. The theme of this painting is taken from *The Golden Legend*, written in the Middle Ages by Jacques de Voragine. The kneeling figure is called Placidus, Hubert or Eustace according to the region in Europe where he is revered. Legend tells that he was a Roman general under the orders of the emperor Trajan. Although an idolater and pagan, the man was very pious and regularly performed acts of mercy. As he made it his duty to devote himself to good, God decided that he should follow the path to Salvation. Placidus converted to Christianity and took the name Eustace after having seen a crucifix appear between the horns of a deer he was hunting. The worship of Saint Eustace, the patron saint of hunters, was very much alive in the Middle Ages, both in France and Germany.*

However exact and justified these considerations may be, they cannot eliminate the pleasure and legitimacy of considering this panel for what it is: a rare and remarkable work by a painter from the entourage of Patinir, and amongst the most noteworthy of the 16th century.



7 Jan Mandijn

1502 Haarlem - Anvers 1560

Saint Christophe
Saint Christopher

Panneau : 58 x 82 cm
Panel: 58 x 82 cm

Provenance Collections Travies ;
Collection privée

Né à Haarlem en 1502, Jan Mandijn s'établit dès 1530 à Anvers. Très rapidement, il s'y bâtit une excellente réputation par ses représentations de scènes oniriques telles que ses Tentations de Saint Antoine et de Saint Christophe pour lesquelles il puise largement, à l'instar d'un Pieter Huys, dans le bestiaire fantastique de Jérôme Bosch. Ses compositions souvent plus humoristiques que véritablement inquiétantes, ne possèdent pas cet arrière-fond d'angoisse caractéristique du maître de Bois-le-Duc. De façon tout aussi caractéristique, les compositions de Mandijn se distinguent par le réalisme accru de ses paysages, souvent traité avec un pinceau souple et large. On a pris l'habitude de grouper sous son nom un certain nombre de tableaux conservés à Anvers, à Bruges, à Douai, à Florence, à Vienne ou à Saint Petersburg ; parmi ces œuvres, citons des sujets tels que *la Tentation de Saint Antoine*, *Les tourments de l'Enfer* ou *le Jugement Dernier*.

Les liens privilégiés qu'il entretient 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. Plusieurs historiens d'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. Quel que soit l'œuvre de Mandijn qui nous reste encore à découvrir, il est important de noter que l'artiste jouissait de son vivant d'un succès d'estime et d'une reconnaissance publique dépassant le simple profil d'épigone de Bosch auquel on le réduit généralement. C'est ainsi qu'il recevait de la Ville d'Anvers une pension annuelle pour ses travaux de décorateur de l'Ommegang, charge importante confié à un des artistes les plus renommés de la cité.

Toute la force créatrice de la composition se retrouve réunie au cœur du tableau. La représentation de Saint Christophe se voit littéralement assaillie de tous côtés par une multitude de créatures monstrueuses, débordantes de fantaisie, dans un climat de fantasmagorie satanique. Toute cette richesse iconographique basée sur la vigueur inventive présidant à la représentation de ces créatures hybrides, se voit exaltée par la fluidité enlevée de

Born in Harlem in 1502, Jan Mandijn settled in Antwerp in 1530. He very rapidly built himself an excellent reputation there through his portrayals of dreamlike scenes such as his versions of the Temptation of Saint Anthony and Saint Christopher for which he drew largely on the fantastic creatures of Hieronymus Bosch, just like Pieter Huys. However, his amusing rather than truly disturbing compositions do not possess this fearful background that is characteristic of the Bois-le-Duc master. In just as characteristic a way, the paintings of Mandijn stand out owing to the heightened realism of his landscapes, often painted with supple and broad brushstrokes. It has become customary to group together a certain number of paintings that are kept in Antwerp, Bruges, Douai, Florence, Vienna and Saint Petersburg; amongst these works are subjects such as the Temptation of Saint Anthony, The Torments of Hell or The Last Judgment.

The privileged links he maintained with Pieter Aertsen, as well as the portrait painters that were apprenticed to him such as Jan Mostaert and Bartholomeus Spranger, leads us to believe that the painter's work was not confined to the fantasy genre with which his name is systematically associated. Several art historians tried somewhat too quickly to attribute to Jan Mandijn the works thought to be the hand of the Master of the Prodigal Son. More recently, a link was suggested with the mysterious figure of the Master of Paul and Barnabus. While there are certainly works by Mandijn that remain to be discovered, it is important to note that the artist enjoyed great respect and public recognition during his lifetime that exceeded the profile of a mere epigone of Bosch, to which he is generally reduced. He thus received an annual pension from the Town of Antwerp for his work as decorator of the Ommegang, a major task entrusted to one of the town's most renowned artists.

All the creative force of the composition is united in the heart of the painting. In this portrayal, Saint Christopher is literally assailed on all sides by a multitude of monstrous creatures, brimming with fantasy, in a satanic phantasmagorical atmosphere. The entire iconographic wealth, based on the inventive vigour presiding over the portrayal of these hybrid creatures, is exalted by the extreme fluidity of his stroke, the exact highlights and the compositional nature characteristic of the best works of Jan Mandijn.



la touche, la justesse des accents de lumières et la nature compositionnelle caractéristique des meilleures réalisations de Jan Mandijn.

Cette œuvre exceptionnelle nous livre une version originale du thème de Saint Christophe, qui, depuis Bosch et Huys, était résolument ancré dans la mémoire collective de la tradition picturale flamande. La version populaire de la légende nous décrit le Saint comme un homme d'une taille prodigieuse ayant décidé de mettre sa vie au service du Christ. Vivant au bord d'un fleuve, il faisait office de passeur pour les pauvres et les faibles. L'histoire nous relate qu'un soir, le géant transporta sur ses épaules un petit enfant qui se mit à devenir de plus en plus lourd à chaque pas que faisait le saint. L'enfant lui avoua alors être le Christ et lui révéla que poids démesuré qui pesait sur les épaules de Christophe était celui des péchés du monde. Le nom de Christophe signifie en grec « porteur du Christ ».

Ce tableau illustre la scène décrite ci-dessus. Le Saint y franchit le fleuve avec l'enfant Jésus sur les épaules. Les eaux ainsi que les berges sont agitées d'une faune extraordinaire. La composition abonde de réminiscences boschiennes : monstres aquatiques et guerriers, énorme couteau, volcan à face humaine, poisson mangeant d'autres poissons, etc. En plongeant toute son iconographie dans le plus pure fantastique, Jan Mandijn dépasse ce que Jérôme Bosch avait peint dans ses tableaux consacrés au même thème. La liberté et la fraîcheur de son écriture picturale fait éclater toute la singularité du peintre.

Ce « faiseur de diableries », comme aimait à l'appeler Van den Branden, élabore ici une composition à la verve caricaturale saisissante et d'une facture picturale uniformément très soignée et d'une grande beauté. Les plus beaux Saints Christophe de Mandijn sont conservés au Musée de l'Hermitage (Saint Petersburg), au Country Museum of Art (Los Angeles) ainsi qu'à la Alte Pinakothek de Munich.

This exceptional work is an original version of the theme of the temptation of Saint Christopher which, since Bosch and Huys, was firmly anchored in the collective memory of the Flemish pictorial tradition. The popular version of the legend describes the Saint as a man of a prodigious size, who decided to sacrifice his life to serving Christ. Living on the banks of a river, he carried across the poor and the weak. The story tells us of how, one evening, the giant carried a small child on his shoulders who became heavier and heavier with every step the Saint took. The child then admitted he was Christ and told Christopher that the unbelievable weight on his shoulders was that of all the sins of the world. In Greek, the name Christopher means "carrier of Christ".

This painting illustrates the scene described above: the Saint crossing the river with the infant Jesus on his shoulders. The water and the riverbanks are bustling with an extraordinary fauna. Echoes of Bosch abound in the painting: aquatic monsters and warriors, an enormous knife, a volcano with a human face, a fish eating other fish, etc. By plunging his iconography into pure fantasy, Jan Mandijn exceeds the paintings of Hieronymus Bosch dedicated to the same theme. The freedom and freshness of his pictorial expression wonderfully illustrate the uniqueness of the painter.

Here, this "painter of devilries", as Van den Branden liked to call him, has created a composition of great beauty with an astonishing caricatured vigour and a uniformly meticulous pictorial technique. The most beautiful paintings of Saint Christopher by Mandijn are kept at the State Hermitage Museum (Saint Petersburg), the Country Museum of Art (Los Angeles) and at the Alte Pinakothek in Munich.



8 Maître au perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

Sainte Marie-Madeleine pénitente
The penitent Saint Mary Magdalene

Panneau : 43,5 x 35 cm
Panel: 43,5 x 35 cm

Provenance Collection privée

Peintre de figures et de compositions religieuses, ce maître anonyme anversois de la première moitié du XVI^e siècle, fut ainsi désigné par M. J. Friedländer en raison du perroquet qui, sans avoir valeur de signature, figure sur quelques uns de ses tableaux de Madone et avec lequel joue l'Enfant. Ses représentations de Vierge à l'Enfant et de Sainte Marie-Madeleine, dépeintes sous l'aspect de jeunes aristocrates, vêtues à la mode des environs de 1530, rapprochent son style de celui de son contemporain, le Maître des demi-figures, avec lequel il partage un même maniérisme qui n'est pas sans rappeler la production de Pieter Coeck d'Alost. L'élégante figure de Marie-Madeleine, l'ovale de son visage, l'expression de ses traits, les doigts effilés ainsi que le corps allongé de l'Enfant sont communs aux deux artistes anonymes. Leur œuvre peut se lire comme un hommage déguisé à la grâce idéale et sensible des nobles dames de la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie.

La forme ovale du visage, la finesse des traits, le nez droit et mince, les sourcils arqués, le raffinement et la préciosité des matières, des mains fines et soignées aux doigts fuselés caractérisent parfaitement la manière du Maître au Perroquet que l'on retrouve dans cette élégante figure de Marie-Madeleine. Très en faveur en Europe septentrionale au début du XVI^e siècle, maintes fois traitées par les brugeois Benson ou Isenbrant, les Madeleine sont représentées sous l'aspect de jeunes femmes richement vêtues et livrées à des occupations aristocratiques ou intellectuelles. Fait étrange au regard d'un homme du XXI^e siècle mais parfaitement admis à l'époque, les dames de la cour se faisaient volontiers peindre sous les apparences de Marie-Madeleine. Le raffinement et la préciosité des matières sont les témoins d'une facture précieuse et soignée, en phase avec les développements les plus raffinés du maniérisme anversois. Comme plongée dans ses pensées, Marie-Madeleine contemple avec une gravité empreinte d'une douce mélancolie son reflet dans le miroir. Ce dernier est l'un des attributs qui accompagnent le plus souvent la jeune sainte, il est présent ici sous forme symbolique : le Christ, plus précisément l'œil du Christ, est le miroir moral, limpide et éclairé par une lumière divine qui permet à l'âme coupable de Marie-Madeleine de contempler sa laideur. Dans ce tableau, Marie Madeleine médite sur la mort (le crâne), la fuite du temps (le vieillard) et la vanité de la vie terrestre (le miroir). Marie-Madeleine est ici repentante. Elle engage les Chrétiens à suivre son exemple : abandonner la vie insensée de débauches et ne pas croire aux faux semblants car le miroir, pour qui sait regarder, dit toujours la vérité. Il renvoie toujours une image de la mort.

This anonymous Master of Antwerp, who painted religious characters and compositions during the first half of the XVI century was named as such by M.J. Friedländer owing to the parrot, which, whilst having no value as a signature, appears on some of his Virgin paintings, in which the Child plays with it. His representations of the Virgin with Child and Saint Mary Magdalene, depicted as young aristocrats dressed in the fashion of the 1530's, closely recall his contemporary, the Master of the half-figures, with whom the highly mannerist style and mode of production often interrelate and, though more rarely, the characters of Pieter Coeck d'Alost. Mary Magdalene's elegant figure, with her oval face, the expression of her features, her slender fingers and the long body of the Child are common to both anonymous artists, who constantly played subtle homage to the ideal, sensitive grace of the noble women of the court of Margaret of Austria and Mary of Hungary.

The oval shape of the face, the delicate features, the straight, narrow nose, the arched eyebrows, the refinement and wealth of the materials, and the slim, well-cared-for hands with slender fingers perfectly characterise the style of the Master with the Parrot, which we can see here in this elegant portrayal of Mary Magdalene. Very much in favour in northern Europe at the beginning of the 16th century, and depicted on numerous occasions by Benson or Isenbrant from Bruges, the paintings of Mary Magdalene portray richly clothed young women, pursuing aristocratic or intellectual occupations. Strange though it may seem from a 21st century point of view, it was perfectly acceptable at the time for ladies of the court to be willingly portrayed as Mary Magdalene. The refinement and wealth of the materials bear witness to a skilful and careful technique, in line with the most refined developments of mannerism in Antwerp. As though deep in thought, Mary Magdalene contemplates her reflection in the mirror with a solemnity touched with gentle melancholy. The latter is one of the attributes that most often accompanies the young saint. Here, it is symbolic: Christ, or more precisely the eye of Christ, is the moral mirror, clear and lit by a divine light that allows the guilty soul of Mary Magdalene to contemplate its ugliness. In this painting, Mary Magdalene is contemplating death (the skull), time passing (the old man) and the vanity of terrestrial life (the mirror). She is encouraging Christians to follow her example: abandon your senseless life of debauchery and do not believe in false appearances because the mirror, for those who know how to look, always tells the truth. It always reflects an image of death.



Portrait de Martin Luther
Portrait of Martin Luther

Panneau : 19 x 15,3 cm. Signé et daté 1532. Inscription
IN SILENTIO ET SPE ERIT FORTITVDO VESTRA
Panel: 19 x 15.3 cm. Signed with the artist's device and
dated upper right in gold: 1532 and inscribed along the
top in gold: *.IN SILENTIO ET SPE. ERIT FORTITVDO VESTRA*

Provenance Collection A ; F. Philips ; Perdu durant la seconde
guerre mondiale ; Retrouvé et placé au soin du Stichting Netherlands
Kunstbeitz', inv. No. 1230 ; Restitué à la famille Philips

De part sa qualité intrinsèque, il ne fait aucun doute que ce panneau soit de la main d'un grand artiste du XVI^e siècle, à savoir, Lucas Cranach l'Ancien. Nombreux sont les musées qui conservent d'autres versions de ce portrait de Luther, représenté en demi-buste, tourné de côté et au regard intelligent. Nous n'en citerons que quelques uns parmi les plus importants : le Musée des Offices (Florence), au Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg) ou encore au Museo Poldi Pezzoli (Milan).

On y retrouve ces mêmes traits de visage, placés sur un fond neutre de couleur décorative, et mis en valeur par la lumière, naturelle et uniforme, dirigée de façon à venir en souligner les contours, nets et marqués. L'artiste retranscrit ainsi, avec clarté et concision, l'essence morale de son modèle : un homme amène et bienveillant, mais aussi un penseur soucieux de doctrine et de foi.

Martin Luther (1483-1546) fut l'un des plus éminents théologiens allemands à l'origine de la Réforme. Très préoccupé par l'idée du salut, il s'éleva contre le trafic des indulgences, reconnu par l'Eglise catholique et fit paraître en 1517 ses 95 thèses, considérées comme le point de départ de la Réforme. Condamné par la papauté en 1520, il fut mis au ban de l'Empire germanique en 1521 mais recueilli par l'Electeur de Saxe, qui devint l'un des plus ardents défenseurs de la foi protestante. Grâce à cette protection officielle, Luther consacra le reste de sa vie à structurer et à défendre son œuvre à l'origine de l'immense bouleversement religieux qu'est la Réforme.

Cranach l'Ancien, qui, comme bourgmestre de Wittenberg et peintre attiré de la Cour de Saxe, avait entretenu des relations d'amitié avec le grand humaniste, deviendra son portraitiste officiel. Il peignit à plusieurs reprises son portrait afin de les envoyer aux nombreuses cours allemandes séduites par le Protestantisme. Ces portraits sont aujourd'hui passés à la postérité.

Les grands tableaux ont chacun leur histoire et cet élégant portrait ne déroge pas à la règle. Pris dans la fureur de la seconde guerre mondiale, le panneau allait être réquisitionné par l'occupant allemand suite au refus de Madame Philips-van Lennep de le leur vendre. Avant que l'œuvre ne lui soit arrachée, Madame Philips fit écrire au dos du panneau un hymne luthérien qui promet la défaite des forces du mal face aux hommes de Foi. On peut y voir là un joli pied de nez aux forces d'occupations. Le tableau, comme pour confirmer l'inscription, réintégra la collection familiale après la défaite nazie.

It is clear without a doubt through its intrinsic quality that this panel is the work of the great 16th century artist, Lucas Cranach the Elder. Numerous museums own other versions of this portrait of Luther, portrayed in half-length, in profile and with an intelligent look. Amongst some of the most important ones are those in the Uffizi Gallery (Florence), the Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg) or the Museo Poldi Pezzoli (Milan).

We can see the same traits, placed against a neutral background of a decorative colour, and emphasised with a natural, uniform light, directed in such a way as to highlight the clear and pronounced contours. The artist thus portrays the moral essence of his model with clarity and concision: an amiable and benevolent man, but also a thinker concerned with doctrine and faith.

Martin Luther (1483-1546) was one of the most eminent German theologians behind the Reformation. Highly preoccupied with the idea of salvation, he protested against the trafficking of indulgences, recognised by the Catholic Church and published his 95 theses, considered as the starting point of the Reformation. Condemned by the papacy in 1520, he was banished from the German Empire in 1521 but taken in by the Elector of Saxony, who became one of the most ardent defenders of the Protestant faith. Thanks to this official protection, Luther dedicated the rest of his life to structuring and defending his work that was the source of the immense religious upheaval known as the Reformation.

Cranach the Elder, who, as burgomaster of Wittenberg and court painter for the Court of Saxony had maintained friendly relations with the great humanist, became his official portrait painter. On several occasions, he painted his portrait in order to send them to the numerous German courts attracted by Protestantism. These portraits have now gone down in history. These great paintings each have their story and this elegant portrait is no exception to the rule. Taken during the fury of the Second World War, the panel was to be requisitioned by the German occupying forces following the refusal of Madame Philips-van Lennep to sell it to them. Before the work was snatched from her, Madame Philips had a Lutheran hymn written on the back of the panel, promising the defeat of the forces of evil in the face of men of faith. This was a real snub to the occupying forces. As though confirming the inscription, the painting was returned to the family collection after the defeat of the Nazis.



Le Christ bénissant les enfants
Christ blessing the children

Panneau : 49 x 74,5 cm. Signé et précédé de l'inscription : LASSET DIE KINDLIN ZV MIR KOMMEN VND WERET INEN NICHT DAN SOLCHER IST DAS REICHGOTTES./MAR.X.

Panel: 49 x 74.5 cm. Signed and preceded by the inscription: LASSET DIE KINDLIN ZV MIR KOMMEN VND WERET INEN NICHT DAN SOLCHER IST DAS REICHGOTTES./MAR.X.

Provenance Collection privée,
 Hanovre, 1963 ; 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 les scènes religieuses et mythologiques, sans oublier les portraits et les nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui eut une influence au début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500.

Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période ; ce sont des scènes religieuses dans lesquelles les couleurs éclatantes et l'expression des personnages font entrevoir les germes de son pouvoir créatif. En 1505, il s'établit à Wittenberg et 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. Il est anobli en 1509. A partir de cette date, son art s'oriente vers un style s'approchant du maniérisme : les formes s'allongent, deviennent plus souples, les personnages prennent de l'importance par rapport au paysage devenu simple décor et leurs différentes poses sont élaborées et codifiées, l'habillement devient particulièrement raffiné. Ses fils Hans et Lucas Cranach le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier.

Exceptée une visite aux Pays-Bas en 1508, 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. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

Par sa puissance expressive et artistique, ce *Christ bénissant les enfants* se rapprochent à tous points de vue de deux autres versions de ce sujet conservées au Chi-Mei Museum (Taiwan) et au Schlossmuseum (Gotha).

Thème très rarement représenté jusqu'à Cranach l'Ancien, le sujet de ce tableau ne s'arrête pas à la simple évocation d'un passage biblique. Proche des préoccupations luthériennes, Lucas Cranach l'Ancien cherche à faire passer un message, une idée. En illustrant le verset 14 du chapitre X de

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the XVI century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered as one of the major representatives of the German Renaissance. He was both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther, successfully dealing with religious and mythological scenes, portraits and female nudes whom he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He traveled to Vienna and apparently settled there in 1500.

In 1505, he became court painter to the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, made retables as well as non-religious subjects. In 1508, the Elector Frederick of Saxony granted Cranach a coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons Hans Cranch and Lucas Cranach the Younger were among his assistants. They faithfully imitated his style and played a major role in the works produced by his studio.

Apart from a visit to the Low Countries in 1508, the Master lived almost uninterruptedly in Wittenberg. He was a civic dignitary and was elected to the town council in 1509, serving as Bürgermeister in 1537 and 1540.

Owing to its expressive and artistic power, this Christ blessing the children can be compared from all points of view with the two other versions of this subject kept at the Chi-Mei Museum (Taiwan) and the Schlossmuseum (Gotha).

A theme very rarely portrayed before Cranach the Elder, the subject of this painting does not simply evoke a passage from the bible. Close to Lutheran concerns, Lucas Cranach the Elder is seeking to convey a message, an idea. By illustrating Verse 14 of Chapter X of the Gospel according to Saint Mark: "Suffer the little children to come unto me, and forbid them not: for of such is the kingdom of God" ("lasset die kindling zumir kommen und weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes"), the artist is fighting for the cause of the Reform. He agreed with Luther's vision in the controversy of 1530 on baptism.

Christ blessing the children is the "battle horse" of Lutheran reform against the Anabaptists, who made the choice to condemn baptism imposed on young children, arguing that this sacrament should only be received by those in full knowledge of the facts.



l'évangile de Saint Marc : « Laissez venir à moi les petits enfants, et ne les en empêchez pas ; car le royaume de Dieu est pour ceux qui leur ressemblent » (« lasset die kindlin zvmir kommen vnd weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes »), l'artiste prend fait et cause pour la Réforme. Il s'accorde à la vision de Luther dans la contre verse de 1530 sur le baptême.

Le Christ bénissant les enfants se trouve être le « cheval de bataille » de la réforme luthérienne face aux anabaptistes, ces derniers ayant fait le choix de condamner le baptême imposé aux jeunes enfants, estimant que ce sacrement ne devait être reçu qu'en pleine connaissance de cause par les candidats.

L'utilisation de nombreux aplats évite au spectateur de s'intégrer à la scène pour une meilleure compréhension du sujet. L'absence d'interprétation individuelle des personnages nous conforte dans cette direction. Lucas Cranach l'Ancien exclut volontairement le spectateur de sa composition dans l'appétence de voir celle-ci interprétée comme un enseignement, une façon de penser, et non pas comme la représentation d'une réalité.

Par sa maîtrise du pinceau et de la mise en scène, Lucas Cranach l'Ancien nous transporte dans une vision toute autre du tableau. Outre la beauté certaine et le talent sans égale qu'elle dégage, cette composition nous révèle également un artiste capable d'utiliser son don pour la peinture dans un but de connaissance et de partage.

The use of numerous flat tints prevents the viewer from integrating into the scene for a better understanding of the subject. It is clear from the lack of individual interpretation of the figures that this is what is intended. Lucas Cranach the Elder voluntarily excludes the viewer from his composition with the desire to see the painting interpreted as a lesson, a way of thinking, and not as the portrayal of reality.

Through his controlled brushstroke and the composition of the painting, Lucas Cranach the Elder transports us into a completely different vision of the painting. Besides the obvious beauty and unequalled talent it exudes, this painting also reveals an artist capable of using his gift for painting to share and impart knowledge.



11 Lucas Cranach Le Jeune

1515 Wittenberg - Weimar 1586

Vierge à l'enfant avec Sainte Catherine
Virgin and Child with Saint Catherine

Panneau : 50 x 35,9 cm
Panel: 50 x 35.9 cm

Provenance Le Palais Ducal, Altenburg, Allemagne de l'Est ; Galerie Van Diemen, Berlin, 1929 ; Collection David Birnbaum, Amsterdam, 1932 ; Collection W. E. Duits, Londres, 1954 ; Collection Eva Sardinia Borthwick Norton de Southwick House, Purbrook, Hampshire, 1952 ; Légué par ses exécuteurs testamentaires à la Royal Scottish Academy

exposition

Kunstgeschichtliche Ausstellung zu Erfurt, septembre 1903, n°35.

littérature

O. Doering, G. Voss, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen : Gemälde, Skulpturen, Schnitzaltäre, Medaillen, Buchmalereien, Webereien, Stickereien, edelschmiedekunst*, Magdeburg, 1905, p. 11 ; M. J. Friedländer, J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, p. 51, cat. n°112, reproduit ; M. J. Friedländer, J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, Londres, 1978, p. 96, cat. n° 131, reproduit.

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI^e siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune, imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550. Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de moeurs furent particulièrement appréciés.

Anciennement attribué à Lucas Cranach l'Ancien par Friedländer et Rosenberg, cette composition magistrale et imposante par sa puissance expressive et esthétique illustre à merveille l'habileté avec laquelle Lucas Cranach le Jeune s'élève au niveau artistique de son illustre père.

A l'inverse de nombreuses compositions flamandes dans lesquelles les personnages semblent se diluer dans le paysage, les figures de la sainte, de la Vierge et de l'enfant Jésus prennent ici une importance capitale : le raffinement de leurs drapés, la luminosité des chaires et la somptuosité des bijoux participent à cette mise en avant des protagonistes voulue par l'artiste. D'un style presque maniériste, la composition frappe par le soin apporté à chaque détail. Nombreux et codifiés, ces derniers apportent par leur foisonnement un sentiment de réalité et font de ce tableau une œuvre d'exception. On retrouve entre autre la grappe de raisins annonciatrice du sacrifice du Christ (le vin étant dans la religion chrétienne le symbole du sang versé par Dieu pour sauver les hommes du péché originel) ainsi que la roue garnie de pointes, instrument du martyre de sainte Catherine. Celle-ci est représentée brisée comme le sont toutes les tentatives d'abattre la foi chrétienne.

Dans leur catalogue raisonné, Friedländer et Rosenberg mentionnent plusieurs versions se rapprochant de notre composition. L'une d'entre elles, présentant de légères différences, a appartenu au Musée Diocésain Sandomierz (Pologne, 1957), une autre à The Lillienfeld Gallery (New-York, 1945). Une troisième version a été vendue à Cologne chez Malmede and Geissendorfer (14/11/1917) et enfin une quatrième se trouvait dans la Collection Von Caffert, (Daumenbüttel, Allemagne).

The Cranachs, a German family of painters, artists and engravers, were active in Saxony during the 16th century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550.

An accomplished portrait painter, he developed a particularly decorative stylised two-dimensional way of representing his subjects. His mythological scenes and his paintings of manners were particularly popular.

Formerly attributed to Lucas Cranach the Elder by Friedländer and Rosenberg, the expressive power and aestheticism of this brilliant and imposing painting wonderfully illustrate the skill which sets Lucas Cranach the Younger on the same artistic level as his illustrious father.

Contrary to numerous Flemish paintings in which the characters seem to fade into the landscape, the figures of the saint, the Virgin and the infant Jesus are of major importance here: the refinement of their drapes, the luminosity of the flesh and the sumptuousness of the jewellery helps to put the emphasis on the protagonists, as desired by the artist. Painted in an almost mannerist style, the care taken over each detail makes the composition particularly striking. The profusion of these numerous and codified details gives a feeling of reality, making this painting an exceptional work. Amongst other things is the bunch of grapes announcing the sacrifice of Christ (wine being the symbol of the blood spilled by God to save man from original sin in the Christian religion), as well as the spiked wheel used for the martyrdom of Saint Catherine. Here, the wheel is broken as are all attempts to destroy the Christian faith.

In their catalogue raisonné, Friedländer and Rosenberg refer to several versions that resemble our painting. One of them, with a few slight differences, belonged to the Sandomierz Diocesan Museum (Poland, 1957), and another to the Lillienfeld Gallery (New York, 1945). A third version was sold in Cologne by Malmede and Geissendorfer (14/11/1917) and finally, a fourth one belonged to the Von Caffert Collection (Daumenbüttel, Germany).



12 Pieter Balten

1525 - Anvers - 1598

Kermesse villageoise
Village fair

Panneaux : 87,5 x 132 cm
Panels: 87.5 x 132 cm

Provenance Collection François Empain,
Le tableau est ensuite resté dans la famille

Maître à Anvers dès 1540, son inscription à la guilde est antérieure de onze ans à celle de Pieter Brueghel l'Ancien. Avant d'entrer dans la corporation des peintres, il avait déjà travaillé avec Pieter Brueghel sur un triptyque destiné à l'église Rombaut à Malines. Ceci démontre les rapports qui existèrent très tôt entre les deux maîtres. Bien que l'influence et le génie de Pieter Brueghel soient prépondérants, on ne peut nier l'existence d'une influence mutuelle et une interaction qui se remarquent tout au long de leur carrière. Plus tard, Pieter Brueghel le Jeune n'hésitera pas à s'inspirer des compositions ou des desseins de Balten pour étoffer ses propres œuvres. Cet artiste se consacre entièrement à un genre qui devient très en vogue à son époque : le pittoresque folklorique de la vie populaire. Il est l'un des premiers à s'attarder sur les grands mouvements de foule qui se déploient lors des kermesses et des fêtes. Ses personnages, très colorés et tracés avec énergie, ont le sens de la comédie et de la farce. Le style de Pieter Balten se caractérise par des formes nettement délimitées, cernées avec énergie, et des coloris audacieux pour l'époque, comme ses rouges vifs qui contribuent à détacher les figures du décor et surtout à communiquer aux réjouissances villageoise une gaieté exubérante.

Pieter Balten nous offre ici une kermesse villageoise regorgeant de détails savoureux et possédant toutes les caractéristiques propres à ses compositions débordantes d'animation. Suivant un procédé de décomposition cinématique, moderne, certes, à nos yeux, mais non inhabituel dans les compositions de l'époque, Balten, soucieux de mettre en scène de façon dynamique une fête villageoise, nous montre à l'avant-plan des paysans bavardant, d'autres jouant aux dés et amusant les enfants tandis que l'on discerne à l'arrière plan plusieurs personnages formant un rond autour de l'arbre de mai. La dominante d'accents vestimentaires rouges, typique chez Balten, fournit un élément de ponctuation rythmique supplémentaire, venant renforcer l'effet de joyeuse animation se dégageant des compositions de ce maître. Thème cher à notre artiste, la kermesse est pour lui l'occasion de dépeindre non seulement un moment de vie populaire mais également un amalgame de sentiments tels que la joie et le bonheur. Animée d'une multitude de petites scénettes plus amusantes et surprenantes les unes que les autres, notre panneau est un véritable témoignage des plaisirs de la vie. Pleine de charme et de poésie, cette scène du temps passé séduit son spectateur autant pour son intérêt documentaire et anecdotique que par ses valeurs essentiellement picturales.

Pieter Balten registered with the guild in Antwerp as a master in 1540, eleven years earlier than Pieter Brueghel the Elder. He had already worked with Pieter Brueghel on the triptych for the Rombaut church in Malines before entering the corporation of painters. This shows the relationship that existed between the two masters very early on. Although the influence and genius of Pieter Brueghel is preponderant, we cannot deny the existence of a mutual influence and a clear interaction throughout their entire careers. Later on, Pieter Brueghel the Younger did not hesitate to find inspiration in the paintings and drawings of Balten to fill out his own works. This artist was entirely dedicated to a genre that became very popular during his time: the picturesque traditions of peasant life. He was one of the first to portray the bustling crowds found at village fairs and celebrations. His highly coloured and energetically painted figures have a sense of comedy and farce. The style of Pieter Balten is characterised by clearly and energetically defined forms, and audacious colours for the time, such as bright red, which makes the figures stand out from the background and, in particular, communicate the exuberant gaiety associated with the joys of village life.

Here, Pieter Balten offers us a village fair brimming with delightful details and all the characteristics particular to his highly animated paintings. Dividing his composition into various groups of activity, in a way that certainly appears modern though is not, in fact, unusual in the paintings of the time, Balten, keen to portray a village fair in a dynamic manner, depicts peasants chatting in the foreground, and others playing at dice or amusing the children, while in the background, we perceive several figures forming a ring around a may tree. The dominant red of the clothes, typical in Balten's works, adds to the rhythm of the whole, reinforcing the effect of joyous excitement that emanates from the paintings of this master. A theme very dear to our artist, the village fair is an opportunity for him to depict not only a moment of peasant life, but also a mixture of feelings such as joy and happiness. Animated by a multitude of small scenes, all as amusing and surprising as each other, our panel is a true homage to the pleasures of life. Full of charm and poetry, this scene from the past will appeal to the viewer not only for its documentary and anecdotal interest, but also for its essential pictorial values.





Kermesse villageoise
Village fair

Panneau : 76 x 107,5 cm
Panel: 76 x 107.5 cm

Provenance Château de Satz Korn-Brandhorst, Potsdam, Allemagne;
Acquis par la famille du précédent propriétaire au milieu des années 1800

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 l'Ancien, dont il est un exact contemporain. Il est à noter que Van Cleve ne se rendit jamais en Italie comme c'était pourtant la coutume à l'époque pour nombre de jeunes peintres d'Europe septentrionale. 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 Bruegel le Jeune s'est inspiré, outre de l'œuvre de son célèbre père, de plusieurs tableaux de van Cleve.

Quelques caractéristiques se rencontrent dans toutes les œuvres de Martin van Cleve : les coiffes blanches des femmes sont plus amples que celles peintes par les Brueghel. Elles possèdent des brides parfois relevées et nouées sur le sommet de la tête. De même, un chien ne fait jamais défaut et est presque toujours représenté de profil.

Cet artiste exceptionnel a collaboré avec son frère Hendrik, peintre paysagiste, les Grimmer, et Gillis van Coninxloo.

C'est tout l'art polymorphe de Marten van Cleve, savant paysagiste, peintre de genre et brillant coloriste, qui s'exprime avec éclat dans ce somptueux panneau. Par-delà l'indéniable influence thématique de Bruegel l'Ancien, la formulation qu'en donne van Cleve se déploie ici de façon tout à fait personnelle, dans une composition rigoureusement articulée, par-delà l'impression de joyeuse cohue qui se dégage de prime abord de l'ensemble.

En paraphrasant Friedländer, on peut dire de notre artiste qu'il excelle à situer les personnages dans leur milieu. Une foule grouillante peuple le premier plan dont les molles ondulations s'élèvent en un tertre, du côté gauche. Au-delà de celui-ci s'étend une large chaussée bordée de chaumières. Chaque personnage saisi sur le vif et campé dans une attitude souple, possède une forme typique et un visage individualisé. Ainsi, l'ivrogne qui s'effondre

Martin van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and the student of Frans Floris.

He was accepted as a Master in the Antwerp corporation in 1551, the same year as Pieter Bruegel the Elder, who was his exact contemporary. He never visited Italy, although this was the custom at the time.

In his early works, one can detect the influence of Pieter Aertsen, but before long, Martin too would fall under the spell of Bruegel. Like Bruegel, Martin van Cleve painted both indoor and outdoor peasant scenes, which display a sharp sense of realism. Moreover, van Cleve's paintings are known to have influenced Pieter Bruegel the Younger, in addition to his father's work.

Certain characteristic details show up in all of van Cleve's work : the women's white bonnets which are larger than those seen in the work of Brueghel, and which are sometimes worn with the strings knotted on top of the head, together with the ever-present dog that is almost always seen from the side.

He collaborated with Frans Floris, his brother the landscape painter Hendrick van Cleve, Jacob and Abel Grimmer and Gillis van Coninxloo.

It is all the polymorphic art of Marten van Cleve, a skilful landscapist and genre painter, as well as an outstanding colourist, that is so brilliantly expressed in this sumptuous panel. Despite the undeniable thematic influence of Bruegel the Elder, van Cleve displays a very personal interpretation here, in a rigorously structured composition that reaches beyond the initial impression given by the joyous crowd.

To paraphrase Friedländer, our artist excels in situating figures in their environment. A bustling crowd fills the foreground where gentle undulations lead to a hillock on the left. A broad road lined with cottages extends beyond this point. Each figure, taken from real life and portrayed in a lithe pose, has a typical form and an individualised face. Thus, the drunkard collapsing in the foreground has the same physiognomy as the figure highlighted in the Fire of Saint Martin (Vienna, private collection). The dog yapping at his side also appears in several other paintings, in particular in the Quartered Ox (Vienna,



au premier plan offre la même physionomie que le personnage mis en évidence dans le Feu de la Saint Martin (Vienne, collection privée). De même, le chien jappant à ses côtés apparaît encore dans plusieurs autres compositions, notamment dans le Bœuf écharri (Vienne, Musée d'Histoire de l'Art, n°772a, monogrammé et daté 1566), la Rixe de soldats et Paysans (Vienne, Musée d'Histoire de l'Art, n°772) et dans le Feu de la Saint Martin (Vienne, collection privée). Quant aux coiffes à pans relevés que portent les femmes, elles sont typiques du style de Martin van Cleve.

A l'instar de Brueghel, Martin van Cleve veut son art réaliste et exprime avec talent la joie et l'atmosphère débordante de gaieté des paysans de l'époque.

Museum of Art History, no. 772a, monogrammed and dated 1566), Soldiers and Peasants Brawling (Vienna Museum of Art History, no. 772) and the Fire of Saint Martin (Vienna, private collection). As for the headdresses with the sides turned up worn by the women, these are typical of the style of Martin van Cleve.

Following the example of Brueghel, Martin van Cleve is a realist and skilfully expresses the joy and cheerful atmosphere of the peasants at that time.



Paysage avec chaumière et vue sur une vallée fluviale
Landscape with cottage and view over a valley with a river

Panneau : 22,5 x 23 cm
 Monogrammé
 Panel: 22.5 x 23 cm
 Monogrammed

Provenance Collection privée

Lucas van Valckenborch fut sans doute initié à la peinture par son père, Martin van Valckenborch l'Ancien, avant d'être admis comme maître de la guilde de Malines en 1564. Suite aux persécutions religieuses infligées par les troupes du Duc d'Albe aux sympathisants de la Réforme, il dut fuir sa ville natale en 1566 pour se réfugier à Liège puis à Aix-la-Chapelle où il retrouva son frère Martin ainsi que son ami Vredeman de Vries. Il s'installa à Anvers en 1576. L'année suivante il travailla à Bruxelles pour l'archiduc Matthias, alors gouverneur des Pays-Bas. En 1581, il accompagna ce dernier en Autriche et séjourna à Vienne et à Prague. Nous retrouvons par la suite sa trace à Linz et à Nuremberg. A partir de 1593, il partagea un atelier à Francfort avec son frère Martin.

Ce maître s'inscrit parmi les plus grands paysagistes du XVI^e siècle. Sa conception du paysage dérive directement de Joachim Patenier et de Pieter Brueghel l'Ancien. Ses représentations très détaillées des saisons, des kermesses villageoises, des compagnies galantes, des vues de villes se distinguent par le soin méticuleux apporté à leur réalisation et leur netteté poursuivie dans chacun des plans qui mènent à l'horizon.

Ses paysages panoramiques, montagneux ou boisés, sont une réelle invitation à la promenade. Cet observateur attentif et scrupuleux traite ses compositions avec la délicatesse d'un miniaturiste. Ses sujets, souvent anecdotiques, sont toujours traités de manière attractive et bénéficient d'une surprenante exactitude historique, tandis que le paysage environnant gagne en exactitude topographique.

A la fin de sa vie, l'artiste parfait encore ses paysages : bénéficiant de nuances lumineuses et raffinées, ceux-ci témoignent d'une réelle démarche créatrice pour dépasser la conception brueghelienne jamais atteinte par ses contemporains.

Ce magnifique petit panneau illustre de manière exceptionnelle le versant intimiste et raffiné de l'art de Lucas van Valckenborch. Le maître s'affirme ici comme l'une des figures charnières du développement du paysage dans les Flandres au milieu du XVI^e siècle.

Lucas van Valckenborch was undoubtedly initiated in painting by his father, Martin van Valckenborch the Elder, before being admitted as a master of the guild of Malines in 1564. As a result of the religious persecutions inflicted upon sympathisers of the Reform by the troops of the Duke of Alba, he had to flee from his native town in 1566 to take refuge in Liege then in Aix-la-Chapelle, where he joined his brother Martin as well as his friend, Vredeman de Vries. He settled in Antwerp in 1576. The following year, he went to work in Brussels for Archduke Matthias, the then governor of the Netherlands. In 1581, he accompanied the latter to Austria and stayed in Vienna and Prague. We then find his trail once again in Linz and in Nuremberg. As from 1593, he shared a studio in Frankfurt with his brother Martin.

This master is amongst the greatest landscape artists of the 16th century. His concept of landscape is directly derived from Joachim Patenier and Pieter Brueghel the Elder. His very detailed portrayals of the seasons, village fêtes, romantic scenes and townscapes, stand out owing to the meticulous care employed in their execution and their sharpness which continues into each of the planes leading to the horizon.

These panoramic, mountainous or wooded landscapes are a real invitation to take a walk. The paintings of this keen and scrupulous observer are treated with the delicacy of a miniaturist. His subjects, often anecdotal, are always treated in an attractive manner and benefit from a surprising historical exactitude, while the surrounding landscape enjoys a topographical exactitude.

At the end of his life, the artist was still perfecting his landscapes: benefiting from luminous and refined hues, they bear witness to a true creative approach, never achieved by his contemporaries, that exceeds the Brueghelian concept.

This magnificent little panel exceptionally illustrates the intimist and refined side of the art of Lucas van Valckenborch. It confirms the master as one of the key figures in the development of landscape in Flanders in the middle of the 16th century.



Sur ce format de taille originale, Lucas van Valckenborch réinterprète à sa manière la composition classique du paysage montagneux. Héritier des maîtres anversois de la première moitié du XVI^e siècle (nous pensons à Henri Met de Bles en particulier), notre peintre se distingue cependant de ses pairs en adoptant un style nouveau, qui se veut plus réaliste. Pierre Brueghel n'est pas loin. Valckenborch accorde en effet une importance prépondérante au réel et s'inspire de détails véritables pour vivifier sa composition sans pour autant verser dans une imitation servile.

Il n'est pas absurde de penser que le personnage principal du tableau soit justement le paysage. Le nombre relativement restreint des personnages ainsi que leur petite taille sont des caractéristiques qui renforcent encore ce sentiment. Nous savons de plus qu'il émane de la plupart de ses tableaux le souvenir des paysages et des sites visités au cours de ses pérégrinations dans les Pays-bas et dans le Saint-Empire. Il doit en être de même pour ce merveilleux petit paysage qui nous rappelle clairement les falaises mosanes.

La technique analytique et minutieuse de Valckenborch est, ici, aisément reconnaissable. Sa facture désinvolte et sensible restitue avec beauté et perfection la subtilité des jeux de lumière et la profondeur de l'atmosphère.

Peintre éclectique de génie, Lucas van Valckenborch séduit tant par la précision du traitement de ses détails que par la finesse et l'éclat de ses couleurs. L'amateur comprendra aisément qu'il est face à l'un des plus beaux paysages de la seconde moitié du XVI^e siècle.

In this format of an original size, Lucas van Valckenborch gives a personal reinterpretation of the classic composition of a mountainous landscape. Heir to the Antwerp masters of the first half of the 16th century (Henri Met de Bles in particular), our painter does however stand out from his peers by adopting a new, more realist style. We can sense the influence of Pieter Brueghel. Valckenborch attaches great importance to reality and is inspired by real details to vivify his painting without, however, turning to servile imitation.

There is nothing absurd about thinking that the main figure in the painting is the landscape. The relatively limited number of figures and their small size are characteristics that further reinforce this feeling. Furthermore, we know that the majority of his paintings portray his memory of the landscapes and sites visited during his peregrinations in the Netherlands and the Holy Roman Empire of the German Nation. The same is true of this marvellous little landscape which clearly reminds us of the cliffs overlooking the Meuse.

Here, the analytical and meticulous technique of Valckenborch is easily recognisable. His casual and sensitive technique recreates, with beauty and perfection, the subtlety of the lighting effects and the depth of the atmosphere.

A brilliant eclectic painter, Lucas van Valckenborch's appeal lies as much in the precise manner in which he paints his details as in the finesse and brilliance of his colours. Art lovers will easily understand that what they see before them is one of the most beautiful landscapes from the second half of the 16th century.



15 Carel van Mander

1548 Courtrai - Amsterdam 1606

Paysage de neige avec Crucifixion
Landscape with snow and the Crucifixion

Panneau : 67 x 117,5 cm
Signé et daté Kvmander/1599
Panel: 67 x 117.5 cm
Signed and dated Kvmander/1599

Provenance Vente collection Jan Pietersz van Gils du 5 mars 1622 à Delft ; Collection Cornelisz Claesz. van Wieringen (c.1575 - 1633) ; Collection Gerard Uylenburg (Amsterdam) 1674 (lot No. 111) ; Collection famille McKergow, Angleterre (1870-2006)

Littérature

E.K.J. Reznicek, *Der Kalvarienberg im Schnee*, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte, Vol. VIII, Berlin, 1970, pp. 201-202, reproduit fig. 87 ;
E.K.J. Reznicek, *Het leerlicht van Karel van Mander en de acbie van Hessel miedema*, Vol. 89, 1975, p. 112, note 33 ;
C. ter Haar, *Das Goldene Zeitalter der Literatur in den Niederlanden*, Vol. III, reproduit p. 383 ;
M. Leesberg, *Karel van Mander as a Painter*, Vol. 22, 1993/94, No. 1-2, p. 50, No. 18, p. 28 ;
A. Bredius (ed.), *Künstlerinventare-Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, The Hague 1918-21, Vol. V (1918), pp. 1670, 1751, Vol. VII (1921), Appendice, pp. 77 et 93 ;
H. Miedema (ed.), *Karel van Mander : The lives of the illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk, 1995, Vol. II, Appendice, p. 109, cat. No. P14, reproduit p. 76.

A la fois peintre, auteur de pièce de théâtre, poète et théoricien de l'art de son temps, Carel van Mander nous est principalement connu grâce au « Schilderboeck », ouvrage qu'il publia à Haarlem en 1604. Véritable mine d'information sur la peinture du XVI^e siècle dans les Pays-bas, le livre nous plonge de manière fascinante dans la vie des artistes de cette époque. L'ouvrage reste encore considéré de nos jours comme une bible pour les historiens d'art. Considéré par ses pairs comme étant une figure majeure du monde de la peinture à Amsterdam et à Haarlem vers 1600, van Mander n'en demeure pas moins aujourd'hui peu connu en tant que peintre. Nous savons qu'il vécut à Rome de 1573 à 1577 et s'imprégna de l'art italien. Il travailla ensuite à la cour de Rodolphe II, avant de revenir en Hollande, à Haarlem, où il introduisit les idées maniéristes, n'hésitant pas à élaborer des compositions aux couleurs vives faites d'exubérances et de courbes. Les peintures qui nous sont parvenues sont malheureusement rarissimes. Nous n'en conservons la plupart du temps que quelques gravures. Grâce à ces dernières, nous connaissons les thèmes de prédilections d'un peintre qui mêlent intimement la tradition flamande aux idées modernes venues d'Italie.

Au cours de la dernière période de sa vie, Carel van Mander abandonna le maniérisme pour se tourner vers le style de Gillis van Coninxloo avec lequel il collabora à plusieurs reprises. Maître de Frans Hals, il fonda à Haarlem, avec les romanistes Goltzius et Cornelisz une académie pour l'étude du nu connue et respectée dans toute l'Europe du Nord.

Reconnu par ses pairs comme l'un des principaux peintres du début du XVII^e siècle, Carel van Mander nous montre la grandeur de son talent au travers de cette Crucifixion sous la neige. Reprenant à Lucas van Leyde une composition de 1517, qui se composait déjà de différents plans menant progressivement à la colline du Calvaire, van Mander ajoute avec génie une touche « brueghelienne » lorsqu'il introduit l'hiver flamand qui donne à l'œuvre tout son souffle et son originalité.

La scène se compose de prime abord de manière classique. Issue des représentations traditionnelles, une foule de badeaux anime le paysage. Rassemblés sur un chemin en pente, dispersés par petits groupes, soldats,

A painter, playwright, poet and art theoretician in his day, Carel van Mander is mainly known to us thanks to the 'Schilderboeck', a work he published in Haarlem in 1604. An absolute mine of information on 16th century painting in the Netherlands, the book plunges us in a fascinating manner into the life of artists at this time. Even today, this work is still considered a bible for art historians. Considered by his peers as a major figure in the world of painting in Amsterdam and Haarlem around 1600, van Mander is still little known today as a painter. We know that he lived in Rome from 1573 to 1577 to immerse himself in Italian art. He then went to work for the court of Rudolph II, before returning to Haarlem in Holland where he introduced mannerist ideas and unhesitatingly created works with bright colours filled with curves and exuberances. Unfortunately, we rarely come across any of his paintings, just occasionally some of his engravings. Thanks to the latter, we are familiar with the preferred themes of this painter who intimately mixes Flemish tradition with modern ideas from Italy.

During the late period of his life, Carel van Mander abandoned mannerism in favour of the style of Gillis van Coninxloo, with whom he collaborated on several occasions. The master of Frans Hals, he founded an academy in Haarlem – that was known and respected throughout the whole of Northern Europe – with the Romanists Goltzius and Cornelisz for the study of the nude.

Recognised by his peers as one of the leading painters of the beginning of the 17th century, Carel van Mander shows us the grandeur of his talent through this Crucifixion in the snow. Basing himself on a painting by Lucas van Leyden dated 1517, already composed of various planes leading progressively to the hill of Calvary, van Mander ingeniously adds a Brueghelian touch by depicting a Flemish winter, which gives the work all its life force and originality.

The scene is essentially composed in a classical manner. As in traditional representations, a crowd of passers-by animate the landscape. Gathered on a sloping path and scattered in small groups, soldiers, pedlars, tradesmen, beggars and members of the gentry look at the macabre tragedy unfolding before their eyes as though watching a show. Everything is composed to lead the viewer's eye towards the painting's centre of gravity, i.e. the Crucifixion.



colporteurs, marchands, mendiants et bourgeois regardent comme au spectacle la tragédie macabre qui se déroule sous leurs yeux. Tout est fait pour amener le regard du spectateur vers le centre de gravité de la composition, à savoir la Crucifixion. Carel van Mander illustre avec le talent d'un metteur en scène d'aujourd'hui, un passage bien précis de l'Evangile de Saint Luc :

Il était déjà environ la sixième heure, et il y eut des ténèbres sur toute la terre, jusqu'à la neuvième heure.

Le soleil s'obscurcit, et le voile du temple se déchira par le milieu.

Jésus s'écria d'une voix forte : Père, je remets mon esprit entre tes mains. Et, en disant ces paroles, il expira.

(Chapitre XXIII, versets 44-46)

L'adaptation quasi cinématographique des Ecrits se veut fidèle : une lumière de plus en plus sombre baigne le tableau et empêche le spectateur de savoir si la scène se déroule le jour ou la nuit, la force du vent glacé maltraite les vêtements et les drapeaux annonçant la déchirure du voile, les trois crucifiés, enfin, dont les corps disparaissent dans une nuée sombre et obscure... sont autant de preuves de la merveilleuse maîtrise du peintre.

Habitué à des compositions faites de couleurs vives et fortes, Carel van Mander nous apparaît également comme un maître dans l'art du clair-obscur. Son talent est tel, que le spectateur peut se surprendre à entendre le sifflement du vent et le grondement des cieux en fureur. Ce tableau est une œuvre rarissime et précieuse. Elle atteste, sans conteste, du talent exceptionnel de Carel van Mander.

With the talent of a modern-day director, Carel van Mander depicts a precise passage from the Gospel of Saint Luke:

And it was about the sixth hour, and there was a darkness over all the earth until the ninth hour.

And the sun was darkened, and the veil of the temple was rent in the midst. And when Jesus had cried with a loud voice, he said, Father, into thy hands I commend my spirit: and having said thus, he gave up the ghost.

(Luke 23: 44-46)

The almost cinematographic adaptation of the Writings aims to be faithful to the text. All the elements bear witness to the marvellous skill of the painter: an increasingly dark light bathes the painting and prevents the viewer from knowing whether the scene is taking place during the day or at night. The force of the icy wind savagely blows the clothing and flags, heralding the ripping of the veil, and the bodies of the three crucified men disappear into a dark, obscure cloud.

Accustomed to paintings executed in strong, bright colours, Carel van Mander also appears to be a master in the art of chiaroscuro. His talent is such that the viewer may catch himself listening to the wind whistling and the heavens rumbling in fury. This painting is a rare and precious work. It incontestably confirms the exceptional talent of Carel van Mander.



16 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

L'Adoration des Mages dans un paysage de neige
Adoration of the Magi in a winter landscape

Panneau : 38,5 x 56,5 cm
 Signé et daté P.BREVGHEL, 1633
 Panel: 38.5 x 56.5 cm
 Signed and dated P.BREVGHEL, 1633

Provenance Paris, Hôtel des ventes Drouot, 6 juin 1952, n°61,
 reproduit au catalogue ; Collection privée

littérature

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem oeuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol I, p. 311, No. E233 ; G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p.83, n° 4.

Fils aîné de Pieter Bruegel l'Ancien, 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 Coecke 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, éten- due sur près d'un demi-siècle et connut un vif succès dès son vivant.

Comptant parmi les réalisations les plus précieuses et les plus caractéristiques de Pierre Brueghel le Jeune, cette *Adoration des Rois Mages* offre un témoignage éclatant du talent de notre artiste. Il s'agit ici d'une réinterprétation tout à fait personnelle de l'*Adoration des Mages* de Pierre Brueghel l'Ancien (Collection Oscar Reinhart à Winterthur). Tout en reprenant la composition de l'œuvre de son père, Pierre Brueghel s'affirme et s'émancipe avec sa version de ce tableau. De modifications en soustractions, il nous dévoile un talent de réinterprétations et une personnalité artistique hors du commun. Il multiplie les ornements vestimentaires des soldats, leurs chausses faites de bandes de tissus de couleurs différentes, leurs manches à crevés et les couvertures rouges et or aux armes impériales, qui protègent le chargement des mules. Des oiseaux,

Pieter Brueghel the Younger was the first son of Pieter Brueghel the Elder and settled at an early date in Antwerp to study in the landscape painter Gillis van Coninxloo's studio. He became a Master in 1585. He could not be taught by his father who had died in 1569 when he was not yet 5 years old. Pieter Brueghel the Younger followed two different trends. He first took up a great number of his father's compositions again and developed several other subjects. He contributed his personal touch by introducing variations, notably the importance he gave to landscape and his own colours, brighter than his father's.

After 1615, he asserted his personality in creating original compositions which immediately met great success and also instigated several imitations. The famed still life and animal painter, Frans Snyders, and his own son Pieter Brueghel III were his pupils. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century, especially by his fine pictorial quality and the purity of his colours, which influenced all the Flemish painters of his century.

Amongst the most precious and characteristic of the paintings of Pieter Brueghel the Younger, this Adoration of the Magi brilliantly bears witness to the talent of our artist. It is an entirely personal reinterpretation of the Adoration of the Magi by Pieter Brueghel the Elder (Oscar Reinhart Collection in Winterthur).

While copying the composition of his father's work, Pieter Brueghel asserts himself and comes into his own in his version of this painting. By modifying and eliminating certain elements, he reveals an exceptional artistic personality and talent for reinterpretation. He further embellishes the soldiers' clothes, with hose composed of strips of different coloured material and slashed sleeves, as well as red and gold covers with the imperial coats of arms that protect the mules' load. Unlike his father's painting, birds are perched in the branches. The bricks and freestones are painted in a more insistent and casual manner.

Furthermore, Pieter Brueghel's brilliant talent as a colourist in this work left an impression on Georges Marlier, who said of these colours in this landscape: "The lead grey sky, the warm ochre of the big farm in the background, the darker grey of the palace ruins, the purplish red of the bricks on the little



à la différence du modèle paternel, sont perchés dans les branches. Les briques et les pierres de tailles sont détaillées avec plus d'insistance et de désinvolture. De plus, le brillant talent de coloriste de Pierre Brueghel le Jeune à travers cette œuvre n'aura pas laissé insensible Georges Marlier, il dira des coloris de ce paysage que « *Le gris plombé du ciel, l'ocre chaud de la grande ferme du deuxième plan, le gris plus foncé du palais en ruine, le rouge violacé des briques du petit pont et du quai sont admirablement mis en valeur par les blancs éclatants mais nuancés de la neige, sur lesquels chantent avec vivacité les vermillons de vêtements, et les housses plus claires des mules. En modifiant complètement les couleurs qu'avaient choisies son père pour l'original de Winterthur, Pierre le Jeune a peint un autre tableau, conforme à son goût personnel. Seul le schéma du modèle subsiste.* »

Mais la transformation principale réside principalement dans le choix qu'a fait l'artiste de ne pas faire tomber la neige sur ce village où le Christ a vu le jour. Cette décision a pour conséquence de mettre un peu plus en valeur le sujet principal : l'Adoration des Mages.

Le thème chrétien prend une dimension toute autre : il est à peine discernable dans le coin inférieur gauche. Il s'intègre dans le paysage. Volontairement, Pierre Brueghel le Jeune choisit de peindre la scène dans un environnement du XVII^e siècle, souhaitant ainsi favoriser une meilleure compréhension du sujet pour le spectateur de l'époque. Bethléem se transforme ainsi en village enneigé où les rois mages délaissent les dromadaires pour les mules. Après avoir été guidé par l'éclat d'une étoile et par l'annonce d'un ange, les trois rois mages se rendent sur le lieu de naissance de Jésus pour l'adorer et lui apporter des cadeaux :

« *Entrant dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe.* » (Matthieu, II : 11)

Parallèlement à la pompe du cortège royal, Pierre Bruegel le Jeune n'hésite jamais à décrire la vie du petit peuple, ces villageois sous la neige attelés à leurs tâches quotidiennes. Pierre Brueghel, apporte un souffle nouveau à cette œuvre magistrale en y appliquant sa touche personnelle. En sus, la facture preste et la préciosité des coloris font de cette *Adoration des Mages* une œuvre essentielle du corpus de ce grand peintre flamand qui influença l'ensemble des artistes de son siècle.

bridge and the quay are admirably emphasised by the dazzling though nuanced white of the snow, enlivened by the vermillion of the clothing, and the lighter covers of the mules. By completely modifying the colours his father had chosen for the original in Winterthur, Pieter the Younger painted another painting, according to his personal taste. Only the outline of the model remains."

But the main transformation lies in the choice the artist made not to have snow falling on this village where Christ was born. The result of this decision was to put more emphasis on the main subject: the Adoration of the Magi.

The Christian theme takes on a whole new dimension: it is barely discernable in the bottom left-hand corner. It integrates into the landscape. Pieter Brueghel the Younger voluntarily chose to paint the scene in a 17th century environment, thus wishing to encourage a better understanding of the subject by the viewer of the day. Bethlehem is therefore transformed into a snow-covered village where the wise men have replaced their camels with mules.

After having been guided by the light of a star and by the announcement of an angel, the three wise men come to Jesus' birthplace to worship him and bring him gifts:

"And when they were come into the house, they saw the young child with Mary his mother, and fell down, and worshipped him: and when they had opened their treasures, they presented unto him gifts; gold, and frankincense and myrrh." (Matthew II: 11)

In parallel to the pomp of the royal procession, Pieter Brueghel the Younger never hesitates to depict the life of the lower classes, these villagers going about their daily tasks in the snow. Pieter Brueghel, breathes new life into this magnificent work by applying a personal touch. Moreover, the rapid technique and the richness of the colours make this Adoration of the Magi an essential work in the corpus of this great Flemish painter who influenced all the painters of his century.



La procession nuptiale
The Wedding Procession

Panneau : 75 x 120,7 cm
Signé et daté 1627
Panel: 75 x 120.7 cm
Signed and dated 1627

Provenance M. Carrier, Lyon, 1871 (selon une étiquette sur le revers du panneau) ;
Sotheby's, Londres, 11 juillet 1979, lot 108 ;
Sotheby's, New York, 20 janvier 1983, lot 66 ;
Collection Akram Ojeh
Collection privée

littérature

G. Marlier, Pierre Brueghel le Jeune, Bruxelles, 1969, p. 173, n° 4 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem oeuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol II, p. 701, No. E820 ;
Díaz-Padron, 1980, S. 309.

Pierre Brueghel le jeune a endossé l'héritage paternel au point qu'il est parfois impossible de séparer son œuvre de celle de son père. La Procession de la Mariée s'inspire en effet d'une œuvre de Pierre Brueghel l'ancien aujourd'hui perdue, mais que l'on croyait précédemment être le panneau conservé au Musée Communal de la Ville de Bruxelles, avant que Klaus Ertz (cf. cat. expo. Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Villa Hügel, Essen 1977, p. 122) ne le réattribuât à Jan Brueghel de Velours.

L'un des charmes de cette composition tient à la scansion harmonieuse des personnages suivant les cortèges nuptiaux de l'avant-plan: Quittant la ferme de la mariée, où l'on peut observer les derniers préparatifs, chaudrons fumants à l'appui, du banquet nuptial, les invités se suivent en deux cortèges distincts, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes. Celui des hommes est mené d'un pas gauche et guindé par le fiancé, précédé d'un joueur de cornemuse. Non sans humour, Brueghel renforce l'effet de timidité suggéré par son allure gracile et son pas hésitant en le représentant comme « coincé » entre deux troncs d'arbres. Suit avec un léger décalage le cortège des femmes, également mené par un joueur de cornemuse: La mariée, dont les formes opulentes sont à peine dissimulées par la chaude pelisse dont elle est enveloppée, s'avance, flanquée de deux petits pages, d'un pas résolument plus assuré que son futur époux, mais corrigé par la réserve mélancolique de son visage, de rigueur dans de pareilles circonstances.

Et l'on peut dès lors se perdre en conjectures sur les arrière-fonds de ce mariage : mariage de convenance, mariage arrangé, mariage d'intérêt ou mariage d'amour... Il n'est pas jusqu'au regard attentif et orgueilleux du père de celle-ci, se retournant vers sa fille, qui ne rende compte de cette caractérisation psychologique des personnages que Brueghel le Jeune réussit toujours à insuffler à ses compositions...

Pieter Brueghel II adopted his father's legacy to the point where it is sometimes impossible to tell his work apart from his father's. The Wedding Procession was indeed inspired by a work by Pieter Brueghel I, now lost, but which was formerly thought to be the panel kept at the Musée Communal de la Ville de Bruxelles, before Klaus Ertz (cf. exhib. cat. Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Villa Hügel, Essen 1977, p. 122) re-attributed it to Jan 'Velvet' Brueghel.

One of the charms of this painting is the harmonious scansion of the figures following the bridal procession in the foreground: leaving the bride's farm – where we can see the final preparations for the wedding banquet, with smoking cauldrons to prove it – the guests follow one another in two separate processions, one for the men and the other for the women. That of the men is led in a clumsy and stiff manner by the fiancé, preceded by a bagpipe player. Brueghel humorously emphasises the effect of timidity, suggested by his slender figure and hesitant step, by portraying him as though "stuck" between two tree trunks. The procession of women follows slightly behind, also led by a bagpipe player: the bride, whose opulent curves are barely hidden by the warm pelisse she is wrapped in, moves forward, flanked by two little pageboys, with a much more confident step than her future husband, but this is counterbalanced by the melancholy reserve on her face, the done thing in such circumstances.

We can hence imagine all sorts of reasons behind this marriage: a marriage of convenience, an arranged marriage, a marriage for money or a marriage for love. Even the watchful and proud look of the bride's father, turning towards his daughter, reveals this psychological characterisation of the figures that Brueghel the Younger always succeeds in integrating into his paintings.



17 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Par-delà la comédie de mœurs, par-delà l'introspection psychologique, c'est aussi le portrait plaisant et sympathique d'une classe de paysans aisés que nous dresse in situ l'artiste: car le paysage lui-même, ample et dégagé, fait écho à la paix de ce jour faste, avec la sécurité et l'opulence que promettent les fermes, le moulin au centre et l'étable à gauche avec son troupeau de moutons. L'artiste semble vouloir nous prouver par cette composition que, malgré les tensions politiques et religieuses qui traversent les Flandres espagnoles en ce début de XVII^e siècle, le luxe, le calme et la volupté restent au cœur de la vie quotidienne des gens de ce pays.

Le peintre fait chanter les couleurs, les rouges surtout, mais aussi les bleus et les verts en les appliquant sur les gris très fins, les beiges et les bistres. Peinte d'une touche très légère, vibrante et dans des tonalités vives, cette œuvre prodigieuse aux coloris fantastiques dégage une force et une harmonie sans égale digne de ce grand maître du XVII^e siècle flamand.

Beyond the comedy of manners and the psychological introspection, the artist is also presenting with us an amusing and pleasant portrait of a class of well-off peasants in situ: the vast, open landscape echoes the peace of this lucky day, with the safety and opulence promised by the farms, the windmill in the centre and the stable on the left with its flock of sheep. Through this composition, the artist seems to want to prove that despite the political and religious tensions that existed in Spanish Flanders at the beginning of the 17th century, luxury, calm and sensual delights remained at the heart of daily life for the people of this country.

The painter makes the colours sing, especially the reds, but also the blues and the greens by applying them onto the very fine greys, beiges and bistres. Painted with a very light, vibrant touch and in lively tones, this prodigious work, with its fantastic colours, exudes an unequalled power and harmony, worthy of this great Flemish 17th century master.



Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux
Winter landscape with bird trapping

Panneau : 39,5 x 58,5 cm
 Panel: 39.5 x 58.5 cm

Provenance Galerie Leegenhoek,
 Collection privée

littérature

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp. 240 – 245, n°34.

Véritable icône de l'art paysager flamand, ce magnifique paysage d'hiver est manifestement l'une des œuvres les plus connues de Pierre Brueghel l'Ancien. Le prototype, conservé aux Musées des Beaux-Arts Royaux de Bruxelles, est incontestablement à l'origine d'une production d'une modernité révolutionnaire ayant jeté les bases du développement d'un genre.

En reprenant la composition de la Trappe à oiseaux de son père, Pierre Brueghel le Jeune perpétue cette œuvre à la si grande portée artistique. Grâce à un point de vue relativement élevé, le regard du spectateur embrasse l'agitation des patineurs qui évoluent sur la rivière gelée et celle des oiseaux qui s'affairent autour de la trappe, à première vue, la réalité visible. Cependant, ce tableau possède un sens éponyme : la trappe (inclinée et soutenue par une branche à laquelle est reliée une corde qui peut être tirée d'un instant à l'autre) va bientôt tuer les oiseaux, la glace peut céder sous le poids des hommes et le trou dans la glace constitue un danger pour le patineur insouciant. La composition fait alors allusion à la précarité de l'existence.

Outre une composition similaire à La Trappe à oiseaux de son père, Pierre Brueghel le Jeune se détache ici du modèle paternel. Les arbres explosent de minutie avec leur branchage fouillé si cher à notre artiste. Brillant coloriste, ce maître du XVII^e siècle nous dévoile une atmosphère de journée d'hiver au rendu parfait ponctuée de petites touches de couleurs bigarrées formulées par ces petits personnages amateurs de jeux d'hiver.

N'ayant eu l'occasion d'examiner directement notre panneau qu'en 2001, après la parution de son catalogue raisonné, Ertz y voit « l'une des meilleures formulations du thème les plus abouties, (...) du niveau des meilleures pièces muséales ».

Par-delà la véracité dans le rendu de la nature et dans la restitution tellement exacte de l'atmosphère d'une journée hivernale, Pierre Brueghel, apporte un souffle nouveau à cette œuvre magistrale et contribue par la même à l'engouement des Pays-Bas pour le paysage hivernal.

A veritable icon of Flemish landscape painting, this magnificent winter landscape is clearly one of the most well-known works of the Pieter Brueghel the Elder. The prototype, which is kept at the Royal Museums of Fine Arts in Brussels, is undeniably the source of works of a revolutionary modernity, having laid the foundations for the development of a genre.

By returning to his father's painting of The Bird Trap, Pieter Brueghel the Younger continued this work with it great artistic reach. Thanks to a relatively high viewpoint, the viewer's gaze embraces the activities of the skaters on the frozen river and those of the birds fussing around the trap, which at first sight, is the visible reality. However, this painting has an eponymous meaning: the trap (tilted and supported by a branch to which a rope is attached that can be pulled at any moment) will soon kill the birds, the ice can give way under the weight of the people and the hole in the ice is a danger to the heedless skater. The painting therefore alludes to the precariousness of existence.

Although similar in composition to The Bird Trap painted by his father, Pieter Brueghel the Younger moves away from his father's model. The trees explode with the detailed minutiae of their branches, so dear to our artist. A brilliant colourist, this 17th century master reveals a daytime winter landscape with its perfect rendering punctuated with little touches of colour formulated by these small figures enjoying the joys of winter. When Ertz examined this panel – which he only had the opportunity to directly study in 2001, after the publication of our catalogue raisonné – he saw “one of the best and most accomplished formulations of the theme, (...) on a par with the best museum pieces”.

Beyond the truthful rendering of nature and the exact reconstruction of the atmosphere of a winter's day, Pieter Brueghel, brings a breath of fresh air to this brilliant work while, at the same time, contributing to the Netherlands' passion for winter landscapes.



19 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

La ronde autour de l'Arbre de mai
Dance around the May tree

Signé en bas à droite
Panneau : 24,6 x 35 cm
Signed bottom right
Panel: 24.6 x 35 cm

Provenance Galerie Giroux, 5 mai 1934, n°25 du catalogue, reproduit Pl.2 ;
Collection F.A. Bosquet, Belgique,
Collection privée

littérature

G. Marlier, Pieter Brueghel Le Jeune, Bruxelles 1969, p. 404 ;
K. Ertz, Pieter Breughel der Jüngere, Lingen 1998, p. 848, n° E1192, reproduit ;
Jean Decoen, Clarté, mars 1965.

Unique par son sujet, *La ronde autour de l'Arbre de mai* doit également son importance au fait qu'elle soit une composition originale de Pierre Brueghel le Jeune. Appartenant à la période où le peintre crée ses œuvres originales les plus précieuses, le tableau « nous révèle un artiste débordant de verve et d'invention malicieuse » (Marlier). Cette ronde met ainsi en pleine lumière le talent propre de Pierre Brueghel le Jeune qui se dégage ici des créations paternelles, tout en restant profondément fidèle au modèle pictural ainsi qu'à la philosophie de vie qui sous-tend chacune de ses compositions.

L'éclat de la facture et la verve dont Pierre Brueghel le Jeune fait preuve dans ses œuvres plus anciennes sont ici bien présents. Daté par le professeur Ertz des alentours de 1630, ce panneau bénéficie de coloris chatoyants qui donnent à l'ensemble une rare distinction. Les feuillages sont traités selon une technique plus pointilliste que jamais : les branches sont comme saupoudrées de minuscules gouttes de lumière. Animée et composée d'une harmonie chromatique à la fois sonore et subtile, cette composition se montre fantastiquement vivante. La fabuleuse maîtrise picturale, visible dans chaque trait de pinceau par lequel l'artiste détaille ses contours, contribue à faire de ce panneau une œuvre de très haute qualité, fruit d'un travail rigoureux et passionné.

D'une qualité esthétique et artistique incontestable, cette composition séduit avant tout par son magnifique sujet. Le panneau s'inscrit dans une longue tradition flamande qui, à travers Bosch et Bruegel l'Ancien, s'oppose aux normes toutes puissantes de l'Art italien et préfère illustrer l'identité nationale du pays et de ses habitants. Brueghel met ainsi en scène des paysans qui s'amuse dans un village brabançon des plus typique. Par l'illustration de cette fête issue du folklore des Pays-Bas, l'artiste insiste sur la joie de vivre proverbiale du peuple flamand. Pierre Brueghel le Jeune fait donc figure de précurseur en nous offrant l'une des premières scènes de genre en extérieur.

Sujet principal de ce panneau, l'Arbre de Mai est une très ancienne coutume du nord de l'Europe : au mois de mai, un arbre enrubanné, décoré de fleurs et de fruits était planté pour célébrer le retour des beaux jours. Cette tradition universelle s'inscrit dans les rites de printemps et

Dance around the May tree is not only unique owing to the subject it portrays, but also owing to the fact that it is an original painting by Pieter Brueghel the Younger. Belonging to the period when the painter created his most precious original works, the painting "reveals an artist brimming with vigour and mischievous invention" (Marlier). This dance also highlights the particular talent of Pieter Brueghel the Younger, who has moved away from his father's works here while remaining deeply faithful to the pictorial model as well as the philosophy of life that underpins each of his paintings.

The brilliant technique and the vigour Pieter Brueghel displays in his oldest works are very present here. Dated by Profession Ertz at around 1630, this panel benefits from sparkling colours that give the whole a rare refinement. The foliage is depicted according to a technique that is even more pointillist than ever: the branches look as though they have been sprinkled with tiny drops of light. Animated with and composed of a harmony of colours that are both bright and subtle, this painting is fantastically lively. The fabulous pictorial skill visible in each brushstroke, which the artist uses to finely detail his contours, makes this panel a work of the highest quality, the fruit of a rigorous and passionate labour.

With an undeniable aesthetic and artistic quality, this painting mainly owes its charm to its magnificent subject. The panel belongs to a long Flemish tradition which, through Bosch and Brueghel the Elder, is contrary to the all powerful standards of Italian art, preferring to illustrate the national identity of the country and its inhabitants. Brueghel thus presents us with a scene of peasants, having fun in a typical Brabant village. By illustrating this feast, which is a part of Netherlandish folklore, the artist emphasises the proverbial joy of life of the Flemish people. Pieter Brueghel the Younger thus acts as a forerunner by offering us one of the first genre scenes set outside.

The main subject of this panel, the May tree, is a very ancient custom in northern Europe: in the month of May, a tree decorated with a ribbon, flowers and fruit, was planted to celebrate the return of the good weather. This universal tradition is part of the rites of spring and symbolises renewal and fertility. The pictorial portrayal of the feast is very clear: a group of peasants are dancing a farandole around the May tree. A small crown has



19 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

symbolise le renouveau et la fertilité. La représentation picturale de la fête est très claire : un groupe de paysans se livrent à une farandole autour de l'Arbre de Mai. Une petite couronne a été suspendue à l'une des branches. Communicative, la joie de vivre des protagonistes aux corps inclinés en tous sens, aux bras et aux jambes qui se lèvent en cadence devait joyeusement faire sourire le spectateur de l'époque. Le petit joueur de biniou (peint avec la même précision que le musicien qui fait danser les personnages de la *Kermesse de la Saint-Georges*, un des chef-d'œuvres de l'artiste) est symbole de virilité et de fécondation dans les Pays-bas de la Renaissance. L'arrière-plan du tableau est animé d'une multitude de petites scénettes, habituelles dans l'œuvre du peintre à l'image de la *rixé à coups de sabre ou de bâton*, le *foi poursuivi par un groupe d'enfants* ou encore *l'ivrogne que sa femme essaye de relever*.

Par cette composition, Pierre Brueghel le Jeune se dévoile comme un artiste méthodique ayant le souci du détail et maîtrisant son pinceau avec habileté et légèreté. Contrairement à d'autres compositions de la main de Pierre Brueghel le Jeune, cette *Ronde autour de l'Arbre de Mai* ne connaît que quatre versions toutes différentes les unes des autres. Une de celles-ci est aujourd'hui conservée au Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum à Innsbruck. Notre tableau s'en écarte cependant en raison de nombreuses variantes : l'absence du couple qui danse isolément à droite ou encore les deux autres personnes assises à l'extrême droite devant une collation posée sur l'herbe. À ce titre, notre version représente un des rares exemples de composition unique dans l'œuvre de Brueghel le Jeune.

been hung from one of the branches. The communicative joy of life of the protagonists, with their bodies bending in every direction, and with arms and legs moving rhythmically, must have brought a smile to the faces of viewers at the time. The small bagpipe player (painted with the same precision as the musician playing for the dancers in the Kermis of Saint George, one of the artist's masterpieces) was a symbol of virility and fertility in the Netherlands in Renaissance times. The background of the painting is animated with a multitude of small scenes, common in the work of the painter, like fighting with a sabre or a stick, the fool pursued by a group of children or the drunkard whose wife is attempting to lift him up.

In this composition, Pieter Brueghel the Younger reveals himself to be a methodical artist with a concern for detail, controlling his brushstroke with skill and agility. Contrary to other paintings by Pieter Brueghel the Younger, there are only four versions of the Dance around the May tree, each different from each other. One of them is now kept in the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. However, our painting is quite different owing to numerous variants: the absence of the couple dancing alone on the right or the two other people sitting on the far right in front of a light meal laid out on the grass. As such, our version represents one of the rare examples of a unique painting in the works of Brueghel the Younger.



20-23

Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Rare série de quatre proverbes
Rare series of four proverbs

Elle porte en même temps l'eau et le feu
She is carrying water and fire at the same time

Panneau : 18,8 cm de diamètre
Signé
Panel: diameter 18.8 cm
Signed

Provenance Collection privée

Le paysan offrant une chouette à sa compagne
The peasant offering his companion an owl

Panneau : 18,8 cm de diamètre
Panel: diameter 18.8 cm

Provenance Collection privée



Peu de séries de ces « *petits ronds de Brueghel* » ont été conservés en un même endroit. Reconstituée, cette rare suite de quatre proverbes est dores et déjà exceptionnel. Ce merveilleux ensemble de quatre tableautins appartient à un thème bien particulier de la peinture de Pierre Brueghel le Jeune, à savoir, les *sinneken*, plus communément appelées : les proverbes. Le terme *sinneke* s’appliquait aux tableaux et aux gravures qui s’inspiraient du théâtre populaire de l’époque. Le spectateur n’avait dès lors aucune peine à les identifier et à en dégager le sens. Il s’agissait en effet de locutions populaires transposées dans les mœurs rurales. Ces quatre splendides tableautins, véritable florilège des « *petits ronds de Brueghel* », illustrent de manière remarquable la moralité de l’époque.

Le sujet de notre premier tondo, *La musique du riche*, fut compris grâce à la découverte d’une gravure monogrammée de H. Wierix d’après Pierre Brueghel l’Ancien. On peut y lire ce distique français : « *Qui de recevoir a moyen / Sur la mâchoire il joue bien.* ». En néerlandais, le substantif « *kaak* » a plusieurs acceptions. L’une signifie « *mâchoire* » ; l’autre « *pilori* ». A la suite de cela, il a donné lieu à des locutions proverbiales, comme d’abord « *op de kaak spelen* » (jouer sur la mâchoire) ; « *hij is een kaakspeler* » (c’est un joueur sur la mâchoire) - « *jouer sur la mâchoire* » ayant le sens de frauder des profits, de s’assurer des profits illicites, et ensuite : « *aan de kaak stellen* » (mettre, exposer, au pilori), allusion à la punition infligée jadis aux criminels, qui consistait à exposer ceux-ci publiquement dans une lanterne au haut du pilori. Ce sont ces deux locutions proverbiales basées sur les deux significations du substantif « *kaak* », qui ont inspiré l’estampe gravée par Wierix d’après Brueghel. Toutefois, ainsi que l’atteste le texte gravé en exergue de la composition, le proverbe est ici appliqué aux collecteurs d’impôts de guerre, dont les pouvoirs étaient tels qu’ils pouvaient se livrer aux plus inavouables abus. L’allure et le lourd manteau bordé de fourrure, résultant d’un travail pictural rigoureux, annoncent que celui qui est assis

Very few of these series of “small circular paintings by Brueghel” have been kept in the same place. Today collect, this collection of four magnificent tondos is therefore quite exceptional. This rare series of small paintings feature a theme that is very particular to the painting of Pieter Brueghel the Younger, i.e. the sinnekins, more commonly known as proverbs. The term sinneke applied to paintings and engravings that drew their inspiration from the popular theatre of the time. Viewers therefore had no difficulty in identifying and understanding them. They featured popular expressions transposed into rural life. These four small splendid paintings – a veritable anthology of “small circular paintings by Brueghel” – remarkably illustrate the morality of the times.

The subject of our first tondo, The music of the rich, was included thanks to the discovery of an engraving monogrammed by H. Wierix, after a work by Pieter Brueghel the Elder. We can distinguish the following French distich: “Whoever collects money / Plays well on the jaw”. In Dutch, the noun “kaak” has several meanings: it can mean “jaw” or “stocks”. This led to proverbial sayings, such as “op de kaak spelen” (playing on the jaw); “hij is een kaakspeler” (he plays on the jaw). “Playing on the jaw” means cheating on the profits, securing illicit profits for oneself. “Aan de kaak stellen” (to be put in the stocks) alludes to the punishment once inflicted on criminals, which consisted of exposing them publicly in a lantern at the top of the stocks. It is these two proverbial sayings based on the noun “kaak”, which inspired the etching engraved by Wierix after Brueghel. However, as the text inscribed on the painting shows, the proverb here applies to war tax collectors, whose powers were such that they could exert the most shameful abuse. The appearance and the heavy coat trimmed with fur, resulting from rigorous pictorial work, tells us that the person who is sitting on this great jaw is indeed an official figure – a war tax collector to be specific – as much feared as unassailable, exercising his functions under the protection of a fortified castle, for which he is responsible

expositions
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Octobre 1929, n°4
Amsterdam, Galerie De Boer, 1934, n°27a
Modernen van Toen 1570-1630 : Vlaamse schilderkunst en haar invloed, Laren, Singer Museum, 1963, n° 57
Breughel-Brueghel, Essen, Villa Hugel, et Vienne, Kunsthistorisches Museum, Août 1997-Avril 1998, n° 111 ; Anvers, KMSK, Mai-Juillet 1998, n° 117
littérature
G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 161, n° 22, fig. 83
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen 1998, p. 214, n° E145, pl. 143
littérature
Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 152, ill. 71 ; K. Ertz, *Pieter Brueghel die Jüngere*, Lingen, 1998/2000, Vol. I, No. E77, reproduit p.201.

Il joue sur la mâchoire ou La musique du riche est toujours agréable, même si elle est jouée sur une mâchoire d'animal (Hij speelt op de kaak)
He plays on the jaw where the music of the rich is always pleasant, even if it is played on the jaw of an animal (Hij speelt op de kaak)

Panneau : 18 cm de diamètre
Signé « P.BREVGHEL » en bas à droite.
Panel: diameter 18 cm
Signed "P.BREVGHEL" at the bottom on the right.

Provenance Galerie de Boer, Amsterdam ;
Galerie de Jonckheere, Paris, 1989 ; Collection privée

Les deux bouffons
The two jesters

Panneau : 18,9 cm de diamètre
Panel: diameter 18.9 cm

Provenance J.J. Chapuis ; Galerie De Boer, Amsterdam, 1934 ; A.J. Blijdenstein, Enschede ; Vente Christie's Amsterdam, 8 mai 1995, lot 54 ; Galerie d'Art Saint-Honoré, Paris ; Collection privée

sur cette grande mâchoire est bien un personnage officiel, en l'occurrence un receveur d'impôts de guerre, aussi redouté qu'inattaquable, exerçant ses fonctions sous la protection d'un château fort dont il devait assurer l'entretien. A l'arrière plan se dresse le pilori où, cette fois, ne se trouve pas exposé un criminel infâme mais un sonneur de trompe, installé là pour avertir le public du sort promis à celui qui se rend coupable de pratiques abusives. Joliment enlevé, ce panneau fait écho au versant satirique bien connu de l'art de Pierre Brueghel le Jeune.

Notre second charmant petit tondo, *Les deux bouffons*, met en scène deux protagonistes de façon autonome. Il s'agit là d'un motif récurrent dans l'œuvre de Pierre Brueghel le Jeune : nombreuses sont en effet les compositions où il introduit de façon particulièrement expressive des personnages de fous ou de bouffons. Il n'en reste pas moins que cette représentation admirable de deux bouffons se tirant la langue est unique dans l'œuvre de Pierre Brueghel le Jeune. A défaut d'un original direct, on peut supposer qu'il soit inspiré de la gravure d'Abraham Hondius, *La fête des Fous*, dérivée de Brueghel l'Ancien et figurant deux bouffons se défiant l'un l'autre au moyen de leurs bâtons tandis qu'un troisième comparse s'apprête à sévir au moyen d'un faisceau de verges. Une autre source d'inspiration serait l'imposante *Fêtes des bouffons* connue, elle aussi, par gravure et représentant une mêlée, tous sexes confondus, de personnages grotesques aux attributs de bouffons. Fil est toutefois difficile de le rapprocher d'un proverbe en particulier. Il serait plus plausible selon Ertz (*op. cit.*, p.335) de le rapprocher d'une illustration métaphorique d'expressions idiomatiques telles *lemand in de maling nemen* (se gausser de quelqu'un) ou encore, au vu de la langue contorsionnée du bouffon de gauche, de *met gespelten tong spreken* (parler avec la langue fourchue). Dans ce cas, il s'agirait donc d'une illustration du travers qui consisterait à tenir des propos différents en fonction de l'interlocuteur concerné, avec l'intention souvent malhonnête d'en tirer quelque profit.

for its upkeep. In the background are some stocks; however, they do not hold an infamous criminal but a horn player, who is there to warn the public of what lies in wait for anyone guilty of abusive practices. Beautifully spirited, this panel echoes the well-known satirical side of the art of Pieter Brueghel the Younger.

Our second charming tondo, The Two Jesters, illustrated two protagonists who are portrayed in an autonomous manner. This is a recurring motif in the work of Pieter Brueghel the Younger: there are numerous paintings where he introduces fools or jesters in a particularly expressive manner. Nevertheless, this admirable depiction of two jesters pulling out their tongues is unique in the work of Pieter Brueghel the Younger. As there is no direct original, we may presume that it was inspired by the engraving by Abraham Hondius, The fools feast, derived from Brueghel the Elder, showing two jesters challenging each other with their sticks while a third character gets ready to act ruthlessly using a bundle of sticks. Another source of inspiration could be the imposing Jesters feast, also known through engravings, representing a muddle of grotesque characters, of both sexes, dressed as jesters.

However, it is difficult to associate it with any proverb in particular. According to Ertz (op. cit., p. 335), it would be more plausible to compare it with a metaphorical illustration of idiomatic expressions, such as lemand in de maling nemen (poking fun at someone), or, considering the twisted tongue of the jester on the left, met gespelten tong spreken (speaking with a forked tongue). In this case, it would therefore be an illustration of the failing that consists of modifying what one is saying to suit the person one is speaking to, often with the dishonest intention of benefiting from the situation in some way.

The third tondo illustrated a peasant offering his companion a cockerel is an original work by Pieter Brueghel the Younger. This choice marks the



Ci-contre détail de la musique du riche >

Notre troisième tondo illustrant un paysan offrant une chouette à sa compagne est une œuvre originale issue de Pierre Brueghel le Jeune. Ce choix marque les prémices de l'émancipation de notre artiste face au modèle paternel. On voit alors sa peinture s'égayer et ses compositions se faire plus légères, autant de qualités qui se retrouvent dans ce charmant petit tondo. D'un raffinement de facture véritablement hors pair, ce panneau représente l'une des quatre seules versions de ce sujet né de l'imagination fertile de Pierre Brueghel le Jeune. Un homme et une femme sont cette fois mis en scène. Le paysan au béret rond et à la veste courte avec la chemise flottante fait face à sa compagne habillée comme les femmes le sont pour les travaux champêtres : linge de toile entourant la tête, corsage échancré, cotillon de laine couvert d'un tablier. De prime abord paisible et anecdotique, ce panneau renferme, d'après Ertz, une signification beaucoup plus poussée à connotation sexuelle. Des allusions symboliques plus ou moins voilées ne manquent pas d'émailler çà et là la scène : la cruche symbolisant l'utérus de la femme, connaissant ce détail du tableau, le spectateur averti ne manquera pas de deviner le rôle tenu par la chouette. L'atmosphère simple et d'apparence insouciance que dégage cette composition pittoresque ne fait qu'accroître la surprise du spectateur une fois le sens réel connu.

Exécuté brillamment méticuleusement, le dernier panneau de cette très rare série de proverbes : *Elle porte en même temps l'eau et le feu*, met en scène une paysanne, protagoniste principal de cette composition. Ce personnage se retrouve également dans le très célèbre tableau « *Proverbes* » (Gemäldegalerie, Berlin) de Pierre Brueghel le Vieux. Cependant, la version ici peinte par Pierre Brueghel le Jeune offre des modifications évidentes laissant transparaître sa personnalité picturale propre et en particulier son talent exceptionnel de coloriste. Marlier l'interprète comme un emblème se rapportant à la duplicité, au désaccord inhérent à l'existence de l'Homme.

On retrouve parmi ce florilège de sinnekens tout le talent et la joie de vivre de notre artiste aux travers de ces coloris savamment agencés. Il ne nous en faut pas plus pour affirmer que Pierre Brueghel le Jeune est l'un des artistes les plus importants du Siècle d'Or de la peinture flamande.

beginnings of the emancipation of our artist from his father's model. His painting becomes more cheerful and his compositions lighter; both qualities that can be seen in this charming little tondo. Using a truly extraordinarily refined technique, this panel represents one of the four versions of this subject, created by the fertile imagination of Pieter Brueghel the Younger. This time, the main characters in the scene are a man and a woman. The peasant, dressed in a round beret and short jacket with a loose shirt, is facing his companion dressed in the clothes women wore to work in the fields: a piece of cloth tied around the head, a bodice with a plunging neckline, a woollen petticoat covered with an apron. According to Ertz, this seemingly peaceful and anecdotal scene does in fact hide a much more sexual connotation. More or less veiled symbolic allusions pepper the scene here and there: the jug symbolises the uterus of the women, and any viewer who is aware of this detail in the painting will certainly recognize the role played by the owl. The simple and supposedly carefree atmosphere in this picturesque composition merely serves to increase the viewer's surprise once the true meaning is revealed. Filled with refinement and skill, the last panel of this very rare series of proverbs: She is carrying water and fire at the same time, where a peasant woman who is the main protagonist of the composition. She also features in the very famous painting "Proverbs" (Gemäldegalerie, Berlin) by Pieter Brueghel the Elder. However, there are clear modifications in the version painted here by Pieter Brueghel the Younger, revealing his own pictorial personality and in particular, his exceptional talent as a colourist. Marlier interprets this phrase as an emblem relating to duplicity, the conflict inherent to Man's existence.

All the talent and joy of life of our artist can be found amongst this anthology of sinnekens through the cleverly arranged colours. What more do we need to confirm that Pieter Brueghel the Younger was one of the most important artists of the Golden Age of Flemish painting.



24 Jacob Savery l'Ancien

Vers 1565 Courtrai - Amsterdam 1603

Intérieur de ferme avec nature morte
Interior of a farm with still life

Panneau : 31,7 x 46,3 cm
Signé
Panel: 31.7 x 46.3 cm
Signed

Provenance P. de Boer, Amsterdam, 1940
Collection privée, Pays-Bas

exposition
Gand, 1954, n° 3 alors donné
à Roelandt Savery

Littérature
J. Spicer, *The Drawings of*
Roelandt Savery, 1576-1639,
Université de Yale, 1979,
p. 229, note 46, p. 347

Frère aîné du paysagiste et peintre d'animaux Roelandt Savery, auquel il donna sans doute sa première formation, Jacob Savery semble avoir été sinon l'élève, du moins l'émule de malinois Hans Bol. Fuyant les persécutions religieuses, il émigre avec toute sa famille aux Pays-Bas du Nord entre 1580 et 1585 où il retrouve son maître. Il est membre de la gilde des peintres de Haarlem en 1587 et acquiert le droit de cité à Amsterdam en 1591, la même année que Bol. Peintre miniaturiste et dessinateur, il nous offre une oeuvre peinte peu abondante et datée généralement des années 1590-1600. Ses kermesses flamandes et ses paysages de Flandre, souvent traités sur le mode narratif, traduisent un héritage brueghelien. Il s'en distingue néanmoins par des coloris à la fois plus vifs et plus nuancés, par une touche plus rapide dans l'exécution des personnages. Cette vision très personnelle confère à ses compositions une grande rigueur. Ses paysages ne sont pas sans rappeler non plus ceux de son frère Roelandt qui fut son élève. La forte personnalité de Jacob Savery s'affirme, toute en virtuosité et liberté, quand il est fauché par la peste en 1603. Il s'inscrit toutefois comme une des figures les plus originales de son époque.

Au travers de cette nature morte, Jacob Savery l'Ancien nous offre une spectaculaire représentation de victuailles issue d'une observation dès plus minutieuse.

L'existence concrète de chaque objet, chaque motif, est restituée avec une exactitude saisissante, dans sa texture et dans son apparence. Cette nature morte illustre la puissante évocation de la vie à la campagne, de ses bienfaits et de l'abondance des légumes, fruits et autres victuailles produites par une propriété bien exploitée. Le rendu précis de chaque matière et les jeux légers de lumière donne relief et présence à ces mets mis en scène. En inscrivant un groupe de personnages à cette abondance de vivres, Jacob Savery l'Ancien allie la nature morte à la scène de genre. Principalement attablés, ces quelques protagonistes s'approprient, dans une bonne humeur visible, à savourer un bon repas. Il nous est presque possible de deviner ce que chacun se dit et de sentir cette atmosphère chaleureuse et familiale. Ode aux plaisirs de la table, cette nature morte rend compte d'un artiste talentueux, capable d'allier différents genres dans une même composition et d'une façon très originale. Connu également pour être un talentueux paysagiste, Jacob Savery l'Ancien n'en fini pas de nous surprendre en maniant avec désinvolture chacun des genres.

Jacob Savery was the Elder brother of Roelandt Savery, the landscape and animal painter to whom he most probably gave his early training. He may have been a pupil of Hans Bol or, at least, one of his followers. Religious persecutions led him to seek sanctuary in the Northern Netherlands where he emigrated with his family between 1580 and 1585 (there to meet his presumed former master again). He was registered as a member of the Haarlem Guild of Painters in 1587 and was granted rights of citizenship in Amsterdam in 1591, at the same time as Bol. A miniature painter and draughtsman, he left a rather scarce painted production, generally dated 1590-1600. His Flemish kermises and landscapes, often anecdotal, indicate clearly a bruegelian tradition, although brighter colours and more variegated hues, larger brushstrokes in the treatment of figures distinguish him from both Bruegel's palette and stipple. These idiosyncratic features are found throughout his work, which thereby derives its extreme compositional rigour. It should furthermore be noted that his landscapes are not in the least akin to those of his brother Roelandt, although the latter had been his pupil. The strong personality of Jacob Savery, his singular blend of virtuosity and freedom of expression was about to gain him favour and recognition when, in the year 1603, the epidemic of pest which was rampant in these days, swept him away. In spite of his early death, he left the mark of an original talent on his time.

Through this still life, Jacob Savery the Elder offers us a spectacular portrayal of victuals, resulting from meticulous observation. The concrete existence of each object, each motif, is reconstructed with an astonishing exactitude, in its texture and in its appearance. This still life illustrates the powerful evocation of life in the country, its benefits and the abundance of vegetables, fruit and other victuals produced by a well-run estate. The precise rendering of each subject and the subtle lighting effects give relief and presence to the arranged pieces of food. By adding a group of figures to this abundance of food, Jacob Savery the Elder combines still life with a genre scene. Mainly sitting at a table, this handful of protagonists, clearly in a good mood, is preparing to enjoy a good meal. It is almost possible to discern what each person is saying and to feel the warm, family atmosphere. Ode to the pleasures of eating, this still life reveals a talented artist, capable of combining different genres in the same painting and in an original way. Also known for being a talented landscape artist, the ease with which Jacob Savery the Elder moves from one genre to another is a continual source of surprise.



La Tentation de Saint Antoine
The Temptation of Saint Anthony

Panneau : 56,5 x 99,7 cm
 Panel: 56.5 x 99.7 cm

Provenance Vente publique, Munich ; Collection Heinrich Bischoff ;
 Christie's, Londres, 2 décembre 1983, n°103 ; Galerie Douwes, 1984 ;
 Collection privée, Allemagne

Littérature

G. Marlier, Rembrandts erster
 Lehrmeister : Jacob Isaacs van
 Swanenburgh, *Weltkunst* 29
 (cahier 24), 1959, p. 15.

Exposition

Prêté au musée de Kassel
 (Allemagne) par Heinrich Bischoff ;
 Prêté au Staatliche Museum
 (Gemäldegalerie Alte Meister,
 inv. Nr. I 1143) par
 le précédent propriétaire.

Fils aîné d'Anton Stevens I et père d'Anton II, Pieter Stevens II, dit Stefani, devient franc-maître à Anvers en 1589. Il traverse Frankenthal en se rendant à Rome où il a l'occasion de s'inspirer de Pieter Brueghel. Il est ensuite peintre de la cour de Rodolphe II à Prague de 1590 à 1612, demeurant au service de l'empereur jusqu'à la mort de celui-ci. Il revient peut-être dans les Pays-Bas après avoir été, vers 1600, à Venise et à Rome. Il est de nouveau nommé à Prague en 1624. On connaît de lui de nombreux paysannes mais aussi des fêtes paysannes à l'instar de Bol ou de van Valckenborch, dans l'esprit brugelien.

Fantastique en de nombreux points, cette *Tentation de Saint Antoine* rivalise de génie. A la fois puissante et expressive, cette composition fourmille de motifs surprenants, fantastiques, terribles, et parfois mêmes burlesques. Ce tableau est sublimé par une mise en scène recherchée visible à la fois par une volonté de mettre en avant le côté fantastique de son sujet et par la volonté d'animer sa composition en donnant un côté désordonné à l'ensemble tout en étant maîtrisé et savamment agencé.

Le thème de ce tableau est emprunté au récit du Saint Athanase : après être partie vivre dans le désert en ermite, Antoine évoque les souvenirs trop vivaces de son passé et connaît à nouveau les tentations démoniaques (des visions de luxe, les séductions du pouvoir ou de la volupté le sollicitent). Mais si pour le Christ, cela ne dure que quarante jours, pour Antoine c'est beaucoup plus long et difficile, les démons n'hésitant pas à s'attaquer à sa vie. Mais Antoine résiste à tout et ne se laisse pas abuser par les visions tentatrices qui se multiplient. Dans cette vision entre ciel et enfers, on retrouve les quatre éléments : l'eau, le feu, la terre et l'air. Un multitude de monstres et de personnages tous les plus étranges les uns que les autres, peuplent cet environnement fantastique. On aperçoit au milieu de la scène un cavalier apocalyptique sortant de la porte des enfers. Le tableau baigne dans une atmosphère sombre aux tonalités brunes et ocres traversées de rouges et de jaunes aigus donnant d'autant plus de force aux motifs qui les arborent.

Cette magnifique *Tentation de Saint Antoine* rappelle les scènes infernales peintes par des prédécesseurs, et non des moindres, tels que Jérôme Bosch, Pieter Huys, Jan Mandijn, Lucas van Leyde et les Brueghel.

The eldest son of Anton Stevens I and father of Anton II, Pieter Stevens II, known as Stefani, became a free master in Antwerp in 1589. He passed through Frankenthal on his way to Rome, where he was inspired by Pieter Brueghel. He was then appointed painter at the court of Rudolf II in Prague from 1590 to 1612, remaining in the service of the emperor until his death. He possibly returned to the Netherlands after having been to Venice and Rome around 1600. He was once again appointed in Prague in 1624. He painted numerous works of peasants but also peasant feasts, like Bol or van Valckenborch, in a Brueghelian style.

Fantastic in many ways, this Temptation of Saint Anthony bears a touch of genius. Both powerful and expressive, this painting is brimming with surprising, fantastic, terrible and sometimes even burlesque motifs. It is sublimated by a studied composition, which is clearly visible through his desire to emphasise the fantastic side of his subject and the desire to enliven his painting by adding a disorderly aspect to the whole, while keeping the cleverly arranged composition under control.

The theme of this painting has been taken from the account of Saint Athanasius: after having gone to live in the desert as a hermit, Anthony evokes the all too vivid memories of his past and is once more subject to diabolical temptations (visions of luxury, the attractions of power and sensual pleasure). But while this only lasts forty days for Christ, it is much longer and more difficult for Anthony, who is plagued by demons that do not hesitate to attack his life. But Anthony resists them all and does not fall victim to the increasing number of tempting visions. In this vision between heaven and hell, we see the four elements: water, fire, earth and air. A multitude of monsters and characters, all as bizarre as each other, populate this fantastic environment. In the middle of the scene, we perceive a horseman of the apocalypse coming out of the door to hell. The painting is bathed in a sombre atmosphere of brown and ochre tones, crossed with sharp reds and yellows, giving even greater force to the motifs painted in these colours.

This magnificent Temptation of Saint Anthony is similar to the scenes of hell painted by his predecessors, including some of the greatest such as Hieronymus Bosch, Pieter Huys, Jan Mandijn, Luca van Leyde and the Brueghels.





26-27

Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

Jonas englouti par la baleine
Jonas rendu par la baleine aux abords d'un rivage
Jonah swallowed by the whale
Jonah regurgitated on a shore by the whale

Panneaux : 18,5 cm de diamètre
Signés et datés ABEL GRIMMER FECIT 1611
Panels: diameter 18.5 cm
Signed and dated ABEL GRIMMER FECIT 1611

Provenance Comte Philippe de Limbourg Stirum ;
Château d'Anzegem, Belgique ;
Duits Gallery, Londres, 1955 ;
Galerie Pieter de Boer, Amsterdam, Foire de Delft, 1962 ;
Galerie J. Leegenhoek, Paris ;
Collection René Küss, 1967

littérature

R. Bertier de Sauvigny,
Catalogue raisonné d'Abel Grimmer,
Paris, 1991, p.235, n°LXVI.

Peintre anversois, 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 peignit 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 Quatres 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 l'Ancien 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. Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. 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. On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son œuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution". 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 maintenant étrangement moderne.

Peintre emblématique du XVII^e siècle, Abel Grimmer nous prouve à nouveau tout son talent au travers de cette charmante paire de tondos, parfaite illustration de la manière déjà très moderne dont peignait notre artiste.

Comme il en était d'usage au Siècle d'Or pour quantité de paysagistes flamands, Abel Grimmer fait ici le choix d'employer un évènement biblique à titre de « sujet prétexte ». L'épisode tiré du livre de Jonas se voit représenté de côté tout en laissant se développer un magnifique paysage traité d'une manière purement réaliste.

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape-painter Jacob Grimmer, with whom he carried out an apprenticeship before acceptance as a Master of the Guild of the Painters of Saint Luke in 1592. He was the specialist of series devoted to the Four Seasons and Twelve Months, which resemble panel transpositions of miniaturist calendars. He was a contemporary of Pieter Brueghel the Younger and, like him, though in a highly personal fashion, interpreted certain engravings and models designed by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol. He thus remained deeply attached to the spirit and rather archaic conception of the XVI century. He is characterized by strict, precise graphics, a synthetic vision of nature following in the foot-path of the primitives and miniature painters, a composition with schematic lines, and great subtility in the choice and juxtaposition of the tones. If we hardly knew the extent of his work, it may be said of him that he "simplified nature with a charming, poetic naivety, together with a great mastery of workmanship". His pictorial style, which combines a highly personal realism of the landscape with a stylisation of nature and architectures, today appears strangely modern to us.

An emblematic painter of the 17th century, Abel Grimmer proves his talent once again in this charming pair of tondos, a perfect illustration of the very modern style in which our artist already painted.

As was common in the Golden Age for many Flemish landscape artists, Abel Grimmer chose to employ a biblical event as the "pretext" for this painting. The episode, taken from the book of Jonah, is painted in profile allowing a magnificent landscape, portrayed in purely realist way, to unfold.

Apprenticed to his father, Abel Grimmer maintained this manner of treating large surfaces and staggering the planes in these two illustrations of the story of Jonah. Beyond this pictorial heritage, this painting offers the viewer an astonishing modernism for the time through the simplified style of drawing and the broad, vivid flat tints. Grimmer goes straight to the heart of the matter. This innovative characteristic of the composition, along with the delicate colours, adds a very personal touch to the two paintings.



De l'apprentissage paternel, Abel Grimmer a conservé dans ces deux illustrations de l'histoire de Jonas cette façon de traiter les surfaces larges et d'échelonner les plans. Au-delà de cet héritage pictural, cette composition offre aux regards du spectateur un modernisme étonnant pour l'époque par la simplification du dessin et les larges aplats de couleurs vives. Grimmer va directement à l'essentiel. Ce caractère novateur de la composition joint à la finesse des coloris, confère un accent très personnel aux deux tableaux.

L'exécution très habile confine à la virtuosité. Sa touche belle et fine est aidée d'une palette chromatique large et raffinée qui lui permet de réaliser un ensemble particulièrement harmonieux. Le peintre s'attache aux parties essentielles de la composition en peignant de vastes surfaces planes rehaussées de coloris délicats ou soutenus. Le ciel va du gris foncé au blanc cassé tandis que l'herbe se décline du vert tendre au vert le plus sombre. Le travail de la lumière et le choix des couleurs font vibrer ces deux tondos d'une âme toute particulière.

Abel Grimmer utilise ses paysages comme autant de décors théâtraux dans lesquels peuvent se jouer les scènes bibliques. Notre artiste a choisi de représenter ici le moment où Jonas, jeté par-dessus bord pour avoir attiré la colère divine sur le bateau, est recueilli dans le ventre d'un « *grand poisson* » (souvent vu comme une baleine). La providence divine l'y fera vivre durant trois jours et trois nuits puis la « baleine » le recrachera sur le rivage.

Cette magnifique paire montre toute l'habileté et l'ingéniosité d'Abel Grimmer par cette façon d'aller à l'essentiel tout en présentant au regard du spectateur une œuvre d'une grande recherche et d'une extrême modernité.

His highly skilful execution borders on virtuosity. His beautiful, delicate touch is aided by a broad and refined palette of colours, allowing him to produce a particularly harmonious whole. The painter focuses on the essential parts of the composition by painting vast flat surfaces highlighted with delicate or strong colours. The sky changes from dark grey to off-white while the grass varies from a soft green to the darkest shade of green. The lighting effects and choice of colours enliven these two tondos with a very particular spirit.

Abel Grimmer uses his landscapes as theatrical backdrops to biblical scenes. Here, our artist has chosen the moment when Jonah is thrown overboard for having incurred the wrath of God upon the boat, landing in the belly of a "great fish" (often seen as a whale). Divine providence allows him to survive there for three days and three nights before the "whale" spits him out on the shore.

This magnificent pair shows all the skill and ingenuity of Abel Grimmer through his manner of going to the heart of the matter while presenting viewers with a highly studied work of extreme modernity.



Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre
Apelles painting Campaspe in the presence of Alexander

Aquarelle avec des rehauts d'or : 22 x 16 cm
 Watercolour with gold highlights: 22 x 16 cm

Provenance Collection privée

littérature

Certificat et étude complète du
 Docteur Thea Vignau – Wilberg.

Fils de Georg Hoefnagel, Jacob naît à Anvers en 1575. Son nom figure, en 1582, dans les registres de la Guilde des peintres d'Anvers, mais Jacob a probablement été formé par son père. Il suit probablement Georg à Prague en 1599 et s'installe alors très vraisemblablement dans cette ville où il vivra désormais.

Le 7 novembre 1602, il est nommé *Kammermaler* impérial. Un recensement, en 1612, des personnalités vivant à la cour, à la mort de Rodolphe II, mentionne le nom de Jacob Hoefnagel, suivi du titre de *Contrafetter* (portraitiste). Calviniste convaincu, il soutient en 1618 la cause des Etats protestants, condamné à mort par contumace, il doit fuir la bohême en 1621. Jacob Hoefnagel meurt en Hollande aux alentours de cette même année.

Véritable merveille de miniaturisme, cette illustration du peintre et de son modèle ravit littéralement son spectateur. Sublimée par des angles décorés d'une multitude de petits insectes et autres fruits magnifiquement retranscrits jusqu'à en être presque palpables, cette aquarelle est révélatrice d'un artiste hors du commun. Caractéristiques de notre artiste, ces petits médaillons se retrouvent dans plusieurs œuvres de Jacob Hoefnagel dont *l'Hiver* (Pierpont Morgan Library, New-York).

Dans un ovale parfait rehaussé d'or, on peut découvrir une scène où une multitude de personnages s'animent. Dans le personnage de l'homme au turban, on reconnaît l'Empereur Alexandre. L'histoire raconte que ce dernier commanda à Appelle, illustré par l'homme au pinceau, le portrait d'une de ses plus belles maîtresses, Campaspe. Le peintre en tomba éperdument amoureux. Notre aquarelle représente le moment précis où les sentiments d'Apelle naissent à l'égard de Campaspe, ce qui justifie la présence de ces petits amours virevoltants, prêts à décocher leurs flèches, et celle de Vénus, déesse de l'Amour.

Suite à une l'étude faite par le Docteur Thea Vignau – Wilberg, cette dernière propose pour année de réalisation de cette aquarelle l'année 1611, soit dans la dernière période d'activité de notre artiste auprès de l'Empereur Rodolphe II. Ce travail de grand talent nous montre un Jacob Hoefnagel, à l'instar de son père, qui peut être considéré comme un grand miniaturiste.

The son of Georg Hoefnagel, Jacob was born in Antwerp in 1575. In 1582, his name figures in the registers of the Antwerp guild of painters, but Jacob was probably trained by his father. It is likely he followed Georg to Prague in 1599 and settled in this town from this moment on.

On 7th November 1602, he was appointed imperial Kammermaler. A census in 1612 of people living at the court, carried out at the time of the death of Rodolphe II, mentions the name of Jacob Hoefnagel, followed by the title Contrafetter (portrait painter).

A committed Calvinist, he supported the cause of the Protestant states in 1618. Condemned to death in absentia, following the Battle of the White Mountain, he was therefore obliged to flee from Bohemia in 1621. Jacob Hoefnagel died in Holland around this date.

A true marvel of miniaturism, this illustration of the painter and his model is an absolute delight to the viewer. Sublimated by corners decorated with a multitude of small insects and other fruit, magnificently portrayed to the point of being almost palpable, this watercolour reveals the talent of an astonishing artist. Characteristic of our artist, these little medallions can be found in several works by Jacob Hoefnagel, including Winter (Pierpont Morgan Library, New York).

In a perfect oval highlighted in gold, we discover a scene with a lively multitude of characters. The figure bedecked with ribbons is clearly the Emperor Alexander. The story goes that the latter commissioned Appelles, illustrated by the man holding the paintbrush, to paint the portrait of Campaspe, one of his most beautiful mistresses. The painter fell madly in love with her. Our watercolour shows the precise moment when Appelles starts to have feelings for Campaspe. This explains the presence of these little twirling cupids, ready to release their arrows, and that of Venus, the Goddess of Love.

Following the study carried out by Dr. Thea Vignau-Wilberg, she suggests 1611 as the year of this watercolour's execution, i.e. during the last period of activity of our artist for the Emperor Rodolf II. This highly talented work shows Jacob Hoefnagel to be a great miniaturist, just like his father.



29 Roelandt Savery

1576 Courtrai - Utrecht 1639

Animaux dans un paysage montagneux
Animals in a mountain landscape

Panneau : 17 x 25 cm
Signé et daté 1622
Panel: 17 x 25 cm
Signed and dated 1622

Provenance Collection privée

Roelandt Savery naît probablement à Courtrai en 1576. Il semble avoir quitté très tôt les Pays-Bas méridionaux à cause de ses opinions religieuses "réformées" comme tant d'autres flamands de la fin du XVI^e siècle. Son frère aîné Jacob, chez lequel il fera son apprentissage, arriva à Haarlem sans doute dès 1587, tout comme Hans Bol dans l'atelier duquel Roelandt est très certainement entré à la suite de son frère Jacob, avant de se fixer à Amsterdam en 1591.

Roelandt Savery passa encore quelques temps à Paris auprès du roi Henry IV mais c'est à nouveau un milieu flamand qu'il retrouve à Prague en 1604, répondant à l'appel de Rodolphe II et rencontrant là P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel et E. Sadeler qui sera son principal graveur. Après un très important séjour dans le Tyrol de 1606 à 1608, Savery reste de toute évidence au service de l'empereur Mathias après la mort de Rodolphe II en 1612 ainsi que l'attestent les registres de la cour.

En 1613 cependant, il obtient la permission de rentrer aux Pays-Bas. Il se rend alors à Amsterdam, probablement pour y régler la succession de son frère mort récemment ; il y résidera de façon intermittente entre 1614 et 1619. A cette date, il s'installe à Utrecht où il est admis dans la Gilde des peintres de Saint-Luc. Son talent unanimement reconnu et sa personnalité prodigieusement dynamique lui valurent une réputation internationale qui lui permit très tôt de rayonner auprès de nombreuses cours européennes. Essentiellement peintre de paysages et d'animaux, exceptionnellement de scènes de genre, Roelandt Savery ne s'adonnera à la représentation de la nature morte et notamment de bouquets qu'à son retour en Hollande. Il meurt à Utrecht le 25 Février 1639. Il eut pour élève son neveu Hans Savery, Willem van Nieulandt et, en 1594, Gillis d'Hondecoeter, A. van Everdingen et Isaac Major. Son oeuvre féconde et talentueuse qui figure dans les plus importants musées et collections privées européennes le situe au delà des concepts modernes et rigoureux d'école de peinture et lui permet de figurer parmi les plus importants peintres de son époque.

Roelandt Savery, tout à la fois peintre de fleurs, peintre de genre, animalier et paysagiste, excelle dans chacun de ces genres avec succès. Cependant, c'est en tant que peintre de paysage et animalier qu'il s'impose à nous.

Roelant Savery was probably born in Courtrai in 1576, but apparently left the southern Low Countries at an early age, because of his "reformed religious opinions. He settled in Haarlem in 1587 and then in Amsterdam in 1591. Following a stay in Paris at the court of Henri IV, he moved to Prague in 1604 at the request of Rudolf II. Savery met. P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel and E. Sadeler there. Although he apparently remained in the service of Emperor Matthias after the death of Rudolf II in 1612, as is recorded in the court's registers, he intermittently took up residence in Amsterdam between 1614 and 1619. He then moved to Utrecht where he enrolled in the Saint Luke's Guild of Painters. He had great success there and received many commissions from the courts of Europe.

Roelant Savery was essentially a painter of landscapes and occasionally of genre scenes or bouquets of flowers. He may be considered as the creator of the animal genre by their choice, their indigenous, domestic or wild motifs and their positioning in wooded, picturesque and hilly sites. The study and analysis of the Emperor's menagerie in Prague extended his repertory to exotic beasts. His work is by no means restricted to the exact description of animals and countryside, but attempts to define the close relationship existing between the nature and its inhabitants.

Roelandt Savery, both a painter of flowers and a painter of genre, animal and landscape scenes, excels in all these subjects with great success. However, here we are dealing with the painter of landscapes and animals.

Combining landscape and animals, this group of animals in a landscape wonderfully illustrates the art of Roelandt Savery. The animals are the main motif in the décor. As usual, Savery mostly portrays them lying on uneven ground, inevitably highlighting the spines and rounded stomachs of these bovids. He enjoys drawing the sinuous forms of the horses with their long manes and the oxen with their long curved horns, which he freely portrays, generally foreshortened. Each of these forms and attitudes is chosen in order to create an interplay of arabesques and wavy lines. Despite the spirit of his imagination and the synthetic character of his vision, Roelandt Savery remains very meticulous in his rendering of details such as hair and plants. Thus, our artist freely expresses all the exuberance of animal and plant life.



Alliant à la fois paysage et animaux, ce groupe d'animaux dans un paysage illustre à merveille l'art de Roelandt Savery. Les animaux sont le principal motif du décor. Comme à son habitude, Savery les représente ici, pour la plupart, couchés sur un terrain accidenté mettant inéluctablement en valeur la courbe de l'échine et le ventre bombé de ces bovidés. Il se plaît à dessiner les silhouettes onduleuses de chevaux à longue crinière et des bœufs aux longues cornes recourbées qu'il montre, avec désinvolture, généralement en raccourci. Chacunes de ces silhouettes et de ces attitudes est choisies de manière à créer un jeu d'arabesques et de lignes sinueuses. Malgré la fougue de son imagination et le caractère synthétique de sa vision, Roelandt Savery reste minutieux dans le rendu des détails tels que les poils et des végétaux. Ainsi, notre artiste exprime toute l'exubérance de la vie animale et végétale librement épanouie.

Peintre original, Roelandt Savery ne suit pas les principes artistiques de époque à la lettre. Il s'essaye avec succès à ne pas rendre la lumière créatrice d'atmosphère enveloppante mais, au contraire, par des contrastes énergiques, voire brutaux, entre les surfaces sombres et les surfaces claires, dessinatrice de ces formes bien arrêtees, limitées par des profils nets, des arabesques précises.

Stylistiquement, ce panneau est datable d'après 1614. On retrouve en effet cette même utilisation de la lumière et ce même jeu de courbes et de lignes sinueuses caractéristiques de cette période de l'artiste. Un autre argument vient étayer notre hypothèse, voire même attester l'attribution de notre panneau. Exposé en 1934 lors d'une exposition intitulée « *De Helsche en de Fluweelen Brueghel* » à la Galerie De Boer (Amsterdam), un tableau représentant, à l'instar du notre, un groupe d'animaux dans un paysage (« *De Helsche en de Fluweelen Brueghel* », Galerie P. De Boer, Amsterdam, No. 171, reproduit page 28 du catalogue) reprend avec exactitude le motif des deux bœufs allongés côte à côte et du cheval à la longue crinière. Signé et daté 1620, ce tableau nous permet par la même de confirmer l'attribution de notre panneau et de le situer dans le temps.

Disputée de son vivant entre les Empereurs et les Rois, sa peinture originale, bien que flamande, exerça une profonde influence sur les peintres hollandais de son époque, aussi bien les paysagistes que les animaliers.

An original painter, Roelandt Savery did not follow the artistic principles of the time to the letter. He succeeded in not making the light the creator of an enveloping atmosphere, but instead, through bold and even stark contrasts between dark and light surfaces, the creator of well-defined forms, bound by sharp outlines and neat arabesques.

Stylistically, this panel can be dated after 1614. Indeed, we find this same use of light and this same effect of curves and sinuous lines characteristic of this period of the artist. Another argument supports our hypothesis, and even certifies the attribution of our panel. Exhibited in 1934 at an exhibition entitled "De Helsche en de Fluweelen Brueghel" at the De Boer Gallery (Amsterdam), a painting, just like ours, showing a group of animals in a landscape ("De Helsche en de Fluweelen Brueghel", P. De Boer Gallery Amsterdam, No. 171, reproduction page 28 of the catalogue), exactly copies the motif of two oxen lying side by side and a horse with a long mane. Signed and dated 1640, this painting also allows us to confirm the attribution of our panel and to situate it in time.

The subject of dispute between emperors and kings during his lifetime, his original painting, although Flemish, exerted a profound influence on the Dutch landscape and animal painters of his time.



30-31

Martin Ryckaert

1587 - Anvers - 1631

*Paire de paysages dans la campagne romaine :
Chasseurs dans un paysage avec vue panoramique
et Paysage panoramique avec bivouac
Pair of landscapes of the Roman countryside*

Cuivres : 43,5 x 66 cm
Monogrammé
Coppers: 43,5 x 66 cm
Monogrammed

Provenance Galerie De Jonckheere, 1988 ;
Collection privée

Peintre flamand de paysages, il fait partie d’une famille de cinq artistes : son père David Rijckaert I, peintre et marchand de tableaux a été son premier maître, puis il fut l’élève du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la Guilde des Peintres d’Anvers en 1611, il devint également “Membre de la Chambre de Rhétorique”. Ce n’est que plus tard, comme le firent Jan Brueghel I et II, qu’il complètera sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie, où il subit l’influence de Paul Bril, qu’il connut à Rome vers 1615-1616. Ces années furent déterminantes pour l’élaboration de sa conception du paysage. Il apprit également à alléger sa palette ce qui apporta à ses tableaux fraîcheur et translucidité. Il invente et perfectionne un style qui lui est personnel : coloris soutenus ou empâté au premier plan, plus légers et posés en touches vives dans les lointains. En outre, l’agencement de ses tableaux est toujours riche en détails. Ses tableaux sont rarement signés, mais sa conception particulière du feuillage en touffes généralement denses et arrondies, ainsi que certains motifs privilégiés, permettent de l’identifier. Sa manière de rendre l’eau est particulièrement remarquable. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Rijckaert fait preuve d’un sens et d’une ampleur de composition dignes des plus grands paysagistes. Il mourut en 1631 en pleine maturité à l’âge de 44 ans.

En dépit d’une échappée vers l’horizon, ces deux paysages prolongent la tradition picturale de la fin du XVI^e siècle, qui construit l’espace au moyen de plans successifs. La gamme chromatique, bien délimitée (brun/vert/bleu), reprend également cet usage de construction. Cependant, le traitement de la couleur et la touche savoureuse dont se dote le maître annoncent d’une manière définitive le sentiment de l’atmosphère et les effets de lumière du XVIII^e siècle. La séduction particulière et résolument personnelle du peintre réside surtout dans l’attention que celui-ci porte aux détails. Nous sommes en présence d’un rendu caractéristique du feuillage et d’une sensibilité des variations atmosphériques, qui font tout le charme des meilleures réalisations de Rijckaert. Son remarquable talent de peintre d’architecture se dévoile également dans la description minutieuse des constructions en ruine, que viennent émailler quelques personnages, comme des chasseurs dans l’un des deux cuivres.

A Flemish landscape painter, Martin Rijckaert belonged to a family of five artists: his father David Rijckaert I, a painter and art dealer was his initial teacher, and he was later trained by the landscape artist Tobias Verhaecht. Accepted as a Master in the Antwerp painter’s Guild in 1611, he also became a “Member of the Chamber of Rhetoric”. It was only later, as was also the case for Jan Brueghel I and II, that he completed his education with several years of travel in Italy, where he was influenced by the work of Paul Bril, whom he knew in Rome around 1615-1616. These were decisive years for the development of his conception of the landscape. He also learned to lighten his palette which brought his paintings a freshness and translucency. He invented and perfected an individual, personal: intense colour or impasto in the foreground, with a much lighter effect with spirited brushwork in the distance. Furthermore, the treatment of his paintings is always rich in detail. His works are rarely signed, but his particular way of depicting foliage in generally dense and rounded tufts, as well as certain favourite motifs, makes it possible to identify them. He has a particularly remarkable way of rendering water. In his last works, whilst maintaining his talents as a colourist, Martin Rijckaert reveals a sense of monumental composition worthy of the greatest landscape painters. He died in 1631 in the midst of his mature period at the age of 44.

In spite of the vista towards the horizon, these two landscapes are a continuation of the pictorial tradition of the late sixteenth century whereby space was constructed through a series of successive planes. The chromatic range, which is well-defined (brown/green/blue), is also in line with this constructive tradition. However, the use of colour and the delightful brushwork that the Master has brought to these works definitively evokes the atmosphere and the light effects of the eighteenth century. The particularly enthralling and decidedly personal quality of this painter is found above all in the attention to detail. We can observe the characteristic rendering of the foliage and the sensitivity to atmospheric variations that create the charm of the best of Rijckaert’s work. His remarkable talent as an architectural painter is also revealed in the at once picturesque and minute rendering of the ruins.



Bouquet de roses et de tulipes dans un vase de verre reposant sur un entablement
Bouquet of roses and tulips in a glass vase standing on a table

Cuivre : 26,7 x 19 cm
 Signé DS : Soc JESV
 Copper: 26.7 x 19 cm
 Signed DS: Soc JESV

Provenance Collection du Baron Raymond de Zerezo de Tejada, Château de Veerle, Belgique ; Collection de la Baronne d'Otreppe de Bouvette, Belgique, circa 1938 ; Le tableau est ensuite resté dans la famille

Né à Anvers en 1590, Daniel Seghers est sans doute, avec Jan Brueghel de Velours, la personnalité la plus marquante parmi les peintres de fleurs de la scène artistique anversoise du XVII^e siècle. Après le décès de son père, sa mère, embrassant la religion réformée, emmena l'adolescent en Hollande, où il débuta son instruction picturale en 1605. Revenu à Anvers en 1610, Seghers entra dans l'atelier de Jan Brueghel de Velours, qui le déclara en qualité d'apprenti à la corporation de Saint-Luc en 1611. Cette même année, Seghers y fut promu maître. Parallèlement à la formation de son disciple, Brueghel s'attacha à le ramener dans la confession catholique, non sans succès, car dès 1614, Seghers entra chez les Jésuites du Noviciat de Malines, au titre de frère coadjuteur (il n'est jamais devenu prêtre, bien qu'on l'appelle parfois, à tort, le père Seghers). Il y prononça ses premiers vœux en 1616 et y demeura jusqu'en 1617. De 1618 à 1621, il résida à la maison professe d'Anvers, avant d'être envoyé au Collège de Bruxelles, où il émit ses vœux définitifs le 27 juillet 1625. Après un séjour romain, Seghers regagna Anvers en 1627, où il s'établit définitivement jusqu'à sa mort, en 1661, peignant activement dans son couvent. Très vite, le caractère exceptionnel de ses talents, ainsi que la singularité de sa situation privée, lui attirèrent une renommée dépassant de très loin les confins de sa ville natale. De nombreux visiteurs illustres, poussés par la curiosité, franchirent le seuil de la cellule du peintre à la maison professe d'Anvers et les commandes de tableaux, en provenance des différentes cours européennes, ne tardèrent pas à affluer. Il devint une célébrité, que vinrent personnellement rencontrer les gouverneurs des Pays-Bas espagnols, Ferdinand d'Autriche (en 1635) puis Léopold-Guillaume (en 1638). A l'occasion de ces visites, son ordre ou lui-même offrait à ses hôtes ses fameuses Guirlandes. Celles qu'il envoya, toujours à titre gracieux, à Frédéric-Henri de Nassau, à sa veuve ou au margrave de Brandebourg sont toujours connues comme telles. Artistes et gens de lettre le tinrent également en haute estime : Vondel, C. Huygens, secrétaire du prince d'Orange, Lucas van Uden et surtout Rubens, qui collabora vraisemblablement avec le peintre à un tableau aujourd'hui disparu, jadis conservé chez les Jésuites d'Anvers.

En effet, Seghers se spécialisa presque exclusivement dans la peinture de fleurs et porta à la perfection la formule héritée de Jan Brueghel de Velours : des guirlandes de fleurs, disposées en feston sur un fond noir, encadrant des sujets de piété ou des médaillons en grisaille peints par des collaborateurs – c'est un aspect fondamental de son art que cette efficace division du travail, déjà inaugurée par Brueghel de Velours et qui eut une longue postérité. On compte ainsi parmi ses principaux associés Erasmus Quellinus, Cornelis Schut, Abraham Die-

Daniel Seghers was born in Antwerp in 1590. Along with his contemporary Jan "Velvet" Breughel, he is surely one of the most remarkable personalities among the Antwerp floral painters of the seventeenth century. After his father's death, his mother, who adopted the Protestant faith, took the adolescent Seghers to Holland, where he began his training as a painter in 1605. Upon returning to Antwerp in 1610, he joined the workshop of Jan "Velvet" Breughel who sponsored him as an apprentice in the corporation of Saint Luke in 1611. Seghers became a master that same year. In addition to the professional training of his disciple, Breughel also took it upon himself to convert him to Catholicism, and not unsuccessfully, as Seghers joined the Jesuit novitiate in Mechelen in 1614 as a lay brother. (He never attained the priesthood, although he is often erroneously referred to as "Father Seghers"). He took his first vows in 1616 and remained in the monastery until 1617. From 1618 to 1621, he lived at the Jesuit house in Antwerp, before being assigned to the college in Brussels where he took his definitive vows on 27 July, 1625. After a stint in Rome, Seghers returned to Antwerp in 1627, where he would stay until his death in 1661 working as an active painter from within his residence at the monastery. He quickly gained a reputation – as much for his exceptional talents as for his unusual personal circumstances – which extended far beyond his native city. Driven by curiosity, numerous illustrious visitors found their way to his painting studio in the monastery, and the commissions poured in from the various courts of Europe. He became a celebrity and was personally invited to visit the governors of the Spanish Netherlands, Ferdinand of Austria (in 1635) and later Leopold-Willem (in 1638). On the occasions of these visits, he brought his famous Garlands as gifts either in his own name or on behalf of his Order. Those that he personally sent to Frederick-Henry of Nassau, to his widow or to the Margrave of Brandenburg are still known as such today.

He was also highly respected by other artists and men of letters: Vondel, C. Huygens, secretary to the Prince of Orange Lucas van Uden and above all, Rubens, who apparently collaborated with him on a work which has since been lost but was at one time in the collection of the Antwerp Jesuits. Seghers specialised virtually exclusively in floral paintings and brought this formula inherited from the "Velvet" Breughel to a sublime perfection: garlands of flowers arranged in a wreath against a black ground, framing either religious elements or medallions in grisaille painted by collaborators. This efficient division of labour is one of the essential aspects of his work, a system that had already been established by the "Velvet" Breughel and would be upheld for many years. His chief associates included Erasmus Quellinus, Cornelis Schut, Abraham Diepenbeck, Simon de



penbeck, Simon de Vos, Thomas Willeboirts Bosschaerts, Jan van der Hecke, Gonzales Coques ou encore le Dominiquin. Toujours mesurées dans leur opulence baroque, les compositions florales de Seghers furent rarement égalées dans la finesse d'observation, la délicatesse de la facture, la pureté des formes et le chatoiement d'une gamme chromatique dominée par de subtiles variations de pourpres, de carmins et de blancs. Figure essentielle pour la compréhension des développements ultérieurs du genre, Seghers eut pour seul disciple direct Jan Philips van Thielen, mais ses imitateurs ou suiveurs furent innombrables (les Ykens, Nicolas van Verendael, Van Son, Jan van der Hecke, Jan Davidsz de Heem, Baren Gillemans, etc.) Par ailleurs, son activité de paysagiste, présumée à partir d'une collaboration hypothétique avec A. Sallaert pour des Paysages animés de figures (musées de Gand), reste à ce jour plus difficile à circonscrire.

Ce bouquet, d'une pureté encore archaïsante et peint sous l'immédiate influence de Jan Brueghel de Velours, constitue un exemple particulièrement représentatif de l'autre pan de la production florale de Daniel Seghers, par opposition à ses *Guirlandes*, dont il fit triompher la formule. Sur un entablement de bois, un simple vase en verre, dont la panse limpide reflète merveilleusement la lumière, répond à l'écho de beauté que délivre, sans parcimonie, les fleurs aux pétales délicats. Renonçant aux agencements plus touffus de son maître Jan Brueghel de Velours, Seghers préfère construire sa composition autour de quelques variétés soigneusement choisies, qu'il décrit avec un infini scrupule de botaniste. La bigarrure des tulipes perroquets vient couronner l'épanouissement voluptueux et l'éclat de ces roses blanches et roses. Les contours vaporeux de leurs pétales, le chatoiement de leurs couleurs et la délicatesse de leurs feuilles sont retranscrits avec un naturalisme saisissant, et ceci grâce à une technique très sûre, où alternent minces frottis et empâtements. L'utilisation habile du clair-obscur, un héritage caravagesque issu du séjour romain de Seghers, renforce encore l'atmosphère de mélancolie qui se dégage de cette œuvre. Toute signification n'en est pas absente, bien au contraire : Lawrence Nichols voit en ce choix de fleurs le symbole des vertus religieuses de la Vierge Marie, ainsi, la rose blanche serait synonyme de pureté, la rose rose synonyme de l'amour et, enfin, les tulipes perroquets synonymes de virginité. La sobriété et l'élégance de ce panneau, reflets du tempérament mystique de l'artiste jésuite, peuvent ainsi être comprises comme une invitation à la méditation. Ce très beau cuivre n'est pas sans rappeler le magnifique bouquet de fleurs conservé au Fitzwilliam Museum (Cambridge). A l'instar de l'œuvre présentée ici, ce tableau présente le même vase à la panse arrondie et lumineuse, magnifié par un florilège de fleurs éclatantes se détachant du fond neutre.

Vos, Thomas Willeboirts Bosschaerts, Jan van der Hecke, Gonzales Coques and Domenichino.

Always tempered in their baroque opulence, Seghers' floral compositions have seldom been equalled in their acute observation, delicate brushwork, purity of forms and the shimmering palette dominated by subtle variations of purples, carmine reds and whites. As a key figure to understanding the further development of the genre, Seghers' in fact had only one direct student, Jan Philips van Thielen, but he had countless imitators and followers (Ykens, Nicolas van Verendael, Van Son, Jan van der Hecke, Jan Davidsz. de Heem, Baren Gillemans, etc.). An apparent side activity as a landscape painter is indicated by a hypothetical collaboration with A. Sallaert on the Landscapes with figures (in the Ghent museums), however this aspect of his work currently remains more difficult to assess.

This bouquet, of an archaistic purity, painted under the direct influence of Jan 'Velvet' Brueghel, is a particularly representative example of Daniel Seghers' 'other' floral paintings, in contrast to his Garlands, whose compositional formula was a triumph. On a wooden table, a simple glass vase, whose clear rounded body marvellously reflects the light, echoes the deep beauty of the flowers with their delicate petals. Abandoning the fuller arrangements of his master Jan 'Velvet' Brueghel, Seghers prefers to construct his painting around a few carefully chosen varieties, which he describes with the infinite scrupulousness of a botanist. The multi-coloured parrot tulips crown the voluptuous and vivid blooms of the pink and white roses. The vaporous contours of their petals, the sparkling colours and the delicacy of their leaves are depicted with an astonishing naturalism, thanks to a confident technique alternating thin layers of scumble with impasto. The skilful use of chiaroscuro, a legacy from Caravaggio as a result of Seghers stay in Rome, further reinforces the melancholic atmosphere exuded by this work. However, there is certainly no lack of meaning: in this choice of flowers, Lawrence Nichols sees the symbol of the religious virtues of the Virgin Mary. The white rose is synonymous with purity, the pink rose with love and, finally, the parrot tulips are synonymous with virginity. The sobriety and elegance of this panel, reflecting the mystical temperament of this Jesuit artist, can thus be considered as an invitation for meditation. This beautiful copper is very similar to the magnificent bouquet of flowers kept at the Fitzwilliam Museum (Cambridge). Just like the work presented here, this painting has the same vase with its rounded, luminous body, magnified by an anthology of dazzling flowers that stand out from the neutral background.



Le paradis terrestre
Terrestrial paradise

Panneau : 44 x 68,5 cm
Panel: 44 x 68.5 cm

Provenance Collection privée

Deuxième fils de Jacob Savery (vers 1565-1603), il reçut sa formation dans le milieu des maîtres flamands qui, fuyant les persécutions religieuses, s'étaient réfugiés aux Pays-Bas.

Jacob Savery le Jeune reste fort proche des peintres flamands réfugiés à Amsterdam. Ce groupe, implanté en Hollande, restait néanmoins fidèle à la tradition picturale du sud des Pays-bas ainsi qu'aux sujets hérités de la mouvance brueghelienne. Ces « Flamands » eurent une influence très importante chez Savery. Il a ainsi repris et utilisé, en les interprétant à sa manière, certains motifs de Hans Bol, de Pieter Bruegel ou de Roelant Savery, son oncle.

La scène semble évoquer l'harmonie paisible qui précéda la chute. Adam et Eve occupent une place centrale au sein de la composition. L'avant et l'arrière plan sont tout entiers dominés par l'amas quasi encyclopédique des animaux : un lion majestueux se dresse à l'avant plan aux côtés d'un guépard visiblement surpris par l'arrivée impromptue d'un petit singe. Non loin de là, à l'arrière plan, Jacob Savery le Jeune mélange allègrement espèces domestiques (lapins, chevaux, bœufs...) et espèces plus sauvages et exotiques. Des représentants des quatre continents connus à l'époque y sont d'ailleurs fièrement déployés, de l'inévitable dindon américain à l'autruche africaine. Par cette suite d'animaux, le peintre assure judicieusement et simplement la jonction entre les différents plans. Chaque espèce cohabitait dans une totale sérénité comme le veut la tradition biblique.

C'est surtout la conception du paysage qui contribue à renforcer l'atmosphère harmonieuse présidant ce Jardin d'Eden. La technique fine et minutieuse du peintre s'exprime particulièrement dans le rendu des feuillages ainsi que dans la luminosité subtilement contrastée de cette composition savamment équilibrée. L'arbre central de la Tentation servant ici, au propre comme au figuré, d'élément-repoussoir central. A un niveau plus symbolique, cette construction ménage de part et d'autres deux trouées pouvant également servir de métaphore entre la vertu et le péché qui sera désormais le lot de l'humanité après qu'Eve et Adam aient goûté au fruit de l'arbre de la connaissance.

La beauté et l'élégance de cette composition nous feraient presque oublier la suite terrible des événements qui attend Adam et Eve.

The second son of Jacob Savery the Elder (ca. 1565-1603), Jacob Savery the Younger was trained in the circle of Flemish masters who, persecuted for their religious faith, had sought sanctuary in Holland. The Amsterdam circle of Flemish painters - a group of artists who, notwithstanding their residing in Holland had remained faithful to the Brueghelian model and tradition - had a major importance in his artistic development. He thus followed in the footsteps of Hans Bol, Pieter Brueghel and Roeland Savery, his uncle, favouring specific motives of their creation, which he thereafter interpreted in a most personal manner.

The scene seems to evoke the peaceful harmony preceding the fall. Adam and Eve occupy a central position in the composition. The foreground and background are both entirely dominated by an almost encyclopaedic mass of animals: a majestic lion stands in the foreground alongside a cheetah, clearly surprised by the unexpected arrival of a small monkey. Not far from here, in the background, Jacob Savery the Younger happily mixes domestic species (rabbits, horses, oxen, etc.) with wilder and more exotic species. Representatives from the four continents known at that time are proudly deployed, from the inevitable American turnkey to the African ostrich. Through this series of animals, the painter simply and cleverly connects the various planes, with each species living together in complete serenity according to biblical tradition.

It is the conception of the landscape in particular that helps to reinforce the harmonious atmosphere presiding over this Garden of Eden. The painter's delicate and meticulous technique is especially expressed in the rendering of the leaves as well as in the subtly contrasted luminosity of this cleverly balanced composition. Here, the centrally positioned tree of temptation serves as a central repoussoir element, in a real and figurative sense. On a more symbolic level, the two spaces in this construction could also serve as a metaphor between good and evil, the fate in store for humanity after Adam and Eve have tasted the fruit from the tree of knowledge.

The beauty and elegance of this painting might almost make us forget the terrible events that await Adam and Eve.



34 François Garnier

Vers 1600 - Paris - 1672

Nature morte à la corbeille de fruits et de légumes
Still life with a basket of fruit and vegetables

Panneau : 48 x 65 cm
Panel: 48 x 65 cm

Provenance Collection privée

Apparenté à une famille d'artistes décorateurs actifs à Fontainebleau à la fin du XVI^e siècle, François Garnier fonda un atelier à Paris, sur le Pont Notre-Dame et se spécialisa dans un genre hérité de la tradition flamande et hollandaise, la nature morte. Marchand de tableaux prospère, il se lia à la communauté des peintres qui travaillaient dans le quartier de la foire Saint-Germain, le véritable centre parisien de cette production, très prisée des amateurs de l'époque. En épousant en 1620 Marie Guilbert, la veuve du peintre Nicolas Moillon, il devint le beau-père de Louise Moillon, autre représentante de ce genre. Selon toute vraisemblance, il fut son maître et noua avec elle, à travers la peinture, un dialogue privilégié, leur œuvre respective se répondant et allant même jusqu'à se confondre.

Epris de la réalité la plus humble, qu'il aimait décrire avec acuité, François Garnier mettait tout son talent à représenter des choses de la vie quotidienne : de simples fruits, généralement rouges, avec une prédilection pour les assiettes de fraises des bois ou les cerises flanquées de branches de groseilles à maquereau (Paris, Musée du Louvre, signé et daté de 1644). Ses œuvres se distinguent par le refus d'effets décoratifs trop luxuriants au profit de compositions plus sobres, saisies dans une austère pénombre, dont se dégage une impression de calme et de méditation. Sa prédilection allait à des tons ocres et rouges vifs et à la recherche d'effets de transparence.

Influencée par les peintres du Nord, la composition de cette *Corbeille de fruits et de légumes* exprime un sentiment de pureté grâce à un style particulièrement épuré et grave. Marqué tout au long de sa carrière d'artiste par la peinture des Pays-Bas, François Garnier nous séduit avec cette composition mettant en scène fruits et légumes d'une façon volontairement dépouillée.

Fidèle au modèle anversois, notre artiste apporte équilibre et simplicité en nous présentant une corbeille d'osier d'où débordent asperges, artichauts, abricots et pêches. Peint sans luxuriance, ce panier s'efface pour mieux mettre en valeur les fruits et les légumes, ingénieusement regroupés pour finalement former un amoncellement de couleurs qui donnera à ce panneau tout son dynamisme.

Ces coloris francs et lumineux adjoins à ce fond sombre confèrent à cette composition un aspect tout à fait moderne.

Belonging to a family of artist-decorators active in Fontainebleau at the end of the 16th century, François Garnier founded a studio in Paris on the Pont Notre-Dame and specialised in a genre inherited from the Flemish and Dutch tradition: still life. A prosperous art dealer, he associated with the community of painters who worked in the quarter of the Saint-Germain fair, the real Parisian centre of this production and highly prized by art-lovers of the time. By marrying Marie Guilbert in 1620, the widow of the painter Nicolas Moillon, he became the father-in-law of Louise Moillon, another painter of this genre. In all probability, he was her master and through painting, formed a privileged relationship with her, with their respective works mirroring each other and even merging together.

Enamoured of the most humble reality, which he liked to depict with great accuracy, François Garnier put all his talent into portraying everyday things, such as fruit, generally red, with a predilection for plates of wild strawberries or cherries alongside gooseberry branches (Paris, Louvre, signed and dated 1644). His works stand out through his refusal to use over-luxuriant decorative effects in favour of more sober compositions, plunged into an austere half-light from which an impression of calm and meditation emanates. His predilection ranged from ochre and bright red tones to a search for effects of transparency.

Influenced by the painters from the North, the composition of this Basket of fruit and vegetables expresses a feeling of purity thanks to a particularly clean and solemn style. Marked by painting from the Netherlands throughout his career as an artist, François Garnier makes this painting particularly appealing by the way he arranges the fruit and vegetables in a deliberately uncluttered manner.

Faithful to the Antwerp model, our artist provides balance and simplicity by presenting us with a wicker basket overflowing with asparagus, artichokes, apricots and peaches. Painted without luxuriance, this basket pales into insignificance thus emphasising the fruit and vegetables, skilfully grouped together to form a mass of colours which give this panel all its dynamism.

These pure and luminous colours together with this dark background give this painting an altogether modern aspect.



Diane chasseresse
Diana the hunter

Panneau : 56 x 84 cm
Porte les mains d'Anvers, la tour et la marque du pannelier
Lambert Staas « LS »
Panel: 56 x 84 cm
Bears the hands of Antwerp, the tower and the mark of the panel
maker Lambert Staas, "LS"

Provenance Collection privée

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours naquit à Anvers le 13 septembre 1601. 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. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à ce voyage. Il est de retour à Anvers le 12 août 1625, et s'y 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. Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs et son habileté est telle que parfois sa production est confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela par la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages, que dans les natures mortes. Un coloris lisse et brillant participant du même enthousiasme qui fait de chaque tableau une fête pour le regard place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.

Frans Francken le Jeune 1581 – Anvers – 1642

Il est le plus productif et le plus justement réputé des peintres de la nombreuse dynastie des Francken. Ce peintre fécond et varié travaille tour à tour avec son père, son frère et son fils ; il devient bien vite le chef incontesté de l'atelier familial d'où sortent d'innombrables tableaux à sujet religieux ou profane, dont la représentation pittoresque est plaisante à l'œil. Il tient une place importante dans sa ville natale et les documents abondent sur l'estime que lui témoignent ses contemporains. Tous les inventaires de collections anversoises mentionnent des tableaux de sa main ; de plus, les livres de comptes de la firme Forchoudt, grande exportatrice d'œuvres flamandes, citent sans cesse le nom de l'artiste. Il est nommé grand-maître de l'Académie de Saint-Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614. Il collabore à maintes reprises avec la plupart des peintres de genre de son temps, ajoutant des figures aux paysages de Jan Brueghel de Velours, de Josse de Momper, d'Alexandre Keirrinckx ou animant de personnages des Intérieurs d'Eglises de Pierre de Neefs l'Ancien. On ne croit guère qu'il voyagea comme tant d'autres artistes, pour étudier les maîtres étrangers.

Il aborde les genres les plus divers : biblique, mythologique, historique, allégorique. Il est aussi l'auteur de scènes de cabinets d'amateur dont il

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan 'Velvet' Brueghel was born in Antwerp on 13th September 1601. 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 – this plan was made all the more possible since "Velvet" Brueghel was counting on a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. The sudden death of his father in 1625 brought an end to this trip. He returned to Antwerp on 12th 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 as early as 1630. He took over the management of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that sometimes, his works are confused with his father's. His art, helped by the incredible softness of his palette, excels as much in the landscapes featuring rivers and woods enlivened with figures, as in his still lifes.

Frans Francken the Younger 1581 – Antwerp – 1642

He was the most productive and – quite rightly – the most renowned of the numerous painters belonging to the Francken dynasty. This prolific and varied painter worked in turn with his father, his brother and his son; he quickly became the undisputed head of the family studio which produced countless paintings of religious or profane subjects, whose picturesque portrayal is pleasing to the eye. He held an important position in his home town and numerous documents bear witness to his contemporaries' regard for him. All the inventories of Antwerp collections mention paintings by him; furthermore, accounts books from the company Forchoudt, a major exporter of Flemish works, constantly cites the name of the artist. He was nominated "great master" of the Academy of Saint Luke in Antwerp in 1605 and dean in 1614.

He collaborated on numerous occasions with most of the genre painters of his time, adding characters to the landscapes of Jan 'Velvet' Brueghel, Joos de Momper and Alexander Keirrinckx, or painting figures in the Church Interiors of Pieter Neefs the Elder. He is not thought to have travelled like many other artists to study foreign masters. He broached a wide variety of genres: biblical, mythological, historical, allegorical. He also painted scenes of private cabinets, a fashion he launched which became a genre specific to Antwerp throughout the whole of the 17th century.

This brilliant painting acknowledges the talent and the marvellous artistic co-



lança la mode et qui allaient constituer pendant tout le XVII^e siècle un genre spécifiquement anversois.

Cette composition magistrale rend justice au talent et à la merveilleuse coopération artistique de deux peintres étonnants : Jan Brueghel le Jeune et Frans Francken le Jeune. Il s'agit ici d'une remarquable réussite de coopération entre deux artistes aux spécialités certes complémentaires mais appartenant à deux générations différentes. Une telle association entre peintres était commune à Anvers pendant les années 1600. Le J. Paul Getty Museum (Los Angeles) conserve ainsi une splendide « *Allégorie des Quatre Elements* », fruit de la collaboration de nos deux artistes. Peint par Jan Brueghel le Jeune, le paysage séduit par la touche enlevée, la palette délicate et le rendu minutieux du détail. On reste admiratif à la vue de l'aisance avec laquelle le peintre arrive à nous transporter dans un paysage merveilleux, d'une finesse extrême, magnifié par un choix de coloris sublimes et éclatants. Frans Francken le Jeune impose quant à lui son style en peignant les personnages dans toute leur complexité, arrivant à rendre avec le brio que nous lui connaissons, la force et la finesse, la puissance musculaire et la tendresse des chairs. La caractérisation expressive des personnages, soulignée par cette touche libre et enlevée propre à ses meilleurs oeuvres, se déploie avec un égal bonheur et anime magnifiquement cette composition. Diane (l'Artémis des Grecs), fille de Latone (ou Létô) et de Jupiter (Zeus) est également la sœur jumelle d'Apollon. Témoin impuissant des douleurs de sa mère, la déesse conçut une telle aversion pour le mariage qu'elle demanda et obtint de son père la grâce de garder une virginité perpétuelle à l'égal sa sœur Minerve (Athena). C'est pour cette raison que les deux filles de Jupiter reçurent de l'oracle d'Apollon le nom de Vierges blanches. Le roi des dieux l'arma lui-même d'un arc et de flèches et la sacra reine des bois. Il lui donna pour cortège soixante nymphes, appelées Océanides et vingt autres nommées Asies, dont elle exigeait une inviolable chasteté. Reine des forêts et des animaux sauvages, Diane est souvent représentée par les artistes en train de s'adonner à la chasse. Peint par deux artistes éminents, ce panneau ne peut laisser indifférent. Le raffinement de sa facture, le charme de son sujet, la force de ses couleurs séduisent d'emblée le spectateur. La présence des personnages expressifs dus à la patte si caractéristique de Frans Francken combinée à la grâce toute particulière de la végétation verdoyante de Jan Brueghel confère à cette composition une puissance particulièrement rare. L'intégration des deux différents styles qui composent est remarquablement réussie : équilibre et harmonie sont les maîtres mots de cette composition.

operation of these two astonishing painters: Jan Brueghel the Younger and Frans Francken the Younger. Here we have an example of a remarkably successful co-operation between two painters with doubtless complementary specialities, but nevertheless belonging to two different generations. Such an association between painters was common in Antwerp during the 1600s. The J. Paul Getty Museum (Los Angeles) has a splendid "Allegory of the Four Elements", the result of a collaboration between our two artists. Painted by Jan Brueghel the Younger, the landscape charms us with its spirited touch, a delicate palette and the meticulous rendering of detail. We can but admire the ease with which the painter manages to transport us into a marvellous countryside, of an extreme delicacy, magnified by a sublime and vivid choice of colours.

As for Frans Francken the Younger, he imposes his style by painting figures in all their complexity, rendering with the brilliance we know to be his, the strength and delicacy, the muscular force and softness of flesh. The expressive characterisation of the figures, emphasised by this free and spirited stroke particular to his best works, is deployed with just as much joy and magnificently animates this composition.

Diana (Artemis to the Greeks), the daughter of Latona (or Leto) and Jupiter (Zeus), was also the twin sister of Apollo. A powerless witness to the sufferings of her mother, the goddess cultivated such a hate for marriage that she asked for and obtained from her father the right to remain an eternal virgin just like her sister Minerva (Athena). This is why the two daughters of Jupiter received the name of White Virgins from Apollo's oracle. The king of the gods himself armed her with a bow and arrow and crowned her the queen of the forests. He gave her a cortège of sixty nymphs called Oceania and twenty others called Asia, of whom she demanded inviolable chastity. Queen of the forests and of wild animals, Diana is often portrayed by the artists as hunting. Painted by two eminent artists, this panel cannot possibly leave the viewer indifferent. The refinement of its technique, the charm of its subject, and the force of its colours immediately charm the viewer. The presence of the expressive figures, thanks to the style so characteristic of Frans Francken, combines with the particular grace of the green vegetation of Jan Brueghel, giving this painting a particularly rare strength. The integration of the two different styles that compose it is remarkably successful: balance and harmony are the key words in this painting.



36 Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Allégorie de la terre : le paradis terrestre
Allegory of earth: Terrestrial Paradise

Cuivre : 40 x 50 cm
Copper: 40 x 50 cm

Provenance Collection privée, Vienne

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 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 le 12 août 1625, où il s'inscrit aussitôt comme membre de la Gilde de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante "De Violiere", 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, substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre.

Dans ses compositions florales d'une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur au relief incomparable comme une entité à part entière dégagant ainsi la beauté de chacune d'elles. Il décrit ainsi un espace où s'organisent plus librement les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond.

Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs et son habileté est telle que parfois sa production est confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages que dans les natures mortes.

Un coloris lisse et brillant participant du même élan d'enthousiasme qui fait de chaque tableau une fête pour le regard place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.

Cette allégorie magistrale de la Terre rend pleinement justice au talent et à la maîtrise de Jan Brueghel le Jeune : connu pour ses paysages, ses compositions florales et ses figures allégoriques, Jan décline avec virtuosité les différentes facettes d'un art arrivé à son apogée.

Jan Brueghel the Younger, who was the eldest son of Velvet Brueghel, was introduced to painting in his father's studio. In 1622, his father dispatched him to Italy to stay with the Cardinal Federico Borromeo, Archbishop of Milan.

His father's untimely death in 1625 put an end to his travels. In Antwerp, he immediately enrolled at the Guild of Saint Luke and the adjoining «De Violiere» Chamber of Rhetoric, of which he became the Dean in 1630.

He undertook the management of the family studio, and wrote down his occupations in a diary that he kept between 1625 and 1651.

Although he remained close to his father's subjects, he did however renew their design, replacing the prevalent Mannerist style, with a more realist, simple, cheerful expression of art. Today, his work is much admired by connoisseurs and his skill is so great that his work is often confused with his father's. A soft range of colors, a smooth, brilliant workmanship accounts for Jan Brueghel the Younger being considered as a precursor of modern art through his own personal research.

This majestic allegory of the Earth does full justice to the talent and skill of Jan Brueghel the Younger: known for his landscapes, floral compositions and allegorical figures, Jan masterfully displays the various facets of an art that has reached its peak.

The theme of terrestrial paradise (or Allegory of the Earth), which recurs in his corpus beginning in the 1620s, seems to have exercised a particular fascination on the artist and his clientele. Dominant in the development of the animal genre as an independent genre, the theme indeed allows the painter to compile a detailed catalogue of the animal world and to display his skill through glistening feathers and furs that are as dazzling as they are exotic.

Here, Jan Brueghel the Younger reformulates his father's painting of Terrestrial Earth, kept at the Louvre, thus prolonging the works of his illustrious predecessors. His father's painting, also symbolising the earth, is part of a collection of four panels representing water, air and fire.

This splendid panel reveals a landscape with expressive foliage, gnarled



Le thème du paradis terrestre (ou Allégorie de la Terre), que l'on retrouve de façon récurrente dans son corpus depuis les années 1620, semble avoir exercé une fascination particulière sur l'artiste et sa clientèle. Présidant au développement du genre animalier en tant que genre indépendant, le thème permet en effet au peintre de dresser un catalogue détaillé du monde animal et d'exposer sa virtuosité dans un chatoiement de plumages et de pelages aussi étincelants qu'exotiques.

Prolongeant les créations de ses illustres prédécesseurs, Jan Brueghel le Jeune reformule ici la composition du *Paradis terrestre* de son père conservé au Musée du Louvre. Cette dernière, symbolisant également la terre, fait partie d'un ensemble de quatre panneaux représentant l'eau, l'air et le feu.

Ce splendide panneau nous dévoile un paysage aux frondaisons expressives, aux troncs noueux et aux feuillages touffus. L'ensemble de ce paysage se construit sur base de deux trouées attirant le regard du spectateur et permettant une mise en perspective. Symboliquement, il est intéressant de constater qu'Adam et Eve s'engagent dans la trouée de gauche, un choix qui n'est sûrement pas anodin quand on songe aux connotations négatives de la senestre dans l'iconographie chrétienne.

La technique fine et minutieuse de notre artiste s'exalte dans le rendu des feuillages ainsi que dans la luminosité subtilement contrastée de cette composition savamment équilibrée. A l'instar de Jan Brueghel de Velours, Jan Brueghel le Jeune émerveille et ravit l'œil du spectateur au grès de ses compositions.

trunks and dense leaves. The entire landscape is constructed around two holes that attract the viewer's gaze and allowing it to be put into perspective. Symbolically, it is interesting to note that Adam and Eve go into the left-hand hole, a choice that is most certainly significant if we consider the negative connotations of the left in Christian iconography.

The delicate and meticulous technique of our artist is especially visible in the rendering of the leaves as well as in the subtly contrasted luminosity of this cleverly balanced composition. Just like Jan 'Velvet' Brueghel, Jan Brueghel the Younger's paintings delight the eye and fill the viewer with wonder.



37 Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Paysage fluvial avec vue d'Anvers
River landscape with a view of Antwerp

Panneau : 20 x 29 cm
Panel: 20 x 29 cm

Provenance Galerie Heim Gayrac,
Collection privée

Magnifiquement construit, ce paysage fluvial nous offre un témoignage éclatant de l'appartenance pleine et entière de Jan Brueghel le Jeune à la grande lignée familiale. 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 l'Ancien, 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 port de la plus vaste cité du Nord de l'Europe : Anvers. Dans une atmosphère aux nuances subtiles, Jan Brueghel le Jeune nous présente une composition d'ensemble où chaque motif est pensé et réfléchi. Le tableau comporte une multitude de petites scènes pleines de poésie avec une vue sur le Vrijthof, grande place d'Anvers. Il s'agit d'une juxtaposition de scènes harmonieuses ayant chacune leur rythme propre et entraînant notre regard du premier au second plan. Nous nous attardons ainsi sur les deux pêcheurs qui attendent que leurs compagnons sortent le poisson des navires afin de venir les aider à déverser leur prise à même le sol. Nous pouvons également observer un groupe nonchalant d'hommes inspectant les poissons tandis que les servantes et autres femmes du peuple enfournent leurs achats dans de grands paniers. Plus distingué, un couple de riches flamands, vêtus de noir, inspecte avec circonspection un tonneau rempli de victuailles. Plus loin, le marché composé d'innombrables aubettes, de charrettes, de marchandes et de commerçants s'étale le long du quai jusqu'aux portes de la ville. Les différentes scènes qui composent le tableau sont reliées entre elles par l'agréable sinuosité du fleuve qui mène lentement le regard du spectateur vers le reflet éclatant du soleil dans les eaux calmes du port. L'enchevêtrement sombre des barques et des bateaux est astucieusement lié à la partie gauche du rivage et contribue ainsi à la coordination de l'ensemble de la composition. Le rythme architectural de ce paysage est d'une parfaite clarté. Les mats des embarcations répondent aux tours de la cité portuaire tandis que le rouge chaud des briques et des tuiles trouve son pendant dans la masse bleutée de l'eau et de l'air. Bénéficiant de toute la finesse de la palette de ce grand coloriste, le tableau s'éclaire de couleurs aux contrastes harmonieux dans lesquels domine clairement une

Magnificently constructed, this river landscape offers us resounding proof that Jan Brueghel the Younger well and truly belongs to this great line of descendants. 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 copied here with great talent, finesse and meticulousness.

An open window on the 17th century, the panel comes to life before our eyes and carries us to the heart of the port of the biggest city in northern Europe: Antwerp. In an atmosphere of subtle nuances, Jan Brueghel the Younger presents us with a composition of a group where each motif is studied and well-thought-out. The painting contains a multitude of small poetic scenes with a view of Vrijthof, a big place of Antwerp. It is a juxtaposition of harmonious scenes each with their own rhythm, leading our gaze from the foreground to the middle distance. We thus pause to look at the two fishermen who are waiting for their companions to take the fish out of the boats so they can help them unload their catch on the ground. We can also see a nonchalant group of men inspecting the fish while the servants and other ordinary women stuff their purchases into big baskets. A more distinguished couple of rich Flemings, dressed in black, cautiously inspect a barrel filled with victuals. Further away, the market composed of numerous stands, carts, stallholders and tradesmen stretches along the quayside up to the gates of the town. The different scenes that make up the painting are linked to each other by the pleasantly meandering river which slowly leads the viewer's gaze towards the dazzling reflection of the sun in the calm waters of the port. The dark confusion of small boats and ships is cleverly linked to the left part of the shore, thus contributing to the co-ordination of the entire painting. The architectural rhythm of this landscape has a perfect clarity. The boats' masts match the towers of the port town while the warm red of the bricks and tiles finds its counterpart in the bluish mass of the water and air. Benefiting from all the delicacy of the palette of this great colourist, the painting is illuminated with harmoniously contrasting colours where an infinite range of grey clearly dominates, mixed magnificently with hues of red, blue, brown and green. Completing this vaporous atmosphere, the lively colours of the scarlet smocks, bright blue skirts and saffron yellow shirts



37 Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

gamme infinie de gris qui se mêle magnifiquement aux nuances de rouge, de bleu, de brun et de vert. Complétant cette atmosphère vaporeuse, les couleurs vives des blouses écarlates, des jupes bleu vif et des chemises safranées viennent, à l'image d'un contrepoint musical, dynamiser le rythme de l'ensemble.

Par ce *Paysage fluvial avec vue d'Anvers* dont la facture à la finesse d'un cuivre, Jan Brueghel le Jeune nous prouve être à la hauteur de ses ancêtres et mériter sa place dans la généalogie des ces peintres qui ont fait l'art flamand.

energise the rhythm of the whole, just like a musical counterpoint.

Through this River scene with a view of Antwerp, whose workmanship can be compared to a copper, Jan Brueghel the Younger proves he is worthy of his ancestors and deserving of his place in the genealogy of these painters who fathered Flemish art.



Vue d'un village en hiver
View of a village in winter

Panneau : 73 x 120 cm
 Panel: 73 x 120 cm

Provenance Collection privée

Neveu du célèbre paysagiste Joost de Momper, il se consacra exclusivement aux paysages. Il devint maître de la Gilde d'Anvers en 1629; en 1647, son activité est mentionnée à Haarlem puis il s'établit à Amsterdam en 1648 et s'y marie l'année suivante. Durant le début de sa carrière, il s'inspire des œuvres de son oncle ainsi que de Jan Brueghel de Velours. Exécutées d'une main sûre et légère, ses œuvres de jeunesse dénotent le talent d'exécution et de coloriste propre à Frans de Momper. Pendant son séjour en Hollande, ses œuvres se rapprochent d'un Jan van Goyen ou d'un Salomon van Ruysdael proches du courant monochrome. Il adopte alors une tonalité générale chaude, riche en nuances délicates de bruns et de jaunes. Attentif aux détails réalistes, il aime représenter des vues fluviales, des scènes de plage, des paysages d'hiver où il s'adonne au rendu des vibrations de la lumière en utilisant une gamme chromatique particulièrement nuancée. Il allie à celle-ci une légèreté de style quasi-immatérielle pleine de sensibilité.

Frans de Momper déploie ici tout son talent, toute sa maîtrise pour nous offrir une ravissante composition dans laquelle la perspective parfaite, la gamme chromatique subtilement travaillée et les effets atmosphériques profonds ne font qu'accroître le pouvoir de séduction de ce paysage hivernal. Outre la volonté de représenter une scène de patinage, notre artiste, au travers de ce merveilleux paysage hivernal, nous permet de nous plonger dans les réalités de l'époque qui nous transporte comme par magie dans un espace où, malgré un froid omni présent, la neige et le givre ne sont que spectacle et objet de divertissement. Saison d'une beauté toute particulière faite de jeux atmosphériques entraînant une lumière pure, naturelle et douce, l'Hiver fait partie de ces saisons qui offre au fil des années un amoncellement de paysages aux profils différents et magiques. Le choix de ce sujet est l'occasion pour Frans de Momper de montrer sa grande sensibilité à la lumière qu'il met en scène avec habileté pour mettre en exergue les motifs importants. Véritable camaïeu de couleurs, cette composition révèle un coloriste talentueux jouant avec nuance et poésie avec les bleus, les rouges, les blancs et les teintes dorées.

Peintre de talent, Frans de Momper contribue à faire du paysage hivernal l'archétype par excellence du paysage au XVII^e siècle, paysage par excellence de l'Âge d'Or des Pays-Bas.

The nephew of the famous landscape artist, Joost de Momper, Frans dedicated his work exclusively to landscapes. He became master of the Guild of Antwerp in 1629; he is mentioned as active in Haarlem in 1647 before settling in Amsterdam in 1648, where he married the following year. Throughout the beginning of his career, he was inspired by the works of his uncle as well as by Jan 'Velvet' Brueghel. Executed with a confident and light hand, his early works reveal Frans de Momper's skill and his talent as a colourist. During his stay in Holland, his works bore some similarity to those of Jan van Goyen or Salomon van Ruysdael, following the monochrome trend. He then adopted a general warm tone, rich in delicate shades of browns and yellows. Attentive to realistic details, he liked to portray views of rivers, scenes by the sea, and winter landscapes, where he devoted himself to rendering the vibrations of light by using a particularly nuanced range of colours. This he combined with an almost ephemeral lightness of style, filled with sensitivity.

Here, Frans de Momper uses all his talent and all his skill to offer us a delightful painting in which the perfect perspective, the subtly worked colours and keen atmospheric effects serve to increase this winter landscape's charm. Other than the desire to portray a skating scene, our artist plunges us into the realities of the time through this wonderful winter landscape, which transports us as if by magic into a realm where, despite the omnipresent cold, the snow and frost are simply the subject and source of entertainment.

A season of a very particular beauty composed of atmospheric effects generating a pure, natural and soft light, winter is a season that has incited numerous landscapes with different and magical profiles over time. The choice of this subject is an opportunity for Frans de Momper to show his great sensitivity to light, which he skilfully portrays in order to highlight important motifs. A true monochrome of colours, this painting reveals a talented colourist who plays with the blues, reds, whites and golden tints with nuance and poetry.

A painter of talent, Frans de Momper helped to make the winter landscape the archetype of landscape painting in the 17th century, landscape painting par excellence of the Golden Age of the Netherlands.



Paysage animé
Animated landscape

Cuivre : 26,7 x 36,8 cm
Copper: 26.7 x 36.8 cm

Provenance Galerie Wally Findlay, Chicago ;
Collection de M et Mme Lawrence H. Kyte Cincinnati, Ohio, 1957
(resté dans la famille sur plusieurs générations) ;
Collection privée

Fils d'un marchand de tableaux portant le même nom, Isaac Van Oosten est né à Anvers en 1613. Ce n'est qu'en 1652, à l'âge de trente neuf ans, qu'il devint maître de la corporation. Sa production fut limitée puisqu'il décéda en 1661 sans laisser de postérité.

En bon anversois, Isaac Van Oosten se plaît à représenter de simples paysages largement dégagés. Sa production, située dans la deuxième moitié du siècle, est loin d'avoir subie l'influence des peintres de la forêt. Il préfère les grands espaces simplement animés par un étang ou quelques bouquets d'arbres. Douceur et tranquillité se dégagent d'un paysage largement vallonné. Nulle brise n'agite les arbres, la lumière se répand doucement sur toute la composition.

L'entrée de village avec une foule de protagonistes dansant et s'amusant aux sons d'un violon rappelle le modèle élaboré par Jan Brueghel de Velours. Avec un sens prononcé de la composition, van Oosten le réutilise pour une interprétation des plus personnelle et réussie. Si, le schéma d'ensemble reprend effectivement un schéma brueghelien, le traitement des détails et la lumière travaillée appartiennent bel et bien à van Oosten. Ses personnages, toujours très librement croqués, sont également rendus de façon très caractéristique. Capturés sur le vif, ces protagonistes prennent tout leur caractère réaliste pour mieux attirer et retenir le regard du spectateur.

Tout est miraculeusement mis en place pour que l'atmosphère se fasse calme et paisible. Dans cette œuvre pittoresque, l'artiste se distingue par son rendu minutieux de la nature. Les coloris tout en nuance s'estompent délicatement jusqu'aux confins du décor, achève avec raffinement et délicatesse, cette composition remarquable de prouesses.

L'harmonie bucolique de ce beau paysage, où l'attention aux détails de la vie quotidienne des personnages qui les animent, ne le cède en rien au souci de la composition générale. De part sa qualité intrinsèque, il ne fait aucun doute que ce tableau soit une pièce maîtresse dans l'œuvre de van Oosten.

The son of an art dealer of the same name, Isaac van Oosten was born in Antwerp in 1613. It was only in 1652, at the age of thirty-nine, that he became a master of the corporation. His production was limited since he died in 1661 without leaving any descendents.

As a good Antwerpian, Isaac van Oosten liked to paint simple open landscapes. His works, situated in the second half of the century, were barely influenced by woodland painters. He preferred open spaces, simply animated by a pond or several clumps of trees. Gentleness and tranquillity emanate from a mainly hilly landscape. No breeze moves the trees, and the light spreads gently over the entire painting.

The entrance to the village with a crowd of protagonists dancing and having fun to the sound of a violin, reminds us of the model elaborated by Jan "Velvet" Brueghel. With a pronounced sense of composition, van Oosten re-uses it for a much more personal and successful interpretation. While the organisation of the whole does indeed follow a Brueghelian pattern, the way the details and light are painted are very particular to van Oosten. His figures, always sketched very freely, are also rendered in a very characteristic manner. In these real-life images, the realism of these protagonists comes across very clearly, attracting and retaining the viewer's attention.

Everything is miraculously arranged so that the scene exudes a calm and peaceful atmosphere. In this picturesque work, the artist distinguishes himself through his meticulous rendering of nature. The nuances of the colours, which delicately fade into the background, complete this remarkable painting with refinement and delicacy.

The bucolic harmony of this splendid landscape arises from the attention given to the details of daily life as well as the technical concern of the overall composition. The painter's technical expertise, combined with his knowledge of the human soul, provides us with a very beautiful painting. Owing to their intrinsic quality, there is no doubt that painting is one of the major works van Oosten's corpus.



Concert d'oiseaux
Birdsong

Cuivre : 28,8 x 36 cm
Signé et daté i.v.Kessel 16..
Copper: 28.8 x 36 cm
Signed and dated i.v.Kessel 16..

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.

Chaque continent est symbolisé par sa faune terrestre ou marine, avec ce souci d'inventaire naturaliste qui se développe au XVII^e siècle et trouve sa pleine expression dans les cabinets de curiosité alors très en vogue à Anvers. Ici, le thème du Concert d'oiseaux symbolise bien évidemment l'Air. Suivant la typologie brueghelienne, des volatiles de toutes sortes sont rassemblés au pied d'un arbre, ou nichés dans ses branches. Le dépouillement de ces dernières met en valeur la préciosité et le chatoiement coloré des plumages. Le paysage, avec ses frondaisons expressives, ses troncs noueux et ses feuillages touffus, fait écho à l'agitation du premier plan dans lequel s'ébat une véritable déclinaison encyclopédique des volatiles connus au XVII^e siècle.

Dans une parfaite adéquation avec son sujet, Jan van Kessel rompt la traditionnelle organisation des plans successifs brun-vert-bleu qui, si elle n'est pas totalement oubliée ici, se voit très nettement contrebalancée par les vifs accents de couleurs apportés par les oiseaux. Pour évoquer la richesse et le foisonnement bariolé de leur plumage, l'artiste nuance sa palette et met l'extrême précision de son pinceau au service de détails aussi minuscules que les plus petites feuilles et branches. Travaillé tout en finesse, le support de cuivre se met au service de la lumière et lui donne une surface où elle reflétera pour un résultat des plus éblouissants.

The grandson of the "Velvet" Brueghel on his mother's side, and the nephew of both Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was influenced more by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship to Simon de Vos.

He specialised in painting animals, birds, amphibians and insects which he included notably in representations of the Four Elements, the Four Corners of the Earth, (Museums of Cambridge, Madrid, Prague, and Strasbourg), allegories, and fables as well as very small-scale gallery scenes. Jan van Kessel was also one of the most brilliant floral painters of the century. His roses, often pink in colour, and his tulips are finely detailed and arranged in airy bouquets. This finesse in handling detail is also seen in his still lifes of fruit and in the objects included in them such as dishes, baskets, and vases. The charm of his compositions, and their exquisite and precise rendering, together with the rich and dazzling hues of his palette have made Jan van Kessel one of the most appealing and highly-regarded of the Flemish masters.

Each continent is symbolised by its terrestrial or marine fauna, showing this concern for naturalist inventory which developed in the 17th century and became a favourite in the cabinets of curiosity that were then very much in fashion in Antwerp. Here, the theme of Birdsong clearly symbolises Air. Following the Brueghelian typology, all sorts of winged creatures are gathered at the foot of a tree, or are nesting in its branches. The sparseness of the branches emphasises the rich and sparkling colours of the feathers. The landscape, with its expressive, dense foliage and knotted trunks, echoes the agitation in the foreground where a whole encyclopaedia of winged creatures known in the 17th century flutter around.

In complete keeping with his subject, Jan van Kessel breaks with the traditional organisation of successive brown-green-blue planes which, although not totally forgotten here, is very clearly counterbalanced by lively touches of colour provided by the birds. To evoke the richness and colourful profusion of their feathers, the artist nuances his palette and uses his extremely precise brushstroke to portray details as minuscule as the smallest leaves and branches. Delicately executed, the copper panel lends itself to light, providing a surface on which it can reflect and give a dazzling result.



Marine - Vue de Venise
Seascape - View of Venice

Panneau : 54,2 x 138,7 cm
Panel: 54.2 x 138.7 cm

Provenance collection privée

On connaît peu de choses sur la jeunesse de Jacob Knyff. Fils aîné de Wouter Knyff, peintre de marines, sa présence est attestée à Paris en 1670 où il est l'élève de Johannes Glauber. Avant cette date, la vie de Jacob Knyff reste un mystère. Cependant, aux vues du nombre de ses œuvres représentant des ports méditerranéens, très souvent de grand format, il est certain que l'artiste a voyagé autour de la Méditerranée. Il quitte le continent pour l'Angleterre vers 1672 où il restera jusqu'à sa mort en 1681. Deux de ses plus belles œuvres sont aujourd'hui conservées au Château de Berkely (Angleterre), l'une mettant en scène la Seine et l'autre Fontainebleau. Après 1673, il s'attache à dépeindre des scènes côtières ou fluviales du paysage anglais avec une attention toute particulière pour la description précise et colorée des grands bateaux de la flotte royale des Stuart. Fasciné par la marine, il terminera sa vie en peignant des navires isolés sur l'océan, sans aucune terre visible.

Jacob Knyff peint cette remarquable vue portuaire dans un style très personnel qui se joue des lois traditionnelles de la perspective. Il magnifie son sujet grâce à l'amoncellement extraordinaire de vaisseaux, galères et caravelles et donne l'impression au spectateur d'arriver au cœur d'une des grandes capitales du monde, au centre névralgique du commerce européen. Venant souligner cette impression, La ville de Venise, baignée d'une lumière dorée, étale à l'arrière plan du tableau ses monuments les plus emblématiques.

Cette composition, rendue très vivante par le nombre de navires qui la composent, séduit d'emblée par le raffinement de sa facture et par la grâce toute particulière des navires venant égayer son panorama. Véritable description technique des bateaux naviguant sur la Méditerranée à l'époque, ce panneau fourmille de détails criants de vérité, véritable trésor pour les spécialistes de l'histoire de la navigation. La reproduction parfaite de ces navires par Jacob Knyff nous permet de dater ce tableau des environs de 1670/1680.

A l'échelle de l'histoire de l'art, la peinture maritime néerlandaise peut être considérée comme un genre en soit, tant pour sa qualité que pour l'influence qu'elle a exercé sur la création artistique dans d'autres pays. Avec cette Marine vénitienne, Jacob Knyff mérite plus que jamais sa place au sein des grands peintres de marines et fait figure de précurseur en ce qui concerne les vedutistes.

We know little about the youth of Jacob Knyff. The eldest son of Wouter Knyff, a painter of seascapes, he is known to have been in Paris in 1670, where he was the pupil of Johannes Glauber. The life of Jacob Knyff before this date remains a mystery. However, considering the number of his works, very often in a large format, depicting Mediterranean ports, it is certain that he travelled around the Mediterranean.

He went to England around 1672 where he stayed until his death in 1681. Two of his most beautiful works are currently kept at Berkeley Castle (England), one featuring the Seine and the other Fontainebleau. After 1673, he practically only painted coastal or river scenes of the English landscape, with particular attention for the precise and colourful description of the great ships of the Stuart navy. Later on, he only painted naval portraits with no land in view.

Jacob Knyff painted this remarkable port view in a very personal style that plays with the traditional laws of perspective. He glorifies his subject thanks to the extraordinary mass of vessels, galleys and caravels, and gives the viewer the impression of arriving in the heart of one of the great capitals of the world, at the nerve centre of European trade. Emphasising this impression, Venice, bathed in a golden light, reveals its most emblematic monuments in the background of this painting. Greatly enlivened by the number of ships in the painting, the composition immediately catches the viewer's attention owing to the refined technique and the particular grace of the ships that brighten up this panorama. A veritable technical description of the boats that sailed in the Mediterranean at the time, this panel is teeming with highly realistic details, a real treasure for specialists in the history of sailing. The perfect reproduction of these ships by Jacob Knyff allows us to date this painting around 1670/1680.

In terms of art history, Dutch maritime painting can be considered as a genre in itself, both for its quality and for the influence it exerted on artistic creation in other countries. Willem Van de Velde father and son, Jan Porcellis and Simon Vlieger are amongst these artists from the Dutch Golden Age, whose works led to an unprecedented boom in maritime views. With this Venetian seascape, Jacob Knyff more than ever deserves his place amongst this prestigious group and acts as a forerunner to the vedutists.





VENICE

Nature morte à la marmite de cuivre et au papillon
Still life with copperware, fruit and a butterfly

Cuivre : 21,5 x 22,2 cm
 Copper: 21.5 x 22.2 cm

Provenance collection privée

La dénomination utilisée pour identifier la production de ce maître illustre la confusion qui a longtemps existé dans le mode de l'art à son sujet. Proche de Jan van Kessel, le peintre exécute en général des banquettes sur cuivres de petit format avec une précision et un sens du détail qui nous permettent de voir en lui un digne représentant des peintres de natures mortes de l'école flamande. Venant étayer ce constat, certains détails de compositions prouvent l'influence d'autres artistes flamands reconnus comme Osias Beert ou Jacob van Es. Aérées et très lisibles, les cuivres du Pseudo van Kessel accordent une importance très nette aux effets de symétrie et de perspective. Ne parler des influences des maîtres flamands serait ici beaucoup trop réducteur. Avid de varier au maximum ses compositions, l'artiste recourt à un large éventail d'accessoires. C'est précisément dans le choix d'éléments à résonance méditerranéenne, ainsi que dans l'atmosphère d'austère élégance qui s'en dégage, que les compositions de l'artiste laissent entrevoir une origine ou des influences distinctes et résolument plus latines. Une inscription en italien «Raffo Morghen originale flammengo» sur l'un de ses tableaux l'identifierait au peintre flamand émigré en Italie, Raffaello Morghen, dont, à ce jour, aucun autre tableau n'est donné avec certitude.

Son corpus s'enrichit régulièrement au fil de l'apparition de tableaux sur le marché. Il est ainsi probable que l'on arrive prochainement à donner un nom à l'un des peintres de natures mortes les plus originaux et séduisants du XVII^e siècle dont l'œuvre s'inscrit dans le prolongement direct de celles des plus grands maîtres d'un genre pictural qui n'en était alors qu'à ses prémises.

Il n'en reste pas moins que c'est avec une égale netteté que s'y détachent les caractéristiques qui singularisent irrévocablement une personnalité artistique autonome. La sobriété de composition, ordonnée avec rigueur dans une atmosphère d'élégante austérité, la précision de la touche et le choix de motifs magnifiés de rehauts de lumière purs, révèlent un grand talent artistique. C'est avec désinvolture que l'artiste marie à la perfection les reflets de couleurs et le rendu presque palpable de chaque fruit. Le rendu des textures est à proprement parler stupéfiant. La palette du peintre s'adapte avec une égale aisance à l'évocation d'un fruit mûr ou fraîchement cueilli mais également à l'éclat métallique des plats en étain.

For several years now, still lifes painted on copper panel have been attributed to this unknown master who is referred to, for now, as "Pseudo van Kessel".

Among his preferred subjects are scenes of meals enlivened by bouquets. Often, they involve broad tables on which are carefully arranged dishes or bowls of fruit, and baskets or vases of flowers. Special attention is paid to constructing the perspective, to the variety of types of specimens, and the quality of the asymmetrical composition, which all creates a highly lifelike vision.

At first sight, these subjects, handled in such a way, greatly resemble the work of van Kessel, particularly in the color palette, but the influence of Osias Beert and Jacob van Es is also clearly visible.

An inscription in Italian on the back of one of the artist's works which reads "Raffo Morghen originale flammengo, finissimo possedato Raffaello Morghen", would suggest a Flemish painter who had immigrated to Italy, but no paintings by this artist have been identified with certainty.

Nevertheless, the characteristics that irrevocably distinguish an independent artistic personality are clearly obvious here.

The sobriety of the composition, rigorously organised in an atmosphere of elegant austerity, the precise touch and the choice of motifs, glorified with highlights of pure light, reveal a great artistic talent. With ease, the artist perfectly harmonises the touches of colour with the palpability of each fruit. His rendering of the textures is truly astounding. The painter adapts his palette with an equivalent ease to the evocation of a piece of fruit that is ripe or freshly picked and the metallic shine of the pewter dishes.



Paysage fluvial avec embarcadère
River scene with landing stage

Cuivre : 28 x 37 cm
 Copper: 28 x 37 cm

Provenance Vente Christie's, Londres dans les années 1970 ;
 Collection privée en Belgique

Frère de Jan Pieter, Josef van Bredael fut un paysagiste flamand, membre d'une longue lignée de peintres. En 1706, à l'âge de dix-huit ans il s'engage pour une durée de quatre ans à copier, pour le marchand anversois J. de Witte, des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philippe Wouverman et d'autres artistes. En 1735, il émigre à Paris. Il devient membre de l'Académie royale de la cour du duc d'Orléans.

Ce peintre au style encore fort méconnu, signait ses tableaux avec le monogramme JB comme Jan Brueghel d'où parfois une certaine confusion. Essentiellement paysagiste, Josef van Bredael s'inspire des compositions bruegheliennes tout en conférant à son interprétation l'esthétique propre à son époque. S'attachant aux détails, il fige les personnages et le décor à la manière d'un miniaturiste. Il excelle particulièrement à indiquer la succession des plans par l'artifice d'écrans latéraux et par un chromatisme subtil et nuancé qui, chez lui, s'oriente vers des tonalités à dominantes bleues et brunes, mais toujours douces et subtiles.

Ce Paysage fluvial avec embarcadère se veut novateur. Il illustre l'une des premières compositions où le paysage est saisi en profondeur en forme de pointe : l'eau et les champs forment deux triangles qui se rencontrent dans un point de fuite et avancent dans l'espace du tableau.

En proposant une nouvelle version de ce cuivre, Joseph van Bredael montre sa capacité à s'imprégner et à intégrer avec facilité tout nouveau procédé et à le retranscrire avec talent en véritable autodidacte.

A ce brillant paysage, Joseph van Bredael adjoint des personnages ici et là dans le but d'animer la scène. A l'aide d'une touche légère, notre artiste modèle ses personnages leur donnant alors une impression de vie et de mouvements. Ponctué de ravissantes couleurs, allant du rouge somptueux au rose tendre, ces pêcheurs et autres protagonistes, donnent à cette scène tout son sens et raviront le spectateur qui pourra se laisser aller à deviner les discussions et les affinités des uns des autres.

Considéré avec raison comme l'un des meilleurs suiveurs de Jan Brueghel l'Ancien, Joseph van Bredael se présente avec ce Paysage fluvial avec embarcadère comme le digne successeur d'une grande lignée de peintres, voir même comme l'un de ses plus admirables représentants.

The brother of Jan Pieter, Josef van Bredael was a Flemish landscape artist, and part of a long line of painters. In 1706, at the age of eighteen, he committed himself for four years to copying small paintings by Jan 'Velvet' Brueghel, Philippe Wouverman and other artists for the Antwerp dealer J. de Witte. In 1735 he emigrated to Paris. He became a member of the Royal Academy of the court of the Duke of Orléans.

This painter, whose style is still widely unknown, signed his paintings with the monogram JB, like Jan Brueghel, hence the occasional confusion. Essentially a landscape artist, Josef van Bredael was inspired by Brueghelian compositions though he employed the aesthetics particular to his day in his interpretations. Focusing on details, he meticulously executes his characters and décor in the style of a miniaturist. He particularly excels in indicating the succession of planes by using lateral screens and through subtle and nuanced colouring, with an orientation towards tones of dominant blues and browns, though always gentle and subtle.

This river landscape with a landing stage is highly innovative. It illustrates one of the first paintings where landscape is painted in depth with a vanishing point: the water and the fields form two triangles that meet in a vanishing point and advance into the space of the painting.

By offering a new version of this copper, Joseph van Bredael shows his ability to adopt and easily integrate all new processes and to cleverly copy them with all the skill of an autodidact.

To this brilliant landscape, Joseph van Bredael adds characters here and there with the aim of animating the scene. Using a light brushstroke, our artist models his characters by giving the impression of life and movement. Punctuated with ravishing colours, from a sumptuous red to a tender pink, these fishermen and other protagonists give a sense to this scene and will delight viewers who can let their imaginations run wild by guessing at the conversations and affinities between them.

Rightfully considered as one of the best imitators of Jan Brueghel the Elder, Joseph van Bredael, with his River scene with landing stage shows himself to be the worthy successor of a great line of painters, even as one of his most admirable representatives.



44 Carl Borromäus Andreas Ruthart

Vers 1630 Dantzig - Aquila après 1703

*Adam nommant les animaux
de la création*
Adam naming the animals

Toile : 138,5 x 179,5 cm
Signé et daté Carl Ruthart, 1686.
Canvas: 138.5 x 179.5 cm
Signed and dated Carl Ruthart, 1686.

Provenance Collection Amsler et Ruthart jusqu'en 1872 ;
Collection R. Zschille durant les années 1870 ;
Collection Cichlar, Vienne ;
Vente à Hüneburg Braunschweig, 1953

littérature
Weltkunst, n°22, 1953,
reproduit p. 20.

exposition
Docteur Kuhn, *Katalog für die
Ausstellung der Werke Älterer
Meister*, Vol. II, Munich, 1876,
p. 276, n°2322.

Né dans le Saint Empire Romain Germanique, Carl Borromäus Andreas Ruthart voyagera très tôt en Italie. On trouve sa trace à Rome et à Venise entre 1652 et 1659. Son apprentissage terminé, il vint travailler à Anvers afin d'y parfaire ses connaissances.

Maître au sein de la guilde des peintres d'Anvers en 1664, Ruthart mit à profit sa renommée pour accepter de travailler à travers toute l'Europe. Il se rend ainsi à Ratisbonne puis probablement à Graz et en Styrie. Après 1672, il prit la décision de retourner définitivement en Italie et d'entrer dans les ordres comme moine célestin du couvent de Saint-Eusèbe à Rome.

Rentré dans les ordres, il continua à peindre un grand nombre de sujets profanes tels que de grandes scènes de chasse ou de combats d'animaux. Ce ne fut que sur le tard, retiré dans un couvent des Abruzzes, que Ruthart se consacra à célébrer la vie des ermites et des saints en prière.

Il est considéré sans conteste comme l'un des meilleurs peintres animaliers du XVII^e siècle.

Etonnant par son format, ce tableau l'est également par la précision et la délicatesse de son exécution.

Peintre animalier de talent, Carl Borromäus Andreas Ruthart fait preuve ici d'une réelle désinvolture quant à la facilité qu'il met à dépeindre de multiples espèces animales dans un contexte biblique. On perçoit dans cette extraordinaire illustration d'*Adam nommant les animaux de la création* sa compréhension extraordinaire de l'anatomie animale et son habileté évidente à la dépeindre. Chaque muscle, chaque poil se voit rendu avec éclat et précision. Bien loin d'une simple succession d'animaux qui réduirait l'œuvre à un simple exercice de style, l'artiste les fait s'intégrer « tout naturellement » au paysage rocheux.

A l'instar des plus belles compositions de Ruthart, on retrouve ici son goût pour les couleurs douces et fraîches que le peintre marie subtilement à un travail de la lumière fait d'ombres et de points lumineux parvenant à donner une personnalité toute particulière à la toile.

Born the Holy Roman Empire of the German Nation, Carl Borromäus Andreas Ruthart travelled to Italy very early on. His trace can be found in Rome and Venice between 1652 and 1659. After finishing his apprenticeship, he came to work in Antwerp in order to perfect his knowledge.

A master in the Antwerp guild of painters in 1664, Ruthart took advantage of his renown to accept work across the whole of Europe. This took him to Regensburg, then probably to Graz and Styria. After 1672, he took the decision to return permanently to Italy and take holy orders to become a Celestine monk at the convent of Saint Eusebius in Rome.

After going into the Church, he continued to paint a great number of profane subjects such as extensive hunting scenes or animals fighting. It was only late in life, after retiring to a convent in the Abruzzo region, that Ruthart dedicated himself to celebrating the life of hermits and saints at prayer.

He is indisputably considered to be one of the best animal painters of the 17th century.

Not only is the painting's format astonishing, but also the precision and delicacy of its execution.

A talented animal painter, Carl Borromäus Andreas Ruthart clearly demonstrates here the ease with which he is able to depict numerous animal species in a biblical context. In this extraordinary illustration of Adam naming the animals, we perceive his astonishing understanding of animal anatomy and his obvious skill at depicting it. Each muscle and hair is rendered with brilliance and precision. Far from being a simple succession of animals that would reduce the work to nothing more than a stylistic composition, the artist "quite naturally" integrates them into a rocky landscape.

As in his most beautiful paintings, Ruthart once again reveals his taste for soft, fresh colours which he subtly associates with lighting effects composed of shadows and highlights to give the canvas a very particular personality.



Le thème de ce tableau illustre un passage connu de la Génèse :

« L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerai l'homme.

Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs ; mais, pour l'homme, il ne trouva point d'aide semblable à lui.

Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. »

Génèse 2 :19-21

Devant la subtilité des coloris, le raffinement de l'exécution picturale et la hardiesse toujours juste des détails de cette œuvre au format exceptionnel, le spectateur sort conforté de se trouver face à une œuvre majeure de Carl Borromäus Andreas Ruthart.

La majorité de ses œuvres importantes sont aujourd'hui exposées dans les plus grands musées du monde : on peut admirer au Louvre (Paris) une magnifique Chasse à l'ours. Le Getty Museum (Los Angeles) expose un passage de l'histoire épique d'Ulysse tandis que *l'Histoire de Tobias* pend au musée de l'Hermitage de Saint Petersburg.

The theme of this painting illustrates a well-known passage from Genesis:

"And out of the ground the Lord God formed every beast of the field, and every fowl of the air; and brought them unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof.

And Adam gave names to all cattle, and to the fowl of the air, and to every beast of the field; but for Adam there was not found an help meet for him.

And the Lord God caused a deep sleep to fall upon Adam, and he slept: and he took one of his ribs, and closed up the flesh instead thereof."

Genesis 2:19-21

The subtlety of the colours, the refinement of the pictorial execution, and the boldness and accuracy of the details of this work of an exceptional format, make this major work by Carl Borromäus Andreas Ruthart a delight for the viewer.

The majority of his major works are currently exhibited in the world's greatest museums: in the Louvre (Paris) we can admire a magnificent Bear Hunt. The Getty Museum (Los Angeles) exhibits a passage from the epic story of Ulysses, while the Story of Tobias hangs in The State Hermitage Museum in Saint Petersburg.





Venise, vue de la lagune avec la fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti
Venice, view of the lagoon with the fondamenta nuove opposite the casino degli spiriti

Toile : 32 x 52,6 cm
 Canvas: 32 x 52.6 cm

Provenance Art Market, Londres, 1920-25 ; Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 18 novembre 1959, lot 125 ; Collection Edward Speelman, Londres ; Acquis par la famille du précédent collectionneur en 1960

littérature

A. Morassi, *The Lagoonscapes of Francesco Guardi*, in *Apollo*, vol. XC, no. 89, juillet 1969, p. 38, reproduit p. 39, fig. 3 ; A. Morassi, *Guardi*, Venise, 1973, Vol. I, p. 425, cat. no. 617, and p. 429, under cat. No. 640. reproduced vol. II, fig. 585.

Issu d'une famille de peintre dont il est le plus connu, Francesco Guardi est, avec Canaletto, le peintre par excellence des veduti, 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 dans 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 veduti et des capriccii 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 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 résume brièvement mais parfaitement l'œuvre de Guardi. Peinture à la lumière chaude, aux figures pittoresques, aux ombres esquissées, l'art de Guardi a ce quelque chose de lyrique et de léger aussi bien dans la couleur que dans la ligne qui emporte l'imagination et séduit l'œil. C'est toute cette séduction qui se retrouve dans cette délicate, et cependant majestueuse, *Vue de Venise*.

Belonging to a family of painters of which he is the most well known, Francesco Guardi is, alongside Canaletto, the painter of veduti, these picturesque and meticulous views of Venice, 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 which 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 capriccii 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 who used this town as a source of inspiration like Monet and Turner. Along with the style of Constable, Goya and that of the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi's was the true substratum 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 summarises the work of Guardi. Bathed in warm light, with picturesque figures and soft shadows, the art of Guardi has something lyrical and light about it both in terms of the colour and stroke that fire the imagination and charm the eye. All this charm can be found in this delicate yet majestic View of Venice.



Il s'agit là d'une des premières veduti peinte par notre artiste. Elle appartient à une petite série de vues de la lagune vénitienne, toutes de dimensions similaires formant un groupe distinctif dans l'œuvre de Guardi. Une paire de cet ensemble est conservée au Fitzwilliam Museum (Cambridge), une autre appartient à la Henle Collection, une autre à la collection du duc de Buccleuch (Bowhill) et enfin, une dernière vue à la Bentinck-Thyssen collection. Peintes à partir d'un sujet commun, ces compositions se distinguent les unes des autres par un point de vue, par un effet de lumières ou par l'emploi de couleurs différentes. Bien qu'elles soient sœurs, toutes sont uniques.

Premières veduti peintes par Guardi, ces vues de lagunes sont considérées comme étant les plus imaginatives et les plus originales. D. Succi dira d'elles : « *la luminosità madreperlacea delle cristalline visioni panoramiche, ancora ispirate ai valori atmosferici traslucidi di Canaletto, si coniuga con velature rosate verso l'orizzonte, mentre i cieli sereni e «argentei» si specchiano nelle acque lagunari disseminate di barche cariche di figurette* »¹

Notre *Vue de la lagune avec le fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti* ne dépeint pas le paysage avec exactitude. Là n'est pas le but de l'artiste. L'utilisation de couleurs transparentes et d'une touche nerveuse lui permet de reproduire une atmosphère miroitante, créant une image dont l'authenticité s'attache à l'humeur spécifique et au caractère unique de Venise bien plus qu'à sa topographie au sens strict. La profondeur est suggérée par des effets atmosphériques et c'est tout en finesse, par de puissants effets de lumière, que Guardi donne à sa composition cette atmosphère poétique qui le caractérise tant.

À l'origine peinte pour appartenir à une paire, cette *vue de la lagune avec le fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti* a comme pendant *La vue de la lagune avec le Fort de Nicolò di Lido* (31 x 52 cm) qui fut autrefois présentée chez David Koester, à Zurich.

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.

1. La luminosité nacrée de ces visions panoramiques cristallines, inspirée des valeurs atmosphériques translucides de Canaletto, se conjugue avec les voiles de roses de l'horizon, pendant que les cieux sereins et d'« argents » se reflètent dans les eaux lagunaires sur lesquelles sont disséminées des bateaux chargés de figures.

It is one of the first veduti painted by our artist. It belongs to a small series of views of the Venetian lagoon, all of a similar dimension, forming a distinctive group in the work of Guardi. A pair from this collection is kept at the Fitzwilliam Museum (Cambridge), another belongs to the Henle Collection, another to the collection of the Duke of Buccleuch (Bowhill) and finally, a last view of belonging to the Bentinck-Thyssen collection. Although the paintings share the same subject, they differ from one another through their viewpoint, lighting effects or the use of different colours. While they are closely related, they are all unique.

The first veduti painted by Guardi, these views of the lagoon are considered to be the most imaginative and original. D. Succi said of them: « la luminosità madreperlacea delle cristalline visioni panoramiche, ancora ispirate ai valori atmosferici traslucidi di Canaletto, si coniuga con velature rosate verso l'orizzonte, mentre i cieli sereni e «argentei» si specchiano nelle acque lagunari disseminate di barche cariche di figurette »¹

Our View of the lagoon with the fondamenta nuove opposite the casino degli spiriti does not accurately depict the landscape. That is not the goal of the artist. The use of transparent colours and a spirited touch allows him to portray a sparkling atmosphere, creating an image whose authenticity is associated with the specific mood and unique character of Venice rather than its topography in the strictest sense. Depth is suggested by the atmospheric effects and through powerful lighting effects, Guardi delicately gives his painting this poetic atmosphere that so characterises it.

Originally painted as a pair, the counterpart of View of the lagoon with the fondamenta nuova opposite the casino degli spiriti is the View of the lagoon with the Fort of Nicolò de Lido (31 x 52 cm) that was formally presented at David Koester's in Zurich.

Strangely relatively unknown during his lifetime, Francesco Guardi does however have the makings of a great artist. Precursor to a new style, he knew how to handle light with a grace that had never been seen before. 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.

1. The pearly luminosity of these crystalline panoramic views, inspired by the translucent atmospheric values of Canaletto, combine with pink clouds on the horizon, while the serene silver skies are reflected in the waters of the lagoon dotted with boats loaded with figures.



Paire de Caprices avec églises et vues sur la Lagune
Capricci with churches and views over the lagoon

Panneaux : 13,3 x 10,4 cm
Panels: 13.3 x 10.4 cm

Provenance Vente anonyme ; Palais Galliera, Paris, 14 juin 1968 ; Propriété de la collection Rudolf Heinemann ; Christie's, Londres, 4 juillet 1997, lot 117 ; Collection privée

littérature
A. Morassi, Guardi, Venice, 1973, Vol. I, p. 454, n°773, illustrated, Vol. II, figs. 704-5 ; L. Rossi, L'Opera complete di Francesco Guardi, Milan, 1974, n°675-6, illustrated.

C'est le versant intimiste de l'art de Francesco Guardi qui s'exprime avec force dans ces deux charmantes vues lagunaires, bien éloignées des fastes du Grand Canal ou de la place Saint-Marc. Représentant des quais, dominés par deux hautes silhouettes d'églises aux proportions harmonieuses, ces deux caprices illustrent à merveille la peinture avant-gardiste et libérale de Francesco Guardi qui abordera ce genre de thème à partir des années 1760. La lagune vénitienne devient à partir de cette date l'un de ses sujets de prédilection.

Le travail de notre artiste dans sa période de maturité – à laquelle peuvent être rattachés ces deux pendants – s'écartera donc de la tradition du paysage perspectif pour se rapprocher de la conception, plus libre et plus sensible, du « capriccio ». Le peintre recomposa alors, à partir de sites réels et identifiables, des vues imaginaires, dans lesquelles il put donner la pleine mesure d'un talent que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de pré-impressionniste. Peintre libéral, Francesco Guardi n'a pas cherché à représenter chaque motif en allant dans le détail. Sa peinture s'octroie beaucoup plus de liberté et acquiert ainsi beaucoup plus de personnalité. Notre artiste a fait le choix de souligner l'humeur et l'atmosphère de la scène. En conséquence, nous observons de puissants jeux de lumière et de couleurs qui viennent animer et embellir les deux vues lagunaires. L'atmosphère lumineuse de l'ensemble se voit encore accrue par l'utilisation de couleurs transparentes et par la facture nerveuse du trait. Guardi arrive ainsi à créer, par de simple touche de couleur, cette impression fugace et si spécifique qui caractérise le jeu du soleil sur l'eau de la lagune.

Ce très grand artiste nous offre dans ces deux petits tableaux un concentré de son talent. En ouvrant le thème de la vedute à la réflexion sentimentale, il anticipe l'art du XIX^e siècle en apportant, du bout de son pinceau, une mélancolie toute romantique.

It is the intimist aspect of Francesco Guardi's art that is so strongly expressed in these two charming views of the lagoon, far removed from the pomp of the Grand Canal or Saint Mark's Square. Depicting quays, dominated by two lofty silhouettes of churches with harmonious proportions, these two capricci wonderfully illustrate the liberal and avant-garde work of Francesco Guardi, who began painting this type of theme in 1760. From this date onwards, the Venetian lagoon became one of his favourite subjects.

The work of our artist in his mature period – which corresponds to the period of these two matching pieces – moved away from the tradition of perspective landscape towards the freer and more sensitive idea of the capriccio. Based on real and identifiable sites, the painter reconstructed imaginary views where he was able to display the full extent of a talent that we could qualify today as pre-impressionistic. A liberal painter, Francesco Guardi did not seek to portray each motif in detail. His style is much freer and therefore has far more personality. Our artist has chosen to emphasise the humour and atmosphere of the scene. The result can be seen in the form of powerful lighting and colour effects that animate and embellish the two views of the lagoon. The luminous atmosphere of the whole is further heightened by the use of transparent colours and a spirited brushstroke. Through simple touches of colour, Guardi thus manages to create this very specific and fleeting impression that characterises the reflection of the sun on the waters of the lagoon.

This great artist offers us the very essence of his talent in these two small paintings. By opening up the theme of the vedute to sentimental reflection, he paved the way to the art of the 19th century by creating a romantic melancholy with the tip of his paintbrush.



INDEX

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

Balten, Pieter 1525 - Anvers - 1598	12	Maître au perroquet Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI ^e siècle	8
Bles, Herri (Met De) Vers 1485 Bouvignes - Ferrare après 1555	4-5	Mander, Carel (van) 1548 Courtrai - Amsterdam 1606	15
Bredael, Josef (van) 1688 Anvers - Paris 1739	43	Mandijn, Jan 1502 Haarlem - Anvers 1560	7
Brueghel, Jan le Jeune 1601 - Anvers - 1678	35-36-37	Momper, Frans (de) 1603 - Anvers - 1660	38
Brueghel, Pierre le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638	16-17-18-19-20-21-22-23	Oosten, Isaac (van) 1613 - Anvers - 1661	39
Cleve, Martin (van) 1527 - Anvers - 1581	13	Patinir, Joachim (Maître de l'entourage de) Anvers début du XVI ^e siècle	6
Cranach, Lucas et atelier 1472 Kronach - Weimar 1553	9-10	Ruthart, Carl Borromäus Andreas Vers 1630 Dantzig - Aquila après 1703	44
Cranach, Lucas Le Jeune 1515 Wittenberg - Weimar 1586	11	Ryckaert, Martin 1587 - Anvers - 1631	30-31
Francken, Frans le Jeune 1581 - Anvers - 1642	35	Savery, Jacob l'Ancien Vers 1565 Courtrai - Amsterdam 1603	24
Garnier, François Vers 1600 - Paris - 1672	34	Savery, Jacob le Jeune 1592 Courtrai - Amsterdam après 1651	33
Grimmer, Abel 1570 - Anvers - 1618	26-27	Savery, Roelandt 1576 Courtrai - Utrecht 1639	29
Guardi, Francesco 1712 - Venise - 1793	45-46-47	Schongauer, Martin (Maître de l'entourage de) Vers 1450 Colmar - Vieux-Brisach 1491	3
Hoefnagel, Jacob 1575 - Anvers - Vers 1630	28	Seghers, Daniel 1590 - Anvers - 1661	32
Kessel, Jan (van) 1626 - Anvers - 1679	40	Stevens, Pieter le Jeune Vers 1567 - Malines - Après 1624	25
Kessel, Pseudo (van) Actif dans la deuxième moitié du XVII ^e siècle	42	Stockt, Vrancke (van der) 1420 - Bruxelles - 1495	1
Knyff, Jacob 1638 Haarlem - Londres 1681	41	Valckenborch, Lucas (van) 1535 Malines - Francfort 1597	14
Maitre de la Legende de Sainte Madeleine Fin XV ^e siècle - Bruxelles - début XVI ^e siècle	2		

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 par Cindy Rabiller
Traduction Alice Cameron

design © www.be-poles.com
Imprimé en Belgique par Dereume



