

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 Lucas Cranach le Vieux

1472 Cranach - Weimar 1553
Portrait de femme au chapeau rouge

2-3 Lucas Cranach le Vieux (et atelier)

1472 Cranach - Weimar 1553
Portrait de Martin Luther
Portrait de Philippe Melanchthon

4 Bartholomeus Bruyn le Vieux

Vers 1493 Cologne ou Wesel - Cologne 1553-1557
Portrait-diptyque d'un couple bourgeois, probablement de Cologne, avec au verso la représentation d'un memento-mori

5 Corneille de Lyon Vers 1500 La Haye - Lyon 1575

Portrait de jeune femme à la robe de soie bleue

6 École française Première moitié XVI^e siècle

Portrait d'homme en buste, tenant un gant

7 Maître du portrait d'Andreas Hertwig

Première moitié XVI^e siècle
Portrait en buste d'un homme âgé de vingt-cinq ans, vêtu d'un manteau noir et d'un chapeau

8 Jan Massijs 1505 - Anvers - 1575

La joyeuse compagnie

9 Lucas Cranach le Jeune 1515 Wittenberg - Weimar 1586

Lucrèce

10 François Clouet (Entourage de)

Vers 1516 Tours - Paris 1572
Portrait du Roi de France Charles IX

11 Pieter Huys Vers 1519 - Anvers - 1584

Le Christ aux limbes

12-13 Hendrick Van Cleve vers 1525 - Anvers - 1589

Le Colisée
La construction de la Tour de Babel

14 Jacob Grimmer Vers 1526 - Anvers - 1589

Allégorie du printemps

15 Jacob Grimmer Vers 1526 - Anvers - 1589

Les préparatifs de l'hiver dans un paysage panoramique

16 Marten Van Cleve 1527 - Anvers - 1581

Kermesse de Saint Sébastien avec l'arbre de mai

17 Hans Van Wechelen Vers 1530 - Anvers - entre 1590 et 1600

Grande kermesse de Saint Georges

18 Lucas Van Valckenborch Avant 1535 Malines - Francfort 1597

Paysage panoramique avec la parabole des aveugles

19 Pieter Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

20-21 Pieter Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le Retour de la Kermesse et Le Repas des Paysans devant l'auberge (paire)

22 Pieter Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

La noce enfantine ou La mariée de Pentecôte

23 Pieter Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le repas de noces en extérieur

24 Pieter Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le gardien d'oies

25-36 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

Les douze mois de l'année

37 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

Paysage hivernal avec patineurs

38-41 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

Quatre mois : Le mois de janvier ou le songe de Joseph et la Fuite en Égypte ; Le mois de février ou l'appel de Pierre et André ; le mois d'octobre ou la parabole des vignerons meurtriers ; le mois de novembre ou la parabole du festin nuptial

42 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

Compagnie galante aux abords du château de Crupet

43 Frans Snyders 1579 - Anvers - 1657

Nature morte aux singes pilleurs de fruits et au pot d'œillets roses

44 Adriaen Van Stalbempt 1580 - Anvers - 1662

Cabinet d'amateur

45 Adriaen Van Stalbempt 1580 - Anvers - 1662

Paysage panoramique avec promeneurs à l'orée de la forêt.

46 Antonie Verstralen 1593 Gorinchem - Amsterdam 1641

Paysage hivernal avec scène de patinage sur une rivière gelée aux abords d'un château

47 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

Paysage fluvial avec port de pêche

48 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

Le départ du convoi

49 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

Étude de divers poissons et crustacés sur fond clair

50 Jan Brueghel le Jeune & Frans Francken le Jeune 1601 - Anvers - 1678 et 1581 - Anvers - 1642

Nativité dans une guirlande de fleurs

51 David Teniers 1610 Anvers - Bruxelles 1690

Saint Jérôme

52 Pieter Gijssels 1621 - Anvers - 1690

Paysage fluvial avec moulin à vent et marchands

53-54 Jan van Kessel 1626 - Anvers - 1679

Paire de natures mortes : la Corbeille de fleurs et le Singe chapardeur

55-56 Pieter Bout Avant 1658 - Bruxelles - 1702

Paire de vues de Paris : Vue du Pont Neuf depuis la Tour de Nesle sur la rive gauche / Vue de la Tour de Nesle et du Palais du Louvre depuis le Pont Neuf

57-58 Francesco Guardi 1712 - Venice - 1793

L'île de San Servolo
L'île de la Sainte Vierge du Rosaire

59-60 Francesco Tironi 1745 - Venice - 1797

Vue du pont du Rialto
Vue de la Piazzetta avec la Libreria, l'entrée du Grand Canal avec la Dogana et Santa Maria della Salute

61 Giuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova - Milan 1844
Le départ du Bucentaure

1 Lucas Cranach le Vieux

1472 Cranach - Weimar 1553

Portrait de jeune femme au chapeau rouge
Portrait of a young woman with a red hat

Panneau : 40 x 27 cm
Panel: 40 x 27 cm

Provenance
Collection privée.

exposition

Cranach, Museum der Bildenden
Künste Leipzig, 1994.

littérature

Certificat de M. Dieter Koeplin.

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande.

A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500.

Les premières oeuvres connues de l'artiste datent de cette période ; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif.

En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas Cranach le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les oeuvres produites par son atelier.

Excepté 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 en tant que bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son oeuvre reste fidèle à une certaine tradition gothique.

Ce portrait fut très probablement peint à Wittenbergh, entre 1525 et 1530, à la cour du prince de Saxe Jean le Constant. Il reprend l'ensemble des canons propres au style si particulier de ce grand artiste qui marqua de son sceau l'histoire de la peinture allemande.

La puissance expressive du trait se voit mis au service d'une esthétique presque lascive dans laquelle rien ne se dit mais tout se suggère. Le pouvoir de séduction de l'artiste réside dans l'utilisation du pouvoir suggestif de la ligne sinueuse et du contraste des couleurs disposées en larges surfaces. Les accords chromatiques entre l'habit, aux tons verts et or, et la carnation de porcelaine, donne à cette jeune femme l'allure d'une dame de haut rang. La « beauté » est au cœur de la recherche artistique de Cranach à cette

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the 16th century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered to be one of the main representatives of the German Renaissance.

Both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes, portraits and female nudes which he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He then travelled to Vienna, where it seems he settled in 1500.

The first known works of the artist date from this period; they are religious scenes whose vivid and expressive colours show proof of his creative power.

In 1505, he became court painter for the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, executed altarpieces and also painted profane subjects. In 1508, Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms adorned with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons, Hans and Lucas Cranach the Younger, were among his assistants. Loyally imitating his style, they played a major role in the works produced by his studio.

Apart from a visit to the Netherlands in 1508, the master resided almost uninterruptedly in Wittenberg. As an important citizen, he sat on the town's assembly in 1519 and became burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to a certain gothic tradition.

This portrait was very probably painted in Wittenbergh, between 1525 and 1530, at the court of John, Elector of Saxony. It uses all the canons particular to the specific style of this great artist who marked the history of German painting with his stamp.

The expressive power of the lines serves an almost lascivious aesthetic in which nothing is said but everything is suggested. The artist's power of seduction resides in the use of the suggestive power of the sinuous line and the contrast of colours arranged in broad surfaces. The chromatic harmony between the clothing, in green and golden tones, and the porcelain flesh tint, give this young woman the appearance of a high-ranking lady.



1 Lucas Cranach le Vieux

1472 Cranach - Weimar 1553

époque. Proche des thèses de Luther, le peintre ne se détourne pas de la beauté du monde. Il cherche au contraire à unir le sensuel au spirituel. L'artiste tente de styliser cette idée de « beauté » en réalisant une image de la femme parfaite. Il y juxtapose des sentiments qui, dans un premier temps, pourraient sembler inconciliables. Une fois peints côte à côte, ceux-ci s'avèrent pourtant donner une touche de magie à la composition. Cranach arrive ainsi à combiner la timidité d'un front baissé, le tact d'une main pliée avec la langueur d'un regard en amande ou le sourire presque ironique d'une bouche aux lèvres pulpeuses.

Le visage, clairement dessiné, est sublimé par une lumière uniforme qui se détache d'un fond sombre et opaque. La chaire prend un relief particulier par la présence d'un collier aux fines mailles d'or; prétexte pour souligner délicieusement une poitrine et faire bailler un corsage. De fins glacis et une parfaite maîtrise de la couleur permettent au peintre de jouer avec les matières. Le goût très poussé de l'artiste pour une certaine virtuosité le pousse à donner libre cours aux flots soyeux des mèches de cheveux, au foisonnement des étoffes rehaussées de perles ou encore au travail si fin des bijoux.

La toilette n'est pas sans rappeler celle que porte le modèle blond du portrait de l'Ermitage de 1526¹ et ses traits font clairement référence au portrait de *Judith* exposée à Vienne².

Notons aussi l'emploi dans notre composition d'un élément rare et particulièrement remarquable. Le chapeau de velours bordeaux elliptique orné de boules de plumes qui couvre sa tête est assez comparable à celui que *Venus* tient pour seul vêtement dans l'œuvre de la National Gallery de Londres³. Par sa forme si singulière et par une ornementation originale, ce couvre-chef donne à notre portrait tout son caractère et parachève la beauté de la composition.

Peint pour la cour, ce type de compositions peut-il encore être considéré comme un véritable portrait ? Connaissant le cheminement de Cranach et son désir d'atteindre la beauté idéale, nous sommes enclin à voir ici une représentation de la féminité idéalisée par l'un des plus grands maîtres de l'histoire de l'art.

1. Lucas Cranach le Vieux, *Portrait d'une jeune Dame*, 1526, huile sur panneau, 89 x 59 cm, signé et daté, Musée de l'Ermitage, Saint Petersburg.

2. *Judith*, vers 1530, huile sur panneau, 86 x 59 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

3. Lucas Cranach le Vieux, *Venus & Amor*, 1530, huile sur panneau, 82 x 55,8 cm; signé et daté, National Gallery, Londres.

"Beauty" was at the heart of Cranach's artistic pursuits during this era. Although close to Luther's theses, the painter did not shun the beauty of the world. On the contrary, he sought to unite the sensual with the spiritual. The artist endeavours to stylise this idea of "beauty" by creating an image of the perfect woman. He juxtaposes feelings which, at first sight, may seem irreconcilable. However, once painted side by side, they turn out to add a touch of magic to the painting. Cranach therefore manages to combine the timidity of a lowered forehead and the tact of a folded hand with an almond-shaped look or the almost ironic smile of a full-lipped mouth.

The clearly drawn face, is sublimated by a uniform light which stands out against a dark, opaque background. The flesh especially stands out owing to the presence of a fine gold chain necklace; a pretext for deliciously emphasising the bust and making the bodice gape. Delicate glacis and a perfect mastery of the colour allow the painter to play with the materials. The artist's sophisticated taste for a certain virtuosity pushes him to freely portray the silky meshes of hair, the abundance of material embellished with pearls and the delicately worked jewellery. The dress resembles the one worn by the blonde model in the 1526 portrait in the Hermitage Museum, and her features clearly refer to the portrait of Judith exhibited in Vienna.

We should also note the use of a rare and particularly remarkable element in our painting. The elliptical maroon velvet hat decorated with balls of feathers worn by the subject, is relatively comparable to the one article of clothing worn by Venus in the work in London's National Gallery. The unique shape and original ornamentation of this hat gives our portrait all its character, and adds the finishing touch to the beauty of the painting.

Can this type of painting, painted for the court, still be considered a real portrait? In light of Cranach's development and his desire to achieve the ideal beauty, we are inclined to see here a portrayal of femininity idealised by one of the greatest masters in the history of art.

1. Lucas Cranach the Elder, *Portrait of a Young Lady*, 1526, oil on panel, 89 x 59 cm, signed and dated, Hermitage Museum, Saint Petersburg.

2. *Judith*, circa 1530, oil on panel, 86 x 59 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

3. Lucas Cranach the Elder, *Venus & Amor*, 1530, oil on panel, 82 x 55,8 cm, signed and dated, National Gallery, London.



*Portrait de Martin Luther**Portrait de Philippe Melanchthon**Portrait of Martin Luther**Portrait of Philippe Melanchthon*

Panneaux : 20,7 x 15,5 cm ;

Signés du dragon et datés de 1543

Panels: 20.7 x 15.5 cm

Signed with a dragon and dated 1543

Provenance Louis I^{er} de Bavière (1786-1868), Nuremberg ; Vendus en 1832 à Albert Reindel (1784-1853), directeur de l'Académie de Nuremberg ; Hérité par son fils, Jacob Reindel, puis acquis par Carl Haag (1820-1915) en 1858 ; Collection particulière.

exposition

Londres, Royal Academy of Arts, Winter Exhibition, 1872-73, no. 170, prêt de Carl Haag.

littérature

A. Graves, *A Century of Loan Exhibitions*, 1813-1912, vol. I, London 1913, p. 227.

La puissance d'un trait net et marqué, le support d'un fond neutre de couleur attrayante et l'usage d'une lumière uniforme sont autant de caractéristiques qui fondent les bases du portrait dans la peinture allemande du XVI^e siècle. Initiateur de ce style, Cranach 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.

Bourgmaster de Wittenberg et peintre attitré de la Cour de Saxe, Cranach entretint très tôt des relations d'amitié avec les humanistes de la Réforme, devenant leur portraitiste attitré. Ces portraits officiels étaient exécutés afin d'être envoyés aux nombreuses cours allemandes attirées par le Protestantisme. Ces tableaux sont aujourd'hui passés à la postérité et font figure d'« icônes » de la Réforme.

Martin Luther (1483-1546) fut l'un des plus éminents théologiens allemands à l'origine du mouvement de protestation qui ébranla l'Eglise au XVI^e siècle. 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.

Tenu en haute estime par Luther, il poursuivit l'oeuvre de son « père spirituel ». Fondée sur les textes de Luther, la confession d'Augsbourg reste son œuvre de référence. Base du Luthérianisme, cette doctrine est le fruit de la collaboration des deux hommes qui tout au long de leur carrière se sont voués fidélité et respect.

Portraitiste des plus grandes figures de son siècle, Cranach l'Ancien fait ici une nouvelle fois preuve de son talent. Initiateur d'un style qui influencera de nombreux artistes, Lucas Cranach séduisit au-delà des siècles les plus grands collectionneurs comme les plus grands artistes à commencer par Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner ou encore Paul Wunderlich. Figurant dans la collection du peintre orientaliste Carl Haag, ces deux portraits furent achetés aux héritiers d'Albert Reindel qui en avait fait l'acquisition lors de la vente de la collection du Roi Louis Premier de Bavière.

A powerful clear and pronounced stroke, an attractive and neutral background and the use of uniform light, are all characteristics that form the basis of 16th century German portrait painting. An initiator of this style, Cranach 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.

Burgomaster of Wittenberg and painter by appointment to the Court of Saxony, Cranach formed a friendship with the humanists of the Reform very early on, becoming their appointed portrait painter. These official portraits were executed with the purpose of sending them to the numerous German courts attracted by Protestantism. Today, these paintings have gone down in posterity and are looked upon as 'icons' of the Reform.

Martin Luther (1483-1546) was one of the most eminent German theologians behind the protest movement that shook the Church in the 16th century. 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.

Highly esteemed by Luther, he continued the work of his 'spiritual father'. Founded on the texts of Luther, the Augsburg Confession remains his work of reference. The basis of Lutheranism, this doctrine is the fruit of the collaboration of two men who, throughout their career, devoted themselves to loyalty and respect.

Portraitist of the greatest figures of his century, Cranach the Elder once again proves his talent here. Initiator of a style that would influence numerous artists, Lucas Cranach seduced the greatest collectors and artists over the centuries starting with Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner and Paul Wunderlich. Featuring in the collection of the orientalist painter Carl Haag, these two portraits were bought from the heirs of Albert Reindel, who had acquired them during the sale of Louis I of Bavaria's collection.



4 Bartholomeus Bruyn le Vieux

Vers 1493 Cologne ou Wesel - Cologne 1553-1557

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

Panneau : 31 x 20,6 cm ;
Panel: 31 x 20.6 cm;

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

littérature

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

Peintre de sujets religieux et de portraits, Bartholomeus Bruyn le Vieux travaille dès 1515 à Cologne, où il exerce diverses fonctions au conseil municipal. Il est membre de la guilde de la ville en 1518 et 1521. Il peint une grande variété de tableaux, mais c'est en temps que portraitiste qu'il est le plus célèbre. Il réalise des portraits vivants et expressifs des patriciens de Cologne, maires, grands commerçants et savants.

Contrairement à ses contemporains Lucas Cranach et Hans Holbein, Bartholomeus Bruyn n'a jamais travaillé au service d'une cour princière. Soucieux de rendre des portraits non pas idéalisés mais singuliers et proches de la réalité, Bruyn devient rapidement le portraitiste attitré de la haute bourgeoisie, et des notables de Cologne. Accordant une grande importance à la singularité de chacun de ses modèles, Bruyn réussit à nous dévoiler l'intimité des membres de la haute société allemande du XVI^e siècle.

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

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

Les figures se détachent sur un fond vert, qui permet un rendu très subtil de la carnation des modèles, ainsi que des étoffes qui composent leurs vê-

A painter of religious subjects and portraits, Bartholomeus Bruyn the Elder began working in Cologne in 1515 where he served on the town council, occupying a variety of posts. He was a member of the town's guild in 1518 and 1521. He painted a wide range of paintings, but he is most famous for his work as a portraitist. He executed lively, expressive portraits of Cologne's patricians: mayors, wealthy merchants and scholars.

Contrary to his contemporaries Lucas Cranach and Hans Holbein, Bartholomeus Bruyn never worked in the service of a princely court. Keen to paint portraits that were unique and close to reality rather than idealised images, Bruyn rapidly became the accredited portraitist of the haute bourgeoisie and notables of Cologne. Attaching great importance to the singularity of each of his models, Bruyn succeeded in revealing the intimate details of members of German high society in the 16th century.

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

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

The faces stand out against a green background, thus allowing a highly subtle rendering of the models' complexions, as well as the fabrics of their



4 Bartholomeus Bruyn le Vieux

Vers 1493 Cologne ou Wesel - Cologne 1553-1557

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

Les portraits fourmillent de détails qui illustrent le rang social du couple et révèlent un sens caché. Les mains de la jeune femme sont ornées de plusieurs anneaux. Coiffée d'une cornette blanche, elle égrène un chapelet. Lui faisant face, le mari dont les épaules portent une lourde fourrure, tient également un chapelet. Fidèle à son époque, le rapport au sacré et au symbolisme des attributs est sensible dans toute l'œuvre de Bruyn.

Il veille à représenter ses modèles comme de bons dévots, menant à bien leur vie spirituelle comme leurs affaires, dignes représentants de la bonne société de Cologne. Le tableau fourmillant de détails liés à la mode et au goût d'une époque, nous sommes à même d'avancer une datation plausible. En comparant l'encadrement de notre diptyque avec celui du musée des Beaux-arts de Boston et comparant le style de vêtements portés par le couple avec les portraits du musée de Cologne et de Berlin, nous pouvons dater notre diptyque des alentours de 1534.

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

clothing. This same green with golden highlights can be seen in the portrait of a woman at the Oberlin Museum in Ohio. Our two portraits also share a three-quarter view. With the light coming from the right, the perfect shadows of the bodies give the illusion of space. The supple volume of the fabrics allows the painter to create a "tactile" portrait. The fur, linen and plush velvet mingle with the lustre of the pearls, the felt and the embroideries, playing with the light to emphasise the sumptuous variety of materials.

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

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



5 Corneille de Lyon

Vers 1500 La Haye - Lyon 1575

Portrait de jeune femme à la robe de soie bleue
Portrait of a young woman in a blue silk dress

Panneau : 15,8 x 12,1 cm
Panel: 15.8 x 12.1 cm

Provenance Adolph Thiem (1832-1923), Berlin,
offert à Gustavo Frizzoni, historien de l'art (1840-1919), collection privée.

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi-buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. Les fonds sombres ou neutres animent la pâleur des visages d'un reflet subtil qu'accentue une gamme chromatique plutôt froide.

Associant la qualité de la peinture des Pays-Bas à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

Ce petit portrait d'une jeune femme à la robe de soie bleue suit le modèle des portraits miniaturistes à mi-corps sur fond neutre qui firent le succès de Corneille de Lyon à la Cour de France. Par la posture de notre élégant modèle, la composition de ce petit panneau s'inscrit dans la lignée du prototype conservée au musée Pouchkine de Moscou. Cependant, par un cadrage moins resserré, Corneille déploie tout son savoir-faire dans la représentation d'étoffes gracieuses qui soulignent la finesse de la jeune femme. La grande attention portée à la soie bleutée sublime son teint de porcelaine et fait ressortir les lèvres carmin, véritable petite tache de couleur chaude au cœur d'un espace nacré. Le regard élégant du modèle accentue encore l'impression de noblesse qui se dégage du portrait.

Cette œuvre d'un raffinement certain est dotée d'accessoires inédits dans les portraits de l'artiste. En effet, notre modèle tient entre ses mains un petit agneau blanc. On aperçoit également une fine auréole se détachant du vert tendre qui recouvre le fond du panneau. Celle-ci surmonte une coiffure soignée typique du milieu du XVI^e siècle. En représentant cette toute jeune femme avec les attributs de Sainte Agnès, l'artiste rend hommage à la dignité de son modèle en n'hésitant pas à la comparer à la Sainte.

Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, came to work in Paris before settling in Lyon, where there is evidence of his presence in 1533 both as a portrait painter for the court of Queen Eleonore followed by the Dauphin Henry II. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to King Henry II in 1551 then Charles IX.

He is known for a whole series of small waist-length portraits portraying the elegant court of the Valois, using a precise, smooth and uncluttered technique finished with a glaze. His personal style focuses on delicate faces portrayed from a three-quarter view or from the front, contoured without shadows. The dark or neutral backgrounds animate the pallor of the faces with a subtle highlight that is accentuated by a rather cold range of colours.

By associating the quality of Netherlandish painting with the Parisian miniature, Corneille de Lyon created and defined a unique Franco-Flemish genre that met the continuously growing and passionate demands of the court collectors who made him famous.

This small portrait of a young woman in a blue silk dress is based on the model of head-and-shoulder miniaturist portraits set against a neutral background, which made Corneille de Lyon so successful at the French Court. The pose of our elegant model painted in this small panel is reminiscent of the prototype kept at the Pushkin Museum in Moscow. However, Corneille widens his focus to deploy his great savoir-faire in his portrayal of the graceful fabrics that emphasise the delicacy of the young woman. The careful attention paid to the bluish silk sublimates her porcelain complexion and emphasises her red lips, a wonderfully warm touch of colour at the heart of a pearly frame. The model's elegant gaze further emphasises the noble impression which prevails in the portrait.

This refined work contains accessories never seen before in the artist's portraits. Our model is holding a small white lamb in her hands. We can also perceive a delicate halo, which stands out from the gentle green of the panel's background. This lies above her carefully styled hair, typical of the mid-1500s. By portraying this young woman with the attributes of Saint Agnes, the artist pays homage to the dignity of his model by deliberately comparing her to the Saint.



*Portrait d'homme en buste,
tenant un gant*
*Half-length portrait of a man,
holding a glove*

Panneau : 35,3 x 27,8 cm.
Monogramme sur le chapeau du modèle
Panel: 35.3 x 27.8 cm
Monogramme on the model's hat

Provenance Leo S. Bing, New York et Beverly Hills, depuis circa 1920 ;
Puis par descendance à Anna Bing Arnold, Los Angeles ; Don en 1953 au
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, inventaire n° 53.28.16.

littérature

Bulletin of the Art Division, Los Angeles County Museum of Art, v. 6, n° 3, supplément d'été, 1954, p. 7 (comme école de Clouet); S. Schaefer, European Painting and Sculpture in the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1987, p. 103, reproduit (comme école française, circa 1525).

Ce panneau, issu des collections du Los Angeles County Museum of Art, est un magnifique témoignage de l'art en France au XVI^e siècle. La France de la Renaissance est éprise de portraits. Les maîtres en la matière, tels Jean Clouet, son fils François ou encore Corneille de Lyon se chargent d'exécuter les commandes princières et royales qui se font toujours plus nombreuses. Autour de ces trois artistes se développe un genre réaliste, hérité des écoles lombardes et flamandes : le modèle se présente en buste, profil de trois-quarts, sur un fond neutre. Accordant la primauté au visage, cette manière de peindre s'attache à l'essentiel et permet un rendu fidèle des caractéristiques du modèle. Des codes s'établissent pour différencier le statut du commanditaire. Souvent représenté dans des couleurs sombres, le bourgeois est vêtu de pourpoint noir. Son portrait se détache sur un fond neutre sombre. Seul le gentilhomme de noble condition se voit représenté dans un vêtement clair et chamarré.

Le personnage que nous vous présentons ici appartient visiblement à la noblesse. Son riche pourpoint blanc se découpant avec goût sur le fond vert se voit rehaussé de quelques accessoires typiques de l'aristocratie : Symbole du gentilhomme par excellence, l'épée se devine par son pommeau apparaissant à l'extrême droite du tableau ainsi que par la ceinture chargée de la porter. La boucle d'or de celle-ci est travaillée de manière particulièrement fine, à l'égal des manchettes et de la collerette en dentelle qui dépassent de sa veste. La paire de gants sombre vient également souligner la blancheur des mains du personnage. Par cette couleur, l'artiste voulait attirer l'attention du spectateur sur la noblesse du modèle, n'ayant jamais eu à utiliser ses mains pour vivre. Le gentilhomme porte également un chapeau noir, sur lequel l'artiste a pris soin d'apposer son monogramme. Alors que le corps est caché sous le lourd pourpoint décrit ci-dessus, le regard du modèle traduit quant à lui une grande acuité. L'expression pensive du personnage se voit accentué par le doux modelé du visage. La simplicité du décor et la sobriété du vêtement soulignent encore davantage l'intensité du visage. A l'image des portraits royaux et princiers exécutés par Clouet, ce portrait de gentilhomme vibre par la présence sereine du modèle : critère indiscutable de qualité pour ce genre de production.

This panel, from the collections of the Los Angeles County Museum of Art, is a magnificent example of French 16th century art. Renaissance France was enamoured of portraits, and the masters of this subject, such as Jean Clouet, his son François or Corneille de Lyon, were responsible for executing the ever-increasing number of orders of princely and royal portraits. A realist genre, inherited from the Lombard and Flemish schools, developed around these three artists: the model was depicted half-length, in three-quarter profile, against a neutral background. Placing emphasis on the face, this manner of painting focused on the essential and faithfully rendered the model's characteristics. Codes were established to differentiate the status of the sponsor. Often portrayed in dark colours, the bourgeois were dressed in black doublets, and set against a dark neutral background. Only noblemen were depicted in light, richly-coloured garments.

The character we are presenting here clearly belongs to nobility. His rich white doublet, tastefully standing out against the green background, is enhanced by a number of accessories typical of the aristocracy: the presence of a sword, symbol of a gentlemen par excellence, is shown by its pommel which appears on the extreme right of the painting as well as the belt used for carrying it. The belt's gold buckle is worked in a particularly delicate way, just like the lace cuffs and collar that extend beyond the jacket. The dark pair of gloves also emphasises the whiteness of the character's hands. The artist uses this colour to attract the viewer's attention to the model's nobility, indicating that he has never had to use his hands to work. The gentleman is also wearing a black hat, on which the artist has carefully placed his monogram. While the body is hidden under the heavy doublet described above, the model has a particularly sharp gaze. The pensive expression of the character is accentuated by the gentle modelling of the face. The simplicity of the décor and the sobriety of the garment further emphasises the intensity of the face. Following the example of the royal and princely portraits executed by Clouet, this portrait of a gentleman is brought to life by the model's serene presence: unquestionable quality criteria for this type of work.



7 Maitre du portrait d'Andreas Hertwig

Première moitié du XVI^e siècle

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

Huile sur panneau marouflée : 70 x 50,8 cm
Daté et annoté en haut à gauche : « M.D.XLIII.DE.XX.NOVEMB[R] E/.AETATIS.XXV »
Oil painting mounted on a panel: 70 x 50.8 cm
Dated and annotated top left: "M.D.XLIII.DE.XX.NOVEMB[R] E/.AETATIS.XXV"

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

Actif en Silésie dans le deuxième tiers du XVI^e siècle (territoire du Sud de la Pologne ayant fait partie à l'époque de l'Empire des Habsbourg).

Souvent apparenté à un artiste du cercle de Christophe Amberger, cet artiste nommé « maître du portrait d'Andreas Hertwig » s'illustre par une particularité très intéressante. En effet, il annote chacune de ces compositions, en précisant les jours, mois et années de réalisation. Largement influencé par l'œuvre de Cranach l'ancien, cet artiste se démarque par des portraits intimistes, dont la finesse des détails et la datation précise nous informent des mœurs de ce temps.

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

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

Ce portrait, daté du 20 novembre 1543, s'inscrit dans la production de l'école silésienne du XVI^e siècle. Le jeune homme, âgé de 25 ans, se présente vêtu d'un riche costume de fourrures et de velours noirs. Fermement campé sur un fond vert des plus élégants, ce magnifique portrait s'inscrit indubitablement dans l'école allemande, encore fortement influencée par le style de Lucas Cranach.

L'artiste en utilise les codes : l'utilisation d'un fond neutre, un cadrage resserré en buste, l'accent mis sur l'expression du visage, à la fois paisible

Active in Silesia in the second third of the 16th century (an area in southern Poland which belonged to the Habsburg Empire at the time).

Often associated with an artist in the circle of Christophe Amberger, this artist, known as the "master of the portrait of Andreas Hertwig", is famous for a very particular reason. He added notes to each of his paintings indicating the days, months and years of production. Widely influenced by the works of Cranach the Elder, this artist is known for his intimist portraits, whose delicate details and precise dating tell us something of the manners of that time.

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

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

Dated 20th November 1543, this portrait is the production of the 16th century Silesian School. The young, 25-year old man is shown wearing a rich garment made of black fur and velvet. Firmly set against a most elegant green background, this magnificent portrait undoubtedly belongs to the German School, still strongly influenced by the style of Lucas Cranach.

The artist uses the relevant codes: the use of a neutral background, a closely cropped head and shoulders view, emphasis on a both peaceful and secret facial expression. The subject's gaze – a mirror of the soul according to the followers of Erasmus – is highlighted here by a natural and uniform



et secrète. Le regard, ce miroir de l'âme pour les héritiers de la pensée d'Érasme, est mis en valeur par une lumière naturelle et uniforme, dirigée de manière à cerner les contours du visage. Le lourd manteau qui habille le jeune homme est remarquablement traité : les nuances les plus subtiles font vibrer le noir du velours et celui de la riche fourrure. Le petit bonnet assorti complète le costume. Les mains, dont l'index gauche est orné de deux anneaux, renforcent le jeu entre les couleurs sombres et claires qui rythme l'ensemble du portrait.

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

light, directed in such a way as to outline the face's contours. The heavy mantle worn by the young man is painted in a remarkable way: the most subtle nuances make the black of the velvet and that of the rich fur vibrate. The small matching bonnet completes the outfit. The hands – with two rings adorning the left-hand index finger – reinforce the contrast between the dark and light colours that punctuate the entire portrait.

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



8 Jan Massijs

1505 - Anvers - 1575

La joyeuse compagnie
Merry company

Panneau : 69,8 x 100 cm
Signé
Panel: 69.8 x 100 cm
Signed

Provenance
Collection privée.

Fils de Quentin et élève de Jacob Osket, il fut maître à Anvers en 1531 et épousa sa cousine Anna van Tuyt en 1538. banni comme protestant en 1544, il alla en Italie, travailla à Gênes en 1550 et semble être revenu en 1538 à Anvers où il vivait encore en 1574. Jan Massijs eut pour élèves Frans van Tuyt, Frans de Witte, Olivier de Cuyper. A son retour d'Italie, il fut l'un de ceux qui firent connaître le maniérisme de Primatice en Flandres.

Adeptes des sujets satiriques, Jan Massijs représente à plusieurs reprises des Joyeuses compagnies tout en variant à chaque fois la présentation de ces couples grotesques, rendant ainsi chaque exemplaire unique. Conservées dans de nombreux musées (le Kunsthistorisches Museum à Vienne, la National Gallery en Ecosse, Le National Museum à Stockholm, le Musée de Douai, de Stuttgart et également le Musée des Beaux-Arts de Cherbourg), ces Joyeuses compagnies nous présentent un ensemble de personnages aux traits souvent prononcés s'adonnant aux joies de l'amour et de la musique.

Dans notre version, six protagonistes aux regards goguenards et malicieux, occupent en grande partie l'espace de la composition comme pour inviter le spectateur à festoyer avec eux.

Deux matrones, à l'allure burlesque, lutinent un groupe d'hommes vêtus dont deux musiciens : un joueur de vielle et de cornemuse. Moqueurs, comme de coutume, ces protagonistes s'amusent à voir ces deux femmes d'un âge certain se laisser aller à tant de frivolité. On retrouve ici les caractéristiques picturales chères à notre artiste. Par des personnages de son temps, au réalisme savoureux, Jan Massijs exprime le ridicule des vieux galants. On retrouve ces mêmes épaules larges et massives et ces mêmes regards expressifs que dans ses autres scènes de genres.

Jan Massijs choisit de représenter ce sujet hardi dans le but d'évoquer les attraits de la nature humaine. Au XVII^e siècle, les scènes de genres telles que celle que nous présentons, étaient très en vogue. En représentant dans ses Joyeuses compagnies des traits de visages aux similitudes troublantes, Jan Massijs cherche par là à représenter un aspect de la société de son siècle et non pas un groupe de personnes bien défini.

The son of Quentin and pupil of Jacob Osket, he became a master in Antwerp in 1531 and married his cousin Anna van Tuyt in 1538. Banished for being a protestant in 1544, he went to Italy. He worked in Genoa in 1550 and appeared to return to Antwerp in 1558 where he was still living in 1574. Jan Massys' pupils included Frans van Tuyt, Frans de Witte and Olivier de Cuyper. Upon his return from Italy, he was one of the artists to bring Primatice's mannerism to Flanders.

A lover of satirical subjects, Jan Massys painted Merry company on several occasions, each time varying the presentation of these grotesque couples and thus making each copy unique. Kept in numerous museums (the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the National Gallery in Scotland, the National Museum in Stockholm, the museums in Douai and Stuttgart, and also the Museum of Fine Arts in Cherbourg), these Merry company paintings depict a group of characters often with pronounced features indulging in the joys of love and music.

In our version, six protagonists with a mocking and mischievous look, occupy most of the space in the painting as though to invite the viewer to feast with them. Two burlesque-looking stout women are playing around with a group of men amongst which are two musicians: one is playing the hurdy-gurdy while the other is playing the bagpipes. As is the custom, the two mocking protagonists have fun watching these two women of a certain age indulging in such frivolities.

Here we find the pictorial characteristics so dear to our artist. Through wonderfully realistic characters from his era, Jan Massys expresses the absurdity of the old suitors. The same broad, massive shoulders are depicted here, as well as the same expressive looks common to most genre scenes.

Jan Massys chooses to represent this bold subject with the aim of evoking the attractions of human nature. In the 17th century, genre scenes such as these were very much in fashion. By portraying facial features with a troubling similarity in Merry company, Jan Massys seeks to portray an aspect of society from his age and not of a well-defined group of people.



9 Lucas Cranach le Jeune

1515 Wittenberg - Weimar 1586

Lucrèce
Lucretia

Panneau : 76,2 x 55,4 cm
Signé du serpent en bas à gauche. Exécuté vers 1537.
Panel: 76.2 x 55.4 cm
Signed with a serpent bottom left. Circa 1537.

Provenance Berlin, Collection de Mademoiselle Basch, 1911 ;
Collection du comte Einsiedel ; Berlin, novembre 1901, lot 98, vente
anonyme ; Christie's, Londres, 19 avril 1996, lot 239 ; Collection privée.

exposition

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Dürero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento, 9 octobre 2007-6 janvier 2008, n°71.

littérature

M.J. Friedländer and J. Rosenberg, The Paintings of Lucas Cranach, London, 1978, n° 3588, comme 'After 1537'

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, s'inscrivent dans la tradition héritée de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550.

Des deux frères, Lucas le Jeune est le seul à se démarquer davantage du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de coloris. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg.

Portraitiste accompli, il met au point un art du portrait stylisé et en deux dimensions particulièrement décoratif. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés.

Peint très probablement vers 1537 en collaboration avec son père pour la cour du prince de Saxe, ce superbe portrait de Lucrèce reprend l'ensemble des canons propres au style si particulier de cette grande dynastie d'artistes qui marqua de son sceau l'histoire de la peinture allemande. Tableau hors-norme dans la production de Cranach le Jeune, cette version fut peinte à l'époque où il prit une place prédominante dans l'atelier familial et créa, sous l'influence directe de son père, ses œuvres les plus abouties. La grâce incontestable du modèle et l'expression désarmante de son regard en font une œuvre remarquable au pouvoir de séduction tout à fait troublant digne de la maestria paternelle.

Femme emblématique de la naissance de la république romaine dont Tite-Live nous conte l'aventure dans le livre premier de son *Histoire romaine*, Lucrèce a inspiré à de nombreux peintres du XVI^e siècle de superbes compositions mettant en valeur sa beauté et sa vertu.

En visite à Rome, Sextus Tarquin fut violemment pris de passion pour Lucrèce, la femme de son cousin. Alors hôte de celui-ci, Sextus Tarquin n'hésita pas à déshonorer Lucrèce. Incarnation de la pureté et de l'honneur romain, Lucrèce décida de mettre fin à ses jours après avoir fait jurer à la noblesse romaine de la venger en chassant les Tarquins de Rome afin d'y établir une république. Cranach l'Ancien et son fils furent tout au long de leur carrière fascinés par ce grand mythe. Plusieurs versions du drame font aujourd'hui parties des

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, followed the tradition inherited from their father. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550.

Of the two brothers, Lucas the Younger was only one to adopt a more personal style. He distinguished himself through his expressive and highly meticulous portraits, showing a great independence in his choice of colours. A skilled painter and engraver, he was noticed by the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, and appointed his painter in 1553. From 1565 to 1568, he became the burgomaster of Wittenberg, like his father.

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

Dated from 1537 and most probably painted in collaboration with his father for the court of the Prince of Saxony, this superb portrait of Lucretia uses all the canons particular to the specific style of this great dynasty of artists who marked the history of German painting with its stamp. This outstanding panel is certainly one of the most achieved work for this artist. The model's indisputable grace and her disarming expression make this a remarkable work with a most troubling power of seduction.

*A woman who was the emblem of the birth of the Roman republic, whose adventures are recounted by Titus Livius in the first book of his **Roman History**, Lucretia inspired numerous 16th century artists to paint superb compositions extolling her virtues and her beauty.*

Upon a visit to Rome, Sextus Tarquin fell madly in love with his cousin's wife, Lucretia. While a guest in his house, Sextus Tarquin did not hesitate to dishonour Lucretia. The incarnation of purity and Roman honour, Lucretia decided to end her days after having made the Roman nobility swear to avenge her by chasing the Tarquins from Rome in order to establish a republic.

Throughout their careers, Cranach the Elder and his son were fascinated by this great myth. Several versions of the drama currently belong to some of the most important private and public collections. Each time, the artist focuses on the exact moment when Lucretia decides to take her life and prepares to give herself the fatal blow. Just like his father, Lucas Cranach the Younger



9 Lucas Cranach le Jeune

1515 Wittenberg - Weimar 1586

plus grandes collections privées et publiques. A chaque fois, l'artiste met en avant l'instant précis où Lucrèce décide de mettre fin à ses jours et s'apprête à se donner un coup fatal. A l'image de son père, Lucas Cranach le Jeune développe ce genre, dont notre très belle version est un exemple inédit. Cette version signée du serpent illustre parfaitement tout le talent de la dynastie : le corps de la femme peinte par Cranach se met véritablement au service de la puissance du drame grâce à cette torsion du corps qui lui est si particulière. Dans un mouvement riche en tension, Lucrèce pointe l'arme blanche vers son sein tandis qu'avec force nous la voyons empoigner sa superbe chevelure d'or dans un geste de honte. Vêtue d'un lourd manteau fait d'épaisses fourrures et de riches étoffes, l'héroïne tragique du tableau porte un somptueux collier à son cou ainsi que plusieurs chaînes venant souligner la blancheur de sa poitrine. Le voile de tulle qui lui couvre une partie du corps, bien loin de cacher quoi que ce soit, souligne encore davantage la beauté du modèle.

Source sans doute de l'intérêt que porte notre époque à l'art de Cranach, l'artiste unit avec science le sensuel au spirituel. Il juxtapose des sentiments qui, dans un premier temps, pourraient sembler inconciliables. Une fois peints côte à côte, ceux-ci s'avèrent pourtant créer l'instant de « magie » que nous attendons dans ce type de compositions. Ce portrait conjugue toute la sensualité d'un corps qui se dénuade et l'instant dramatique qui précède l'irréparable. **Lucrèce**, symbole de courage et de pureté virginal nous trouble. Sa peau laiteuse et le galbe ferme de sa chair démontrent le talent de l'artiste, qui associe à la nudité innocente, la dignité d'une femme de rang.

D'autres versions non signées ayant été inspirées par notre tableau nous sont connues, comme celle conservée au musée autrichien de Graz. **Lucrèce** peut y exprimer tantôt la douleur (Muzeum Narodowe, Varsovie), le désespoir (Gemäldegalerie de Kassel), tantôt l'impassibilité (château de Berlin-Brandenburg), ou même lancer un profond regard au spectateur, témoin de son acte (Neue Residenz de Bamberg). Dans notre version, Lucrèce nous adresse un dernier adieu, retenant le fin voile qui lui couvre la tête, symbole de honte. Avec une parfaite maîtrise des préceptes plastiques et formels instaurés par son père, Cranach le Jeune dépeint dans cette version de **Lucrèce** une femme pleine de dignité, icône de la beauté mise au service de la pureté.

develops this genre, of which our beautiful version is a unique example.

*This version signed with the serpent perfectly illustrates all the painter's talent: the body of the woman painted by Cranach truly serves the power of the drama, owing to the particular way it twists. In a richly tense movement, Lucretia points the knife at her breast while we see her forcefully seizing her heavy hair in an expression of shame. Dressed in a heavy coat made from thick fur and rich materials, the tragic heroine in the painting is wearing a sumptuous necklace around her neck as well as several gold chains that highlight the whiteness of her breast. Far from hiding anything, the tulle veil covering part of her body simply serves to further highlight the model's beauty. Undoubtedly the source of our era's interest in Cranach's art, the artist knowingly unites the sensual with the spiritual. He juxtaposes feelings which, at first sight, may seem irreconcilable. However, once painted alongside each other, it is clear they create this moment of 'magic' that we expect in this type of painting. This portrait combines all the sensuality of a naked body and the dramatic moment that precedes the irreparable. **Lucretia**, the symbol of courage and virginal purity, is troubling. Her milky skin and firm curves reveal the artist's talent, which associates the dignity of a high-ranking woman with innocent nudity.*

*Other unsigned versions are known to us, such as the one kept at the Austrian museum in Graz. Lucretia sometimes expresses her pain (Muzeum Narodowe, Warsaw) and despair (Gemäldegalerie in Kassel), and sometimes impassiveness (Castle of Brandenburg, Berlin), or even throws the viewer – a witness to her act – a meaningful look (Neue Residenz de Bamberg). In our version, Lucretia bids the viewer a final farewell, holding the delicate veil which covers her head, a symbol of shame. With a great mastery of the plastic and formal precepts established by his father, Cranach the Younger depicts a woman full of dignity in this version of **Lucretia**, an icon of beauty who is the embodiment of purity.*



10 François Clouet (Entourage de)

Vers 1516 Tours - Paris 1572

Portrait du Roi de France Charles IX
Portrait of Charles IX, King of France

Panneau : 34,3 x 26,7 cm
Panel: 34.3 x 26.7 cm

Provenance Mr. E.W. Edwards, Cincinnati, Et par héritage à sa fille Eleanor Wood Prince, Chicago ; Collection privée, Etats-Unis.

exposition
Prêt au Cincinnati Art Museum

François Clouet reçut sa formation dans l'atelier de son père, le peintre et dessinateur Jean Clouet (vers 1485-1540) qui avait quitté Bruxelles pour devenir, d'abord à Tours vers 1516, puis à Paris en 1529, valet de chambre du roi de France. François Clouet qui lui succéda en 1540 fut le peintre de quatre rois, François Ier, Henri II, François II et Charles IX. Comme son père dont il poursuivit la manière, il exécuta de nombreux portraits aux trois crayons, ou peints, qui firent de lui le peintre le plus apprécié de la cour. Ses portraits, révélant un grand respect des modèles, exaltent le souci de véracité et de réalisme, tout en insistant sur la définition précise des contours et des portraits en buste à l'aspect hiératique, caractérisés par la minutie des costumes et la sévérité des visages.

Ce portrait en demi-buste du Roi Charles IX est un exemple très soigné des images royales peintes à la cour de France. Peint sur un élégant fond bleu, ce panneau est à rapprocher d'un dessin conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui traduit avec réalisme et introspection, la jeunesse du souverain. Vêtu d'un pourpoint noir cerné d'une fine fourrure, coiffé d'un chapeau noir à plumes, le modèle porte des accessoires similaires au portrait du Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le regard, aussi saisissant soit-il, est bien la marque de fabrique du fils de Jean Clouet. Charles IX fut le deuxième fils d'Henri II et de Catherine de Médicis. Il succéda à son frère François II, qui n'avait régné que quelques mois et monta sur le trône à un âge encore précoce : dix ans. Ce fut bien sûr sa mère qui continua l'exercice du pouvoir. Charles IX était tout aussi fragile physiquement et psychologiquement que ses frères. Il était inconstant et tantôt sous l'influence de sa mère, tantôt sous celle de ses ministres. Il se lia peu à peu d'amitié avec Coligny, qui en profita pour le convaincre de relancer la guerre des Flandres, dans laquelle la France devait porter secours aux protestants contre l'intolérance du pouvoir espagnol. Sa mère, qu'une guerre ouverte avec l'Espagne inquiétait, décida l'élimination de Coligny. Mais l'attentat échoua. Affolée par les conséquences de cet échec, alors que Paris hébergeait un grand nombre de protestants venus assister au mariage d'Henri de Navarre, la reine convainquit Charles IX d'éliminer tous les chefs protestants. Ce massacre, le jour de la Saint-Barthélemy en 1572, s'emballa avec la participation de tout le peuple et s'étendit à toute la France. Malade chronique, le jeune roi mourut à la veille de ses 24 ans. Il fut remplacé par son frère Henri, le duc d'Anjou.

François Clouet was trained in the workshop of his father, the painter and draughtsman Jean Clouet (around 1485-1540) who had left Brussels to become, first in Tours around 1516, and later in Paris in 1529, a valet to the King of France. François Clouet succeeded his father in 1540 becoming the painter for four kings, François I, Henri II, François II and Charles IX. Like his father, whose manner he adopted, he produced numerous portraits in three colours of chalk, or paint, which made him the most sought-after painter in the court. His portraits, which display a great respect for his models, exude a delight in veracity and realism, at the same time as an attachment to precise definition of the contours. His portraits in bust have a hieratic aspect, and are characterised by the minute detail of the costumes and the severity of the faces.

This waist-length portrait of King Charles IX is a carefully executed example of the royal portraits painted for the French Court. Painted against an elegant blue background, this panel is similar to a drawing kept in the Engravings Collection at Paris' Bibliothèque Nationale, which conveys the sovereign's youth with realism and introspection. Dressed in a black doublet trimmed with delicate fur, donning a black hat with a feather, the model has accessories similar to those in the portrait at Vienna's Kunsthistorisches Museum. The piercing look is indeed the trademark of Jean Clouet's son.

Charles IX was the second son of Henri II and Catherine de Médicis. He succeeded his brother François II, who reigned merely a few months after acceding to the throne at the tender age of 10. Naturally, it was his mother who continued to wield the true power. Charles IX was as physically and psychologically fragile as his brothers. He was inconsistent, at times influenced by his mother and at times by his Ministers. He gradually developed amicable relations with Coligny, who took advantage of this to convince him to relaunch the war against Flanders, in which France would defend the Protestants against the repression of the Spanish regime. His mother, who feared a war with Spain, decided to eliminate Coligny, but the attempt failed. Upset by the consequences of this failure, at a time when Paris was full of Protestants who had come to attend the wedding of Henry of Navarre, with the help of her other son Henri, Catherine convinced Charles IX to eliminate all of the prominent Protestants. This massacre, on Saint Bartholomew's Day 1572, was unleashed with the participation of the general public and extended throughout France. Sickly as he was, Charles died when he was not yet 24. He was replaced by his brother Henri, the Duke of Anjou.



Le Christ aux limbes
Christ in Limbo

Panneau : 37 x 53,3 cm
Panel: 37 x 53.3 cm

Provenance
Collection privée.

Les documents écrits concernant Pieter Huys sont peu nombreux. Fils et élève d'un paysagiste obscur, frère du graveur Franz Huys, il est né à Anvers vers 1519. Il est inscrit comme maître à la corporation de cette même ville en 1545. Il entre alors au service du graveur et éditeur d'estampes Jérôme Cock. On le retrouve après 1560 au sein de la maison d'édition Plantin avec pour charge de décorer les livres. On connaît de lui une douzaine d'œuvres signées dont les dates s'échelonnent de 1547 à 1577. Un tiers d'entre elles reprennent le thème de la Tentation de Saint-Antoine.

Pieter Huys fut un des successeurs les plus adroits de Jérôme Bosch. Il a puisé dans son répertoire iconographique ses monstrueuses diableries tout en apprenant à maîtriser la construction technique d'un ensemble cohérent digne des compositions graphiques du maître de Bois-le-Duc ou de Jan Mandyn, son illustre contemporain. Il développa également sa propre imagination en inventant des formes originales pleines d'audace qui lui permirent de participer pleinement à la révolution stylistique qui s'empara des Pays-bas durant le XVI^e siècle, le siècle d'or de la Renaissance au Nord de l'Europe.

Cette prédilection pour les représentations de diableries lui permettait de mettre en scène des visions fantasmagoriques d'un monde étrange et chaotique, en proie aux puissances démoniaques, où se côtoient des êtres hybrides, composites et aberrants. S'il emprunte les affreuses hallucinations fantastiques et cauchemardesques à Bosch, il les introduit cependant dans une nature d'esprit plus réaliste, dans des sites plus crédibles. Ses figurations en délire atteignent une objectivité dans les détails qui le distingue des multiples et piètres imitateurs de Bosch.

Pieter Huys joue un rôle important dans le genre satirique du XVI^e siècle grâce à ses visions plus drolatiques qu'inquiétantes. Excellent coloriste, il combine avec subtilité les apports de Bosch et de Brueghel.

Loin d'être un simple suiveur de Jérôme Bosch, Pieter Huys était et sera toujours apprécié pour sa facture large, rapide et expressive ainsi que pour le choix de ses coloris plein de distinction. Cette œuvre en est un parfait exemple : on peut la considérer comme l'une des manifestations les plus profondes de son tempérament.

There are few known written documents referring to Pieter Huys. The son and student of an obscure landscape artist and the brother of the engraver Franz Huys, he was born in Antwerp around 1519. He was registered as a Master in the corporation of Antwerp in 1545. He then went to work for the engraver and publisher of prints Hieronymus Cock and, after 1560, worked for the house of Plantin providing book decorations. Some dozen signed works by Huys are known, ranging in date from 1547 to 1577. One third of these treat the subject of the Temptation of Saint Anthony.

Pieter Huys became the most personal and accomplished imitator of Hieronymus Bosch. He borrowed monsters from the latter's iconographical repertoire and was inspired by the painterly qualities of Bosch's compositions to create his own scenes of grotesques in the same spirit, as did Jan Mandyn. At the same time, he had a bold enough imagination to invent original forms as well and, as an accomplished craftsman, created works of great quality which lend themselves, in a highly personal manner, to the style of the Renaissance.

This predilection for scenes of grotesques enabled him to stage phantasmagorical visions of a strange and chaotic world, preyed upon by demonic forces, populated by hybrid, composite, or aberrant creatures. While he borrowed the horrific and fantastical hallucinations of Bosch, he tended to employ them with a more realist approach, in more believable settings. His delirious figures attain a representational objectivity in the details that distinguishes his work from that of the numerous Bosch imitators.

In this way, Pieter Huys played an important role in the satirical genre of the sixteenth century with his visions which were more comical than disturbing and he may be regarded as an excellent colourist, able to subtly combine the influence of both Bosch and Brueghel.

Far from being a simple follower of Hieronymus Bosch, Pieter Huys was and always will be appreciated for his liberal, rapid and expressive technique, and his refined choice of colours. This work is a perfect example: it can be considered as one of the most profound expressions of his temperament.



Le Colisée

La construction de la Tour de Babel

The Coliseum

The Construction of the Tower of Babel

Paire de cuivres : 28 x 37 cm

Pair of coppers: 28 x 37 cm

Dos frappé du poinçon du fabricant

Provenance

Collection privée.

Fils de Willem van Cleve, ancêtre fondateur de cette illustre lignée de peintres, il est né à Anvers en 1525 et suivit sa formation dans l'atelier de Frans Floris. Il aurait fait le voyage en Italie avant 1551, l'année même où il fut reçu franc-maître à Anvers. Peut-être aussi était-il connu comme maître de la Gilde d'Utrecht sous le nom d'Hendrick "van Cleef" où sa présence est attestée en 1569.

Son œuvre, souvent des vues de villes et de ruines, révèle un style très impressionnant, proche de celui de Marten Van Valckenborch. Sa peinture fait penser aux dessins d'architecte ou à de grandes miniature ouvrant la voie à une conception grandiose du paysage. Les réunions galantes dans un décor antique ou dans un palais préfigurent les œuvres de Louis de Caullery.

Au cours de la Renaissance flamande, les artistes des écoles du Nord font le voyage en Italie et vouent un véritable culte à l'Antiquité. A l'époque, les critères du jugement esthétique sont fondés sur les valeurs et les canons artistiques de l'Antiquité gréco-romaine. Hendrick van Cleve s'exerce en copiant les ruines, et se crée un véritable répertoire de formes architecturales, en même temps qu'il perfectionne sa technique de la perspective. Il pratique à cette époque des relevés archéologiques et de nombreux dessins d'architectures et de sculptures antiques, qui sont ensuite gravés par Jérôme Cock et diffusés à travers l'Europe.

Hérité du Moyen-âge, le motif de la Tour de Babel devient à la Renaissance un sujet de prédilection pour les artistes du Nord des Alpes. Notre version est très originale car, au lieu de la représenter avec une base circulaire, van Cleve choisit ici de faire des fondations carrées. Le Colisée est peint de manière fort réaliste : au premier plan, l'artiste dispose des vestiges antiques tels qu'ils devaient parsemer la Ville Eternelle à l'époque.

Ces deux compositions forment une ravissante paire s'inspirant de Rome à la Renaissance, les ruines faisant partie intégrante du paysage urbain de l'époque. La tour en construction et la ruine du Colisée sont bordées d'une foule de petits personnages. L'harmonie des couleurs et la lumière brillante des compositions subliment les édifices de pierres, qui se détachent sur un ciel d'azur. Images vues et images rêvées, ces deux tableaux nous plongent hors du temps pour une visite inédite dans une Antiquité transposée au goût d'un esthète de la Renaissance.

Hendrick van Cleve was born in Antwerp in 1525. The son of Willem van Cleve, the original ancestor of this illustrious line of painters, he trained in the studio of Frans Floris.

He is believed to have travelled to Italy before 1551, the very year he became a free master in Antwerp. It is possible that he was also known as a master of the Guild of Utrecht under the name of Hendrick "van Cleef", where his presence is confirmed in 1569.

Painted in an impressive style close to that of Marten Van Valckenborch, including one – formerly attributed to Hans Rottenhammer – that is reminiscent of an architectural drawing or a large painted miniature opening the way to a grandiose conception of landscape; romantic encounters set in an classical decor or palace foreshadow the works of Louis de Caullery.

During the Flemish Renaissance, artists from the northern schools travelled to Italy, dedicating themselves to a true worship of antiquity. At that time, the criteria of aesthetic judgment were based on the values and artistic canons of Greek and Roman antiquity. Hendrick van Cleve exercised his art by copying the ruins, creating a veritable repertoire of architectural forms for himself, while perfecting his technique of perspective. During this period, he made archaeological layouts and numerous drawings of classical architecture and sculptures, which were then engraved by Hieronymus Cock and distributed throughout Europe.

These two paintings form a delightful pair of views of Rome during the Renaissance, where the ruins played an integral part of the urban landscape of the time. The tower in construction and the ruin of the Coliseum are surrounded by a crowd of small characters. The harmony of the colours and the dazzling light of the paintings sublimates the stone edifices that stand out against an azure sky. Featuring both real and imagined images, these two paintings plunge us into another era, taking us on a unique visit to an adapted version of antiquity.



14 Jacob Grimmer

Vers 1526 - Anvers - 1589

*Allégorie du printemps
Allegory of Spring*

Panneau circulaire : 77 cm
Round panel: 77 cm

Provenance Famille Montgomery, probablement depuis de XIX^e siècle à Stobo Castle, Peeblesshire puis à Kinross House, autour de 1902 ; Collection privée.

littérature

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, p. 91-92

Un tableau comparable, peut-être moins abouti, se trouve dans la collection de l'Art Institute de Dayton, Ohio, USA

Jacob Grimmer, contemporain de Pieter Bruegel I, est né à Anvers vers 1526. C'est dans cette ville qu'il fait son apprentissage en 1539. Il est l'élève de Gabriel Bauwens, Mathys Cock et Cerstian van den Queckborn. En 1547 il est reçu franc-maître. En 1548 il se marie et a quatre enfants. Il est vraisemblable qu'il fit le voyage en Italie comme il était alors d'usage pour les jeunes peintres.

Son œuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand du XVI^e siècle. Son interprétation du paysage, inspirée des vues des environs d'Anvers et les scènes rurales qui y sont intégrées montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle.

Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. Le panorama fantastique, les rochers gigantesques à formes capricieuses, les accidents de la nature tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité et d'une authenticité jamais atteintes auparavant. La couleur également se fait plus vraie avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques et est agencée en fonction de la cohérence de tous les détails dans un souci permanent de l'unité de la composition.

Il se plaît le plus souvent à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste, sans se préoccuper de donner une explication fataliste des choses comme l'aurait fait Pieter Bruegel. Martin van Cleve et Gillis Mostert ont collaboré avec lui. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels que son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II ou Jan Wildens.

Choissant un panneau rond de taille tout à fait exceptionnelle, Jacob Grimmer nous livre ici une de ses représentations de saisons les plus magistrales. Très proche de la version conservée à l'Art Institute de Dayton, aux Etats Unis, notre Printemps transporte l'amateur d'Art au beau milieu d'un paysage champêtre, où paysans et bergers s'affairent aux semis et à la conduite du troupeau, tandis que des élégants nous invitent à nous détendre en leur compagnie.

Ce panneau spectaculaire s'échelonne en trois plans. Dans le premier, six couples de grande taille, vêtus de riches costumes, se divertissent au son

Jacob Grimmer, a contemporary of Pieter Brueghel I, was born in Antwerp circa 1526. He did his apprenticeship here in 1539, studying under Gabriel Bauwens, Mathys Cock and Cerstian van den Queckborn. He became a free master in 1547, married in 1548 and had four children. He most probably travelled to Italy as was the norm for young painters.

His work marked a major turning point in the development of 16th century Flemish landscape painting. His interpretation of landscape, inspired by the views of the areas surrounding Antwerp, and the rural scenes he includes within, demonstrates a new conception of an exceptional maturity.

Simplified, plain landscapes, which made their appearance towards the middle of the century, were largely his invention. The fantastic panoramas, whimsically-shaped gigantic rocks and natural undulations still dear to Lucas Gassel, were abandoned in favour of a simplicity and authenticity never achieved before. Colours also became more real, with a constant desire to portray well-constructed, atmospheric values according to the coherence of all the details, in an effort to respect the unity of the composition. He often liked to fill his landscapes with characters and small anecdotal scenes with the same spontaneity and the same naturalist vision, rather than giving a fatalistic explanation of things as Pieter Brueghel would have done. Marten van Cleve and Gillis Mostaert collaborated with him. He had a great influence and inspired numerous painters such as his son Abel, as well as Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II and Jan Wildens.

Choosing a round panel of an altogether exceptional size, Jacob Grimmer provides us here with one of his most brilliant portrayals of the seasons. Very similar to the version kept at the Dayton Art Institute in the United States, our Spring transports the art-lover right into the middle of a country landscape, where peasants and shepherds are busy sowing and driving their herds, while the men and women of fashion invite us to relax in their company.

This delightful panel is spread over three planes. In the first one, six couples of a significant size, dressed in rich outfits, are enjoying themselves to the sound of a guitar held by a musician who, astonishingly, has his back to the viewer. Some are lying in the grass while others execute a few dance steps. Jacob Grimmer's works often feature groups of characters placed in couples.



d'une guitare, portée par un musicien qui se tient étonnamment dos au spectateur. Certains sont allongés dans l'herbe, d'autres esquissent un pas de danse. La partition des groupes de personnages en couple est souvent de mise dans les œuvres de Jacob Grimmer. Dans des compositions plus grandes, comme la Vue de l'Escaut exposée au musée des Beaux-Arts d'Anvers, il est courant de retrouver des duos ponctuant les deux premiers plans.

Des scènes bucoliques, issues de la tradition du paysage rural flamand, occupent le deuxième plan. Sur la partie gauche, des paysans s'affairent dans le potager. La composition fait indubitablement penser au « Printemps » de Pieter Brueghel : tandis que certains ratissent ou binent, d'autres sèment ou grimpent aux tuteurs des jeunes plants appelés à former une tonnelle de verdure. Le Musée de Budapest possède une version dans laquelle Jacob Grimmer représente de manière extrêmement proche ce jardin clos. À côté de celui-ci, des bêtes paissent près d'une étable alors que leur berger s'est assoupi sous un arbre. Enfin à droite, se dresse un magnifique château de plaisance entouré d'eau. Le Kunsthistorisches Museum de Vienne garde en ses murs une petite peinture qui illustre ce même type de château, à la tour si singulière.

Au loin, un paysage évanescent ouvre sur une ville portuaire nichée dans les contreforts montagneux. La brillance du ciel se reflétant dans le fleuve, crée une percée lumineuse dans le fonds de la composition. Trois signes zodiacaux ponctuent le ciel et viennent encore préciser la période de l'année qui nous est présentée : le bélier, le taureau et les gémeaux, tous trois signes printaniers.

Chef d'œuvre de délicatesse et de charme, ce printemps bénéficie d'un jeu de glaciés tout à fait exceptionnel. Les coloris, choisis avec goût, évoquent la douceur du temps après le rude hiver. Vêtements de velours et de soie s'enrichissent de couleurs variées : jaune safran, rose délicat, bleu ciel et rouge grenat. Les verts tendres qui éclairent la vaste prairie entourant le domaine, ainsi que les petites fleurs blanches juste écloses au premier plan, nous plongent dans une atmosphère douce et luxuriante. La richesse chromatique, la justesse du trait et la solidité de la composition scellent dans une parfaite harmonie cet ode aux beaux jours revenus.

In bigger paintings, such as the View of the Scheldt exhibited in the Museum of Fine Arts in Antwerp, it is common to find duos in the first two planes.

Bucolic scenes, based on the tradition of Flemish rural landscapes, fill the middle plane. On the left-hand side, peasants are busy tending to the vegetable garden. The painting undoubtedly bears resemblance to "Spring" by Pieter Brueghel: while some characters are raking or hoeing, others are sowing or climbing on the supports for the young plants that are being formed into an arbour. The Museum of Budapest owns a version in which Jacob Grimmer depicts this walled garden in a very similar way. Next to the garden, cattle are grazing close to a cowshed while their cowherd dozes under a tree. Finally, on the right, is a magnificent manorial residence surrounded by water. The Kunsthistorisches Museum in Vienna houses a small painting illustrating the same type of manor, with its very particular tower.

In the distance, an evanescent landscape opens onto a town with a harbour, nestling in the foothills of the mountains. The sheen of the sky reflected in the river creates a pool of light in the background. Three signs of the zodiac can be seen in the sky thus specifying the period of the year featured in the painting: Aries, Taurus and Gemini, all three signs of Spring.

A masterpiece in delicateness and charm, this portrayal of Spring benefits from exceptional glazing effects. The tastefully chosen colours evoke the mild weather after the harsh winter. Velvet and silk clothes are enriched with a variety of colours: saffron yellow, delicate pink, sky blue and dark red. The tender greens that illuminate the vast meadow surrounding the domain, as well as the small white flowers that have just blossomed in the foreground, plunge us into a gentle, luxuriant atmosphere. The richness of the colours, the precise strokes and the solidity of the painting, seal this ode to the return of fine weather in perfect harmony.



Les préparatifs de l'hiver dans un paysage panoramique
The preparations for winter in a panoramic landscape

Panneau : 28,5 x 38,5 cm
 Signé
 Panel: 28.5 x 38.5 cm
 Signed

Provenance

Vente Sotheby's Londres, Décembre 2000 ; Collection privée.

Littérature

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, p. 81-83

Maître incontesté dans la peinture des scènes rurales flamandes, Jacob Grimmer nous dévoile ici la vie des campagnes à la fin de l'automne. Fidèle à la tradition des scènes champêtres, l'artiste adopte une composition simple et efficace. Au premier plan, les travailleurs saisonniers s'activent en transportant par brouette ou charrette à bras le peu de biens qu'ils possèdent. Hommes, femmes et enfants déménagent le temps d'une saison pour trouver, peut-être en ville, de quoi travailler l'hiver. Plus loin, on aperçoit dans le potager du domaine, la maîtresse du château observer avec son fils les derniers préparatifs avant l'arrivée des premiers gels. Leur belle demeure de briques à l'architecture si caractéristique se détache derrière eux. Au lointain, une église émerge des arbres, annonçant la présence d'un village.

En sillonnant la composition grâce à l'échelonnement des plans, notre regard se voit naturellement conduit vers un horizon lumineux. Ce vaste panorama composé de doux valons, se scinde avec délicatesse en deux parties, la première évoquant la terre et les activités agricoles, et l'autre, le vaste ciel clair et translucide. Les arbres minces et élancés marquent les efforts de simplification du paysage chers à Jacob Grimmer. L'harmonie parfaite des tons employés entre ciel et terre, ainsi que le soin apporté aux nombreux détails, font de ce tableau une très belle illustration de la vie rurale flamande au XVI^e siècle. Outre le paysage pittoresque, les petits personnages qui animent le tableau nous invitent à la contemplation d'un temps, où les richesses de la terre rythmaient le quotidien. Le paysage n'est plus le décor en soi d'une scène, mais devient grâce à cet artiste, un véritable prétexte à la représentation d'une scène traditionnelle de la vie dans les Flandres. En précurseur du genre, Jacob Grimmer nous présente des espaces panoramiques, que seul la pureté et l'essence même du paysage subliment.

The undisputed master of paintings portraying rural Flemish scenes, Jacob Grimmer reveals country life at the end of autumn in this particular work. Faithful to the tradition of country scenes, the artist adopts a simple and effective composition. In the foreground, seasonal workers are busy transporting their few possessions in a wheelbarrow or handcart. Men, women and children would move house for a season to find work in winter, perhaps in a town. In the estate's kitchen garden in the distance, we can see the mistress of the castle and her son observing the final preparations before the arrival of the first frost. Their magnificent brick mansion, with its characteristic architecture, can be seen behind them. Further away, a church stands out from the trees, announcing the presence of a village.

As our gaze travels across the painting thanks to the staggered planes, it naturally leads to a luminous horizon. This vast panorama, composed of gentle valleys, is delicately divided into two parts, the first one evoking the earth and farming activities and the other, the vast clear, translucent sky. The thin, slender trees demonstrate the efforts to simplify the landscape so dear to Jacob Grimmer. The perfect harmony of the tones used between heaven and earth, as well as the numerous carefully-executed details, make this painting a wonderful illustration of rural Flemish life in the 16th century. Besides the picturesque landscape, the small characters that animate the painting invite us to contemplate an era when the earth's riches governed everyday life. The landscape is no longer the simple décor for a scene; thanks to this artist, it has become a genuine pretext to portray a traditional scene of life in Flanders. A forerunner of the genre, Jacob Grimmer presents us with panoramic spaces, sublimated solely by the purity and the very essence of the landscape itself.



Kermesse de Saint Sébastien avec l'arbre de mai
Kermesse of Saint Sebastian with a May tree

Panneau : 75 x 106 cm
 Panel: 75 x 106 cm

Provenance

Galerie Robert Finck, Bruxelles 1972, Collection Baron Warnant

Marten 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. Les scènes populaires et paysannes de ses œuvres ultérieures prouveront le goût de l'artiste pour l'univers de Pieter Brueghel. Comme ce dernier, Marten van Cleve a peint, avec un sens aigu du réel, la vie dans les campagnes sous de multiples aspects. On sait que Pieter Brueghel le Jeune s'est inspiré, outre de l'œuvre de son célèbre père, de plusieurs tableaux de van Cleve.

Se situant ici dans la lignée des plus grands peintres de genre, Marten Van Cleve nous offre une kermesse particulièrement impressionnante par le foisonnement des personnages, par la dynamique du trait et par la richesse de ses coloris. Le spectateur assiste, séduit, à une explosion de couleurs. Si certaines figures (notamment le couple de danseurs de l'avant-plan) ne sont pas sans rappeler des motifs brueghéliens, leurs physionomies rondes et pleines de douceur restent caractéristiques de Marten Van Cleve (les coiffes à pans relevés que portent les femmes sont typiques du style de l'artiste).

En paraphrasant Friedländer, on peut dire que Marten Van Cleve excelle à situer les personnages dans leur milieu. Grand connaisseur de la vie paysanne, notre artiste s'exprime avec éclat et spontanéité dans une composition rigoureusement articulée, par-delà l'impression de joyeuse cohue qui se dégage de prime abord de l'ensemble.

Van Cleve développe les scènes usuelles que l'on retrouve dans les représentations des fêtes populaires. Des couples dansent au son de la cornemuse et se contorsionnent dans un effort d'élégance tandis que d'autres exécutent une ronde autour de l'arbre de mai. L'atmosphère se veut joyeuse. Devant l'auberge, des villageois s'embrassent, d'autres, attablés, boivent et parlent ensemble tandis qu'un peu plus loin, un bouffon s'amuse à entraîner les enfants dans la ronde. De l'autre côté de la rue, des paysans éméchés par l'abus d'alcool en viennent main, à la grande terreur de quelques femmes.

Regard amusé sur le joyeux désordre qu'occasionnait une kermesse, ce panneau de belle dimension, constitue une véritable synthèse des différentes festivités qui rythmaient un jour de fête. Le regard de l'observateur évolue sans effort à travers la foule compacte des villageois en liesse. Chaque motif contribue à la vivacité de cette composition marquée du sceau de la gaieté et de la désinvolture flamande, de l'humour paysan et de la vie simple.

Maerten van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and the pupil of Frans Floris. In 1551, he became a Master of the Antwerp guild, the very same year as his contemporary, Pieter Brueghel the Elder. The popular, peasant scenes of his later works proved the artist's taste for the universe of Pieter Brueghel. Like the latter, Maerten van Cleve painted many aspects of life in the countryside with an acute sense of reality. We know that Pieter Brueghel the Younger, who was inspired by the work of his famous father, also drew inspiration from several of van Cleve's paintings.

Belonging to the line of the greatest genre painters, Maerten van Cleve's kermesse is particularly impressive owing to the abundance of characters, the dynamic lines and the richness of his colours. The viewer, who cannot fail to be charmed, is witness to an explosion of colours. While certain characters (especially the couple of dancers in the foreground) bear some resemblance to Brueghelian motifs, their round, gentle faces remain characteristic of Maerten van Cleve (the headdresses with their raised sides worn by the women are typical of the artist's style).

According to Friedländer, Maerten van Cleve excels in situating characters in their environment. A great connoisseur of peasant life, our artist brilliantly and spontaneously expresses himself in a rigorously structured composition, imparting far more than the impression of a joyous crowd that emanates from the whole at first glance.

Van Cleve portrays the usual scenes that are to be found in paintings of popular feasts. Couples dance to the sound of the bagpipes, twisting and turning in an attempt to appear elegant, while others dance in a ring around the May tree. The atmosphere is supposed to be joyful. In front of the inn, villagers kiss while others sit at the table, drinking and chatting. Further on, a jester encourages the children to dance in a ring. On the other side of the road, drunken peasants brawl, much to the terror of a number of women.

This cheerful view of the joyful chaos of a kermesse, painted on large panel, provides a wonderful summary of the various festivities that took place on a feast day. The observer's gaze moves effortlessly through the compact crowd of jubilant villagers. Every motif contributes to the vivacity of this painting stamped with the mark of Flemish gaiety and ease, peasant humour and the simple life.



Grande kermesse de Saint Georges
The grand kermesse of Saint George

Panneau : 78,6 x 119 cm
Panel: 78.6 x 119 cm

Provenance
Collection privée.

Né à Anvers durant la première moitié du XVI^e siècle, Hans van Wechelen (connu également sous le nom de Jan van Wechelen) est mentionné pour la première fois dans la gilde de Saint Luc en tant que maître en 1557. Peintre de sujets religieux, de scènes allégoriques mais également de portraits, Hans van Wechelen ne quitta jamais les rives de l'Escaut. Il collabora avec Cornelis van Dalem dont il étoffa les compositions d'une foule de petits personnages.

La réputation de l'artiste allait s'accroître au début du XVII^e siècle lorsque ses tableaux entrèrent dans les plus prestigieuses collections anversoises. Cornelis van der Geest ainsi que Rubens acquirent chacun une composition du maître. Pieter Stevens en avait collectionné une dizaine... Les guerres de religion, le sac des églises anversoises par les iconoclastes ainsi que le pillage de la ville par les troupes espagnoles détruiront la grande majorité de la production du peintre.

S'apparentant par son style au Monogrammist de Brunswick, à Cornelis Massijs ou encore à Jan Sanders van Hemessen, Hans van Wechelen arrive à insuffler une vie bien particulière dans ses compositions de kermesses. Proche en cela de Pieter Brueghel l'Ancien, van Wechelen n'hésite pas à peindre un grand nombre de personnages animant des scènes pittoresques, aux attitudes cocasses et savoureuses.

Dans ses œuvres non religieuses, le mouvement et la conception d'une nouvelle réalité annoncent un esprit à tendance profane. L'autorité de son dessin aux formes nettement soulignées rattache le maître aux tendances rigoristes qui se développaient dans les Pays-Bas vers 1540. Bien que fort rares, la qualité de ses kermesses font de cet artiste un peintre prédominant du genre.

Hans van Wechelen nous offre ici une kermesse villageoise regorgeant de détails savoureux, débordante d'animation.

En Flandres, les kermesses avaient lieu à l'occasion de la célébration des fêtes patronymiques des saints à qui étaient consacrées les églises et les guildes des villes et villages du pays. Ces kermesses allaient de pair avec des sorties de processions, avec des réjouissances populaires, avec

Born in Antwerp during the first half of the 16th century, Hans van Wechelen (also known as Jan van Wechelen) is mentioned for the first time as a master of the Guild of Saint Luke in 1557. A painter of religious subjects, allegorical scenes as well as portraits, Hans van Wechelen never left the banks of the Scheldt. He collaborated with Cornelis van Dalem, whose paintings he peopled with a multitude of small characters.

The artist's reputation grew at the beginning of the 17th century when his paintings were added to Antwerp's most prestigious collections. Cornelis van der Geest as well as Rubens each acquired one of the master's paintings. Pieter Stevens collected around a dozen. The wars of religion, the sacking of the churches of Antwerp by the iconoclasts as well as the plundering of the town by Spanish troops, destroyed the great majority of Van Wechelen's works.

With a style similar to that of the Brunswick Monogrammist, Cornelis Massijs or Jan Sanders van Hemessen, Hans van Wechelen succeeded in bringing his kermesses (village fêtes) to life in a very particular way. Close to Pieter Brueghel the Elder in this sense, Van Wechelen did not hesitate to animate picturesque scenes with a great number of characters with comical and delightful attitudes.

In his non-religious works, the movement and conception of a new reality reveals a rather profane spirit. His confident lines with clearly emphasised forms unite the master with the rigorist trends that were developing in the Netherlands circa 1540. Although extremely rare, the quality of this artist's kermesses make him a predominantly genre painter.

Here, Hans van Wechelen offers us a village kermesse full of delightful and lively details.

In Flanders, kermesses took place to celebrate Saints Days to whom churches and the country's town and village guilds were dedicated. These kermesses went hand in hand with processions, popular festivities, open-air theatrical shows and all sorts of games and dances. A recurring theme in Flemish genre painting, Pieter Brueghel the Elder and his contemporaries portrayed these sorts of festivities with a particular fondness.



des représentations théâtrales en plein air et avec des jeux et danses de toutes sortes. Thème récurrent de la peinture de genre flamande, Pierre Brueghel l'Ancien et ses contemporains représentaient avec une sympathie particulière ce type de festivités.

Notre Kermesse villageoise évoque la célébration de la Saint Georges, fête de l'arrivée du printemps, comme l'indiquent la bannière de l'auberge sur laquelle le saint apparaît en armure ainsi que la reconstitution du combat entre le Saint et le dragon. La représentation des kermesses paysannes soulignait également les différences sociales qui se côtoyaient dans la société flamande du XVI^e siècle. Van Wechelen se plaît à mêler des couples de patriciens à la foule de paysans. Leur distinction et leur maintien tranchent nettement par rapport au comportement général de la foule.

Composition originale ne dérivant d'aucune œuvre connue, cette kermesse frappe par l'indépendance de son style. Les personnages, minces et allongés, ainsi que l'incroyable richesse des coloris sont autant de particularités propres à Van Wechelen. Suivant un procédé habituel dans de nombreuses compositions de l'époque, l'artiste n'hésite pas à mettre en scène la totalité de la fête villageoise, sans tenir compte de la chronologie des événements. Nous nous trouvons ainsi face à la procession religieuse qui jouxte la représentation théâtrale, qui se trouve elle-même mêlée aux scènes de banquets, de jeux et de danses ou encore aux différentes rixes entre paysans. L'ensemble forme une composition savamment orchestrée, dans laquelle le regard de l'observateur évolue sans effort aux détours des mille et un détails illustrant la communauté en liesse.

Thème cher à notre artiste, la kermesse est pour lui l'occasion de dépeindre un moment important de vie la populaire de l'époque. 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. Hans van Wechelen séduit par son sujet et par son emploi de couleurs vives et bigarrées : il s'affirme ici comme l'égal des grands peintres de genre du XVI^e siècle.

Our village kermesse evokes the celebration of Saint George to fête the arrival of spring as indicated by the inn's banner on which the saint appears in armour, with a reconstitution of the battle between the Saint and the dragon. The portrayal of village kermesses also emphasised the social differences that existed in 16th century Flemish society. Van Wechelen liked to mix patrician couples with crowds of peasants. Their refined air and their deportment clearly stand out against the general behaviour of the crowd.

An original composition with no reference to any known work, this kermesse is particularly striking owing to the independence of its style. The slim, elongated characters, as well as the incredibly rich colours are all characteristics particular to Van Wechelen. Following a procedure commonly used in numerous paintings of the time, the artist does not hesitate to portray the entire village fête, regardless of the chronology of the events. Here we find ourselves in front of the religious procession taking place alongside the theatrical show, which, in turn, intermingles with scenes of banquets, games and dances or various brawls between peasants. The whole forms a cleverly orchestrated composition, in which the viewer's gaze effortlessly evolves as it scans the thousand and one details illustrating the jubilant community.

A theme dear to our artist, the kermesse is an occasion for him to depict an important moment in popular life at that time. Animated by a multitude of small scenes, one more amusing and surprising than the other, our panel is a true homage to the pleasures of life. Hans van Wechelen's seduces the viewer with his subject and his use of lively colours: he clearly asserts himself as equal to the great genre painters of the 16th century.



18 Lucas Van Valckenborch

Avant 1535 Malines - Francfort 1597

*Paysage panoramique avec la parabole des aveugles
Landscape with river and the parable of the blind
leading the blind*

Panneau circulaire : 25,1 cm
Round panel: 25.1 cm

Provenance P de Boer, Amsterdam, 1934 ; LA Stroink, Enchede Dr R Bijkerk, Enchede Anonymous sale, Mak van Waay, Amsterdam, 7 avril 1970, lot 269 ; Dr Anton CR Dreesmann ; Collection privée.

exposition

Enschede, Rijksmuseum Twenthe, octobre 1929, no.28 ;
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Bruegheltentoonstelling P de Boer, 1934, no.28 ;
Almelo, Kunstkring de Waag, Oude Kunst uit Twents Particulier Bezit, 1953, no.52, pl.8 ;
Dordrecht, Dordrechts Museum, Boom, Bloem en Plant, 1955, no.147 ;
Laren, Singer Museum, Modernen van Toen, 1963, no.151, pl.52

littérature

J Stiennon, *Les Sites Mosans de Lucas I et Martin I van Valckenborch*, Liège 1954, no.49
J Briels, *Peintres Flamandes et Hollande au début du siècle d'or 1585-1630*, Antwerp 1987, p.140, fig. 162 (as Jacob Savenij)
A Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch*, Freren 1990, p.142, no.24, illus.
K Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen 2000, p.91, fig. 35

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. Installé à Anvers puis à Bruxelles, il travailla pour l'archiduc Matthias, alors gouverneur des Pays-Bas. En 1581, il accompagna ce dernier en Autriche, séjournant à Vienne et à Prague, résidant aussi à Linz et à Nuremberg. S'installant à Francfort à partir de 1593, il poursuivit ses recherches novatrices : ses paysages profonds, aux nuances lumineuses et raffinées, permettent de classer ce maître parmi les plus grands paysagistes du XVI^e siècle.

Notre panneau évoque la parabole des aveugles dont la représentation connut un immense succès dans les Pays-Bas du Sud, à la fin du XVI^e siècle. La représentation la plus célèbre demeure l'œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien, réalisée en 1568, aujourd'hui conservée au musée national de Capodimonte à Naples. De cette version, Valckenborch reprend le motif de la canne liant les deux aveugles tombant dans le ravin, ainsi que le motif de l'église à l'arrière-plan. L'Evangile de Saint Matthieu nous parle du Christ remettant en question la notion de tradition telle qu'elle est défendue par les Pharisiens, tenant d'une orthodoxie aveugle car mal comprise : « *Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugles. Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou !* ». Cette notion de « tradition » pervertie par des siècles d'aveuglement se trouve au cœur du questionnement philosophique qui anime l'Europe du Nord au XVI^e siècle. La Réforme, la place de l'Eglise de Rome mais aussi les découvertes de nouveaux continents et de nouvelles civilisations font éclater les certitudes d'antan et « aveuglent » les hommes perdus dans un monde dont ils ne semblent plus maîtriser les règles. Techniquement, Valckenborch nous interpelle par la maîtrise de ses personnages : l'aveugle le plus engagé dans le ravin étonne par sa posture presque baroque. Les membres de ce groupe se voient liés les uns aux autres par un jeu plastique qui renforce l'idée de mouvement. Mais au delà du sujet principal, l'œuvre est également un superbe exemple de la production paysagère des Flandres dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Dans un panorama aux tonalités délicates, l'artiste nous offre ici un exemple saisissant de l'harmonie qu'il était capable de faire naître entre les préoccupations spirituelles les plus profondes de son temps et le rendu harmonieux d'une vie quotidienne idéalisée. Maîtrisant à la perfection les règles les plus strictes du paysage flamant, Lucas Van Valckenborch nous livre une œuvre magistrale.

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. 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, also spending time in Linz and Nuremberg. From 1593 onwards, he shared his studio in Frankfurt with his brother Martin. Alongside his brother, who never achieved the same renown, this master is amongst the greatest landscape artists of the 16th century.

Our panel features the parable of the blind leading the blind, whose depiction was hugely successful in the Southern Netherlands at the end of the 16th century. However, the most famous portrayal remains the work of Pieter Brueghel the Elder, painted in 1568 and currently kept in the Capodimonte National Museum in Naples. Valckenborch copied the motif of the stick linking the two blind men falling into the ravine from this version, as well as the motif of the church in the background.

The Gospel of Saint Matthew tells us of Christ questioning the notion of tradition as defended by the Pharisees, based on a blind orthodoxy because it was misunderstood: "Let them alone: they are blind and leaders of the blind. And if the blind lead the blind, both will fall into the pit!" This notion of "tradition" perverted by blindness over the centuries, lies at the heart of the philosophical questioning that existed in Northern Europe in the 16th century. The Reformation, the position of the Church of Rome and the discovery of new continents and new civilisations shattered the certainties of old and "blinded" men, lost in a world whose rules they no longer seemed to control. Technically, Valckenborch attracts our attention through his skilfully executed figures: the blind man who has fallen furthest into the ravine surprises us with his almost baroque posture. The members of this group are linked to one another through a plastic effect that reinforces the idea of movement. But besides its main subject, the work is above all a superb example of Flemish landscape painting in the second half of the 16th century. In a panorama with delicate tones, the artist offers us a stunning example of harmony that he was able to create between the deepest spiritual concerns of his time and the harmonious rendering of idealised daily life. With a perfect mastery of the strictest rules of Flemish landscape, Lucas Van Valckenborch provides us here with a brilliant work worthy of the best paintings of this era.



19 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

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

Panneau : 37,8 x 55,3 cm
Panel: 37.8 x 55.3 cm

Provenance

Galerie Fiévez, Bruxelles 1930 ; Collection privée.

Littérature

G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 245 n° 20.
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, pp. 621, n° 5730.

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'Allost, 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 oeuvre. 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. Son fils Pieter Brueghel III et le fameux peintre de natures mortes et d'animaux Frans Snyders furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu'il donne à l'oeuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de ses coloris. Il influence l'ensemble des peintres flamands de son siècle.

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

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 Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, est incontestablement à l'origine d'une production d'une modernité révolutionnaire ayant jeté les bases du développement d'un genre. Les plus grands amateurs, tel l'archiduc Léopold-Guillaume, se délectaient devant cette image novatrice et charmante, témoin de la maestria de Pieter Brueghel le Jeune.

Grâce à un point de vue relativement élevé, le regard du spectateur embrasse tant l'agitation des patineurs évoluant sur la rivière gelée que

The eldest son of Pieter Brueghel the Elder, Pieter the Younger settled promptly in Antwerp where he was trained in the workshop of the landscape painter Gillis van Coninxloo. He became a Master in 1585. He was not yet five years old when his father died in 1569, so that the latter was unable to initiate him into painting. His mother, the daughter of the artist Pieter Coecke van Aalst, and also a painter herself, then died when he was barely in his adolescence, but she does appear to have played a role in his training. In 1588 he married Elisabeth Goddelet and they had seven children.

He has been dubbed the Hell Brueghel because the outstanding paintings of infernos among his oeuvre. Pieter Brueghel the Younger's work underwent two different orientations. Initially, he adopted numerous compositions by his father and developed various versions of them. He adds a personal touch through the variation that he introduces, for example, the attention he gave to the rendering of the landscape, as well as his own palette, which is more lively and purer than those of his father and grandfather.

The second period began around 1615-1620. He affirms his own personality through the creation of original compositions which met with tremendous success and were enthusiastically copied. The famous painter of still lives and animals Frans Snyders and his son Pieter Brueghel III were his students. In addition to the continuation of his father's body of work, Pieter Brueghel II holds a remarkable place in seventeenth-century painting, specifically for the extremely high quality of his craftsmanship and the purity of his palette, which would influence Flemish painting as a whole during his century.

Pieter Brueghel the Younger's career was particularly fruitful, extending over nearly a half-century and generating great success during his lifetime.

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,



celle des oiseaux qui s'affairent autour de la trappe. La beauté du paysage aux qualités plastiques indéniables ne doit pas nous faire oublier le sens caché du tableau : 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 prendre au piège les oiseaux insouciant, comme la glace peut céder sous le poids des jeunes patineurs qui ne pensent qu'à s'amuser. La composition fait alors allusion à la précarité de l'existence. Ce jeu d'échos au sein même de la composition, peut amener le spectateur à rapprocher le sens de la trappe et la situation politique des Pays-Bas à cette époque... le piège pouvant fort bien rappeler l'oppression du régime espagnol.

Hormis l'étroite similarité de notre composition avec La Trappe à oiseaux de son père, Pierre Brueghel le Jeune se détache dans ce tableau du modèle paternel par l'emploi d'une technique qui lui est propre. Travaillant la couleur avec d'infimes nuances, l'artiste se révèle un brillant coloriste. Le fils semble vouloir raviver les tonalités, par les vêtements des patineurs et la lumière venant frapper les murs des habitations. Les arbres explosent de minutie avec leur branchage fouillé si caractéristique de l'artiste. 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.

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 le Jeune apporte un souffle nouveau à cette œuvre magistrale et contribue par la même à l'engouement des Pays-Bas pour le paysage hivernal.

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.

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.





20-21 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le Retour de la Kermesse et Le Repas des Paysans devant l'auberge (paire)
The Return from the Kermesse and Peasants at a Roadside Inn (pair)

Panneaux : 30,5 x 54 et 30,5 x 56,2 cm.
Signés
Panels: 30.5 x 54 and 30.5 x 56.2 cm
Signed

Provenance Avant 1929 - Barcelone, Collection Puig Palau; 1929 - Barcelone, Galerie Valenciano; 1973 - Genève, Collection de Coppet, 1994; Collection privée.

littérature

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 400-401.

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, pp. 836-840, n° 1195, 1312, fig. 673-674.

Les œuvres conçues en paire sont rares dans l'œuvre de Pierre Brueghel. Sujets éminemment brueghéliens, ce Retour de Kermesse et ce Repas des Paysans devant l'auberge sont uniques. Les seuls pendants connus et recensés à ce jour pouvant ce rapprocher de ces deux tableaux sont actuellement conservés au Musée de Kiev (coll. Khanenko).

La particularité du Retour de Kermesse présenté ici correspond à une réélaboration inédite d'un des thèmes les plus connus du maître. Plus intimiste que la version consacrée, cette composition utilise un nombre plus réduit de personnages. De tailles sensiblement plus grandes, ceux-ci semblent s'animer d'un rythme plus lent, qui confère à la composition un charme presque mélancolique fort rare chez Pierre Brueghel le Jeune. Le regard du spectateur se porte tout d'abord au centre du tableau. Vêtu de chausses rouges éclatantes, un paysan lève le bras dans notre direction. Il semble par ce geste nous souhaiter la bienvenue ou, plus simplement, nous présenter le petit monde qui l'entoure. A sa gauche, un couple nous tourne le dos.

L'homme et la femme sont accompagnés de leurs enfants. La petite fille joue de la flûte tandis que son frère joue au cavalier (formant ainsi une sorte de pendant avec le véritable cavalier à l'extrême droite du panneau). Le plus étrange reste cependant la scène du baiser entre le bouffon et l'épouse qui semble passer inaperçu aux yeux des autres protagonistes. Se laisse-t-elle enlacée ou réagit-elle énergiquement en empoignant le bonnet d'âne du malotru? Un couple à cheval ferme la composition sur la droite. La femme, assise derrière son mari, tient un panier ainsi que le drapelet de pèlerinage.

Le village se niche tout au fond du tableau. Des paysans continuent de s'y lancer en folles farandoles mais, représentés à si petite échelle, ils ne peuvent affecter le caractère légèrement mélancolique de l'ensemble de la représentation. C'est véritablement des derniers feux de la fête qu'il s'agit ici, à l'encontre de ce qui se passe dans la version plus connue du Retour de Kermesse. Cette composition particulière se retrouve également sur un cuivre de Jan Brueghel de Velours (signé et daté de 1600) figurant une scène de kermesse et conservé dans les collections royales anglaises au château de Windsor.

Works painted in pairs are rare in the work of Pieter Brueghel. Eminently Brueghelian subjects, this Return from the Kermesse and Peasants at a Roadside Inn are unique. The only known inventoried matching pieces that can be compared to these two paintings are currently kept at the Kiev Museum (coll. Khanenko).

The particularity of the Return from the Kermesse presented here corresponds to a completely original reworking of one of the master's most well-known themes. More intimist than the traditional version, this painting uses fewer characters. Clearly bigger in size, they seem to move more slowly, giving the painting an almost melancholic charm, which is extremely rare in Pieter Brueghel the Younger's work. The viewer's gaze first travels to the centre of the painting. Wearing bright red hose, a peasant lifts an arm in our direction. He appears to want to welcome us with this gesture or, more simply, present the people surrounding him to us. On his left, a couple have their backs to us. The man and the woman are accompanied by their children. The little girl is playing the flute while her brother plays at being a horseman (thus forming a sort of counterpart with the real horseman on the far right of the panel). However, the strangest element is the scene of the kiss between the jester and the spouse, which seems to go unnoticed by the other protagonists. Is she allowing herself to be embraced or is she reacting emphatically by grabbing the lout's dunce's cap? A couple on horseback close the painting on the right. The woman, sitting behind her husband, is holding a basket as well as a small banner from a pilgrimage.

The village is nestling in the background of the painting. Peasants continue to break into lively farandoles but, portrayed on such a small scale, they have no effect on the slightly melancholic air of the whole composition. These are definitely the final throws of the party, contrary to the action taking place in the more well-known version of the Return from the Kermesse. This particular painting also features in a copper by Jan 'Velvet' Brueghel (signed and dated 1600) depicting the scene of a kermesse, which is kept in the English royal collections at Windsor Castle.

The same distance in relation to the most well-known model of the theme is found in the Peasants at a Roadside Inn. The table, placed diagonally here



20-21

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

La même distanciation par rapport au modèle plus répandu du thème se retrouve dans les Paysans attablés devant l'auberge. La table, placée ici en diagonale le long du mur de l'auberge, amorce l'axe oblique qui, de la table à la trouée de la longue allée arborée, sépare nettement la composition en deux parties, s'enfonçant jusqu'au point de fuite de la ligne d'horizon.

Le festin est ici bel et bien terminé. Au lieu de la joyeuse agitation de couples brandissant chopes et cruches, c'est ici un couple d'amoureux et un groupe de paysans s'affairant à déchiffrer une lettre qui restent assis autour de la table. L'agitation se concentre au plan moyen, où l'on aperçoit, de dos, un groupe de paysans se bousculer afin de rentrer dans une grange pour y danser en couple. Pieter Brueghel n'hésite pas à prendre des libertés très modernes par rapport à sa composition en coupant et en cadrant les éléments de la scène de manière non académique, renforçant ainsi son caractère fort et contrasté. La représentation se dérobe à une compréhension pleine et entière du spectateur. Celui-ci est appelé à faire travailler son imagination. Le nombre inhabituel de personnages vus de dos, la tête manquante aux lévriers, le paysan attirant vers lui sa femme rétive ou encore la main de l'amoureuse se perdant on ne sait où entre les bras de son amant... sont autant de débuts d'histoires prêtes à être racontées.

Uniques par leur composition ainsi que par leur qualité picturale et chromatique, ces deux panneaux apparaissent comme des plus significatifs des compositions originales de l'artiste.

against the inn wall, begins the oblique line which, from the table to the gap formed by the long tree-lined avenue, clearly separates the painting into two parts, right up to the vanishing point on the horizon line.

Here, the party is definitely over. Instead of the joyous commotion of couples brandishing mugs and jugs, we have a couple of lovers and a group of peasants busy deciphering a letter, who remain seated around the table. The commotion is focused in the middle plane where we perceive a group of peasants from the back, jostling each other to get into a barn to dance in couples. Pieter Brueghel does not hesitate to take very modern liberties in his composition by cutting and framing elements in the scene in an unconventional manner, thus reinforcing his strong and contrasted character. The portrayal does not allow the viewer to grasp the whole meaning. We are required to use our imagination. The unusual number of characters seen from the back, the greyhounds with their heads hidden, the peasant pulling his reluctant wife towards him or the girl's hand getting lost somewhere between her lover's arms, are all beginnings of stories just waiting to be told.

Unique in their composition as well as in their very particular charm, this pair of panels will delight the most demanding collectors of the work of Pieter Brueghel the Younger, the bard of peasant customs who assimilated his paternal heritage in the most original manner.





22 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

La noce enfantine ou La mariée de Pentecôte
The child's wedding or The Whitsun bride

Panneau : 45 x 74,5 cm
Daté et signé « 1618 P.BREVGHEL » sur la fenêtre de la maison de droite.
Panel: 45 x 74.5 cm
Dated and signed « 1618 P.BREVGHEL » on the window of the right hand house.

Provenance
Collection privée.

littérature

G. Marlier, Pierre Brueghel le Jeune, Bruxelles, 1969, pp. 369 à 371;
K. Ertz, Pieter Brueghel der Jüngere, Lingen, 1988/2000, vol. II, pp. 757 à 760.

Le panneau de la Noce enfantine que nous présentons, comme la version similaire conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, dépeint une petite fille, la « Mariée de Pentecôte », parée de fleurs et de rubans et accompagnée par les enfants du village. Selon la tradition, elle passe de maison en maison, chante des chansons sur le cresson des prés et reçoit des petits présents.

La fillette, parée des plus beaux atours, est entourée de petites filles faisant penser, par leur silhouette réduite, à des adultes de petite taille. Les jupes qu'elles ont relevées sur le sommet du crâne, à l'instar des coiffes de leurs mères, révèlent la piètre condition de leurs vêtements de dessous.

L'héroïne du jour, la Mariée de la Pentecôte, est reconnaissable à la couronne nuptiale qui orne sa longue chevelure et que portent traditionnellement les jeunes épouses adultes. Elle s'avance, mains jointes et yeux baissés, dans une attitude compassée, entourée de deux dames d'honneur parées de couronnes de fleurs printanières. Deux enfants musiciens, jouant du tambour et du violon, précèdent la parade dans cette rue de village. Pierre le Jeune a pris, ici, un évident plaisir dans l'illustration de l'espièglerie et de la malice de ses jeunes personnages : certes, au premier rang, règne une respectabilité très formelle mais, au-delà, la noce est beaucoup moins polie et on se chahute allègrement.

Une fillette s'improvise même trublion en tentant, par une extraordinaire grimace, de rompre le sérieux affiché par la jeune mariée. Derrière le cortège de noce, qui occupe les deux tiers de l'avant-plan, s'ouvrent des scènes de rues villageoises devenues un des signes de reconnaissance de Pierre Brueghel le Jeune, avec une qualité d'exécution et des petites figures animant le paysage villageois qui témoignent de sa paternité. Diverses innocentes histoires de la vie quotidienne paysanne sont représentées : vers le plan médian, un homme tient la main d'une enfant et rejoint le cortège, un autre décharge une charrette, une femme tend le bras vers un enfant « perdu » qui se précipite vers elle les deux bras tendus vers l'avant ; à l'avant-plan à droite, une femme nourrit des poules tandis qu'un enfant se soulage devant un cochon. La présence d'un couple patricien, élégamment et richement habillé, souligne la différence idéologique qui sépare les

The panel of the Child's Wedding that we present, like the similar version held at the Metropolitan Museum of Art in New York, depicts a little girl, the Whitsun bride, adorned with flowers and ribbons and escorted by the village children. According to the tradition, she goes from house to house singing songs about the watercress and receives presents.

Young girls who look like miniature adults due to their small silhouette surround the young girl, dressed in her best clothes. The hems of their skirts are turned up over their heads, like their mothers, and reveal the awful condition of their clothes underneath.

The heroine of the day, the Whitsun bride, is recognisable with her wedding crown in her golden locks and traditional adult wedding clothes. She walks, hands together and eyes down, looking serious, surrounded by two bridesmaids wearing spring flowers. Two child musicians playing the drums and the violin lead the parade in this village street. Here, Pieter the Younger, has obviously taken much pleasure to illustrate the young peoples' mischievousness and malice: in the front row there obviously is an air of formal respectability, but for the rest the wedding is not very orderly and there is some rowdiness.

One young girl even makes faces in an effort to break the serious expression on the bride's face. Behind the bridal suite, which takes up two-thirds of the foreground, there are scenes of the village streets, one of the distinctive signs of Pieter Brueghel the Younger, with a quality of detail and the small figures animating the village countryside, in the same style as his father painted. Various innocent stories of everyday peasant life are depicted: towards the middle, a man is holding a child's hand and joins the suite, another one is unloading a cart, a woman holds out her arm to catch a 'lost' child who runs towards her arms outstretched; in the foreground on the right, a woman is feeding pigs whilst a child is relieving himself in front of a pig. The presence of a gentry couple, elegantly and richly dressed, underlines the ideological difference between the village and town classes. The lady, in a very determined way holds back her daughter who would like to join the village procession. The other adults look over the children as they pass with interest and affection.



milieux ruraux et urbains. La dame, dans une gestuelle déterminée, retient par la main sa fillette qui souhaiterait se joindre au cortège villageois. Les autres adultes réagissent avec intérêt et attendrissement au passage de leurs enfants.

Toutes ces petites figures qui animent le panneau sont telles que nous les connaissons chez Pierre le Jeune, comme nous l'avons évoqué. Toutefois, Glück et Marlier ont relevé la similitude de cette représentation, de la disposition globale de la composition jusqu'au motif particulier du chien qui aboie, avec une composition apparentée à un contemporain de Brueghel le Jeune, David Vinckboons, et considèrent ce dernier comme le créateur spirituel de cette scène amusante d'enfants (cf. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.758, n°604, reproduit).

*All these figures that animate the panel are typical of Pieter the Younger as we have already explained. However, Glück and Marlier, recreated a similar copy in the layout and the content right down to the barking dog, with the composition belonging to a contemporary of Brueghel the Younger, David Vinckboons, whom they considered to be the spiritual creator of this amusing scene of the children. (cf. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.758, n°604, reproduction).*



23 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le repas de Noces en extérieur
The Wedding Feast in a garden

Panneau : 27,3 x 43,3 cm
Signé « P.BREVGHEL » en bas à droite
Panel: 27.3 x 43.3 cm
Signed "P.BREVGHEL" at the bottom on the right

Provenance Vente anonyme d'une famille européenne ;
Christie's Londres 9 décembre 1994, lot 290 ; Collection privée.

Littérature

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem oeuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol II, p. 713, No. E873 et p. 660-1, fig. 534.
K. Ertz, in the catalogue of the exhibition, *Pieter Brueghel der Jüngere - Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt*, Lingen, 1997, p. 401, fig. 2.
K. Ertz, in the catalogue of the exhibition, *Pieter Brueghel le Jeune - Jan Brueghel l'Ancien. Une famille des peintres flamands vers 1600*, Lingen, 1998, p. 388, no. 141b.

Pieter Brughel le Jeune traite le thème de la noce villageoise tout au long de sa carrière. L'artiste s'inspira pour ce faire de sa propre expérience dans les villages brabançons, mais également des compositions créées par son père, Pieter l'Ancien ainsi que par son illustre contemporain : Maerten van Cleve. Le charmant panneau que nous présentons ici trouve justement son inspiration dans une suite de cinq compositions peintes par van Cleve et relatant les cinq grandes étapes d'un mariage traditionnel dans les campagnes flamandes au début du XVII^e siècle.

Cette composition campe habilement le repas de noce d'une famille sympathique de paysans. L'un des charmes du tableau tient à la scansion harmonieuse des personnages attablés le plus joyeusement du monde. L'artiste semble vouloir nous prouver que, malgré les tensions politiques et religieuses qui traversent les Flandres espagnoles de cette époque, la fête et la convivialité restent au cœur de la vie quotidienne des gens du pays.

Notre version, la seule connue qui comporte la signature de l'artiste, se distingue par ses couleurs exceptionnelles et le magnifique drapé rouge suspendu derrière les convives. L'artiste s'approprie ici le décor de Maerten van Cleve en le magnifiant par l'emploi d'une gamme chromatique particulièrement séduisante. On retrouve dans le choix savant des coloris toute la personnalité et le talent de Pierre Brueghel le Jeune. 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.

La fabuleuse maîtrise dont fait preuve Brueghel dans chaque trait de pinceau fait également de notre version une œuvre de haute qualité, fruit d'un travail rigoureux et passionné.

Pieter Brueghel the Younger portrayed the theme of village weddings throughout his career. He was inspired by his own experiences in Brabant villages, but also by the works of his father, Pieter the Elder, and his illustrious contemporary, Maerten van Cleve. Indeed, the charming panel we are presenting here draws its inspiration from a series of five paintings by van Cleve, relating the five major stages of a traditional wedding in the Flemish countryside at the beginning of the 17th century.

This painting skilfully portrays the wedding feast of an amiable peasant family. One of the charms of the painting is linked to the harmonious scansion of the joyful characters sitting around the table. The artist seems to want to prove to us that despite the political and religious tensions that existed in Spanish Flanders at this time, feasting and conviviality remained at the heart of country folk's daily lives.

The exceptional colours and the magnificent red drape hanging behind the guests are what make our version – the only one known to include the artist's signature – stand out. Here, the artist appropriates Maerten van Cleve's décor, glorifying it with a particularly attractive range of colours. We can see all the personality and talent of Pieter Brueghel the Younger through his choice of colours. 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 master of the Flemish 17th century.

The fabulous skill which Brueghel reveals in every brushstroke also emphasises the high quality of our version, the fruit of rigorous and passionate work.



Le gardien d'oies
The Goose Keeper

Panneau circulaire: 19,5 cm
Round Panel : 19,5 cm

Provenance
Collection privée.

littérature

G. MARLIER, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 159-160
K. ERTZ, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, pp. 133-136

Les Proverbes ou Zinneken de Pierre Brueghel le Jeune sont, on le sait, l'un des aspects les plus personnels de la production du peintre. On dénombre un trentaine de sujets différents parmi ces quelque 60 tondi, tous peints sur des supports circulaires de bois, et dont une douzaine, comme dans le cas présent, illustrent des proverbes repris par Pierre Brueghel l'Ancien dans son anthologie des Proverbes flamands conservée à la Gemäldegalerie de Berlin, où le gardien d'oies, représenté à l'arrière-plan droit, illustrerait le dicton "Qui sait pourquoi les oies vont nu-pieds": un axiome à la sémantique relativement vague mais dont l'acception commune serait de suggérer que tout a une raison d'être.

Par-delà la présence du motif dans le tableau paternel de Berlin-Dahlem, un dessin isolé, conservé au Kupferstichkabinett de Dresde (24,6 x 14,8 cm, ca. 1560-63), a vraisemblablement servi de modèle direct aux tondi de Pierre Brueghel le Jeune, ainsi que semble d'ailleurs aussi l'indiquer l'utilisation du motif par Jan Brueghel de Velours dans ses Adorations des Mages de la National Gallery et du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Trois autres versions (de diamètres légèrement inférieurs d'ailleurs) sont recensées par Georges Marlier. Celle conservée au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers figure à l'arrière-plan une chaumière où l'on aperçoit une femme, vraisemblablement l'épouse du gardien d'oies, accueillant furtivement un homme, à l'insu de son mari et comme à suggérer une dimension sémantique supplémentaire, le peintre voulant sans doute signaler l'inanité de certaines de nos occupations, nous rendant ignares et sans défense par rapport à des événements nous affectant plus sensiblement... Cet élément n'est pas explicitement repris dans le présent tondo, si ce n'est de façon très allusive à l'arrière-plan, mais il n'en reste pas moins que l'attitude pour le moins pensive du gardien, nonchalamment appuyé sur son bâton et comme rivé dans la contemplation mélancolique de l'arbre qui lui fait face, suggère une distanciation indifférente à la tâche qui l'occupe. En marge de la subtile ambiguïté de l'iconographie, la richesse et la subtilité des détails de l'arrière-plan ainsi que le foisonnement délicat de la végétation font de ce tondo la version la plus accomplie du thème et le situent parmi les Zinneken breughéliens les plus attachants et énigmatiques.

It is well known that the Proverbs or Zinneken by Pieter Brueghel the Younger form one of the most personal aspects of the work of this painter. There are some 30 different subjects treated in approximately 60 tondi, all of which have been painted on round wooden panels, about a dozen of which, including this one, illustrate the proverbs included by Pieter Brueghel the Elder in his anthology of Flemish proverbs in the collection of the Gemäldegalerie in Berlin. The image of the goose keeper, featured in the right-hand background of this work, supposedly illustrates the saying "Who knows why geese go barefoot": an axiom of relatively ambiguous meaning that is generally taken to indicate that everything has its purpose.

In addition to the presence of this motif in the work by the father at Berlin-Dahlem, an isolated drawing, in the collection of the Kupferstichkabinett in Dresden (24.6 x 14.8 cm., ca. 1560-63), apparently served as a direct model for the tondi by Pieter Brueghel the Younger, as would also be indicated by the incorporation of the motif by Jan "Velvet" Brueghel in his Adoration of the Magi in the National Gallery and the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

Three other versions (slightly smaller in diameter) are reviewed by Georges Marlier. In the painting in the collection of the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp, a woman, apparently the wife of the goose keeper, is depicted furtively ushering a man into her shack, unbeknownst to her husband, thus suggesting an additional meaning, with the painter's intention surely being to point out the foolishness of some of our activities that keep us ignorant and vulnerable to events that have the most profound effect upon us. This aspect is not explicitly included in the tondo seen here, outside of a very vague allusion in the background, yet the stance of the keeper, which is pensive to say the least, as he leans on his stick, frozen in a melancholy contemplation of the tree before him, suggests an indifferent detachment from the work at hand.

On top of the subtle ambiguity of the iconography, the richness and subtlety of the detail in the background as well as the delicate lushness of the vegetation make this tondo the most successful version of the theme and rank it among the most beguiling and enigmatic of the Brueghelian Zinneken.



25-36 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

Les douze mois de l'année
The twelve months of the year

Panneaux : 12,8 cm. Janvier : signé et daté « ABEL GRIMER FECIT 1599 » Mai : signé et daté « GRIMER F. 1599 »
Décembre : signé et daté « ABEL GRIMER DECIT 1599 »
Panels: 12.8 cm. January: Signed and dated "ABEL GRIMER FECIT 1599" May: Signed and dated "GRIMER F. / 1599"
December: Signed and dated "ABEL GRIMER DECIT 1599"

Provenance Collection A. Ehrman; Vente Vienne 1941;
Vente Sotheby's Londres 1960; Thierry Engel gallery;
Collection privée, Belgique; Collection M. Seybel.

exposition
Hallsborough Gallery, Londres,
catalogue 1949 n°7

littérature
KBurlington magazine, 1949,
n°91, p.112;
Reproduit à la Frick Library New
York; Witt Library, Londres;
Rijksbureau La Haye

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 Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592. 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. Sa conception picturale allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures.

Série complète des mois de l'année, cette suite unique de douze tableaux permet aux amateurs d'admirer, dans toute son intégrité, le formidable talent d'un des grands maîtres du paysage flamand. Se basant sur une composition particulièrement raffinée du célèbre miniaturiste Hans Bol, Abel Grimmer atteint ici son meilleur niveau, et conforte encore sa position de digne héritier de l'œuvre de Pieter Brueghel. Les représentations des différentes saisons, que ce soit sous la forme de tableaux de mois ou de cycle des quatre saisons, jouent un rôle important dans la peinture flamande. La tradition picturale remonte aux livres d'heures de la fin de l'époque médiévale, parmi lesquels celui du duc de Berry, réalisé par les frères Limbourg, représente l'exemple le plus abouti. Pierre Brueghel l'Ancien et Lucas van Valckenborch reprendront à leur compte ces thèmes traditionnels pour les magnifier et en faire le sujet principal de vastes compositions. Abel Grimmer s'inscrira également dans cette filiation en ajoutant néanmoins sa marque propre : la recherche d'une naïveté voulue par une stylisation des formes et l'introduction de couleurs puissantes. La force de son œuvre lui permettra de créer au delà de cette sorte de schématisation une œuvre gorgée de poésie, sachant mieux que

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (c. 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the painters' Guild of Saint Luke in 1592. Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. We can clearly see this professional's concern - in the rendering of buildings and perspectives - in his paintings depicting interiors of churches or palaces, as well as in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel. He demonstrated great drawing skills, and an accurate and sharp sense of observation. Characteristic of our painter are a strict and precise style of drawing, a synthetic vision of nature in the style of the primitives and the miniaturists, a composition with schematic lines, and an extreme subtlety in his choice and juxtaposition of tones. His pictorial design combines a certain realism in his landscapes, in a very personal manner, with a stylisation of nature and architecture.

This unique set of twelve paintings featuring a complete series of the months of the year, allows art-lovers to admire, in all its integrity, the amazing talent of one of the great masters of Flemish landscape painting. Basing himself on a particularly refined painting by the famous miniaturist Hans Bol, Abel Grimmer reaches the summit of his talent here, and further reinforces his position as the worthy heir of the work of Pieter Brueghel. Portrayals of the different seasons - whether in the form of paintings of the months of the year or the cycle of the four seasons - play an important role in Flemish painting. The pictorial tradition dates back to the books of hours from the end of the mediaeval period; that of the Duke of Berry, created by the Limbourg brothers, is one of the most accomplished examples. This particularly well-known series by Grimmer is dated 1599¹. Drawing inspiration from a painting by Hans Bol (1534-1593)², this work combines the creative genius of Bol's landscapes with the emotional power of Grimmer's colours. These twelve panels combine the vision of two authentic artists who featured the whole range of pictorial possibilities offered by the change of season in the lives of their contemporaries.



d'autres donner une densité pleine d'humanité aux images de la vie rurale dans les Flandres du XVI^e siècle. Cette série particulièrement connue de Grimmer est datée de 1599¹. Inspirée d'une composition de Hans Bol (1534-1593)², l'œuvre allie le génie créatif des paysages de Bol à la charge émotionnel des coloris de Grimmer. Ces 12 panneaux conjuguent la vision de deux artistes authentiques qui déclinent toutes les possibilités picturales qu'offrait le changement des saisons dans la vie de leurs contemporains. Comme le veut la tradition, chaque panneau dépeint un des douze mois de l'année en l'illustrant par une activité humaine bien caractéristique :

Janvier nous plonge ainsi dans le décor citadin de la Grand-Place de Bergen-op-Zoom, (ville où Hans Bol vécut quelque temps après le saccage d'Anvers par les troupes espagnoles) où les toitures typiques crénelées sont recouvertes de neige. La ville fête l'Épiphanie : au centre de la place, tandis qu'un petit marchand a ouvert son étale, un gracieux cortège se déplace au rythme du tambour et de la flute.

Le froid de février offre aux habitants la joie de patiner sur les douves prises dans la glace. Les remparts de la ville d'Anvers ouvrent sur un vaste espace de jeu, qui devient le théâtre de chutes pour les moins habiles. Le panorama s'ouvre sur la Rode Poort et pousse le regard du spectateur jusqu'aux clochers de l'église Saint Jacob.

Une fois la neige fondue, le mois de mars est consacré au travail de la terre et au soin des arbrisseaux dans les villages. Notre regard quitte les coteaux du premier plan, pour s'enfuir par delà la ville vers un horizon s'étendant à perte de vue.

Nous quittons le monde agricole pour rejoindre le jardin bien agencé d'un château qui attend les semis d'avril. Le châtelain et sa dame en font la visite, admirant le travail des jardiniers. Avec rigueur et perspective, le jardin clos se poursuit au loin vers un champ, ainsi que vers une charmante église.

Passé les parterres, nous restons dans les dépendances de la prestigieuse demeure pour rejoindre les élégants qui se sont donnés rendez-vous au pied d'un arbre pour savourer la douceur du mois de mai. Au son de la musique, l'heure est à la détente pour certains, alors que d'autres s'occupent à divers jeux.

Juin marque le retour des activités fermières, où la tonte des moutons a pris place dans la basse-cour du château. La laine s'y retrouve lavée, étirée, empilée. Le pigeonier, les granges, le château et son pont levés, renforcent

According to tradition, every panel depicts one of the twelve months of the year by illustrating them through a highly characteristic human activity:

January plunges us into a townscape featuring the Grand-Place in Bergen-op-Zoom (the town where Hans Bol lived for a time after the sacking of Antwerp by the Spanish troops), where the typical crenellated roofs are covered in snow. The town is celebrating Epiphany: at the centre of the square, a small stallholder opens his stall while an elegant procession moves to the rhythm of the drum and the flute.

The cold of February offers inhabitants the joy of skating on the frozen ditches. The ramparts in the town of Antwerp open onto a vast playground, where less skilful skaters are seen slipping and sliding on the ice. The panorama opens onto the Rode Poort and pushes the viewer's gaze towards the church of Saint Jacob. Although the composition is very different, this scene nevertheless recalls the drawing of Skaters in front of St. George's gate in Antwerp by Pieter Brueghel the Elder.

Once the snow has melted, the month of March turns to farm work and taking care of the shrubs in the villages. On the outskirts of a town crossed by a river and surrounded by hills, Abel Grimmer plunges his paintbrushes into a country landscape: our gaze leaves the hillsides of the foreground to escape beyond the town towards an interminable horizon.

We leave the world of farming for the well-organised garden of a castle awaiting the seed-sowing of April. The lord and his lady are visiting the garden and admiring the work of the gardeners. With rigour and perspective, the walled garden continues onto a field in the distance as well as a charming church.

After the borders, we come to the outbuildings of the prestigious residence to join the men of fashion who have come together around the foot of a tree to enjoy the mildness of May. Some relax to the sound of music, while others entertain themselves with various games.

June marks the return of farming activities, with sheep-shearing taking place in the castle's farmyard. The wool is being washed, stretched and piled up. The pigeon loft, barns, castle and its drawbridge, further reinforce the bucolic, charming aspect of these farming activities.

After having taken care of the farm animals, July is the month for haymaking and storing fodder for the cattle. Large haystacks are dotted around the field where peasants dressed in bright red breeches are busy with their tasks.





25-36 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

encore le côté bucolique et plein de charme de ces activités fermières. Après s'être occupé des bêtes, juillet marque le temps des fenaçons et des réserves de fourrage pour le bétail. De belles meules ponctuent le champ où s'affairent les paysans vêtus d'éclatantes culottes carmin. Le travail de la terre se poursuit en août avec la récolte des blés mûrs parmi coquelicots et bleuets. La blondeur prononcée du premier plan plonge la composition dans une atmosphère chaude et estivale, qui assoiffe le faucheur assis sur une botte.

Tranchant avec l'atmosphère dorée des champs, septembre nous plonge au cœur des vergers où de belles pommes pendent aux branches des arbres. Bruxelles, qui se laisse deviner grâce à la flèche de son hôtel de ville, luit encore sous la lumière des derniers feux de l'été.

Le raisin prend la place des pommes goûteuses dans les activités des villageois, qui avec leurs pieds extraient des grappes généreuses le précieux nectar, symbole du mois d'octobre.

Les vendanges terminées et les coteaux à nouveau vierges, la coupe du bois de chauffage est de rigueur en novembre pour ravitailler les habitations du village. Les salaisons de décembre marquent définitivement l'hiver, et les repas des fêtes de fin d'année. Tandis que l'on dépèce le cochon, la ville se met au rythme de l'hiver : les moutons sont reconduits à l'étable, le charpentier découpe les troncs de bois en planches et les enfant s'amuse à découvrir le monde...

Par les douze thématiques qui composent cette série aux couleurs éclatantes, Abel Grimmer s'inscrit dans la peinture populaire de son temps. Harmonieusement composées, remplies d'anecdotes et de détails savoureux, les scènes reprennent les préceptes formels et stylistiques de Hans Bol, tout en les poussant à l'apogée d'une simplification efficace. Les plans s'échelonnent en perspectives et jeux de courbes, les arbres encadrent avec subtilité les scènes, pour faire de ces panneaux circulaires de fabuleux témoignages de la vie des Flandres à l'aube du XVII^e siècle.

1. La plus ancienne série des Douze mois de l'année, réalisée par Abel Grimmer, est datée de 1592. Elle est actuellement exposée en la chapelle de l'église Notre-Dame de Montfaucon en Velay, en Haute Loire.

2. Abel Grimmer connut ces 12 compositions grâce aux gravures d'Adrian Collaert (1560 ?-1618), exécutées d'après les dessins de Hans Bol et publiées en 1585. Les gravures sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France tandis que les dessins originaux de Bol appartiennent à une collection privée (Old Master and Modern drawings and prints from the Franz Koenigs Collection, Sotheby's New York, 23 janvier 2001))

Work on the land continues in August when the ripened wheat is harvested among the poppies and cornflowers. The deep gold in the foreground plunges the painting into a warm, summer atmosphere, making the reaper sitting on the sheaf feel thirsty.

In sharp contrast with the golden atmosphere of the fields, September plunges us into the heart of the orchards where juicy apples hang from the branches of the trees. Brussels, which we can just make out thanks to the spire on the town hall, still shines under the last of the summer rays.

The villager's activities turn from tasty apples to grapes; using their feet, they extract the precious nectar from the grapes, a symbol of the month of October.

The grape-picking has finished and the hillsides are bare once more. Attention has now turned to cutting wood for fuel in November to supply the villager's homes.

The salted meats of December and the end-of-year festivities are a definite indication of winter. While the pigs are being carved up, the town adapts to the rhythm of winter: the sheep are led back to the cowshed, the carpenter cuts tree trunks into planks and the children have fun discovering the world...

Through the twelve themes that compose this vividly coloured series, Abel Grimmer demonstrates his talent as a painter of popular scenes of his time. Harmoniously composed, and filled with anecdotes and rich details, the scenes copy the formal and stylistic precepts of Hans Bol, while pushing them to the height of an effective simplification. The planes, painted in perspective, are filled with curved effects and trees subtly framing the scenes, making these circular panels fabulous showpieces for life in Flanders at the beginning of the 17th century.

1. The oldest series of the Twelve Months of the Year, painted by Abel Grimmer, is dated 1592. It is currently exhibited in the chapel of the church of Notre-Dame de Montfaucon en Velay, in the Haute Loire region.

2. Abel Grimmer became familiar with these 12 painting thanks to the engravings of Adrian Collaert (1560 ?-1618), executed after the drawings of Hans Bol and published in 1585. The engravings are kept in the Engravings Collection at France's Bibliothèque Nationale while Bol's original drawings belong to a private collection (Old Master and Modern drawings and prints from the Franz Koenigs Collection, Sotheby's New York, 23rd January 2001))



Hans Bol (1534 - 1593), *Les douze mois de l'année*, encre sur papier, 14 cm de diamètre, signés et datés 1580 - 1581. Provenance : Collection Franz Koenigs, vente Sotheby's New York, janvier 2001, vendu pour 1.765.000,00 US\$

Paysage hivernal avec patineurs
Winter landscape with skaters

Panneau : 10,5 x 14,5 cm
 Panel: 10.5 x 14.5 cm

Provenance
 Collection privée.

D'un raffinement extrême, ce charmant petit panneau peint par Abel Grimmer est un fabuleux témoignage de l'épure et de la vision synthétique auxquelles était parvenu le maître anversoise en cette fin de XVI^e siècle. Les scènes villageoises sont pour ce peintre propices à la figuration d'activités fermières et paysannes dans un lieu perspectif savamment coloré et contrasté.

Notre scène se déroule à l'entrée d'un village, en milieu de journée. Sur ce chemin de terre gelée, entamé par les sillons que tracent toute l'année les roues des carriages, voyageurs, paysans et soldats se rencontrent. Un homme d'arme, peint au premier plan, interroge un voyageur au sujet du chemin à prendre tandis qu'un pèlerin suivi de son chien marche d'un pas assuré.

Grimmer étonne en peignant ces joies de l'hiver, un sujet typique de son œuvre, dans un paysage gelé mais non enneigé. Les arbres sont dépourvus de feuilles, l'herbe y est rare, l'étang est gelé... mais nous ne trouvons nulle trace de neige. Grand coloriste, Grimmer en profitera pour transformer cette scène hivernale en une explosion de couleurs ! Le bleu ciel de la glace, le vert tendre des toits, le jaune citron du torchis, le rose des briques éclairent à composition d'une intensité peu commune. Vive et brillante, la peinture possède la transparence de l'émail.

Le village, typique de l'artiste, s'anime de nombreuses petites scènes fort cocasses. Tous les motifs qui composent la scène, si petite soit elle, sont agencés de manière parfaitement harmonieuse et selon un grand sens de l'équilibre. L'étang gelé devient le terrain de jeu des enfants. Jeunes et vieux patinent, glissent sur une chaise utilisée comme une luge, s'élancent avec assurance ou tombent lamentablement les un sur les autres. Harmonieusement disposées, les maisonnettes forment à l'arrière plan de parfaits petits volumes, qui découpent délicatement un ciel dont la clarté laisse présager le froid d'un hiver rigoureux. Les tons chauds des chaumières et de la terre associés à la couleur glacée et lumineuse du ciel et de l'étang donnent à ce paysage une tonalité magnifiquement contrastée. Ce tableau s'inscrit, par les tonalités employées, dans le lyrisme nordique des scènes villageoises. En grand maître du paysage flamand de la fin du XVI^e siècle, Abel Grimmer dévoile, à une échelle tout à fait surprenante, les principes synchrétiques de ses paysages tant recherchés par les collectionneurs.

This extremely delicate and charming little panel painted by Abel Grimmer, bears witness to the working drawings and synthetic vision that the master from Antwerp had perfected at the end of the 16th century. Village scenes allowed him to depict farming and peasant activities in perspective in a cleverly coloured and contrasted scene.

Our scene is taking place at the entrance to a village, in the middle of the day. Travellers, peasants and soldiers meet on this frozen dirt track, marked with the furrows created by cartwheels the whole year round. A soldier, painted in the foreground, is asking a traveller which way to go, while a pilgrim walks with a confident gait, followed by his dog.

Grimmer surprises the viewer by painting these joys of winter, a typical subject in his work, in a frozen but snowless landscape. The trees are leafless, the grass is scarce and the pond is frozen, but there is no trace of snow. A great colourist, Grimmer makes the most of his skill to transform this winter scene into an explosion of colours! The sky-blue of the ice, the delicate green of the roofs, the lemon yellow of the cob, and the pink of the bricks, light up the painting with a rare intensity. Shiny and bright, the paint has the transparency of enamel.

The village, typical of the artist, is animated with numerous, highly comical little scenes. All the motifs that compose the scene, however small, are arranged in a perfectly harmonious manner and according to a great sense of balance. The frozen pond becomes a playground for the children. Young and old skate or slide on a chair used as a toboggan, setting off confidently or falling lamentably on top of one another. Harmoniously arranged, the small houses in the background form perfect little volumes, which delicately stand out against a sky whose brightness suggests the cold of a harsh winter. The warm tones of the cottages and the land, combined with the icy, luminous colour of the sky and the pond, imbue this landscape with a magnificently contrasted tone. Through the tonalities used within, this painting clearly illustrates the Nordic lyricism of village scenes. A great master of Flemish landscape painting at the end of the 17th century, Abel Grimmer reveals, on an altogether astonishing scale, the syncretic principles of his much sought-after landscapes on a breathtaking scale.



38-41 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

Quatre mois : Le mois de janvier ou le songe de Joseph et la Fuite en Egypte ; Le mois de février ou l'appel de Pierre et André ; le mois d'octobre ou la parabole des vignerons meurtriers ; le mois de novembre ou la parabole du festin nuptial
Four Months : The Month of January or The Dream of Joseph and The Flight to Egypt; The Month of February or The Calling of Peter and Andrew; The Month of October or the Parable of the Wicked Tenants; The Month of November or The Parable of the Wedding Feast

Janvier : panneau, 19,4 cm ; inscrit « MATT. 2 » ; Février : panneau, 19,8 cm ; inscrit « MARC. 1 » ; Octobre : panneau, 19,3 cm ; Novembre : panneau, 18,3 cm ; inscription 'IOHA. 4' (centre bas)
 January: panel, 19.4 cm; marked "MATT. 2 »; February: panel, 19.8 cm; marked "MARC. 1"; October: panel, 19.3 cm; November: panel, 19,8 cm; inscribed 'IOHA. 4' (lower centre)

Provenance
 Avec la galerie Nijstad, Amsterdam, circa 1957 ; Collection de la famille Hertzberger, Cadempino.

littérature
 R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, p. 239 n° LXXXV

Exposition
 Janvier : Amsterdam, Kunsthandel Pier de Boer, *Nederland water/land*, 1972 n°36
 Février : Laren, Singer Memorial Foundation, *Modernen van Toen*, 1963, n°86; Kunsthandel Pier de Boer, *Nederland water/land*, 1972 n°36
 Octobre : Laren, Singer Memorial Foundation, *Modernen van Toen*, 1963, n°87,
 Novembre : Laren, Singer Memorial Foundation, *Modernen van Toen*, 1963, n°84,

Les représentations des différentes saisons, que ce soit sous la forme de tableaux de mois ou de cycle des quatre saisons, jouent un rôle important dans la peinture flamande. La tradition picturale remonte aux livres d'heures de la fin de l'époque médiévale, parmi lesquels celui du duc de Berry, réalisé par les frères Limbourg, représente l'exemple le plus abouti. Pierre Brueghel l'Ancien et Lucas van Valckenborch reprendront à leur compte ces thèmes traditionnels pour les magnifier et en faire le sujet principal de vastes compositions. Abel Grimmer s'inscrit également dans cette filiation en ajoutant néanmoins sa marque propre : la recherche d'une naïveté voulue par une stylisation des formes et l'introduction de couleurs puissantes. La force de son œuvre lui permettra de créer au delà de cette sorte de schématisation une œuvre gorgée de poésie, sachant mieux que d'autres donner une densité pleine d'humanité aux images de la vie rurale dans les Flandres du XVI^e siècle.

La plus ancienne série des *Douze mois de l'année*, réalisée par Abel Grimmer, est datée de 1592. Elle est actuellement exposée en la chapelle de l'église Notre-Dame de Montfaucon en Velay, en Haute Loire. Inspirée des gravures d'Adrian Collaert (Cabinet des Estampes, Paris), exécutées d'après les œuvres de Hans Bol publiées en 1585, cette série particulièrement connue de Grimmer révèle, par sa qualité, la vision d'un artiste authentique qui a su découvrir toutes les possibilités picturales qu'offraient ces douze mois : ils illustrent chacun un thème religieux tout en étant rythmé par le monde et ses activités profanes.

Le mois de janvier ou le songe de Joseph et la Fuite en Egypte (Matthieu 2)
 Dans cette composition, Abel Grimmer peint une double narration en développant sur la partie gauche le songe de Joseph, dans lequel l'ange du Seigneur lui apparaît pour le prévenir de fuir en Egypte. La partie droite nous présente la fuite de la Sainte Famille où Marie, portée par un âne et tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, chemine avec Joseph loin du village. Ces scènes sont confinées aux deux extrémités du panneau, laissant un

Portrayals of the different seasons – whether in the form of paintings of the months or the cycle of the four seasons – play an important role in Flemish painting. The pictorial tradition goes back to the books of hours dating from the end of the mediaeval period. One of the most accomplished examples is the work by the Limbourg brothers, created for the Duke of Berry. Pieter Brueghel the Elder and Lucas van Valckenborch were, in turn, to adopt these traditional themes in order to idealise them and make them the main subject of vast compositions. Abel Grimmer also followed suit though he added his own particular stamp: the pursuit of an intentional naivety through stylised forms and the introduction of powerful colours. The strength of his work would allow him – over and above this sort of schematization – to create a work filled with poetry, knowing better than any other how to give an intensely human dimension to the images of rural life in 16th century Flanders.

The oldest series of the Twelve Months of the Year, painted by Abel Grimmer, is dated 1592. It is currently exhibited in the chapel of the Church of Notre-Dame de Montfaucon en Velay, in the Haute Loire. Inspired by the engravings of Adrian Collaert (Engravings Room, Paris), and strongly influenced by the works of Hans Bol published in 1585, this particularly well-known series by Grimmer reveals, through its quality, the vision of an authentic artist who knew how to detect all the pictorial possibilities offered by these twelve months: they each illustrate a religious theme while being governed by the rhythm of the world and its profanities.

The Month of January or the Dream of Joseph and the Flight to Egypt (Matthew 2)
 In this painting, Abel Grimmer paints two stories by developing Joseph's dream on the left, in which the Lord's angel appears to him to advise him to escape to Egypt. On the right-hand side, we are shown the flight of the Holy Family where Mary, sitting on a donkey holding the Christ Child in her arms, escapes far from the village with Joseph. These scenes are confined to the panel's two extremities, leaving an opening for a magnificent panorama.



champ ouvert sur un magnifique panorama. Ces épisodes bibliques tiré du nouveau testament se voient tout naturellement transposés dans un paysage de neige baigné de couleurs blanche et grise, et ponctué de ci de là par quelques vifs accents chromatiques rouge, vert et jaune, à l'image de la cape de Joseph. La légèreté du trait et la simplification du dessin se distinguent particulièrement par la succession d'aplats au premier plan, qui laisse glisser délicatement l'œil vers l'ouverture du ciel. Le paysage se compose d'un très vaste lac gelé (à moins que ce ne soit un fleuve) sur lequel des riverains s'adonnent au patinage. Montagnes, collines, villes et forteresses complètent cet ensemble particulièrement harmonieux.

Le mois de février ou l'appel de Pierre et André (Matthieu 4)

« Comme il marchait le long de la mer de Galilée, il vit deux frères, Simon, appelé Pierre, et André son frère, qui jetaient un filet à la mer, car ils étaient pêcheurs. Il leur dit : Suivez-moi, et je vous ferai des pêcheurs d'hommes. Aussitôt, ils laissèrent les filets, et le suivirent. De là étant allé plus loin, il vit deux autres frères, Jacques, fils de Zébédée, et Jean, son frère, qui étaient dans une barque avec Zébédée, leur père, et qui réparaient leurs filets. Il les appela, et aussitôt ils laissèrent la barque et leur père, et le suivirent ». Mathieu 4.

Abel Grimmer dépeint ici l'appel des premiers disciples en choisissant le moment où le Christ s'avance vers Pierre et son frère André, pour leur prêcher la bonne parole. À l'image de la plupart des panneaux de mois peints par Abel Grimmer, le Christ est représenté au premier plan de la composition et est vêtu d'un costume « à l'antique » qui contraste avec les autres éléments de la composition baignant dans une réalité beaucoup plus « flamande ». L'artiste, par ce procédé, ne cherche pas seulement à présenter une scène religieuse, mais à l'instar de Pierre Brueghel le Vieux, il cherche à relater la vie quotidienne des paysans et des ouvriers de son temps.

La ville est représentée par l'entrée du port maritime où les pêcheurs déposent leur marchandise au marché aux poissons. Du dernier plan, se détachent des collines brumeuses, qui se confondent avec le ciel. La composition allie des interfaces terre/eau/terre courantes chez Abel Grimmer, permettant d'étendre le champ de vision et d'apprécier ainsi une palette chromatique particulièrement vibrante.

These biblical episodes taken from the New Testament are easily transposed into a snowy landscape bathed in white and grey, and punctuated here and there with several bright highlights of red, green and yellow, like Joseph's cape. The lightness of the lines and the simplification of the drawing are particularly distinguished by the succession of flat tints in the foreground, which allow the eye to delicately glide towards the opening of the sky. The landscape is composed of a vast frozen lake (or perhaps a river) where locals are skating. Mountains, hills, towns and fortresses complete this particularly harmonious ensemble.

The Month of February or the Calling of Peter and Andrew (Matthew 4)

"As he was walking by the Sea of Galilee, he saw two brothers, Simon, called Peter, and his brother Andrew, casting a net into the sea; they were fishermen. He said to them, "Come after me, and I will make you fishers of men." At once they left their nets and followed him. He walked along from there and saw two other brothers, James, the son of Zebedee, and his brother John. They were in a boat, with their father Zebedee, mending their nets. He called them, and immediately they left their boat and their father and followed him." Matthew 4.

Here, Abel Grimmer portrays the calling of the first disciples by choosing the moment when Christ comes towards Peter and his brother Andrew to preach the good word. Just like the majority of panels of the months painted by Abel Grimmer, Christ is shown in the foreground of the painting wearing clothes "of old", in contrast with the other elements of the painting bathing in a much more "Flemish" reality. Through this procedure, the artist is not only seeking to present a religious scene, but like Pieter Brueghel the Elder, he is seeking to relate the daily life of the peasants and labourers of his time. The town is portrayed as the entrance to the seaport where the fishermen deliver their goods to the fish market. In the background are misty hills, which melt into the sky. The painting combines the interfaces of earth/water/earth common in Grimmer's work, allowing the field of vision to be extended and the particularly vibrant range of colours to be enjoyed.

The Month of October or the Parable of the Wicked Tenants (Matthew 21)

"There was a landowner who planted a vineyard. He put a wall round it,



Le mois d'Octobre ou la parabole des vignerons meurtriers (Matthieu 21)

« Un homme était propriétaire d'un domaine. Il planta une vigne, l'entoura d'une clôture, y creusa un pressoir et y bâtit une tour de garde. Puis il la donna en fermage à des vignerons et partit en voyage. Quand arriva le moment de la vendange, il envoya ses serviteurs auprès des vignerons pour se faire remettre le produit de la vigne. Mais les vignerons se saisirent des serviteurs, frappèrent l'un, tuèrent l'autre, lapidèrent le troisième. De nouveau, le propriétaire envoya d'autres serviteurs plus nombreux que les premiers ; mais ils furent traités de la même façon. Finalement, il leur envoya son fils en se disant : 'Ils respecteront mon fils'. Mais, voyant le fils, les vignerons se dirent entre eux : 'Voici l'héritier : allons-y ! Tuons-le, nous aurons l'héritage !'. Ils se saisirent de lui, le jetèrent hors de la vigne et le tuèrent. 'Eh bien, quand le maître de la vigne viendra, que fera-t-il à ces vignerons ?'. On lui répond : 'Ces misérables, il les fera périr misérablement'. Il donnera la vigne en fermage à d'autres vignerons, qui en remettront le produit en temps voulu ». Matthieu 21.

Sur la gauche, Jésus, accompagné de deux Pharisiens, désigne de la main la scène qui se déroule en contre bas, tandis qu'un troisième Pharisien, tourné vers ce petit groupe, semble le prendre à témoin. Dans cette composition, Abel Grimmer pousse très loin le détail entre la parabole et sa transposition. C'est ainsi que l'on retrouve clairement les vignerons se précipitant hors du vignoble palissé, un paysan armé venant prêter main forte à un autre qui maintient fermement le fils du maître au sol, prêt à le frapper à mort de son poignard. Toutefois, ce thème religieux contribue à donner de la grandeur au thème profane du mois d'octobre : c'est le moment des vendanges, un cheval blanc tire une charrette contenant un tonneau. A flanc de coteau, des plans de vigne s'étendent jusqu'aux murailles d'un château avec une tour en ruine. Plus à gauche, le regard de l'observateur balaye les eaux calmes de la rivière où voquent des voiliers puis, se pose sur ce rocher à la forme étrange d'aiguille et se perd dans les montagnes environnantes.

Le mois de novembre ou la parabole du festin nuptial (Matthieu 22)

Dans la cour d'un château, les serviteurs s'affairent à préparer les victuailles pour le banquet de nocé du fils du Roi. Le village en contrebas est composé d'une enfilade de petites maisons flamandes autour de la place principale

dug a wine press in it and built a watchtower. Then he leased it to tenant farmers and went abroad. When harvest time approached, he sent his servants to the tenant farmers to collect his produce. But the farmers took his servants and beat one, killed another, and attacked another with stones. Again, he sent other servants to them, a greater number than the first, but the tenant farmers treated them the same way. Finally, he sent his son to them, thinking, "They will respect my son". But when the tenant farmers saw his son, they said to one another, "This is the heir. Come on, let's kill him and get his inheritance!" So they grabbed him, threw him out of the vineyard, and killed him. Now when the owner of the vineyard returns, what will he do to those farmers?" They said to him, "He will put those horrible men to a horrible death. Then he will lease the vineyard to other farmers who will give him his produce at harvest time." Matthew 21.

On the left, Jesus, accompanied by two Pharisees, points to the scene taking place below, while a third Pharisee, turned towards this small group, seems to be calling them to witness. In this painting, Abel Grimmer transposes many of the details from the parable to his adaptation. Here, we can clearly see the wine growers hurrying out of the fenced-in vineyards, as an armed peasant comes to lend support to another who is firmly holding the master's son on the ground, ready to stab him to death. However, this religious theme helps to give a sense of grandeur to the profane theme of the month of October: it is grape harvest time, a white horse is pulling a cart containing a barrel. On the hillside, stretches of vines extend right up to the walls of a castle with a ruined tower. Further to the left, the viewer's gaze sweeps over the calm waters of the river where sailboats drift, then stops at a strange pointed rock before continuing onto the surrounding mountains.

The Month of November or the Parable of the Wedding Feast (Matthew 22)

In a castle courtyard, servants are busy preparing victuals for the wedding feast of the king's son. The village below is composed of a row of little Flemish houses around the main square where the inhabitants are going about various agricultural tasks. In the foreground, the king and his son are portrayed with a highly delicate stroke, which is filled with a strong poetic emotion. In the distance, a fortified town perched on top of a hill is overcome with flames, while the smoke from the fire subtly mixes with the clouds.



où les habitants vaquent à diverses occupations agricoles. Au premier plan, le Roi et son fils sont représentés avec une grande délicatesse d'exécution, chargée d'une forte émotion poétique. Au loin, une ville fortifiée perchée en haut d'une colline, est envahie par les flammes, la fumée qui s'en dégage se mêle subtilement aux nuages. Particulièrement bien composé, ce panneau démontre la maîtrise de Grimmer dans la représentation des architectures et dans l'échelonnement des plans, donnant ainsi à l'œuvre une très belle perspective atmosphérique. Cadré de manière moderne, une maison traditionnelle occupant le premier plan à gauche, le schéma de l'œuvre permet au spectateur de luvoyer doucement d'une scène à une autre pour finalement atteindre l'horizon.

Cette magnifique suite de tondi 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.

Particularly well composed, this panel shows Grimmer's skill in his depiction of architecture and the staggered planes, giving the work a very beautiful atmospheric perspective. Framed in a modern way, a traditional house occupies the foreground on the left. The layout of the work allows the viewer to gently move from one scene to another, finally reaching the horizon.

This magnificent set of tondi shows all the skill and ingenuity of Abel Grimmer in his manner of going to the heart of the matter while presenting the viewer with a highly studied work of an extraordinary modernity.



Compagnie galante aux abords du château de Crupet
Romantic scene in the surroundings of the castle of Crupet

Panneau circulaire : 13 cm
 Round panel: 13 cm

Provenance

Collection Madame Andrée Vuitton.

Dans ce tondo d'une élégance exquise, Abel Grimmer déploie tout son talent de coloriste et de peintre paysager au profit d'une composition rendant honneur aux plaisirs de la vie. Cette belle après-midi permet à l'artiste de décliner les charmes d'une campagne bien éloignée des guerres qui ravagèrent le pays.

L'ancien château féodal devenu résidence aristocratique offre un cadre idyllique aux élégants goûtant les plaisirs des beaux jours. Tours élancées, berges vertes, verger agréablement clos donnent à la scène un décor propice à cette vie « idéale », si proche de celle vécue en Arcadie, dans cette société modèle rêvée par les penseurs du temps comme Thomas More ou Erasme.

Des couples élégamment vêtus profitent du soleil au son d'une mandoline. Alors que certains dansent, d'autres préfèrent goûter au vin. Une nappe est étendue dans l'herbe, sur laquelle un déjeuner frugal vient d'être servi. La joyeuse troupe sera bientôt rejointe par un couple encore posté sur le pont. Sur les eaux calmes des douves, certains s'ébattent dans une embarcation. Abel Grimmer se fait témoin de ce chaleureux moment, avec un grand souci du détail. Les couleurs franches du paysage, ainsi que les notes soutenues des costumes, en font un tableau d'une grande qualité.

Comme le veut la tradition de la peinture courtoise flamande à la fin du XVI^e siècle, le type iconographique de ce tableau fait échos aux Cinq Sens. Les activités des personnages mettent en éveil la vue, l'ouïe, l'odorat sans oublier le goût et le toucher. Née de la représentation du jardin clos (hortus conclusus) figurée dans le thème du Jardin d'amour au XV^e siècle, notre représentation se veut courtoise et nullement grivoise. L'oisiveté se voit ici représentée comme noble et pleine de décence.

Cette représentation de la société courtoise marque le contrepied des scènes rurales, dans lesquelles les festivités paysannes sont traduites avec bonhomie et rusticité. Abel Grimmer participe ainsi au développement des scènes galantes en extérieur à l'image de nombreux peintres flamands et hollandais, tels David Vinckboons, Dirk Hals et Adam van Breen. L'influence de ce genre de représentation idéalisée se retrouvera jusque chez Watteau, qui perpétuera au XVIII^e siècle des scènes de vie courtoise dans un cadre idyllique.

In this exquisitely elegant tondo, Abel Grimmer exhibits all his talent as a colourist and landscape painter for the benefit of a painting that pays homage to the pleasures of life. This lovely afternoon allows the artist to portray the charms of a countryside far from the wars that were ravaging the country.

The formal feudal castle turned aristocratic residence provides the ideal setting for the men and women of fashion indulging in the pleasures of summer. Soaring towers, green banks and a pleasantly enclosed orchard provide the scene with the perfect décor for this 'ideal' life, similar to that of Arcadia, the model society imagined by such thinkers of the time as Thomas More or Erasmus.

Elegantly dressed couples enjoy the sun to the sound of a mandolin. While some dance, others prefer to sample the wine. A tablecloth is spread out on the grass, on which a frugal lunch has just been served. The happy band will soon be joined by a couple that is still posted on the bridge. On the calm waters of the moat, some are playing about in a boat. Abel Grimmer captures this warm moment with great attention to detail. The clear colours of the landscape, as well as the sustained touches of the clothes, emphasise the great quality of this small painting.

According to the tradition of Flemish courtly painting at the end of the 16th century, the iconography of this painting refers to the Five Senses. The characters' activities evoke sight, hearing, smell and of course taste and touch. Originating from the portrayal of the enclosed garden (hortus conclusus) which features in the theme of the Garden of Love in the 15th century, our depiction is courtly and not in the least bit saucy. Here, leisure is portrayed as noble and perfectly decent.

This portrayal of courtly society marks a distinction between rural scenes, in which peasant festivities display bonhomie and rusticity. Abel Grimmer thus participates in the development of outdoor romantic scenes just like numerous other Flemish and Dutch painters, such as David Vinckboons, Dirk Hals and Adam van Breen. The influence of this type of idealised scene is felt right up until Watteau, who perpetuated scenes of courtly life in an idyllic setting until the 18th century.



*Nature morte aux singes pilleurs
de fruits et au pot d'œillets roses
Still life with monkeys stealing fruit
and a pot of pink carnations*

Panneau : 64,5x106,4 cm
Signé « F. Snyders. fecit » en bas à gauche
Panel: 64.5 x 106.4 cm
Signed "F. Snyders. Fecit" bottom left

Provenance

Collection particulière depuis 1898, Grande-Bretagne.

Né à Anvers en 1579, Frans Snyders entre comme apprenti dans l'atelier de Pieter Brueghel II en 1593, puis dans celui d'Hendrick van Balen, avant d'être nommé Maître de la Guilde d'Anvers en 1602. De 1608 à 1609, il part faire un voyage en Italie, d'abord à Rome puis à Milan, où il est accueilli auprès du cardinal Borromée, recommandé à celui-ci par Jan Brueghel I dans une lettre annonçant l'arrivée prochaine de son ami.

En 1611, il épouse Marguerite de Vos, sœur des peintres Corneille et Paul. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1618, il en devient doyen en 1619. C'est à son retour d'Italie en 1609 qu'il décide de se consacrer à la nature morte. Sa notoriété et son succès furent si rapides qu'ils dépassèrent vite les frontières de son pays, comme l'attestent les commandes de Philippe IV d'Espagne pour la Torre de la Parada ou celles de l'archiduc Léopold Guillaume. Sa contribution à l'évolution de la nature morte est essentielle.

C'est vers 1610, sous l'influence de Rubens, qui deviendra son ami et pour lequel il travailla entre 1611 et 1619, et fort des leçons italiennes, qu'il participe à un renouvellement fondamental de cet art et des formules héritées de P. Aertsen et J. Beuckelaer. Il impose un style novateur dans des compositions qui prennent une ampleur décorative inusitée jusqu'alors. Une mise en page calme et régulière, où dominent des schémas géométriques simples mais bien structurés, cherche à résoudre le problème de liaisons entre des masses somptueusement agencées. Une facture vigoureuse et précise préside à ses tableaux de plus petites dimensions, destinés le plus souvent aux cabinets d'amateurs, et tendant vers un réalisme quasi illusionniste, tout y en insufflant une puissance des volumes et une vitalité rarement atteintes dans la peinture.

Ce peintre, qui fut également l'un des plus brillants coloristes flamands du XVII^e siècle, eut peu d'imitateurs directs, mais influença durablement ses contemporains, ainsi que toute la peinture française du XVIII^e siècle.

Peintre des cuisines et des tables abondantes, Frans Snyders domine en Europe le genre de la nature morte durant toute la première moitié du XVII^e siècle. Recherché par les plus grands princes et respecté par les plus grands peintres de l'époque, Snyders dépeint des scènes qui émerveillent et sollicitent tous nos sens. Au cœur de l'esthétique baroque, l'artiste peint de majestueux buffets dont la richesse et la diversité des mets font le talent du peintre.

Born in Antwerp in 1579, Frans Snyders entered the studio of Pieter Brueghel II as an apprentice in 1593, then that of Hendrick van Balen before being appointed Master of the Guild of Antwerp in 1602. From 1608 to 1609, he travelled round Italy, stopping first in Rome and then Milan, where he was welcomed by Cardinal Borromeo, to whom he had been recommended in a letter from Jan Brueghel I, announcing the forthcoming arrival of his friend. In 1611, he married Margueretha de Vos, sister of the painters Cornelis and Paul. He became a member of the Society of Romanists in Antwerp in 1618, and was made dean in 1619. It was upon his return from Italy in 1609 that he decided to dedicate himself to still lifes. His fame and success was so rapid that it quickly exceeded the borders of his country, as proven by Philip IV of Spain's commissions for the 'Torre de la Parada' or those of Archduke Leopold Wilhelm. He made an essential contribution to the development of still life painting.

Around 1610, under the influence of Rubens – who became his friend and for whom he worked between 1611 and 1619 – and with the experience he gained in Italy, he participated in a fundamental renewal of this art form and the formulas inherited from P. Aertsen and J. Beuckelaer. In his paintings, he established an innovative rich, decorative style never used until then. Calm and regular compositions, dominated by simple but well-structured geometric patterns, sought to solve the problem of relationships between sumptuously arranged volumes. Most often intended for private collections, his smaller paintings are dominated by a vigorous and precise technique that tends towards an almost illusionist realism, while intensifying the volumes and a vitality rarely achieved in painting.

Few people directly copied this painter, who was also one of the most brilliant Flemish colourists of the 17th century. Nevertheless, he had a lasting influence on his contemporaries as well as the whole of French 18th century painting.

A painter of kitchens and abundant tables, Frans Snyders dominated still life painting in Europe throughout the whole of the 17th century. Sought after by the most important princes and respected by the greatest painters of the time, Snyders depicted wonderful scenes that call on all the senses. At the heart of baroque aesthetics, the artist painted majestic buffets in which the rich and diverse dishes revealed his true talent. With a touch of humour, the



Non dénuées d'humour, le peintre met en scène pour la première fois dans l'histoire de l'art des scènes domestiques jouées par des animaux sans leurs maîtres. Snyders se concentre sur leur comportement instinctif au milieu d'un environnement familier comme une cuisine ou une salle à manger.

Le singe chez Snyders est un maraudeur qui détruit tout sur son passage. L'animal divertit et instruit le spectateur en imitant le comportement humain. Ainsi, le singe qui surgit de la composition au coin inférieur droit porte très clairement un bijou à l'oreille, signe de son appartenance au maître de maison mais également symbole d'humanité. Attiré par les fruits, le singe est associé dans l'Europe du XVII^e siècle au péché originel. Comme il aime manger, la tradition flamande l'associe également au sens du goût et de la gourmandise. La gloutonnerie et la roublardise dont les singes font preuve pour subtiliser les fruits encore frais, fait référence à cette symbolique ancienne d'excès. Agissant d'instinct, ces animaux incarnent la sottise humaine dénuée de raison. Novateur par son sujet, Snyders l'est aussi par la forme. Son tableau présente une sorte d'instantané, n'hésitant pas à ne montrer que la tête d'un des deux singes. Grâce à un cadrage resserré sur ce pan de table, Snyders focalise notre attention sur la cascade de fruits jaillissant du panier. Disposés sur la nappe de rouge carmin si chère aux compositions de Snyders, les fruits se font volume. L'harmonie des tons chauds employés est en parfaite adéquation avec les multiples textures peintes ; de l'écorce rugueuse du melon, au cœur juteux de la figue, en passant par le doux pelage des singes capucins, sans oublier la peau lustrée des grains de raisins et la finesse sèche de la branche de groseilliers, la lumière contrastée sublime les volumes et donne au modelé un rendu naturaliste.

La place importante donnée aux animaux et non plus uniquement à la seule nature morte fait dire au Dr. Hella Robels, que notre Nature morte aux singes pilleurs et au pot d'œillets roses a été réalisée autour de 1630. Un motif inédit participe au caractère unique de cette superbe nature morte : sur le bord gauche, l'artiste a peint un pot en terre contenant des œillets grimant sur un treillage. Peu commun dans le paysage des motifs propres à l'artiste, on le retrouve dans une autre composition datée de 1627¹.

1. Frans SNYDERS, *Porteuse de fruits et de légumes*, huile sur toile, 166 x 242 cm, signée et datée « F. Snyders fecit. 1627 », collection Fritz Frey, Bürgenstock, Suisse.

painter portrayed domestic scenes played out by animals unaccompanied by their masters for the first time in the history of art. Snyders focused on their instinctive behaviour in a familiar environment such as a kitchen or a dining room.

Monkeys in Snyders' works are marauders who destroy everything in their path. The animal amuses and instructs the viewer by imitating human behaviour. Hence, the monkey in the bottom right-hand corner of the painting is quite obviously wearing an earring, a sign that he belongs to the master of the house but also a sign of humanity. Attracted by the fruit, the monkey is associated in 17th century Europe with original sin. Since they like to eat, Flemish tradition also associates them with a sense of taste and greed. The gluttony of the monkeys and their artfulness in stealing the fresh fruit, refers to this ancient symbolism of excess. Acting instinctively, these animals incarnate human foolishness devoid of reason.

Snyders was innovative both in his subject matter and form. His painting portrays a moment captured in time, only showing the head of one of the two monkeys. Thanks to the intense focus on this section of table, Snyders draws our attention to the fruit cascading out of the basket. Arranged on the crimson tablecloth so dear to Snyders paintings, the fruit creates a volume. The harmony of the warm tones employed perfectly matches the variety of painted textures; from the rough skin of the melon, to the juicy heart of the fig, the soft fur of the monkeys and the shiny skin of the grapes, not to mention the dry delicacy of the redcurrant branch. The contrasted light sublimates the volumes and gives a natural air to the contours.

The significant position given to animals – not only in still lifes – has led Dr. Hella Robels to say that our Still life with monkeys stealing fruit and a pot of pink carnations was painted around 1630. An original motif adds to the unique character of this superb still life: the artist has painted a clay pot containing carnations climbing up a trellis along the left-hand edge. An unusual motif for our artist, it can also be seen in another painting dated around 1627¹.

1. Frans SNYDERS, *Two monkey plundering a basket of fruit*, oil on canvas, 84 x 119 cm, Louvre



44 Adriaen Van Stalbempt

1580 - Anvers - 1662

Cabinet d'amateur
A collector's cabinet

Panneau : 90 x 121 cm
Panel: 90 x 121 cm

Provenance
Collection privée.

Littérature

Madrid, musée du Prado, catalogue de l'exposition David Teniers, Jan Brueghel et les cabinets de Peintures, 1992, pp.195 à 200 ; S. Speth-Holterhoff, *les peintres flamands de Cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1957.

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbempt vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Cependant, dès 1609, il gagne la métropole des bords de l'Escaut et s'inscrit la même année comme Maître de Saint Luc. Attiré par le genre en faveur à l'époque, il se consacre au paysage, comme l'atteste une vingtaine d'oeuvres s'échelonnant entre 1604 et 1629. En 1632, l'artiste quitte Anvers durant dix mois pour se rendre à Londres à l'appel du roi Charles I^{er} d'Angleterre. Il semble avoir abandonné toute activité par la suite et nous en ignorons toujours le motif. Par ce qu'elle a de polymorphe et d'inclassable, la personnalité d'Adriaen van Stalbempt est des plus attachantes. Artiste complet, il se situe, avec Abraham Govaerts, parmi les meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours.

D'un point de vue typologique, les cabinets d'art appartiennent à la tradition flamande des «Kunst Kamers» (chambres d'art) peintes. Ce genre vit le jour à Anvers au début du XVII^e siècle et comprenait des représentations d'intérieurs couverts de peintures. Il n'est pas rare de voir ces compositions représenter des collections ayant véritablement existées. C'est ainsi que David Teniers le Jeune fut chargé de la création d'un catalogue in-folio richement illustré de tous les tableaux en possession de l'archiduc Léopold-Guillaume. Cette collection figurait parmi les plus prestigieuses d'Europe et servit de base à la riche collection de tableaux du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Les artistes aimaient également représenter des cabinets fictifs, fruits de leur imagination, pouvant à l'occasion se baser sur des représentations de tableaux, de sculptures et d'objets exotiques appartenant à différentes collections anversoises. Ces chambres d'art constituaient des métaphores du savoir, du goût et de la connaissance. Ce concept humaniste se voyait renforcé par le rapprochement entre la peinture de la Renaissance et la célébration de l'histoire antique dans une perspective moralisatrice.

Le Cabinet d'amateur que nous présentons ici s'inscrit parfaitement dans ce contexte humaniste. Il représente une vaste salle éclairée par des fenêtres à petits carreaux cerclés de plomb et ornée de tableaux couvrant les murs du sol au plafond. Un buffet massif prend place sur le côté droit et, sur une grande table, des albums d'estampes, des cartes maritimes, des médailles, des coquillages, un compas, une règle ainsi qu'une mappemonde sont

The child of protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg where his family sought refuge after the capitulation of Antwerp. However, he returned to his home town on the banks of the Scheldt in 1609 and registered as a master of the Guild of Saint Luke the same year. Attracted by the genre popular at that time, he dedicated himself to landscape as can be seen in some twenty of his works dating from 1604 to 1629. In 1632, the artist left Antwerp and went to London for ten months upon the request of King Charles Ist of England. He seems to have then abandoned all activity for a reason still unknown to us.

Indeed, it is Adriaen van Stalbempt's unclassifiable and polymorphous personality that render his works all the more charming. Alongside Abraham Govaerts, this well-rounded artist is one of Jan 'Velvet' Brueghel's best disciples.

From a typological point of view, art cabinets belong to the Flemish tradition of "Kunst Kamer" paintings. This genre appeared in Antwerp at the beginning of the 17th century and included paintings of interiors covered in works of art. In fact, it is relatively common to see these paintings portraying collections that actually existed. It was for this reason that David Teniers the Younger was put in charge of compiling a richly illustrated in-folio catalogue illustrated with all the paintings belonging to Archduke Leopold William. This collection figured among the most prestigious in Europe and served as a basis for the rich collection of paintings at the Kunsthistorisches Museum in Vienna. The artists also liked to depict fictitious cabinets, the fruit of their imagination, which could be based on portrayals of paintings, sculptures and exotic objects belonging to the various collections in Antwerp. These art cabinets were metaphors for know-how, taste and knowledge. This humanist concept was reinforced by the connection between Renaissance painting and the celebration of ancient history from a moralistic point of view.

The Collector's Cabinet we are presenting here is a perfect example of this humanist context. It shows a vast room lit by windows with small lead-rimmed panes, decorated with paintings covering the walls from floor to ceiling. A solid-wood sideboard occupies the right-hand side and albums of engravings, maritime maps, medals, shells, a compass, a ruler as well as a globe lie higgledy-piggledy on a large table. In the background on the left, an astronomical device stands in the middle of a second table covered with an oriental rug. The painting is animated with numerous characters. In the centre, two



44 Adriaen Van Stalbempt

1580 - Anvers - 1662

disposés en désordre. A l'arrière-plan gauche, un appareil astronomique a pris place au centre d'une deuxième table recouverte d'un tapis d'orient. La composition s'anime de nombreux personnages. Au centre, deux amateurs conversent au sujet d'un panneau posé contre une chaise. L'artiste y a représenté des figures humaines à têtes d'animaux saccageant un cabinet de curiosité. Allégorie à peine voilée des exactions des iconoclastes, cette scène dévoile la prise de position de Stalbempt à l'encontre d'un obscurantisme religieux rejetant les arts et le savoir scientifique.

L'exécution de cet intérieur est d'une précision extrême, particulièrement dans les visages, les satins des pourpoints et les broderies des manteaux. Le rendu des tableaux qui décorent les murs est tout aussi minutieux et offre un fond bigarré sur lequel se détachent les tons lumineux et chatoyants des costumes. Les teintes franches, les notes écarlates jetées ça et là, le brun chaud du plafond à poutres de chêne, les sculptures antiques tracées d'une main sûre, tout cela évoque le travail d'un maître confirmé, ayant sa place parmi les peintres de cabinets les plus importants. Très proche du cabinet d'amateurs peint par Stalbempt et exposé aujourd'hui à Madrid, ce tableau fut sans conteste peint par la même main.

Plusieurs toiles, exposées sur les murs de notre cabinet, peuvent être attribuées à leurs auteurs. Nous reconnaissons un Intérieur d'église évoquant Pierre Neefs; deux Portraits en buste caractéristiques du XVI^e siècle flamand de part et d'autre d'une nature morte de Snijders reconnaissable à la grande nappe rouge sur laquelle des grappes de raisins sont déposées; un Paysage rocheux s'inspirant de l'art de Josse de Momper ou encore une Marine à la manière d'Adam Willaerts ou d'André van Eertvelt. Deux paysages attirent également le regard. Situé à gauche du mur, le premier ressemble à s'y méprendre à un paysage avec voyageurs qu'affectionnait tant Jan Brueghel le Vieux. Le second, sur la droite, est typique des compositions de sous-bois propres à Stalbempt lui-même.

Adriaen van Stalbempt arrive à mettre en scène dans cette composition tout le savoir du monde. La finesse extrême de son style parvient à rendre merveilleusement toute la somptuosité et le raffinement dont s'entourait l'intelligentsia anversoise du milieu du XVII^e siècle.

art-lovers are deep in conversation about a panel leaning against a chair. The artist of this work has portrayed humans with animal heads ransacking a cabinet of curiosities. A barely-veiled allegory of the violent acts of the iconoclasts, this scene reveals Stalbempt's stance against a religious obscurantism that rejected the arts and scientific know-how.

The execution of this interior is extremely precise, particularly as regards the faces, the satin used for the doublets and the embroidery on the coats. The rendering of the paintings that decorate the walls is just as meticulous and offers a multi-coloured background against which the luminous and sparkling tones of the clothing stand out. The fresh colours, the touches of scarlet, the warm brown of the oak-beamed ceiling, the confidently-executed antique sculptures, all evoke the work of a confirmed master who belongs to the highest rank of cabinet painters. Very close to the collector's cabinet painted by Stalbempt currently exhibited in Madrid, this painting was undoubtedly painted by the same hand.

Several canvases exhibited on the walls of our cabinet can be attributed to their authors. There is a Church Interior reminiscent of Peter Neefs; two head-and-shoulder Portraits characteristic of the Flemish 16th century on either side of a still life by Snijders, recognisable by the large red tablecloth on which bunches of grapes are arranged; a Rocky Landscape based on the works of Joos de Momper and a Seascape in the style of Adam Willaerts or André van Eertvelt. Two landscapes also attract the viewer's attention. Situated on the left-hand wall, the first one can easily be mistaken for a landscape with travellers so dear to Jan Brueghel the Elder. The second one, on the right, is typical of the paintings of undergrowth particular to Stalbempt himself.

Adriaen van Stalbempt succeeds in portraying all the world's know-how in this painting. His extremely delicate style wonderfully captures all the sumptuousness and refinement that surrounded Antwerp's intelligentsia in the middle of the 17th century.



Paysage panoramique avec promeneurs à l'orée de la forêt
People walking along the edge of a forest, with a mountainous
landscape in the distance

Panneau : 40 x 32 cm
 Panel: 40 x 32 cm

Provenance
 Collection privée.

Peintre en perpétuelle évolution, Adrian van Stalbempt se distingue des principaux maîtres du paysage flamand du XVII^e siècle par sa volonté de vouloir dépasser les limites de son style. Son œuvre, variée et riche en couleurs chatoyants, fourmille de détails savoureux qui font de lui un des grands successeurs de Brueghel de Velours.

La palette chromatique de nos Promeneurs à l'orée du bois est largement influencée par l'école de Frankenthal. A l'image de Gillis van Coninxloo et de Jan Brueghel le Jeune, van Stalbempt se plaît à représenter la nature qui entoure les voyageurs non comme un décor mais comme le personnage principal de la scène. La facture délicate du trait qui le singularise permet au spectateur de ressentir presque physiquement la fraîcheur enveloppante des bois.

La composition du sous-bois se déchire à la moitié du tableau pour s'ouvrir sur un paysage montagneux, dont les hauts sommets vaporeux sont sublimés par le format vertical du panneau. Les arbres coiffés d'épais feuillages et aux troncs moussus participent également à la verticalité de la composition, et contrastent avec les voyageurs de petites tailles qui animent le premier plan. Les habitations jaunes, en bordure de forêt, sont caractéristiques de son œuvre, et participent au charme de sa peinture. Comme dans le très beau Paysage avec Fables du musée d'Anvers, l'artiste échelonne les plans, en juxtaposant rivages verdoyants, eaux dormantes d'un bleu cristallin, charmantes bicoques et horizon aux pics escarpés.

La mise en valeur de la nature demeure au centre des préoccupations de Stalbempt : par des jeux savants de couleurs, il parvient à recréer l'atmosphère si particulière d'une clairière et plonge le spectateur au cœur d'un espace salvateur et luxuriant. Héritier de la grande tradition brueghelienne, Stalbempt rythme sa composition de petits personnages dont le caractère anecdotique peut nous amuser ou nous faire rêver.

Adriaen van Stalbempt was a constantly evolving painter, and it was his desire to exceed the limits of his own style that make him stand out from the main masters of Flemish landscape of the 17th century. His varied work, rich in sparkling colours, teems with delightful details, making him one of 'Velvet' Brueghel's great successors.

The range of colours employed in our People walking along the edge of a forest is significantly influenced by the Frankenthal school. Just like Gillis van Coninxloo and Jan Brueghel the Younger, van Stalbempt enjoys portraying the nature surrounding the travellers as the main character of the scene rather than as simple décor. The unique delicate technique of the lines drives the viewer to physically experience the enveloping freshness of the woods.

Halfway up the painting, the composition of the undergrowth suddenly opens out onto a mountainous landscape, where hazy peaks are sublimated by the panel's vertical format. The trees topped with thick foliage and the mossy trunks also add to the composition's verticality, contrasting with the small travellers featured in the foreground. The yellow dwellings on the edge of the forest are characteristic of his work, adding to the painting's charm. Just like the wonderful Landscape with Fables in the museum in Antwerp, the artist arranges the planes by juxtaposing verdant shores, crystal-clear still waters, charming dwellings and a horizon with steep peaks.

Stalbempt's emphasis on nature remains at the heart of his concerns: through skilful colour arrangements, he manages to recreate the particular atmosphere of a clearing and plunges the viewer into the heart of a soothing, luxuriant space. Heir to the great Brueghelian tradition, Stalbempt animates his painting with small characters whose anecdotal nature serves to amuse us or spark our imagination.



*Paysage hivernal avec scène de patinage
sur une rivière gelée aux abords d'un château
Winter landscape with a skating scene
on a frozen river near a castle*

Panneau : 46 x 73,7 cm
Panel: 46 x 73.7 cm

Provenance

Collection privée.

Né à Gorinchem vers 1593, Antonie Verstralen est mentionné dans les registres de la ville d'Amsterdam en 1628, date de son mariage. C'est dans cette ville qu'il semble s'établir définitivement et qu'il se spécialise dans la représentation de paysages d'hiver. Les oeuvres de Verstralen se caractérisent par un exposé clair et une composition simple, dans laquelle un large canal ou une rivière, pris par le gel, est animé par un nombre relativement restreint de personnages. Le centre reste le plus souvent inoccupé pour mieux suggérer le rendu atmosphérique des ces paisibles évocations de l'hiver. Les personnages, pris sur le vif, sont décrits dans leurs activités quotidiennes les plus diverses et témoignent, dans un souci grandissant de réalisme, d'une attention particulière et d'un sens de l'observation anecdotique qui sera à l'origine du rapide succès de ses oeuvres.

L'unité de l'oeuvre tient à la facture lisse employée par l'artiste ainsi qu'à la perspective lumineuse qui unit les plans entre eux par des transitions à peine perceptibles dans une harmonie pleine de délicatesse.

Désireux de créer des atmosphères calmes et reposantes, Antonie Verstralen est connu pour son ingéniosité dans le traitement des plans successifs qui composent ses tableaux ainsi que par son savant agencement des coloris. Aimant les effets de lumière, Verstralen panache sa composition d'accents de rouge presque orangé, de petites touches de marron doré ou encore de gris perle. Il parvient à faire baigner son paysage dans une douceur et dans une magie évidentes.

Peintre hollandais influencé par les grands paysagistes du XVI^e siècle, Antonie Verstralen a su mettre en exergue les apports de la peinture hollandaise tout en y incorporant les influences flamandes. Synthèse artistique de deux régions séparées depuis peu par la politique et la religion, ce tableau nous prouve la communion d'esprit qui existait encore à l'époque entre les artistes flamands et hollandais. Peintre de talent, Antonie Verstralen contribue à faire du paysage hivernal l'archétype par excellence du paysage hollandais au XVII^e siècle.

Probably born in Gorinchem around 1593, Anthonie Verstralen is mentioned in the registers of the city of Amsterdam in 1628, the date of his marriage. It is here that he appears to have settled permanently and where he specialised in winter landscapes. The work of Verstralen is characterised by a clear representation and a simple composition in which a wide canal or river that has frozen over is animated by a relatively small number of figures. Generally, the centre remains unoccupied in order to better bring out the atmospheric rendering of these peaceful winter scenes. The figures, captured as they go about their diverse daily activities, bear witness to an increasing interest in realism, and it was the particular sense of observation that was at the root of the rapid success these paintings.

The unity of this work is the result of the artist's smooth brushwork as well as the luminous perspective which unifies the different planes through scarcely perceptible transitions, creating the delicate harmony that is characteristic of Verstralen.

Based on the artist's desire to succeed in suggesting an atmosphere, our winter landscape is proof of in-depth research and a clever combination of colours. With a penchant for lighting effects, Verstralen uses a combination of orangey-red highlights and small touches of golden-brown or pearly-grey. He succeeds in bathing his landscape in gentleness and a clearly magical atmosphere.

A Dutch painter, Antonie Verstralen succeeded in emphasising the contributions of Dutch painting while incorporating Flemish influences. An artistic synthesis of two regions recently separated by politics and religion, this painting proves the shared intellectual outlook that still existed at that time between Flemish and Dutch artists. This painting reveals an artist able to embrace these different influences without, however, losing his personality. A painter of talent, Antonie Verstralen helped to make the winter landscape the archetype of landscape painting in the 17th century.



Paysage fluvial avec port de pêche
River landscape with a fishing port

Panneau : 32,5 x 50,5 cm
 Panel: 32.5 x 50.5 cm

Provenance

Provenance Galerie Robert Finck, Bruxelles 1963 ; Collection privée.

littérature

Y. Thiery, *Les peintres flamands de paysage au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1987, reproduit p.204 ;
 K. Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere*, Freren, 1984, n°35, p.218-219 ;
 n°45, p.227 ; n°54, p.233.

Jan Brueghel le Jeune est fils aîné de Jan Brueghel de Velours. C'est dans l'atelier paternel que Jan s'initie à l'art de la peinture. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à ses études en Italie. Il s'inscrit cette même année comme membre de la Guilde de Saint Luc et de la chambre de rhétorique attenante « De Violere » dont il est promu doyen dès 1630. Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s'adaptant aux désirs de ses contemporains et substitue ainsi au maniérisme, qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre. 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 la beauté de chacune d'elles. Son oeuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs et son habileté est telle que sa production a parfois été 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 que dans les natures mortes.

Considéré comme l'un des paysages les plus aboutis de Jan Brueghel le Jeune, ce somptueux tableau peint aux alentours de 1625 témoigne d'une maîtrise parfaite de l'artiste. Merveilleusement construite, la composition bénéficie d'un dessin d'une méticulosité rare ainsi que d'une palette chromatique permettant des jeux de lumière rarement égalés dans l'œuvre du peintre. Basé sur une composition de Brueghel de Velours intitulée Scène de marché sur la rive d'un fleuve, datée de 1611 et se trouvant actuellement exposée au Rheinisches Landesmuseum de Bonn, notre tableau date d'une époque où, ayant repris la direction de l'atelier familial, Jan Brueghel le Jeune travaille dans la stricte observance des modèles paternels, reconnaissables à leur facture minutieuse et à leur coloris éclatant. Les vues de villages de Jan Brueghel le Jeune prolongent la tradition instaurée par son père tout en s'attachant à en varier les effets pour y apposer sa marque. Toutes les caractéristiques traditionnelles du paysage sont en effet présentes dans cette charmante scène: une perspective construite autour d'un point de fuite placé haut dans l'horizon, conférant au tableau une illusion de profondeur infinie; des espaces créés par une succession de plans, aussi bien graphiques que colorés; des divisions essentiellement formées par des verticales; des motifs de composition latéraux pour délimiter le champ pictural et un respect du schéma tripartite brun-vert-bleu qui s'éclaircit graduellement

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan 'Velvet' Brueghel. Jan was initiated in the art of painting in his father's studio. The sudden death of his father in 1625 brought an end to his trip in Italy. 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.

Although he remained close to the subjects of his father, he did however renew their design, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art. In his exceptionally elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, thus revealing the beauty of each one. Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with his father's. Helped by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the landscapes featuring rivers and woods enlivened with figures, as in his still lifes.

Considered as one of the most accomplished of Jan Brueghel the Younger's landscapes, this sumptuous painting, executed around 1625, bears witness to the artist's perfect mastery. Wonderfully constructed, the design of the painting is uncommonly meticulous, with the range of colours producing lighting effects rarely equalled elsewhere in the painter's body of work. Based on a painting by 'Velvet' Brueghel entitled Market scene on the banks of a river, dated 1611, which is currently exhibited at the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, our painting was executed at a time when Jan Brueghel the Younger had taken over the running of the family studio and was working in strict observance of his father's models, recognisable through their meticulous technique and their vivid colours.

While Jan Brueghel the Younger's views of villages prolonged the tradition established by his father, he endeavoured to vary the effects in order to leave his mark. All the traditional characteristics of landscape are indeed presented in this charming scene: a perspective constructed around a vanishing point placed high on the horizon, giving the painting an illusion of infinite depth; spaces created by a succession of graphic and coloured planes; divisions essentially formed by verticals; lateral motifs used to define the pictorial field and a respect for the tripartite brown-green-blue scheme that gradually



jusqu'à se fondre dans la luminosité du ciel. S'il s'agit bien ici d'une construction savante, fruit d'une re-création d'un site naturel idéalisé, Jan Brueghel le Jeune n'y sacrifie pas pour autant l'élément humain ou le détail pittoresque. Le peintre capture sur le vif d'innombrables impressions réalistes qui attirent et retiennent le regard du spectateur en introduisant dans sa composition une foule de personnages, saisis dans leurs activités quotidiennes. La partie gauche de la scène est dominée par un chemin, situé en bordure d'une rivière, dont les confins se perdent sous les hautes frondaisons des arbres qui dissimulent les premières chaumières d'un bourg. A l'avant-plan, un cavalier tient, par les rênes, deux chevaux sellés aux naseaux frémissants et à la robe encore toute imprégnée de la poussière du chemin. Non loin, sur le sentier conduisant à l'embarcadere, quelques passagers descendent de trois bateaux amarrés et viennent se mêler aux villageois. Ces derniers, de retour du marché comme le suggèrent leurs paniers remplis et les chariots attelés, conversent avec animation et offrent ainsi un contrepoint à une nature calme et sereine. Apportant une note d'humour dans cette paisible évocation, un chien poursuit des canards jusqu'au fleuve. Ce naturalisme est admirablement servi par un coloris nuancé et recherché : le premier plan, d'un brun ambré, s'harmonise au vert clair des lointains boisés et au bleu plus foncé des nuages que perce une lumière jaune pâle, très douce, aux reflets scintillants. Ils mettent en exergue, mais jamais de manière trop appuyée, des pans entiers du tableau, tout en en laissant d'autres dans l'ombre. La composition est ainsi construite sur une alternance subtile de clair-obscur, de demi-teintes et de zones lumineuses, autant de contrastes qu'étaye un graphisme fin et sensible. Ce tableau offre une parfaite illustration du talent de coloriste dont fait preuve Jan Brueghel. Sa technique est souple et minutieuse. Elle joint l'extrême finesse de l'exécution à un rythme fluide et libre du pinceau. C'est sans doute en elle que réside la grâce qui se dégage de ce superbe paysage animé d'une sensibilité atmosphérique nouvelle.

Les versions de ce tableau peintes par Jan Brueghel le Jeune, souvent de dimensions similaires, sont toutes situées par le professeur Ertz entre 1625 et 1630 : Paysage fluvial avec embarcadere (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten); Débarcadere (Munich, Alte Pinakothek); Vue d'un village au bord de la rivière (collection David M. Koetser, Zürich). Ces dernières permettent aisément d'insérer la présente composition dans le corpus de l'artiste et de la considérer comme l'une des plus abouties parmi celle connues à ce jour.

becomes lighter until it fades into the sky's luminosity. While this may be a well-thought-out construction based on the recreation of an idealised natural site, Jan Brueghel the Younger does not, however, sacrifice the human element or picturesque detail.

The painter captures numerous realistic impressions from life, which attract and retain the viewer's gaze, by introducing a crowd of characters into his painting, seized in their daily activities. The left side of the scene is dominated by a path, situated alongside a river, which disappears into the lofty foliage of the trees that conceal the first cottages of a village. In the foreground, a horseman holds onto the reins of two saddled horses, nostrils flaring, and their coats still covered with dust from the path. Nearby, the path leads to a landing stage where a few passengers disembark from three anchored boats and mix with the villagers. The latter, returning from market as their filled baskets and harnessed carts suggest, are busy talking and thus offer a counterpoint to the calm, serene nature around them. Bringing a touch of humour to this peaceful evocation, a dog chases some ducks down to the river.

This naturalism is admirably served by nuanced and studied colours: the amber-brown foreground harmonises with the light green of the distant woods and the darker blue of the clouds, which are pierced with a very soft pale-yellow light, sparkling with highlights. These highlights emphasise – though never too emphatically – whole sections of the painting, while others are left in the shade. The painting is thus constructed of a subtle alternation of chiaroscuro, halftones and illuminated areas, all contrasts that are supported by a delicate and sensitive style of drawing. This painting offers a perfect illustration of Jan Brueghel's talent as a colourist. His technique is gentle and meticulous. It combines the extreme finesse of its execution with the free, flowing rhythm of the paintbrush. Herein undoubtedly lies the grace that emanates from this superb landscape animated with a new atmospheric sensitivity.

The often similar-sized versions of this painting painted by Jan Brueghel the Younger are all dated between 1625 and 1630 by Professor Ertz: River landscape with landing stage (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten); Landing stage (Munich, Alte Pinakothek); View of a village on the banks of the river (David M. Koetser collection, Zürich). Thanks to these paintings, it is easy to include this particular painting in the artist's body of work and consider it as one of the most accomplished among those known today.



Le départ du convoi
The leaving o the stagecoach

Cuivre : 23,5 x 31 cm
 Copper: 23.5 x 31 cm

Provenance
 Collection privée.

Les scènes de village animées de nombreux personnages sont un des thèmes de prédilections de Jan Brueghel le Jeune. Ils s'inscrivent dans la continuité des innovations plastiques entreprises par son père Jan Brueghel l'Ancien dans le genre du paysage. Notre cuivre est en cela un bel exemple du talent de l'artiste. Celui-ci traduit merveilleusement toute l'effervescence qui devait régner dans ces lieux hauts en couleur qu'étaient les relais d'étapes et leurs auberges de campagne au début du XVII^e siècle.

La composition s'inscrit dans le vaste répertoire des scènes de marché peintes par les Brueghel. Directement inspiré d'un dessin de Jan Brueghel l'Ancien, ce panneau rend compte fidèlement de la composition imaginée par le père, tout en bénéficiant d'une palette de couleurs savante et harmonieuse, digne des meilleures réalisations du fils. Le dessin de Jan Brueghel de Velours, aujourd'hui conservé dans les collections du musée de Leipzig, fut de toute évidence à la base de ce travail tant par la similarité de la composition que par les détails qui enrichissent chacun des personnages.

La haie d'arbres ainsi que l'enfilade si particulière des maisons composent ce village selon un schéma traditionnel, souvent employé et réinterpréter par Brueghel dans ce type de paysage. Sur le coté de droit, un paysan ramène son troupeau, tandis qu'au loin arrive une sorte de diligence remplie de voyageurs fourbus. Le premier plan est occupé par une voiture à l'arrêt. Son conducteur et la troupe de citadins en déplacement qui l'entourent, retiennent notre attention grâce aux couleurs brillantes de leurs vêtements. La vigueur des tons est un élément essentiel de ces paysages ruraux conservés dans les plus grands musées du monde. Les détails des personnages sont rigoureusement rendus et flattés par des couleurs chatoyantes. Les bâtisses rendues ocre sous les derniers rayons du soleil ainsi que le ciel particulièrement vibrant semblent nous indiquer que la scène se déroule en fin de journée et vient ajouter à la poésie de la composition.

Par la finesse de son exécution et par les couleurs bigarrées dynamisant l'ensemble, Jan Brueghel le Jeune nous croque avec justesse un moment de douce quiétude dans la vie d'un hameau des Flandres. Ce panneau des plus ravissants met le temps en suspend et plonge le spectateur avec nostalgie au cœur d'une campagne anversoise si chère à cette grande famille d'artistes que sont les Brueghel.

Village scenes animated with numerous characters are one of Jan Brueghel the Younger's favourite themes. They are a continuation of the artistic innovations begun by his father, Jan Brueghel the Elder, to renew this type of landscape. As such, our copper is a fine example of the artist's talent. It wonderfully conveys all the effervescence that must have reigned in these highly colourful country post houses and inns at the beginning of the 17th century.

Transporting the viewer in time and space, this panel, which is directly inspired by a drawing by Jan Brueghel the Elder, benefits from a skilful and harmonious palette of colours, worthy of the artist's best works. The drawing by Jan "Velvet" Brueghel, currently kept in the collections of the Leipzig museum, is clearly at the source of this work as proven by the similarity of the composition and the details that enrich each of the characters. The hedge of trees and the distinctive row of houses, which are arranged according to a traditional layout, are often used by the father and reinterpreted by the son in this type of country landscape.

On the right-hand side, a peasant is returning with his flock, while in the distance, a sort of coach filled with exhausted travellers is arriving. The first plane is occupied by a carriage which has stopped. The bright colours of the clothes of the driver and the band of travelling city dwellers surrounding the coach draw our attention. The strength of the tones is an essential element in Brueghel's rural landscapes, which are kept in the greatest museums in the world. The details of the characters are rigorously rendered and enhanced by sparkling colours. The buildings, which take on an ochre hue under the last rays of sunshine, as well as the rich, vibrant colours of the sky, indicate that the scene is taking place at the end of the day, adding to the poetry of the composition.

Through the delicacy of its execution and its variety of colours that enliven the whole, Jan Brueghel the Younger accurately captures a moment of gentle tranquillity in the life of a Flemish hamlet. Time is suspended in this delightful panel, nostalgically plunging the viewer into the heart of the Antwerp countryside so dear to this great family of artists, the Brueghels.



Etude de divers poissons et crustacés sur fond clair
Study of various fish and a lobster on a light background

Cuivre : 16,3 x 21 cm
 Copper: 16.3 x 21 cm

Provenance
 Collection privée.

Inédit par son sujet, cette œuvre d'une exceptionnelle finesse charmera les amateurs d'objets précieux. Véritable pièce de cabinet de curiosité, ce cuivre fut peint à la manière d'une planche d'étude zoologique. Jan Brueghel le Jeune y étudie les animaux marins tel que son père les a peints dans la série des Allégories des éléments. Afin d'en extraire toute la verve, le jeune peintre reproduit ici maints détails figurant au premier plan de la composition paternelle tout en les représentant séparés les uns des autres sur un même support vierge à l'image d'une planche d'étude destinée aux scientifiques.

Cette étude de poissons et homard est reprise de l'Allégorie de l'eau peinte par Brueghel de Velours et conservée aujourd'hui à la Galerie Doria Pamphili. D'autres poissons de ce cuivre semblent trouver leur inspiration dans l'Allégorie des éléments conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, et dans celle de la Pinacothèque ambrosienne de Milan. Déclinés sous plusieurs angles, à même échelle, cette étude de poissons démontre tous le talent de l'artiste dans la représentation de l'inanimé. Qu'ils soient superposés, juxtaposés, ou simplement dessinés seul, les animaux sont à chaque fois représentés avec une légère ombre portée, leur permettant d'imprimer leur poids sur le fond neutre.

Jan Brueghel le Jeune s'applique à représenter la matière dans toute sa complexité. Les écailles qui composent la peau des poissons sont travaillées au moyen de coloris brillants et contrastés. Peints sur un panneau de cuivre, les couleurs sont disposées en fines couches transparentes et rendent l'illusion d'une grande souplesse et d'une fraîcheur certaine. La carapace bleutée du homard, dont le modelé est particulièrement réaliste, montre que l'animal vient de sortir des eaux, comme l'indique la pose instantanée du poisson, figé bouche béante.

Par son caractère abouti, et la finesse de son exécution, ce cuivre est un très bel exemple du lien qui unissait le fils au père. La maîtrise des formes et la délicatesse des coloris font de ce tableau une pièce unique, qui ravira tant les amateurs de Brueghel que les passionnés du monde marin.

The highly original subject of this exceptionally delicate work will not fail to charm lovers of precious objects. An item which truly belongs to a cabinet of curiosity, this copper was painted in the style of a zoological plate. Here, Jan Brueghel the Younger paints a study of marine animals just as his father painted them in the Allegories of the elements series. In an effort to extract all their vigour, the young painter copies many of the details that feature in the foreground of his father's painting, depicting them separately against the same plain background, just like a plate designed for scientific study.

This Study of fish and lobster is copied from the Allegory of water painted by 'Velvet' Brueghel, kept at the Doria Pamphili Gallery. Other fish in this copper seem to have been inspired by the Allegory of the elements kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, and the one at Milan's Ambrosian art gallery. Pictured from a variety of angles on the same scale, this study of fish demonstrates the artist's talent at portraying inanimate objects. Whether they are superimposed, juxtaposed, or simply drawn alone, the animals are always represented with a slight shadow, thus giving them substance against the neutral background.

Jan Brueghel the Younger endeavours to portray the subject in all its complexity. The fish scales are worked in bright, contrasting colours. Painted on a copper panel, the colours are arranged in fine transparent layers, giving the illusion of a high level of suppleness and freshness. The lobster's bluish shell, with its particularly realistic contours, shows that the creature has just come out of the water, as indicated by the fish's lifelike pose with its fixed, gaping mouth.

The accomplished air and refined execution of this copper provide a fine example of the bond linking father and son. The mastery of the forms and the delicate colours make this painting a unique piece that will delight both lovers of Brueghel and enthusiasts of the marine world.



Nativité dans une guirlande de fleurs
The nativity in a garland of flowers

Cuivre : 31,5 x 25 cm
 Copper: 31.5 x 25 cm

Provenance
 Collection privée.

Frans Francken le Jeune est le représentant le plus remarquable de sa famille. 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. La demeure de Frans II devient un des centres d'art les plus productifs d'Anvers. Il aborde les genres les plus divers : biblique, mythologique, historique et allégorique. Il est aussi l'auteur de cabinets d'amateur forts prisés des collectionneurs.

D'une merveilleuse qualité artistique et bénéficiant d'un très bel état de conservation, ce joli cuivre peut être considérée comme l'un des plus beaux exemples de couronne mariale réalisés par Jan Brueghel le Jeune. Alliant la grâce des figures peintes par Frans Francken à la délicatesse de la nature morte, l'œuvre est le fruit d'un apprentissage méticuleux qui permet de voir aujourd'hui en Brueghel le Jeune le digne héritier de la tradition paternelle. Appliquées sur un fond noir, les fleurs explosent littéralement à l'avant du tableau comme autant de gerbes d'un feu d'artifice dans la nuit. Peinte de couleurs tendres, la composition florale reprend les coloris traditionnels du culte de Marie : le bleu et le rouge de ses vêtements, le rose de sa chaire et le blanc du linge recouvrant le corps de l'Enfant Jésus. Le choix des fleurs forme un savant mélange entre celles qui symbolisent les qualités de la Vierge (le lys, l'iris, la fleur d'oranger ou la rose) et celles, plus prosaïques, qui étaient en vogue aux Pays-Bas (la tulipe). Magnifié par cette maestria florale, le médaillon central est superbe de qualité. Composée dans un environnement anversois contreréformistes, la scène biblique se veut tendre et profondément humaine. L'Eglise encourageait en effet les artistes à faire transparaître l'amour maternel au sein des œuvres afin d'encrer la foi des fidèles dans une réalité tangible. Frans Francken en peignant cette tendre scène de Nativité réussit à faire cohabiter en quelques coups de pinceaux des sentiments aussi différents que l'amour maternel et l'introspection mystique. Cette très belle composition florale peinte sur cuivre est un exemple particulièrement aboutis d'un genre pictural ayant tenu une place capitale dans l'histoire de la peinture au XVII^e siècle. Cette réalisation harmonieuse, combinant comme rarement technicité de la forme et poésie du fond, ravira les amateurs les plus exigeants.

A prolific and wide-ranging artist, Frans Francken the Younger is the most notable member of his family of artists, who collaborated in turns with his father, his brother and his son; he soon became the unquestioned head of the family workshop which produced countless paintings on both religious and secular themes, painted with a delightful picturesque flair. He played an important role in his native city of Antwerp and many documents attest to the esteem in which he was held by his peers. The home of Frans II became one of the most productive art centres in the city. Working in all manner of genres, he painted biblical, mythological, historical and allegorical scenes, as well as gallery scenes that are highly sought-after by collectors.

This pretty copper of a wonderful artistic quality and in an excellent state of preservation, can be considered as one of the most beautiful examples of a Marian garland painted by Jan Brueghel the Younger. Combining the grace of the Frans Francken's figures with the delicacy of a still life, this work is the result of a meticulous apprenticeship allowing us to consider Brueghel the Younger as the worthy heir of the paternal tradition. Applied against a dark background, the flowers literally explode from the painting like a shower of sparks from a nocturnal firework display. Painted in gentle colours, this floral painting uses the traditional colours particular to the worship of Mary: the blue and red of her garments, the pink of her flesh and the white of the cloth covering the body of the Infant Jesus. The choice of flowers forms a skilful mixture between those symbolising the qualities of the Virgin (the lily, the iris, the orange flower and the rose) and the more prosaic flowers that were fashionable in the Netherlands at the time (the tulip). Glorified by this floral mastery, the central medallion is of a superb quality. Composed in an counter-reformist environment in Antwerp, the biblical scene is both tender and profoundly human. The Church did indeed encourage artists to depict maternal love in works in order to anchor the faith of believers' in a tangible reality. By painting this tender scene of the Nativity, Frans Francken the Younger succeeds in portraying feelings as different as maternal love and mystic introspection in several brushstrokes. This beautiful floral composition painted on copper is a particularly accomplished example of a pictorial genre that held a key position in the history of 17th century painting. This harmonious work, with its rare combination of technical mastery of form and poetry of the contents, will delight the most exacting art-lovers.



Saint Jérôme
Saint Jerome

Panneau : 27 x 36 cm
Signé et daté 1643
Panel: 27 x 36 cm
Signed and dated 1643

Provenance

Propriété d'une famille noble italienne.

David Teniers compte avec Adriaen Brouwer parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Ses scènes villageoises servirent de modèle aux tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles. Doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1645, il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'archiduc Léopold Guillaume le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection.

Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel et de Paul Bril. Il acquiert par la suite un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés. Teniers s'inspire en outre de sujets religieux, mythologiques et littéraires : il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Et c'est dans des tableaux comme "La fête paysanne" du Prado à Madrid, "Le buveur attablé" du Louvre, ou "La tabagie" au Musée du Petit Palais, que l'art de ce grand peintre exulte.

Maître incontestable de la scène de genre, David Teniers nous livre avec ce Saint Jérôme, un exemple inédit d'un thème qu'il abordera tout au long de sa carrière : les saints pénitents. Contrairement aux compositions classiques du peintre dans lesquelles il insère le saint personnage dans un vaste paysage, devant une grotte ou sous des arches en ruine, Teniers invite ici le spectateur dans l'intimité du saint, retiré dans sa grotte. Assis sur une imposante dalle de pierre, le lion reposant à ces côtés, Saint Jérôme s'adonne pieusement à la lecture devant un autel de fortune. Vêtu d'un drapé sculptural rouge, son regard s'échappe vers l'extrémité gauche de la composition, songeant aux fautes qui l'ont éloigné des voies de l'Évangile.

Retiré dans une solitude profonde, et pleurant ses péchés, Saint Jérôme n'a avec lui de précieux que les livres qu'il a rapportés de ses voyages. Disposés aux pieds de l'autel, les quatre volumes rappellent ceux déposés aux pieds de Saint Antoine dans une des compositions du Louvre¹, de même que les objets reposant sur l'autel : un sablier et un crâne, symboles de vanité, ainsi

Alongside Adriaen Brouwer, David Teniers is one of the greatest Flemish genre painters of the 17th century. His village scenes served as models for tapestries in the 17th and 18th centuries. Dean of the Antwerp Guild of Saint Luke in 1645, he moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm nominated him court painter and administrator of his collection.

His first genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer; in the beginning, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He broadened his range of themes and besides rustic scenes, he made paintings featuring magicians, witches, doctors and alchemists. His characters are sometimes portrayed by costumed monkeys or cats. Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. As regards the genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer's repertoire, increasing the number of village feasts and other popular festivities. And it is through paintings such as "The peasants feast" in the Prado in Madrid, "Drinker at a table" in the Louvre, or "Smoking" in the Petit Palais museum that the art of this great painter exults.

David Teniers was an indisputable master of the genre scene. With this portrayal of Saint Jerome, he offers us a unique example of a theme he painted throughout his career: penitent saints. Contrary to his traditional compositions where the saint is inserted in a vast landscape, in front of a cave or under ruined arches, here Teniers invites the viewer into the private life of the saint, isolated in his cave. Sitting on an imposing stone slab with a lion resting at his side, Saint Jerome piously devotes himself to reading in front of a makeshift altar. Clothed in a sculptural red drape, he looks towards the far left of the painting, reflecting upon the errors that led him away from the path of the Gospel.

Isolated in profound solitude, weeping for his sins, the only precious items Saint Jerome has are the books which he brought back from his journeys. Arranged at the foot of the altar, the four volumes remind us of those laid at the feet of Saint Anthony in one of the paintings at the Louvre, as well as the objects lying on the altar: an hourglass and a skull, symbols of vanity, and also a crucifix. In addition, Teniers offers the viewer the opportunity to dis-



qu'un crucifix. Aussi, contrairement aux vastes compositions des années 1630, Teniers propose au spectateur de pénétrer dans l'intimité du saint. Dans notre panneau, les lourdes plaques de roches permettent au peintre de décliner des nuances de brun, d'ocre, et de jaune, qui éclairent un fond de délicates nuances.

Lorsqu'il fut nommé conservateur et peintre officiel de Léopold Guillaume d'Autriche à Bruxelles en 1651, Teniers a pu observer dans les collections du Palais Coudenberg un Saint Jérôme de Dosso Dossi². Visiblement impressionné par cette toile, il en fait un pasticcio conservé aujourd'hui dans une collection privée. C'est dans une lumière plus chaude et plus douce qu'il choisit de traiter notre Saint Jérôme, donnant moins de tensions à la posture du Saint, et donnant au regard une intensité presque apaisée qui nous indique qu'il en a bientôt fini avec ses démons.

1. David Teniers, *Tentation de Saint Antoine*, signé D.TENIERS.FEC, panneau : 63 x 50, Paris, Musée du Louvre

2. Dosso Dossi, Giovanni de Lutero dit (1489-90/1542), *Saint Jérôme*, c. 1518-1519, peinture sur toile, 50,3 x 74,2 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

cover the private life of the saint, contrary to the vast paintings of the 1630s. In our panel, the heavy blocks of rock allow the painter to portray a range of browns, ochres and yellows, which light up the background with delicate nuances.

When he was nominated official curator and painter of Leopold Wilhelm of Austria in Brussels in 1651, Teniers was able to study the painting of Saint Jerome by Dosso Dossi in the collections of the Palace of Coudenberg. Clearly impressed by this painting, he created a pasticcio which is currently kept in a private collection. He chose to portray our Saint Jerome in a warmer and softer light, making the Saint's posture less tense, and giving him a more intense, almost calm look, indicating that he had almost overcome his demons.

1. David Teniers, *Tentation de Saint Antoine*, signé D.TENIERS.FEC, panneau : 63 x 50, Paris, Musée du Louvre

2. Dosso Dossi, Giovanni de Lutero dit (1489-90/1542), *Saint Jérôme*, c. 1518-1519, peinture sur toile, 50,3 x 74,2 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum



Paysage fluvial avec moulin à vent et marchands
River landscape with a windmill and tradesmen

Panneau : 24 x 34,5 cm
 Panel: 24 x 34.5 cm

Provenance Collection David Christopher Mettlerkamp, Hambourg ;
 1830 Syndicus Dr Karl Sieveking (1787-1847), Hambourg ; collection privée.

Littérature

Heinrich Sieveking, *Karl Sieveking, 1787-1847. Lebensbild eines Hamburgischen Diplomaten aus dem Zeitalter der Romantik*. Bd. 3. Hamburg 1928.
 Carl Heinz Dingedahl: *David Christopher Mettlerkamp. Kunstdilettant, Sammler und Mitbegründer des Kunstvereins in Hamburg*. In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, LXII (1976), S. 81-98.

Pieter Gijssels est né à Anvers où il fut l'élève de Jan Boots en 1641 et acquit sa maîtrise en 1650. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours dans sa composition et le choix du coloris. Son art se distingue par l'accent qu'il met sur le jeu de lumière, qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives, ainsi que par sa facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains. Parfois, Pieter Gijssels réintroduit dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se distingue enfin par une figuration élégante des personnages, qui le rapproche des maîtres du genre : Jérôme Janssens, dit le danseur, ou Gonzales Coques. Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, fait de Pieter Gijssels un des peintres flamands les plus appréciés.

Déjà sublimé dès les premières décades du XVII^e siècle par Jan Brueghel le Vieux, le paysage connaît son véritable âge d'or grâce au talent de peintres tel que Pieter Gysels. Considéré comme le meilleur paysagiste de la première génération des suiveurs de Jan Brueghel le Vieux, notre artiste illustre à merveille sa maîtrise du pinceau et des couleurs au travers de ce Paysage fluvial avec moulin à vent et marchands. Comme à son habitude, l'artiste a représenté une scène de la vie quotidienne sur les rives de l'Escaut, dans la campagne anversoise. Au pied du moulin à vent du village, les habitants accueillent marchands et voyageurs débarquant des navires. Avec précision, sont figurés au premier plan des élégants, qui attendent l'arrivée d'autres bourgeois encore dans l'embarcation. Cette petite troupe de personnages est directement inspirée de Brueghel de Velours, tandis que l'horizon cristallin et la berge font écho à Martin Rijckaert. L'harmonie des couleurs est ici symptomatique de l'art de Gysels, qui opte pour des tonalités tendres pour le premier plan et une gamme brillante pour le fond. Au delà du simple paysage, cette œuvre de Gysels doit également se comprendre comme un symbole d'un autre temps : un temps de paix et d'abondance où les Pays-Bas étaient encore unis. Les embarcations que l'on voit ici sillonner l'Escaut étaient devenues rares au temps de Gysels alors que le fleuve, loin de relier les peuples était devenu la frontière naturelle entre les provinces calvinistes et catholiques. Privés des ressources maritimes lors de la fermeture manu militari de l'embouchure de l'Escaut par les Provinces sécessionnistes du Nord, les Pays-Bas espagnols cultivent avec nostalgie les images d'une période qui n'existait plus.

Pieter Gysels was born in Antwerp where he became the pupil of Jan Boots in 1641 and a master in 1650. Like his master, he devoted himself to both landscapes and still lifes. The style of his landscapes is similar to that of Jan 'Velvet' Brueghel in their composition and choice of colours. What makes his work stand out is the emphasis he places on lighting effects, sometimes using very bright colours as well as a delicate and meticulous technique, especially in his rendering of the background. Occasionally, Pieter Gysels reintroduces panoramic landscapes into his paintings. He is also known for the elegant portrayal of his characters, similar to the style of other masters of the genre: Hieronymus Janssens, also known as 'the dancer', or Gonzales Coques. The charm of his paintings, together with the diversity of his inspiration, make Pieter Gysels one of the most valued Flemish painters.

Already sublimated in the first few decades of the 17th century by Jan Brueghel the Elder, it was thanks to the talent of painters such as Pieter Gysels that landscape had its golden age. Considered to be the best landscape painter among the first generation of followers of Jan Brueghel the Elder, our artist wonderfully illustrates his skilled brushwork and colours in this River landscape with windmill and tradesmen. As usual, the artist depicts a scene of daily life on the banks of the Scheldt, in the countryside surrounding Antwerp. At the foot of the village's windmill, the inhabitants welcome tradesmen and travellers disembarking from the boats. A village appears on the horizon, with the church's bell tower standing out against an azure sky. The indescent light shining on the clouds denotes the end of the day. Its softness highlights the gaily coloured clothes of the city dwellers. The men and women of fashion are portrayed in the foreground, waiting for the arrival of other bourgeois who are still on the boat. This small group of characters is directly inspired by 'Velvet' Brueghel, while the crystal-clear horizon and the river bank is reminiscent of Martin Rijckaert. The harmony of the colours is symptomatic of Gysels' art, which opts for tender tones in the foreground and a brighter range in the background. More than a simple landscape, this work by Gysels must also be understood as a symbol of another time: a time of peace and abundance when the Netherlands were still united. The boats we see sailing down the Scheldt had in fact become a rare sight in Gysels' time; far from linking people together, the river had become the natural border between the Calvinist and catholic provinces. Deprived of the maritime resources owing to the manu militari closure of the mouth of the Scheldt by the secessionist provinces of the north, the Spanish Netherlands looked nostalgically back on the images of a time that no longer existed.



53-54 Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Paire de natures mortes : la Corbeille de fleurs et le Singe chapardeur
Pair of still lifes: Basket of flowers and Greedy monkey

Cuivres : 15,9 x 21 cm
Coppers: 15.9 x 21 cm

Provenance
Collection privée.

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

Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde, 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. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d'objets qu'il y introduit. Le charme de ses compositions 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.

Les compositions florales, mêlées ou non d'animaux, furent à la base de la renommée et du succès de Jan van Kessel. Reconnu par ces contemporains dans cette spécialité, son portrait gravé par A. Voet porte en épigraphe la mention de «peintre très renommé en fleurs». Et c'est doté de cette même qualité qu'il sera célébré, quelques douze ans plus tard, par Cornelis de Bie dans son *Het Gulden Cabinet*.

La corbeille de fleurs que nous présentons se compose de roses, de tulipes, d'iris et de petites fleurettes venant étoffer les plus grosses soigneusement ordonnées dans l'osier. De manière précise et assurée, l'artiste peint les pétales ourlés avec beaucoup de maîtrise, tandis qu'une étonnante fragilité se dégage de ce bouquet délicatement épanoui. Sur le deuxième panneau, van Kessel crée la surprise par l'ajout d'une note imprévue, inédite, mais tellement « juste » : un petit singe se glisse dans la composition pour y mettre un joyeux désordre.

Cette ravissante paire de tableautins fait revivre avec fraîcheur les goûts en vogue à Anvers au XVII^e siècle. Très appréciées par ses contemporains, fourmillant d'animaux exotiques et de plantes rares, les œuvres de Jan van Kessel figuraient dans les plus nobles collections du temps.

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

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

Floral compositions, sometimes combined with animals, are at the origin of Jan van Kessel's renown and success. The basket of flowers we are presenting here is composed of roses, tulips, irises and small flowerets, giving body to the larger, carefully organized flowers in the basket. In a precise and confident manner, the artist paints the rimmed petals with great skill, while an astonishing fragility emanates from this delicately blossoming bouquet. In the second panel, van Kessel creates an element of surprise by adding an unexpected and original, yet highly «apt», touch: a small monkey slips into the painting to create joyful havoc.

This delightful pair of small paintings provide a fresh outlook on the tastes in vogue in 17th century Antwerp. Greatly appreciated by his contemporaries, Jan van Kessel's works, abundant with exotic animals and rare plants, featured among the most noble collections of the time.



Avant 1658 - Bruxelles - 1702

Paire de vues de Paris : Vue du Pont Neuf depuis la Tour de Nesle sur la rive gauche / Vue de la Tour de Nesle et du Palais du Louvre depuis le Pont Neuf
Pair of views of Paris: View of the Pont Neuf from the Tour de Nesle on the left bank / View of the Tour de Nesle and the Palais du Louvre from the Pont Neuf

Peintre de scènes de genre et de paysages, Pieter Bout fut, d'après certains de ses biographes, l'élève de Wouwerman. Reçu Maître à Bruxelles en 1671, il partit ensuite s'installer à Paris où il résida jusqu'en 1677. Ce voyage est attesté par plusieurs vues de la cité dont les plus célèbres sont "La Vue de l'Arsenal" et "L'île Saint-Louis", actuellement conservées au Musée Carnavalet. Il semblerait qu'il effectuât peu après un voyage en Italie. Son retour à Bruxelles se fit durant l'année 1695, année de son mariage.

Ses thèmes de prédilection furent les scènes de marché, de kermesses, les vues de ports et de places de villages, animés d'un grand nombre de petites figures. Il s'inspire en cela de l'art de Jan Brueghel de Velours et de David Teniers. Sa verve pittoresque ainsi que son habileté à recréer une réjouissance populaire d'une rare truculence s'exprimèrent pleinement à travers ces compositions.

Ce peintre, particulièrement apprécié par ses contemporains, fut appelé à collaborer avec des peintres de paysages, dont les plus célèbres furent Adriaen Frans Baudewyns, Lucas Achtschellink et Jacques d'Arthois, afin d'étayer leurs tableaux par ses habiles agencements de personnages.

Pieter Bout nous offre ici un des plus beaux panoramas de la capitale française sous le règne de Louis XIV. L'artiste qui séjourna à Paris jusqu'en 1677, aimait traduire l'effervescence de cette ville, bourdonnant d'une activité incessante. S'inscrivant dans la longue tradition du paysage flamand et influencé par les compositions de Jan Brueghel l'Ancien, Bout choisit d'enrichir ces paysages fluviaux d'une multitude de personnages. Ces deux vues de la capitale traduisent à merveille l'agitation laborieuse qui régnait autour du Louvre et sur les bords de Seine à l'époque. Pieter Bout exprime ici tout son talent dans le rendu d'un paysage urbain à la fin du XVII^e siècle.

De nombreux peintres d'origine flamande furent également attirés par la magnificence des monuments construits à Paris tout au long du siècle. Le Pont Neuf, à l'origine baptisé Pont du Louvre par son fondateur Henri III, était au XVII^e siècle le lieu de promenade le plus fréquenté de la ville. Une foule des plus hétéroclites s'y côtoyait. Semblable aux gravures d'Israël Sil-

Paire de toiles : 59 x 84.2 cm
 Pair of canvasses: 59 x 84.2 cm

Provenance
 Galerie De Jonckheere, Paris 1992 ;
 Collection privée.

A painter of genre scenes and landscapes, Pieter Bout was – according to some biographies – Wouwerman's pupil. Accepted as a master in Brussels in 1671, he then settled in Paris where he lived until 1677. This stay is confirmed by several views of the city, the most famous of which are "The View of the Arsenal" and "L'île Saint Louis", currently kept at the Musée Carnavalet. Apparently, he travelled to Italy shortly afterwards, returning to Brussels in the course of 1695, the year he married.

His favourite themes were market scenes, kermesses, and views of ports and village squares, animated with crowds of small figures. In this sense, he drew inspiration from the art of Jan 'Velvet' Brueghel and David Teniers. His picturesque vigour and his skill at recreating unusually colourful scenes of popular merrymaking are fully expressed through his paintings.

This painter, who was particularly appreciated by his contemporaries, was asked to collaborate with landscape painters, the most famous of which were Adriaen Frans Baudewyns, Lucas Achtschellink and Jacques d'Arthois, in order to people their paintings with his skilfully arranged characters.

Here, Pieter Bout offers us one the most beautiful panoramas of the French capital under the reign of Louis XIV. The artist, who stayed in Paris until 1677, liked to convey the city's effervescence, buzzing with continuous activity. Following the long tradition of Flemish landscape painting and influenced by the works of Jan Brueghel the Elder, Bout chose to enrich these riverscapes with a multitude of characters. These two views of the capital wonderfully convey the industrious hustle and bustle that reigned over the Louvre and the banks of the Seine at the time. Here, Pieter Bout expresses all his talent in his rendering of an urban landscape at the end of the 17th century.

Numerous painters of Flemish origin were also attracted by the magnificence of the monuments constructed in Paris throughout the century. The Pont Neuf, originally called the Pont du Louvre by its founder Henry III, was the town's most frequented place for taking a walk in the 17th century. Here, a highly assorted crowd rubbed shoulders. Similar to the engravings of Israël Silvestre created at the beginning of the 17th century, the bridge already had the form we know today. The Tour de Nesle, which no longer exists, used to



vestre réalisées au début du XVII^e siècle, le pont avait déjà la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Disparue, la Tour de Nesle, se trouvait autrefois à la place qu'occupe aujourd'hui le pavillon Est de l'Institut de France. Baptisée à sa construction Tour Hamelin, elle faisait face à la Tour du Louvre, édifiées par Philippe Auguste en 1214 avec deux autres tours pour protéger Paris. Haute de 25 m, elle prit rapidement le nom de l'hôtel voisin du sire de Nesle, auquel elle fut annexée.

Pieter Bout est un adepte des paysages urbains et fluviaux. Maître dans l'art de la perspective, il joue admirablement avec le rendu des étendues d'eau et n'hésite pas à élargir sa gamme chromatique en faisant écho au ciel. Mais la véritable richesse qu'apporte Bout à ces deux paysages repose sur la finesse et la vitalité des personnages : marchands et badauds fourmillent au milieu des places et sur les quais. Présentés par petits groupes, ils ponctuent l'espace par petites touches de couleurs. Le fourmillement des citadins renforce la monumentalité des bâtisses. De format identique, les deux vues de Paris plongent le spectateur dans l'ambiance d'une fin de journée ensoleillée, dont le ciel rosé porte encore la trace. Ôde au Grand siècle, cette paire ravira les amoureux de la ville Lumière comme les amateurs les plus pointilleux des paysages urbains.

be where the Pavillon Est de l'Institut de France now stands. Baptised the Tour Hamelin when it was built, it stood opposite the Tour du Louvre, erected by Philippe Auguste in 1214 alongside two other towers to protect Paris. Twenty-five metres high, it rapidly adopted the name of the neighbouring manor of the lord of Nesle, to which it was annexed.

Pieter Bout is an expert in townscapes and riverscapes. A master in the art of perspective, he wonderfully renders stretches of water and gladly expands his range of colours by echoing the sky. But the true wealth Bout brings to these two landscapes lies in the finesse and vitality of the characters: a mass of stallholders and passers-by in squares and on the quays. Presented in small groups, they punctuate the space with little touches of colour. The swarm of city dwellers reinforces the monumentality of the buildings. Identical in format, the two views of Paris plunge the viewer into the atmosphere at the end of a sunny day, a trace of which remains in the pinkish sky. An ode to the 17th century, this pair will delight both lovers of the City of Enlightenment and the most demanding of townscape lovers.



57-58

Francesco Guardi

1712 - Venice - 1793

L'île de San Servolo / L'île de la Sainte Vierge du Rosaire
The Island of San Servolo / The Island of Our Lady of the Rosary

Toiles : 12,7 x 19,7 cm
Canvases: 12.7 x 19.7 cm

Provenance
Collection privée.

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.

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.

Aujourd'hui Guardi tient une grande place dans l'histoire de l'art. 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 ou de Goya, 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 ces deux délicates vues de Venise.

La première toile représente l'île de la Vierge du Rosaire, qui tient son nom de l'église renaissance qu'elle abrite. La seconde composition nous montre San Servolo, île sur laquelle se trouve aujourd'hui l'université internationale de Venise.

La matière vibrante traduit toute l'atmosphère de ces images où le temps s'arrête sur Venise et ses occupants. Au gré de la lagune, les gondoliers formés par de fines touches brillantes conduisent leurs embarcations devant les édifices gorgés de chaleur. Précurseur d'un nouveau style, Guardi a su manipuler la lumière avec une grâce qui ne s'était encore jamais vue.

The most well known of a family of painters, Francesco Guardi is – alongside Canaletto – the painter of veduti, a pictorial genre featuring picturesque and meticulous views of Venice that reached fruition in the 18th century. 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. Today, Guardi holds an important place in the history of art. His vision of Venice influenced that of the great painters, such as Monet and Turner, who used this town as a source of inspiration. 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 these two delicate views of Venice.

The first canvas depicts the Island of Our Lady of the Rosary, which is named after the church there. The second painting shows us San Servolo, an island where an ancient Benedictine monastery was founded in the Middle Ages, and where the International University of Venice now has its headquarters.

The vibrant subject matter fully conveys the atmosphere of these images where time has stopped on Venice and its inhabitants. Across the lagoon, the gondoliers formed by bright delicate touches, sail their boats in front of the buildings filled with warmth. Precursor to a new style, he knew how to handle light with a grace that had never been seen before.



59-60

Francesco Tironi

Venise 1745 –1797

Vue du pont du Rialto / Vue de la Piazzetta avec la Libreria, l'entrée du Grand Canal avec la Dogana et Santa Maria della Salute
View from the Rialto Bridge / View from the Piazzetta with the Libreria, the entry to the Grand Canal with the Dogana and Santa Maria della Salute

Paire de toiles : 40,5 x 66 cm
 Pair of canvases: 40.5 x 66 cm

Provenance
 Collection privée.

Se fondant sur les Venti quattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia gravées par Antonio Sandi et publiées en 1785 par Ludovica Furlanetto, Herman Voss fut le premier à exhumer en 1927-28, l'œuvre de Tironi. C'est ainsi qu'il rendit au peintre une série de dessins préparatoires dont certains sont conservés à l'Albertina de Vienne ainsi que deux toiles, appartenant à des collections privées, et portant le monogramme « F. T. ». Dans les sources, Francesco Tironi est mentionné par la chanoine vénitien Giannantonio Moschini (1773-1840) dans son *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, publié à Venise en 1806. En 1840, F. de Boni, dans sa *Biografica degli artisti*, mentionne Tironi comme « pittore prospettico veneziano » né dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

L'influence de Canaletto mais aussi celle, plus tardive, de Francesco Guardi sont apparues au fil des réattributions et redécouvertes qui se sont succédées depuis. Et c'est en fin de compte une œuvre souvent résolument personnelle, tiraillée entre drame et sérénité, qui se dessine progressivement et marque les prémises du romantisme.

Cette magnifique paire de vues de Venise plonge l'amateur de vedutti au cœur des fastes de la ville à la fin du XVIII^e siècle. Mis en scène par une brillante perspective, le pont du Rialto s'élève au fond de la première composition. Sur les bords du Canal, des badauds aux costumes chamarrés, déambulent. Nous les retrouvons au cœur du deuxième tableau, au centre de la Piazzetta. Peints en petites touches de couleurs énergiques, ces personnages ponctuent avec délicatesse ces deux admirables compositions.

Fabuleux témoignage de Venise avant les guerres napoléoniennes, œuvre dense et prenante illustrant toute la maturité de l'artiste, notre paire de vedutti est traversée d'une véritable dimension préromantique. La manière de peindre de Tironi, à la fois énergique et contrastée, offre les réminiscences des créations de Guardi, relayée par d'expressifs jeux de lumière qui renforce la tension se dégageant de l'ensemble. C'est dans cette ambivalence significative entre vestiges d'une gloire passée et naissance des préceptes romantiques, que se déploie ici avec force, toute la poésie nostalgique de l'art de Francesco Tironi.

*Based on the Venti quattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia engraved by Antonio Sandi and published in 1785 by Ludovica Furlanetto, Herman Voss was the first to exhume the works of Tironi in 1927-28. He thus attributed a series of preparatory drawings to the painter, some of which are kept at the Albertina in Vienna, as well as two paintings belonging to private collections and bearing the monogram "F.T.". In the sources, Francesco Tironi is mentioned by the Venetian canon Giannantonio Moschini (1773-1840) in his *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, published in Venice in 1806. In 1840, F. de Boni, in his *Biografica degli artisti*, mentions Tironi as "pittore prospettico veneziano" born in the second half of the 18th century.*

The influence of Canaletto, but also that of Francesco Guardi later on, has become apparent as works have been successively reattributed and rediscovered over time. Finally, it is a body of work that is often resolutely personal, torn between drama and serenity, which gradually takes shape and marks the beginnings of romanticism.

This magnificent pair of views of Venice plunge lovers of vedutti into the heart of the town's splendour at the end of the 18th century. Presented with a brilliant sense of perspective, the Rialto Bridge rises up in the background of the painting. Passers-by in richly-coloured clothes are strolling along the banks of the Canal. They also feature in the second painting, in the centre of the Piazzetta, gossiping among themselves while others do business. Painted in small touches of energetic colours, these characters delicately punctuate these two admirable paintings.

A fabulous account of Venice before the Napoleonic wars, and a dense and captivating work illustrating the artist's maturity, our pair of vedutti definitely has a pre-romantic thread running through it. Tironi's manner of painting, which is both energetic and contrasted, is reminiscent of Guardi's works, relayed by expressive lighting effects that reinforce the tension therein. It is here, in this significant ambivalence between the vestiges of a past glory and the birth of romantic precepts, that all the nostalgic poetry of the art of Francesco Tironi is so forcefully deployed.



Le départ du Bucentaure
The Departure of the Bucentaur

Toile : 60 x 84,5 cm
Canvas: 60 x 84.5 cm

Provenance
Collection privée.

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

A partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste.

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

Cette composition magistrale, bénéficiant d'une taille hors du commun, permet au peintre de dévoiler toute sa prouesse, acquise grâce à une étude minutieuse de l'œuvre de Canaletto. On retrouve dans cette toile l'effervescence régnant à Venise à la fin du XVIII^e siècle. Le chant du cygne de la Sérénissime se pare de mille feux : talentueux coloriste, Bison fait miroiter l'or des gondoles dans les eaux vertes du Grand Canal. Les barques de l'aristocratie lagunaire accompagnent le Bucentaure dans son voyage vers la mer. En donnant des effets particulièrement vibrants à ses couleurs, la touche de Bison atteint ici toute sa grâce.

De manière évidente, le départ du Bucentaure nous dévoile l'accomplissement des recherches chromatiques de l'artiste. Ici, il se distingue clairement de ses prédécesseurs par une « macchia » ferme et assurée. L'atmosphère des lieux baigne dans une lumière rosée et limpide, qui nous laisse apprécier toute la sensibilité et la poésie qui se dégagent des murs de la cité des Doges. Les reflets dorés viennent animer les façades et, par le contraste des jeux de lumière, les détails architecturaux deviennent plus précis. Le ciel merveilleusement travaillé accorde à ces espaces une nouvelle grandeur. Les tonalités nacrées et pastelles employées par l'artiste contribuent à accroître cette atmosphère romantique propre au début du XIX^e siècle.

Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who prolonged the vedutist tradition at the turn of the 18th century. An eclectic and versatile artist, he also left behind an important oeuvre as a painter and decorator, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs and Diziani: numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and the surrounding areas bear witness to his ability as a fresco artist. Essentially dedicating himself to topographical veduta in his easel paintings, he nevertheless dealt with a wide variety of subjects, including fantasy. Other than these two aspects of his art, he produced an impressive number of graphic works.

In 1831, he settled in Milan and from 1834 to 1838, he made a series of journeys which took him successively to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus broadening his vedutist repertoire.

As regards his protean body of work, we should emphasise – besides the variety of subjects – the extreme quality of his pictorial production, making him one of the most worthy epigones of the Venetian vedutist tradition in the 18th century.

Through this brilliant painting, of an extraordinary dimension, the painter is able to reveal all his prowess, acquired thanks to a meticulous study of Canaletto's work. This canvas exudes all the effervescence that reigned in Venice at the end of the 18th century. The Serenissima's swan song shimmers with a thousand lights: a talented colourist, Bison makes the gold of the gondolas gleam in the green waters of the Grand Canal. The boats belonging to the lagoon's aristocrats accompany the Bucentaur on its journey towards the sea. Here, Bison's touch is truly charming thanks to his particularly vibrant colours.

The Departure of the Bucentaur quite clearly reveals the artist's successful attention to colour. Here, he stands out from his predecessors with his firm and confident 'macchia'. The atmosphere in the painting is bathed in a clear, pinkish light, which allows us to fully appreciate the sensitivity and poetry emanating from the walls of the city of the Doges. Golden highlights animate the facades, and the architectural details stand out even more precisely thanks to the contrasting lighting effects. The marvellously worked sky brings a new grandeur to these spaces. The pearly, pastel tones used by the artist help to increase the romantic atmosphere particular to beginning of the 19th century.



Commemorating the festivities organised for the accession of Alvise IV Mocenigo, the Departure of the Bucentaur celebrates the symbolic marriage of the new Doge with the Adriatic (Spozalizio del mare). Par-delà l'allégorie évidente de l'alliance cruciale de la Sérénissime avec la source même de sa prospérité millénaire, ces cérémonies fastueuses commémoraient la conquête de la Dalmatie par le Doge Pietro Orseolo II au XIV^e siècle. Le protocole cérémoniel nous est parfaitement connu : à bord de l'embarcation somptueuse rutilante d'or et de pourpre, le Doge devait jeter l'anneau symbolique de l'alliance dans la lagune avant de gagner le Lido, frontière de l'Urbs vénitienne et berceau du lieu-dit Malamocco, où les premiers colons occupèrent les îles rialtines. Il devait ensuite suivre la messe en l'Eglise de San Niccolo, saint patron des enfants, mais aussi des transactions commerciales.

La magnificence de cette composition et l'évocation brillante d'un passé prestigieux traduisent implicitement un engagement politique de l'artiste. Bison vit en effet dans une ville sous occupation étrangère : annexée par Bonaparte en 1797 et cédée par la suite aux Habsbourg, Venise se trouvait toujours en 1831 sous le joug autrichien. A la suite la Révolution de Juillet, une première guerre indépendantiste avait été menée contre l'Autriche par le roi de Sardaigne Charles-Albert de Savoie. Ce conflit se solda par un échec relatif de la cause italienne mais n'en fut pas moins le catalyseur d'un processus devant aboutir inexorablement quelque trente années plus tard à la proclamation du royaume d'Italie (1861) et au rattachement de Venise en 1866...

Les dessins de Canaletto sont la source iconographique de ce départ du Bucentaure ; gravées autour de 1763-66 par Giambattista Brustolon (1712-1796), la série de dessins fut reprise par Francesco Guardi. Largement diffusées, les gravures servirent à Bison pour la réalisation de son tableau. Avec une palette soutenue, une justesse des proportions et le goût du détail, Bison allie la majesté d'une toile historiée à la minutie d'une scène anecdotique.

Entre une maîtrise parfaite de la perspective, la justesse de la couleur et le choix fantastique du sujet, le dernier des grands vedutistes nous livre ici un des plus importants tableaux de toute son Œuvre.

Commemorating the festivities organised for the accession of Alvise IV Mocenigo to the throne, the Departure of the Bucentaur celebrates the symbolic marriage of the new Doge with the Adriatic (Spozalizio del mare). Besides the obvious allegory of the crucial alliance of the Serenissima with the very source of its ancient prosperity, these sumptuous ceremonies commemorated the conquest of Dalmatia by the Doge Pietro Orseolo II in the 14th century. The ceremonial protocol is well known to us: on board the sumptuous boat gleaming with gold and crimson, the Doge had to throw the symbolic wedding ring into the lagoon before reaching the Lido, the border between the Venetian Urbs and the cradle of the place known as Malamocco, where the first settlers occupied the Rialtine Islands. He then had to attend mass in the Church of San Niccolo, the patron saint not only of children, but also of commercial transactions.

The splendour of this painting and the brilliant evocation of a prestigious past implicitly convey the artist's political commitment. Bison actually lived in a town under foreign occupation: annexed by Bonaparte in 1797 and then handed over to the Hapsburgs, Venice was still under Austrian rule in 1831. Following the July Revolution, a first war of independence was led by Charles Albert of Sardinia against Austria. While this conflict ended in a relative failure of the Italian cause, it was nevertheless the catalyst for a process that was to inexorably lead to the declaration of the kingdom of Italy (1861) thirty years later and the incorporation of Venice in 1866.

The drawings by Canaletto are the iconographic source for this Departure of the Bucentaur; engraved circa 1763-66 by Giambattista Brustolon (1712-1796), the series of drawings were copied by Francesco Guardi. Bison used these widely distributed engravings to create his own painting. With a strong palette, precise proportions and a taste for detail, Bison combines the majesty of an historical canvas with the meticulousness of an anecdotal scene. His perfect control of perspective, the appropriateness of the colours and the fantasy element of the subject, makes this one of the most important paintings of Bison's entire oeuvre.



INDEX

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

Bison, Giuseppe-Bernardino 1762 Palmanova - Milan 1844	61	Grimmer, Jacob Vers 1526 - Anvers - 1589	14-15
Bout, Pieter Avant 1658 - Bruxelles - 1702	55-56	Guardi, Francesco 1712 - Venice - 1793	57-58
Brueghel, Jan le Jeune 1601 - Anvers - 1678	47 à 50	Huys, Pieter Vers 1519 - Anvers - 1584	11
Brueghel, Pieter le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638	19 à 24	Kessel, Jan (van) 1626 - Anvers - 1679	53-54
Bruyn, Bartholomeus le Vieux Vers 1493 Cologne ou Wesel - Cologne 1553-1557	4	Lyon, Corneille (de) Vers 1500 La Haye - Lyon 1575	5
Cleve, Hendrick (van) Vers 1525 - Anvers - 1589	12-13	Maitre du portrait d’Andreas Hertwig Première moitié XVI ^e siècle	7
Cleve, Marten (van) 1527 - Anvers - 1581	16	Massijs Jan 1505 - Anvers - 1575	8
Clouet, François Vers 1516 Tours - Paris 1572	10	Snyders, Frans 1579 - Anvers - 1657	43
Cranach, Lucas le Jeune 1515 Wittenberg - Weimar 1586	9	Stalbempt, Adriaen (van) 1580 - Anvers - 1662	44-45
Cranach, Lucas le Vieux 1472 Cranach - Weimar 1553	1-2-3	Teniers, David 1610 Anvers - Bruxelles 1690	51
École française Première moitié XVI ^e siècle	6	Tironi, Francesco Venise 1745 - 1797	59-60
Francken, Frans le Jeune 1581 - Anvers - 1642	50	Valckenborch, Lucas (van) Avant 1535 Malines - Francfort 1597	18
Gijsels, Pieter 1621 - Anvers - 1690	52	Verstralen, Antonie 1593 Gorinchem - Amsterdam 1641	46
Grimmer, Abel 1570 - Anvers - 1618	25 à 42	Wechelen, Hans (van) Vers 1530 - Anvers - entre 1590 et 1600	17

La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser les tableaux de votre collection.
Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery to arrange an appraisal of the paintings in your collection.

Textes et recherches : Alice Frech
Traduction : Alice Cameron

design © www.be-poles.com
Imprimé en Belgique en septembre 2009 par Dereume



