

DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE
Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens

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

7 rue de l'Hôtel de Ville 1201 **Genève**
T. +41 798 40 20 20 | F. +41 22 347 71 84

www.dejonckheere-gallery.com

SOMMAIRE

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1 Maitre de la légende de sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XV^e siècle
Vierge à l’Enfant adorée par un donateur présenté par Saint-Michel

2 Lucas Cranach Le Vieux

1472 Kronach - Weimar 1553
Le Jardin d’Eden

3 Lucas Gassel

Vers 1500 Helmont - Bruxelles avant 1569
Loth et ses filles dans un paysage panoramique avec les villes de Sodome et Gomorrhe en flammes

4 Maitre Des Demi-Figures

Actif à Anvers entre 1500 et 1550
Paysage panoramique avec repos pendant la fuite en Egypte

5 Maitre du fils prodigue

Actif à Anvers dans le deuxième tiers du XVI^e siècle
Vierge à l’Enfant au livre de prière et aux cerises

6 Jan Mandijn

1502 Haarlem - 1560
Les tentations de Saint Antoine

7 Jan Mandijn

1502 Haarlem - 1560
La Tentation de Saint Antoine dans un paysage panoramique

8 Pieter Huys

Vers 1519 - Anvers - 1584
Les tentations de Saint Antoine

9 Herri Met De Bles

Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560
Le siège de Théroouanne, avec l’armée conduite par Charles Quint campant au pied de la ville

10 Pieter Balten

1525 - Anvers - 1598
Grande kermesse de la Saint Georges au village

11 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638
Danse de noces en extérieur

12 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638
La danse de noces en intérieur

13 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638
La procession nuptiale

14 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638
Le Paiement de la dîme ou L’avocat de village

15 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638
Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

16 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618
L’hiver : paysage de neige avec château fort et jeux sur glace

17 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618
Paysage d’hiver avec la Fuite en Egypte et le Songe de Joseph

18 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618
L’été

19 Sebastien Vrancx

1573 - Anvers - 1647
L’automne : scène de marché au cœur d’un village

20-23 Abraham Janssens

1575 - Anvers - 1632
Les quatre saisons

24 Adriaen Van Stalbempt

1580 - Anvers - 1662
L’hiver : la fente du bois dans un paysage panoramique enneigé

25 Hendrick Van Steenwijck Le Jeune

vers 1580 Francfort - Londres vers 1642
Intérieur d’une cathédrale gothique

26 Martin Rijckaert

1587 - Anvers - 1631
Paysage panoramique au moulin à eau et aux deux moulins à vent

27 Antonie Verstralen

1593 Gorinchem - Amsterdam 1641
Paysage hivernal avec scène de patinage sur une rivière gelée bordée de moulins

28-29 Christoffel Van Den Berghe

Vers 1600 - Middelburg - 1642
Paire de paysages avec compagnie galante : l’Eté et l’Hiver

30 Jacob Duck

Vers 1600 - Utrecht - 1667
La partie de tric-trac

31 Anthonie van de Velde

1557 Anvers - Amsterdam 1616
Le banquet d’Antoine et Cléopâtre

32 Jan Brueghel Le Jeune

1601 - Anvers - 1678
Singes fumeurs et joueurs dans un intérieur

33 Jan Brueghel Le Jeune

1601 - Anvers - 1678
Concert d’oiseaux

34 Jan Brueghel Le Jeune

1601 - Anvers - 1678
Paysans et carriaes dans un paysage panoramique boisé

35 Isaac Soreau

1604 - Hanau - après 1638
Nature morte de fruits : grappes de raisin dans un bol de porcelaine, assiette, verre de vin vénitien, couteau, noix et poire sur une table.

36 Joris Van Son

1623 - Anvers - 1667
Nature morte de fruits : pêches, cerises, figue et raisins sur un entablement

37 Pieter Gijssels

1621 - Anvers - 1690
Kermesse et danse des villageois

38 Jan Van Kessel

1626 - Anvers - 1679
Nature morte au dalmatien, singe et perroquet avec corbeille de fleurs et coupes de fruits

39 Jan Van Kessel

1626 - Anvers - 1679
Etude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache

40-43 Jan Van Kessel

1626 - Anvers - 1679
Nature morte à la corbeille de fleurs, écureuil à la tulipe ; Nature morte à la corbeille de fleurs, écureuil à la rose ; Nature morte à la coupe de porcelaine, fleurs et cochon d’Inde ; Nature morte de fruits et légumes avec singe et chien

44 Edwaert Collier

Vers 1640 Breda - Londres 1708
Nature morte à la coupe d’agrumes et à la montre à gousset sur un tapis d’Orient

45 Gaspar Van Wittel, dit Vanvitelli

(Amersfoort 1653 - 1736 Rome)
Venise : la Piazzetta vue du Bacino di San Marco

46-47 Francesco Guardi

1712 - Venise - 1793
L’Isola San Michele ; Rio dei Mendicanti

48-49 Giuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova - Milan 1844
Vues de Venise : Le Grand Canal ; La Piazzetta depuis le Bacino di San Marco

1 Maître de la légende de sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XV^e siècle

Vierge à l'Enfant adorée par un donateur présenté par Saint-Michel
Virgin and Child Adored by a Donor presented by Saint Michael

Panneau : 44,4 x 34,2 cm
Panel : 44.4 x 34.2 cm

Provenance

Baron Jo van der Elst, Vienne, vers 1930
Collection van der Elst, 1953
Collection privée, Belgique

Littérature

G. Marlier, *Le maître de la Légende de Sainte Ursule in : Jaarboek Koninklijk Museum van Schone Kunsten, Antvers* 1964, pp. 5 seq., note 11 ;
M. Base Dondeynein cat. Expo. *Primitifs flamands* anonymes, Bruges 1969, pp. 41-42, 199-200, n° 5, ill. p. 42 ;
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden 1971, vol. Vlb, pp. 114, 123, cat. N° Add. 271, pl. 255

exposition

Le portrait dans les Anciens Pays-Bas, Bruges, 1953, n° 23, pl. XXVII ;
Flemish Art 1300-1700, Londres, Royal Academy, 1953-54, n° 46 ;
La Madone dans l'Art, Anvers, 1954, n° 67
Fleurs et Jardins dans l'Art Flamand, Gand, Musée des Beaux-Arts, 1960, n° 176 ;
Primitifs flamands anonymes, Bruges, Groeningemuseum, 14 juin-21 septembre 1969, n° 5.

La personnalité artistique distincte de ce maître de l'école brugeoise, actif entre 1480 et 1500, émergea grâce à Friedländer à la suite de l'exposition de primitifs flamands qui s'était tenue à Bruges en 1902 : dans cette exposition fut montrée pour la première fois la série de panneaux éponymes racontant la légende de Sainte Ursule, œuvre que l'on considère, par l'indépendance stylistique et de motifs qui s'y déploie, comme légitimement antérieure à l'incontournable chasse du même thème achevée par Memling en 1489.

En tout état de cause, si son œuvre dénote une indéniable affinité avec les modèles memlinguiens, l'intégration se fait de manière résolument personnelle dans une synthèse qui rend d'ailleurs tribut à l'œuvre d'autres grands maîtres tels que R. Van der Weyden ou H. Van der Goes. L'effet tactile immédiat des figures du Maître de la Légende de Sainte Ursule, ainsi que leurs carnations où se jouent volontiers des effets de reflet aux tonalités bleutées, renvoient plus particulièrement à l'influence du peintre bruxellois.

La lisibilité directe de ses compositions dégage un charme certain, que vient souligner le type tout à fait personnel de ses physionomies : avec leur grand front, leurs grands yeux sombres, leur sourire discret aux lèvres comme scellées, leurs mains longues et bien dessinées. Le Maître de la Légende de Sainte Ursule se plaît à célébrer ses origines en incluant de façon récurrente dans le fond de ses tableaux la silhouette facilement identifiable la ville de Bruges. Les œuvres du Maître se trouvent dans les musées suivants : Aix la Chapelle, Metropolitan New York...

L'art du Maître de La Légende de Sainte Ursule se manifeste avec une vigueur particulière dans ce petit panneau dévotionnel où les traits suaves de Memling se conjuguent à une construction dynamique proche d'un Van der Goes, dont l'*Adoration des Mages* (perdue mais connue par d'innombrables copies) semble avoir inspiré la position de l'Archange Saint-Michel.

La Vierge trône ici en majesté, dûment ceinte d'une couronne ornée de pierreries comme Reine du Ciel, sur une Sedes de pierre revêtue d'un somptueux brocart et délicatement orné d'ogives gothiques fleuries. Elle présente avec douceur et gravité un Enfant Jésus entièrement dévêtu et nimbé d'une auréole de lumière divine que l'on retrouve dans les reflets diaprés de la cuirasse de l'Archange. Dans un geste d'accueil autant que de bénédiction, le Christ croise discrètement les bras, un geste qui de façon indirecte peut également se lire comme une référence à la Rédemption ultime qu'il apportera aux hommes par le sacrifice de sa Crucifixion.

The distinctive artistic personality of this master of the Bruges school who worked between 1480 and 1500 emerged thanks to Friedländer in the aftermath of the exhibition of Flemish Primitives held in Bruges in 1902.

At this exhibition, the eponymous series of panels depicting the legend of Saint Ursula was displayed for the first time. On account of their stylistic independence and the particular motifs they contain, these works are considered to be legitimate antecedents to the incomparable reliquary depicting the same legend completed by Memling in 1489.

In any case, while his work shows an undeniable affinity with Memling's models, the integration is achieved in a distinctly personal manner forming a synthesis that at the same time pays tribute to the work of other great masters such as R. Van der Weyden and H. Van der Goes. The direct tactile force of the Master of the Legend of Saint Ursula's figures, as well as their complexions in which reflective effects interplay with blue tones, more specifically indicate the influence of the Brussels master.

There is a distinct charm in the clear legibility of his somewhat archaic compositions, which bring out the highly personal treatment of the figures' physiognomies: with their large foreheads and expressive dark eyes, their modest, tight-lipped smiles, and their long, well drawn hands, the figures of the Master of the Legend of Saint Ursula are highly characteristic.

The art of the Master of the Legend of Saint Ursula assumes a particular impact in this small devotional panel in which the sweetness of Memlingesque figures is combined with a dynamic diagonal arrangement that signals a new impulse and suggests the influence of Van der Goes, with his Adoration of the Magi (a work that has been lost but is known through countless copies) from which the figure of the Archangel Michael appears to be directly derived.

The Virgin presides here majestically, wearing the jewelled crown befitting of the Queen of Heaven, and seated on a stone Sedes draped with sumptuous brocade with a delicate Gothic floral motif. She gently and solemnly presents the baby Jesus who is shown completely nude and bathed in an aura of divine light that is reflected in the shimmering armour of the Archangel. The presence of the throne, which obstructs this light, emphasizes that we are looking at the divine light that illuminates those beholding the divine apparition and by extension, metaphorically, all of humanity. In a gesture that both welcomes and blesses two other figures in the scene, the Christ child discreetly crosses his arms, a position that could also be read as an indirect reference to his ultimate redemption of mankind through the sacrifice of the Crucifixion.



1 Maître de la légende de sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XV^e siècle

Saint militaire, et, comme tel, revêtu de sa cuirasse, l'Archange Michel dans une position figurant autant un élan arrêté que le stade intermédiaire d'une gémulation, présente de façon dynamique le donateur. Celui-ci est naturellement représenté à genoux, en orant, à une échelle symboliquement inférieure à celles des autres personnages. Si rien ne nous est connu de son identité exacte, on peut néanmoins supposer, eu égard à son vêtement qu'il appartient à la bourgeoisie. Suivant la coutume qui veut que les donateurs soient présentés par leur saint patron éponyme, son prénom est, selon toute vraisemblance, Michel, à moins que la présence de l'Archange ne soit ici justifiée par l'association du Saint à telle confrérie, guilde ou association dont il ferait partie. Sa physionomie est puissamment caractérisée par des ombrages accusés typiques de la main de l'artiste (elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure de l'ambassadeur français figurant sur le premier panneau de la série éponyme du maître, dédiée à Sainte Ursule).

La poterne et l'enceinte que l'on distingue au plan moyen entourent un parterre à la végétation et flores foisonnantes. Elles définissent d'emblée l'espace de l'apparition comme un «hortus conclusus», métaphore traditionnelle associée à la Vierge et renvoyant indirectement à la conception virginale du Christ. D'ultérieures associations symboliques rappelant les vertus mariales se retrouvent dans le choix des fleurs qui s'érigent du parterre : le lys pour sa pureté, l'œillet pour les Douleurs qu'elle acceptera d'endurer etc....

Dans le lointain, on distingue un paysage urbain qui, dans la logique iconographique, devrait se lire comme une représentation de la Jérusalem attendant le pieux donateur, mais qui, par la silhouette caractéristique de son beffroi, se donne aussi comme un portrait de la ville de Bruges, ville du peintre et sans doute aussi du commanditaire. Une telle pratique est, on le sait, récurrente dans l'œuvre du peintre et sera la marque de toute une génération d'artistes brugeois, pénétrés de la fierté d'appartenir à une véritable métropole commerciale et artistique.

La sérénité de la composition, la calme beauté des visages, l'attention portée au moindre détail et l'importance de l'élément botanique font de ce panneau un témoignage rare et précieux des derniers feux de la peinture gothique à la fin du XV^e siècle.

The Archangel Michael, duly covered in the armour of the Warrior Saint, is shown in a position of hesitation that could also be the intermediate stage of a genuflection as he dynamically presents the donor, also in armour. Naturally, the latter is depicted kneeling and praying, on a symbolically smaller scale than the Virgin and the Christ child respectively. Although nothing is known of the donor's precise identity, judging from his attire, he would appear to have been a member of the bourgeoisie. According to the custom by which the patrons were shown being presented by the saints for whom they were named, his first name would appear to have been Michael, unless the presence of the Archangel here refers to his city of origin (in which case it would have been Brussels, of which Michael is the patron saint) or perhaps to the association of the saint with some brotherhood, guild or association he belonged to. The powerfully characterized physiognomy, evoked with the emphatic shadows typical of the artist's style (this figure in fact recalls that of the French ambassador appearing on the first panel in the eponymous series by this master, dedicated to Saint Ursula), is a tribute to the painter's skill as a portraitist.

The postern and the enclosure that can be seen in the middle ground encircle a lavish flowerbed full of lush vegetation. This instantly defines the space in which the scene takes place as a hortus conclusus, the traditional metaphor associated with the Virgin that refers indirectly to the Immaculate Conception of Christ. Further symbolic references pointing to the Marian virtues are made with the choice of flowers that grow in this garden: the lily for Purity, the carnation for the Suffering that she would willingly endure, etc.

In the distance, a cityscape is visible which, according to the iconographical logic of the picture, ought to be read as an image of the Jerusalem that awaits the pious patron, but which, with the characteristic silhouette of its belfry, is clearly also a portrait of the city of Bruges, the home city of the artist and no doubt of the patron as well. This treatment is known to recur in the work of this painter and was adopted by an entire generation of Bruges painters, steeped in the pride of belonging to the great commercial and artistic metropolis of the day.

This detail, and the sober serenity of the figures that is reminiscent of the work of Memling, as well as the high degree of chiaroscuro in the flesh, the attention devoted to the botanical element are all aspects that make this panel a precious example of the art of the Master of the Saint Ursula Legend.



2 Lucas Cranach Le Vieux

1472 Kronach - Weimar 1553

Le Jardin d'Eden
The Garden of Eden

Panneau : 50,8 x 38,1 cm
Monogrammé du serpent sur le tronc de l'arbre
Panel: 50.8 x 38.1 cm
Monogrammed with a serpent on the tree trunk

Provenance

Collection privée, New York.

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.

Les premières œuvres connues de l'artiste datent de 1500 ; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il y exerce la charge de bourgmestre entre 1537 et 1540.

Découverte depuis peu, notre version du *Jardin d'Eden* est un exemple inédit du « corpus Cranach » : souvent représenté debout l'un en face de l'autre, devant l'arbre de la connaissance, le premier couple de l'humanité est ici allongé. Cette position nonchalante n'est pas sans rappeler celle d'un des couples de l'âge d'or¹. Appuyée contre un cerf, Eve regarde Adam, allongé sur le côté. La lascivité des corps combinée à l'intensité du regard porté l'un à l'autre est frappant. Leurs mains se joignent l'une à l'autre, enveloppant dans leurs paumes respectives la pomme, ce fruit de la connaissance, qui les perdra. Par delà la beauté esthétique du tableau, la scène étonne et dérange : on ne sait qui de l'homme ou de la femme tente l'autre. S'éloignant de la tradition, Cranach semble vouloir faire partager le péché originel. Ce parti pris ne suit pas la vision classique et davantage misogyne d'une Eve représentée debout, tendant la pomme à Adam². Cependant, si le poids du péché est ici partagé par le couple, la tentation reste bien l'apanage du monde féminin. L'artiste représente le Malin à la manière des sirènes au Moyen-âge : tête et buste de femme, corps de serpent. L'animal hybride s'adresse visiblement à Eve tout en lui tendant une pomme.

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the XVI century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered as one of the major representatives of the German Renaissance. He was both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther, successfully dealing with religious and mythological scenes, portraits and female nudes whom he often identified with Lucretia or Venus.

In 1505, he became court painter to the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, made retables as well as non-religious subjects. In 1508, the Elector Frederick of Saxony granted Cranach a coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. The Master lived almost uninterruptedly in Wittenberg. He was a civic dignitary and was elected to the town council in 1509, serving as Bürgermeister in 1537 and 1540.

Our version of the Garden of Eden is a completely original work in the "Cranach corpus": often portrayed standing opposite each other in front of the tree of knowledge, humankind's first couple is lying down in this painting. This nonchalant position is reminiscent of that adopted by couples in the golden age¹. Leaning against a stag, Eve is looking at Adam, lying on his side. The lasciviousness of the bodies combined with each character's intense gaze is truly striking. Their hands intertwine, enveloping the apple in their respective palms, the fruit of knowledge that will lead to their downfall. Besides the aesthetic beauty of the painting, the scene is both surprising and troubling: it is not clear which of them is leading the other into temptation. Moving away from tradition, Cranach seems to want the original sin to be shared. This stance does not follow the classic and rather misogynistic view of an Eve depicted standing and holding out the apple to Adam². However, while the weight of the sin is shared by the couple here, temptation remains the prerogative of womankind. The artist portrays the Devil as a siren: the head and torso of a woman with the body of a serpent, as depicted in the Middle Ages. The hybrid animal is clearly addressing Eve while holding out the apple to her.

Omnipresent in 16th century iconography, the Garden of Eden was an inexhaustible source for artists. Encouraged by the Lutheran Reformation, artists began to paint the major episodes of the Old Testament and, in particular,



2 Lucas Cranach Le Vieux

1472 Kronach - Weimar 1553

Omniprésent dans l'iconographie du XVI^e siècle, le *Jardin d'Eden* est une source intarissable pour les artistes. Encouragés par la Réforme luthérienne, les artistes se mettent à peindre les grands épisodes de l'Ancien Testament et, en particulier, ceux issus de la Genèse. La représentation de l'histoire d'Adam et Eve tient une place toute particulière dans la production artistique de l'époque. En effet, celle-ci évoque la question du péché originel (question essentielle pour les penseurs de la Réforme lors du Concile de Trente en 1545), mais elle admet surtout la nudité de l'Homme que peu de sujets « convenables » permettent de traiter. Le siècle de Luther s'inscrit au cœur de la Renaissance et de la redécouverte des arts antiques. A la suite des peintres italiens, les artistes allemands veulent s'emparer du corps humain au delà des questions engendrées par la Réforme et la Contre-réforme. Cranach est évidemment au fait des bouleversements de l'Eglise et réalise, à la suite de Dürer³, plusieurs versions d'Adam et Eve au Paradis terrestre. Cet épisode n'est désormais plus rattaché aux panneaux droits des riches polyptyques du Jugement dernier mais devient un thème à part entière qui fascine et remporte un franc succès.

La nature présente dans cette version est nourricière et toute puissante. Vivant en parfaite harmonie avec le monde animal et végétal, le couple jouit des délices du Paradis terrestre. Leurs corps, vigoureux et galbés, montrent la jeunesse et l'insouciance de l'existence. Contrairement aux Italiens de la Renaissance qui peignent la nudité honteuse, Cranach préfère rendre la beauté des corps qu'il maîtrise à la perfection. Avec grâce et douceur, les deux personnages font corps avec le paysage. Les couleurs de la carnation, fragile et rosée, contrastent avec le fraîcheur des tons verts et or. Les amateurs de l'œuvre de Cranach retrouveront dans cet extraordinaire tableau tout le génie du maître : la magie des compositions, la méticulosité de chaque trait, l'intensité des couleurs et la fougue des sentiments. Ce Jardin d'Eden dépeint avec gourmandise la somptuosité d'un monde parfait, que nous savons perdu mais que nous ne désespérons pas de retrouver un jour. A l'image d'un grand metteur en scène, Cranach nous transporte quelques secondes avant l'instant fatidique qui fera basculer le monde et le sort de l'humanité.

1. Lucas Cranach l'ancien, *L'âge d'or*, vers 1530, huile sur panneau, 68 x 102 cm, Munich.
2. Lucas Cranach l'ancien, *Adam et Eve*, signé et daté 1528, huile sur panneau, 172 x 63 & 167 x 61 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.
3. Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, 1504, 25,1 x 20 cm, gravure au burin.

those from Genesis. The portrayal of the story of Adam and Eve holds a special place in the artistic production of that era. It raises the issue of the original sin (an essential issue for the thinkers of the Reformation during the Council of Trent in 1545) but above all, it accepts man's nudity; at the time, there were few "suitable" subjects that allowed its depiction. Luther's century lies at the heart of the Renaissance and the rediscovery of the classical arts. Following the Italian painters, German artists wanted to master the human body regardless of the issues raised by the Reformation and the Counter-Reformation. Cranach was obviously aware of the upheavals within the Church and, just like Dürer³, painted several versions of Adam and Eve in the Garden of Eden. This episode was no longer associated with the right-hand panels of the rich polyptychs of the Last Judgment, but became a separate theme that was highly successful and the source of great fascination.

The nature present in this version is nurturing and all powerful. Living in perfect harmony with the animal and plant world, the couple enjoy the delights of the Garden of Eden. Their vigorous, curved bodies express their youthful and carefree existence. Contrary to Italian Renaissance artists, who painted the shameful of nudity, Cranach prefers to render the beauty of the bodies with skill and perfection. The two characters gracefully and gently blend in with the landscape. The fragile, rosy flesh tints contrast with the freshness of the green and gold tones.

Lovers of Cranach's work will find all the master's talent in this extraordinary painting: the magic of the compositions, the meticulousness of every line, the intensity of the colour and the passion of the feelings. This Garden of Eden richly depicts the sumptuousness of a perfect world, which we know to be lost but still hope to regain one day. Just like a great director, Cranach transports us back to the few seconds preceding the fatal moment that was to dramatically change the world and the fate of humankind forever.

1. Lucas Cranach the Elder, *The Golden Age*, circa 1530, oil on panel, 68 x 102 cm, Munich.
2. Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, signed and dated 1528, oil on panel, 172 x 63 & 167 x 61 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.
3. Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, 1504, 25.1 x 20 cm, burin engraving.



3 Lucas Gassel

Vers 1500 Helmont - Bruxelles avant 1569

*Loth et ses filles dans un paysage panoramique
avec les villes de Sodome et Gomorrhe en flammes
Lot and his daughters in a panoramic landscape with
the towns of Sodom and Gomorrah in flames*

Panneau : 38 x 55 cm
Panel: 38 x 55 cm

Provenance
Collection privée.

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

Cette représentation de *Loth et ses filles* dans un paysage de chaos illustre bien les intentions artistiques de Gassel : fidèle héritier des premiers paysagistes tout en se tenant à l'avant-garde des idées et des techniques picturales de son temps.

Comme le voulait la tradition, les paysages de Lucas Gassel s'accompagnent toujours de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'épisode que l'artiste choisit de peindre ici est tiré du chapitre XIX de la Genèse. L'histoire débute dans les villes de Sodome et Gomorrhe, construites dans la vallée du Jourdain, près de la mer morte. Dieu veut punir leurs habitants dont les mœurs dépravées leurs vaudront de mourir sous « une pluie de soufre et de feu ». Abraham demande alors à Dieu d'épargner son neveu Loth et sa famille, avec pour seule condition de quitter la ville avant sa destruction sans jamais se retourner. Dieu accepte et envoie deux anges avertir Loth et les siens de quitter la ville. Loth, ses deux filles et sa femme prennent la route, jusqu'à ce que cette dernière ne désobéisse. Elle fut aussitôt transformée en statue de sel. Quant à Loth et ses filles, ils trouvent refuge dans une caverne. Craignant de voir la lignée de leur père éteinte, les filles imaginent d'enivrer leur père afin que celui-ci les mette enceinte. Très prisée au XVI^e siècle, cette terrible histoire combinant scènes apocalyptiques et jeux de séduction inspira un grand nombre d'artistes tant en Italie que dans les Flandres.

Les trois personnages principaux sont traités ici avec un raffinement rare et renforcent par leur présence l'intensité dramatique de la composition. Leur attitude confère au tableau une grâce et une singularité troublante. Les corps sont modelés par de fines nuances de couleurs d'une grande maîtrise. Mais l'intérêt du tableau ne se limite pas aux seuls personnages : le ma-

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

This portrayal of Lot and his daughters in a chaotic landscape is a good illustration of Gassel's artistic intentions: a faithful follower of the first landscape artists, while remaining at the forefront of the ideas and pictorial techniques of his day.

According to tradition, Lucas Gassel's landscapes are always accompanied by scenes from the Old and New Testament. The episode the artist has chosen to paint here is taken from Chapter 19 of Genesis. The story begins in the towns of Sodom and Gomorrah, built in the Jordan valley, near to the Dead Sea. God wants to punish the inhabitants for their depraved behaviour. They will die in "a shower of fire and brimstone". Abraham asks God to save his nephew Lot and his family. The one condition is that they must promise to leave the town before it is destroyed and not look back. God accepts and sends two angels to warn Lot and his family to leave the town. Lot, his two daughters and his wife take to the road. However, his wife disobeys and is immediately turned into a pillar of salt. As for Lot and his daughters, they find refuge in a cave. Afraid of seeing their father's line disappear, the daughters plot to intoxicate their father so that he will make them pregnant. Much loved in the 16th century, this terrible story combining apocalyptic scenes and seductive games inspired numerous artists both in Italy and in Flanders.

The three main characters here are painted with a rare refinement and their presence reinforces the painting's dramatic intensity. Their attitude gives the painting a certain grace and a troubling uniqueness. The bodies are skilfully shaped with delicate nuances of colour.

But the painting's source of interest is not simply limited to the characters: the magnificent panoramic landscape alone, looming behind them, deserves all our interest. Both peaceful yet wild, it can be considered as one of the



gnifique paysage panoramique surgissant derrière eux mériterait à lui seul tout notre intérêt. Celui-ci, à la fois paisible et déchainé, peut être considéré comme l'une des plus belles réalisations du peintre. Doté d'une large perspective, il dévoile au spectateur les différentes étapes du récit de la Genèse. Notre regard est avant tout attiré par le feu céleste qui s'abat sur l'horizon. Il s'agit évidemment de la ville de Sodome dont Loth a vainement tenté d'obtenir la grâce auprès du Seigneur.

La campagne permet à l'artiste de donner un cadre bucolique au reste du récit. Villes et villages sont peints avec la minutie de ses meilleurs dessins. L'escarpement des falaises témoigne de l'héritage que doit Gassel à l'œuvre de Herri Met de Bles, tandis que la forêt, s'étalant le long des collines, lui permet de décliner la gamme des verts, passant des sombres frondaisons aux riantes prairies. Ce cadre champêtre est également rempli de références à l'histoire. Nous voyons ainsi à plusieurs reprises Loth et ses filles, aidés d'un ange, s'éloigner de la catastrophe. Au centre de la composition, figée sur le chemin juste au dessus du couple enlacé, apparaît distinctement la silhouette blanche de son épouse transformée en statue de sel. Une place relativement importante est également accordée à la tente où se consumera le forfait. Celle-ci, entrouverte, symbolise l'acte. Scindée en deux parties, elle renvoie aux deux sœurs. L'élément binaire est aussi présent dans les deux carafes qui, outre le rappel de l'alcool, symbolisent les deux ventres d'où sortiront la lignée des Ammonites et celle des Moabites.

Avec ce paysage, Lucas Gassel nous offre une de ses compositions les plus admirables. Le raffinement maniériste de ses personnages, l'intensité et la diversité des coloris, l'émail de la matière et l'aisance de son dessin font de ce tableau un exemple particulièrement brillant de la production de paysage dans les Flandres durant la première moitié du XVI^e siècle.

painter's greatest achievements. Endowed with a broad perspective, it reveals the different stages of the story of Genesis to the viewer. Our gaze is above all attracted by the celestial fire which can be seen on the horizon. This, of course, is the town of Sodom where Lot had vainly attempted to obtain the grace of God.

The countryside allows the artist to provide the rest of the story with a bucolic framework. Towns and villages are painted with the meticulousness of his best drawings. The steep cliffs bear witness to elements inherited from the works of Herri Met de Bles, while the forest, which stretches the length of the hills, allows him to unfurl the whole range of greens, from the dark foliage to the serene meadows. This rural framework is also filled with references to the story. On several occasions, we see Lot and his daughters moving away from the catastrophe with the help of an angel. In the middle of the painting, fixed to the path just above the embracing couple, we can clearly see the white outline of his wife transformed into a pillar of salt. A relatively important place is also attributed to the tent where the crime will be committed. It is half open, thus symbolising the act. Split in two, it refers back to the two sisters. The binary element is also present in the two carafes which, besides serving as a reminder of the alcohol, symbolises the two wombs that will carry the line of the Ammonites and that of the Moabites.

With this landscape, Lucas Gassel offers us one of his most admirable paintings. The mannerist refinement of his characters, the intensity and the diversity of the colours, the enamelled aspect and his flowing lines, make this painting a particularly brilliant example of landscape painting in Flanders during the first half of the 16th century.



4 Maître Des Demi-Figures

Actif à Anvers entre 1500 et 1550

Paysage panoramique avec repos pendant la fuite en Egypte
Panoramic landscape with a rest during the flight to Egypt

Panneau : 12 x 15,5 cm
Panel: 12 x 15.5 cm

Provenance
Collection privée.

expositions

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1966 (attribué à Patenier), Malibu, J. Paul Getty Museum, Opening Exhibition of the J. Paul Getty Museum, janvier-juin 1974 (attribué à Patenier)

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle est resté non identifié. Il est surtout célèbre pour ses portraits de femmes, représentées à mi-corps, souvent vêtues de riches vêtements. Le caractère élégant de ses modèles, les sujets de ses tableaux inspirés par la musique ou la poésie ont conduit les historiens à supposer qu'il travailla à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley fit le portrait. Le peintre anonyme est peut-être issu de l'atelier de celui-ci. Cet artiste peignit aussi des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable à l'influence de Joachim Patenier, qui vécut à Anvers jusqu'en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l'hypothèse que le Maître travailla à Anvers et à Malines, et que son activité se développa entre 1527 et 1540.

Héritier de Joachim Patenier, le Maître des demi-figures ne déroge pas aux règles de la tradition du paysage anversois. La profondeur de champs provient de l'échelonnement de plans parallèles, fondus les uns aux autres grâce à l'utilisation habile de la couleur bleue.

Malgré cette filiation, le Maître des demi-figures se démarque des compositions de Patenier par la taille importante accordées aux personnages (compte tenu de l'échelle du décor). En effet, si l'on compare sa production avec celle de ses contemporains, le peintre prend soin de donner aux protagonistes une taille relativement importante. La Vierge tendant son sein à l'Enfant (*vierge lactens*) se voit souvent représentée ainsi par les peintres de l'époque. Faisant échos à la percée colorée que constitue l'arche de pierre, son long manteau bleu forme un élégant drapé tandis qu'un voile blanc entoure son visage et vient couvrir le Christ. Au dessus d'eux se trouve Joseph, en train de cueillir des fruits.

Par son format original, proche de la miniature, par une technique d'exécution irréprochable et par une qualité de conservation rare, cette version du *repos pendant la fuite en Egypte* se classe d'emblée parmi les exemples les plus représentatifs de la production paysagère du Maître des demi-figures. La rareté de ses paysages accroît encore la valeur d'un tableau maîtrisant les acquis des œuvres de Patenier tout en annonçant déjà les compositions novatrices de Lucas Gassel et de Herri Met de Bles.

This master, who was active during the first half of the 16th century, remains unidentified. Above all, he is famous for his half-length portraits of women, often dressed in rich clothing. The elegant nature of his models, the subjects of his paintings inspired by music or poetry, have led historians to assume that he worked in Malines, in the refined and cultivated circle of Margaret of Austria, governor of the Netherlands from 1518 to 1530. Her portrait was painted by Bernard van Orley. The anonymous painter is possibly from his studio. This artist also painted landscapes containing religious scenes. He owes his conception of panoramic landscape to the influence of Joachim Patenier, who lived in Antwerp until 1524. These various observations converge to justify the hypothesis that the Master worked in Antwerp and Malines, and that his activity developed between 1527 and 1540.

A successor of Joachim Patenier, the Master of Half-length Figures adheres to the traditional rules of Antwerp-style landscape painting. The depth of field arises from the staggered parallel planes, which blend into one another thanks to the skilful use of the colour blue.

Despite this relation, the paintings of the Master of Half-length Figures differ from Patenier's owing to the significant size of the figures (considering the scale of the background). If we compare his work to that of his contemporaries, the painter's characters are relatively big in size. The Virgin breast-feeding the Child (vierge lactens) was often thus portrayed by the painters of the time. Echoing the coloured opening of the stone arch, her long blue cloak forms an elegant drape while a white veil surrounds her face, covering the Christ Child. Beyond them is Joseph, who is picking fruit.

Owing to its original format, similar to that of a miniature, its impeccable technique and the rare quality of its conservation, this version of the Rest during the flight to Egypt can immediately be classified among the most representative of this Master's landscape paintings. The rarity of his landscapes further increases the value of a painting in which the qualities of Patenier's works have been mastered. At the same time, it is a forerunner of the innovative paintings of Lucas Gassel and Herri Met de Bles.



5 Maître du fils prodigue

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

Vierge à l'Enfant au livre de prière et aux cerises
Virgin and Child with a prayer book and cherries

Panneau : 38 x 28,5 cm
Panel: 38 x 28.5 cm

Provenance
Collection privée.

littérature

G. Ring, *Der Meister des Verlorenen Sohnes, Jan Mandyn und Lenaert Kroes*, in *Jb. für Kunstwissenschaft*, 1923, pp. 196-201 ;
G. Marlier, *L'Atelier du Maître du Fils Prodigue*, in *Jb. K.M.S.K. Antwerpen*, 1954-1961, pp. 75-112.

Les œuvres de ce maître ont été groupées autour d'un important tableau du Kunsthistorisches Museum de Vienne, le *Fils prodigue chez les courtisanes*, après avoir été à tort identifié à Jan Mandijn, Anthonis van Palermo et enfin à Lenaert Kroes. Peintre romaniste, il est partiellement touché par le Maniérisme international. Le réalisme accentué de ses personnages le rapproche de Pieter Aertsen et l'élégance apprêtée de ses figures féminines, de Jan Massys et de Frans Floris. Ses œuvres phares sont conservées au musée de Valenciennes et Anvers avec respectivement les *Œuvres de miséricorde* et *Satan semant l'ivraie*. Ces tableaux se caractérisent par la démarche enjouée de certaines figures, les grandes mains finissant les corps élancés et par les visages émaciés des personnages âgés.

Que ce soit par le traitement du visage de la Vierge Marie ou par la tendresse qui émane de ce portrait filial, cette Vierge à l'Enfant est caractéristique de la production d'un peintre de l'Anvers du XVI^e siècle, le Maître du Fils prodigue.

Propre au style de cet artiste, la Vierge présente des traits extrêmement féminins, fins et délicats. Peinte jusqu'à la taille, elle est vêtue de riches vêtements dont la complexité des plis permet à l'artiste d'attirer l'attention du spectateur sur son talent. Revisitant la version traditionnelle de l'habit marial, le Maître agrmente celui-ci d'un col de fourrure, ainsi que d'une cordelette de tissu venant ceinturer la taille du modèle. Le rose fondant des joues, le nez long et fin, les paupières légèrement bombées, le menton rond et les doigts effilés sont autant d'éléments typiques du style du Maître du Fils prodigue. L'Enfant Jésus serre fermement dans sa main une pomme, rappelant le péché originel. La Vierge saisit de son côté un livre de prières, dont les lettres enluminées sont parfaitement visibles. Ce livre repose sur une petite tablette, sur laquelle ont été déposées des cerises symboliques : ces billes rouges et juteuses ne doivent rien au hasard car elles préfigurent ici la Passion.

Typique de la production du milieu du XVI^e siècle, ce tableau synthétise harmonieusement la peinture de dévotion et l'influence de l'école italienne sur celle d'Anvers. A l'instar de celle conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, cette *Vierge à l'Enfant* du Maître du Fils prodigue enseigne avec poésie, l'amour et la complicité qui unissait le Christ à sa mère. Et au delà du sujet religieux, l'artiste réalise ici le tendre portrait d'une mère avec son enfant.

This master's works have been brought together around a major painting in Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Prodigal son with courtesans, after having been wrongly attributed to Jan Mandijn, Anthonis van Palermo and lastly, Lenaert Kroes. He was a romanist painter and partly influenced by international mannerism. The heightened realism of his characters is reminiscent of Pieter Aertsen and the affected elegance of his feminine figures, of Jan Massys and Frans Floris. His key works – the Works of mercy and Satan sowing tares – are kept at the museums in Valenciennes and Antwerp respectively. These paintings are characterised by the cheerful attitude of certain figures, the large hands at the end of slender bodies and by the emaciated faces of the aged characters.

In both the rendering of the Virgin Mary's face and the tenderness that emanates from this filial painting, this Virgin and Child is characteristic of the work of the Master of the Prodigal Son, a 16th century painter from Antwerp.

Particular to this artist's style, the Virgin has extremely feminine, fine and delicate features. Portrayed down to her waist, she is dressed in rich clothing. The complexity of the folds allows the artist to draw the viewer's attention to his talent. Revisiting the traditional version of Mary's attire, the Master embellishes it with a fur collar, as well as a fabric cord tied around the model's waist. The soft pink cheeks, the long, fine nose, the slightly rounded eyelids, the round chin and slender fingers are all typical elements of the Master of the Prodigal Son's style. The Christ Child firmly grips an apple in his hand, a reminder of the original sin. As for the Virgin, she grasps the prayer book at her side, whose illuminated letters are perfectly visible. This book lies on a small shelf where symbolic cherries have been placed: these juicy red balls are not simply there by chance; they represent the future Passion. Typical of the production of the mid-16th century, this painting harmoniously synthesises religious painting and the influence of the Italian school on Antwerp. Just like the version kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, this Virgin and Child by the Master of the Prodigal Son poetically tells us of the love and complicity that united Christ with his mother. Besides the religious subject, the artist provides us here with the tender portrait of a mother with her child.





6 Jan Mandijn

1502 Haarlem - 1560

Les tentations de Saint Antoine
The Temptations of Saint Anthony

Panneau : 22,8 x 29,6 cm
Panel: 22.8 x 29.6 cm

Provenance
Collection privée.

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

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

Par sa compréhension du thème et par le bestiaire fantastique qu'il développe, Jan Mandijn s'affirme comme l'un des grands héritiers de Jérôme Bosch. Sa singularité par rapport aux compositions de son prédécesseur se situe dans la liberté et la fraîcheur de son écriture picturale. Cette œuvre étonnante présente une version particulièrement riche et personnelle du thème de la tentation de Saint Antoine, qui, depuis Bosch, est ancrée dans la tradition picturale flamande. Après avoir subi un déclin à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, dans une période où l'incitation dévotionnelle de la Contre-Réforme n'autorisait pas des représentations ambiguës, le thème connaît un regain d'intérêt vers la moitié du XVII^e siècle grâce à la diffusion par la gravure des œuvres de Bosch. Les compositions de Mandijn repré-

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

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

Through his understanding of the theme and the fantasy bestiary he developed, Jan Mandijn established himself as one of the major followers of Hieronymus Bosch. Compared with the paintings of his predecessor, his originality lies in the freedom and freshness of his pictorial style. This astonishing work is a particularly rich and personal version of the theme of the temptation of Saint Anthony, which became anchored in the Flemish pictorial tradition through Bosch. After having suffered a decline at the turn of the 16th century and 17th century, at a time when the religious fervour of the Counter-Reformation forbade ambiguous representations, interest in the theme was revived towards the middle of the 17th century thanks to its distribution through the engravings of Bosch's work. Mandijn's paintings portraying the temptation of Saint Anthony are present in numerous museums worldwide, such as the Frans Hals museum in Haarlem, the Museum of Fine Arts in Valenciennes and the museum in Saint Etienne.



6 Jan Mandijn

1502 Haarlem - 1560

sentant la tentation de Saint Antoine sont présentes dans de nombreux musées du monde, comme le musée Frans Hals à Haarlem, le musée des Beaux Arts de Valenciennes et le musée de Saint Étienne.

La terre, l'eau, l'air et le feu : les quatre éléments participent au délire apocalyptique des hallucinations du Saint. Le paysage à l'arrière plan du tableau est peint avec une extrême minutie. Le déchainement des forces du mal sur la ville en flammes s'oppose de manière saisissante au paisible paysage côtier et renforce encore l'impression de nous retrouver face à un univers fantastique et étrange. La présence du monde aquatique permet un traitement tout en finesse des camaïeux de bleus. Associé au vert bouteille du sol, la couleur rouge de la cité en feu parvient à imposer sa présence à l'ensemble de la composition.

Concernant le traitement du sujet, il est intéressant de constater que l'artiste relègue le Saint à l'extrême droite du tableau. Excentré de la scène principale, Antoine se détourne ostensiblement des visions qui l'accablent... pour notre plus grand bonheur d'amateur ! Il est figuré, tel un vieillard apaisé, appuyé sur sa canne et s'adonnant à la lecture des Saintes Ecritures. Derrière lui, caché dans un arbre creux, un musicien tente de la déconcentrer au son de son instrument. Une multitude de créatures monstrueuses, toutes plus fantasques les unes que les autres, gravitent autour d'une bouche de l'Enfer. La fantasmagorie satanique se décline alors en de nombreux motifs à la signification souvent obscure pour le spectateur du XXI^e siècle. On retrouve tout naturellement les éléments faisant référence à l'alchimie, comme l'œuf, le tronc d'arbre creux, les bécies, ou encore le feu, la huppe, sans oublier la bouche béante rappelant l'athanor, célèbre four devant permettre la transformation du plomb en or.

Mandijn élabore ici une composition à la verve caricaturale saisissante et d'une facture picturale particulièrement soignée. La représentation talentueuse de ces créatures hybrides et la richesse iconographique de l'ensemble sont caractéristiques des meilleures réalisations de l'artiste.

Earth, water, air and fire: the four elements are all present in the Saint's apocalyptic hallucinations. The landscape in the background is painted in minute detail. The unleashing of the forces of evil on the burning town provides a stark contrast with the peaceful coastal landscape and further reinforces the impression of finding ourselves facing a strange, fantasy universe. The presence of the aquatic world is delicately depicted in various shades of blue. Combined with the bottle green of the earth, the red of the burning town manages to impose its presence on the entire painting.

As regards the way in which the subject is approached, it is interesting to note that the artist has relegated the Saint to the far right of the painting. Removed from the centre of the main scene, Anthony ostensibly turns away from the visions that overcome him, much to the delight of the art-lover! He is shown as a peaceful old man, leaning on his stick and reading the Scriptures. Behind him, hidden in a hollow tree, a musician attempts to distract him with the sound of his instrument. A multitude of monstrous creatures, each more fantastic than the other, gravitate around a Hellmouth. The satanic phantasmagoria is expressed through numerous motifs whose meanings are often unclear to the 20th century viewer. Obviously, there are elements that refer to alchemy, such as the egg, the hollow tree trunk, the spectacles, as well as fire, the hoopoe, and the gaping mouth reminiscent of the athanor, the famous furnace that could transform lead into gold.

Here, Mandijn has created a vigorously caricatured composition using a particularly meticulous pictorial technique. The talented portrayal of these hybrid creatures and the iconographic wealth featured herein are characteristic of the artist's best works.



7 Jan Mandijn

1502 Haarlem - 1560

La Tentation de Saint Antoine dans un paysage panoramique
The Temptation of Saint Anthony in a panoramic landscape

Panneau : 20 x 29,2 cm
 Panel: 20 x 29.2 cm

Provenance
 Collection privée.

Le thème du héros tenté passionne depuis l'Antiquité les artistes : vainqueur du mal, résistant aux épreuves, impassible devant la tentation, Saint Antoine est un de ceux à avoir su braver le malin et ses nombreux vices. Ermite, il s'assimile rapidement à la figure biblique représentative du triomphe de la raison. Hérité de Bosch, Jan Mandijn s'attaque à la représentation du saint homme dont la première apparition date probablement de l'époque romane. Eclipsé durant la période gothique, ce thème connaît un essor considérable en Occident aux XVI^e et XVII^e siècles alors que l'Eglise s'engluie dans une des plus grandes crises de son histoire.

A l'instar du maître de Bois-le-Duc, Mandijn utilise un vocabulaire iconographique d'une immense richesse. Une horde de personnages étonnants et haut en couleurs se dresse derrière le Saint, vêtu simplement de sa robe de bure à capuchon. Le thème trouve son inspiration dans les compositions de Martin Schongauer qui, dans la seconde moitié du XV^e siècle, avait déjà imaginé ces équipées macabres. Ses gravures précédèrent les œuvres de Bosch et influencèrent sûrement toute une génération d'artistes qui virent dans ce sujet le moyen de laisser libre cours à leur imagination. Notre petit panneau fourmille d'idées caustiques et délurées. Il présente ainsi sous la forme d'une frise, les différents musiciens tentateurs, tous issus d'un bestiaire démoniaque fruit de l'imagination fertile et de la maestria de l'artiste. Une coquille d'œuf, symbole alchimique, sert de refuges à une farandole de petits monstres. La partie droite de la composition est occupée par un lac. Une jeune femme en occupe le centre et pose farouchement sa main sur son sexe. Omniprésente dans le thème de la Tentation, la femme dévoile ses charmes au spectateur (quant à l'Homme il naît tout naturellement d'une moule qui git, mi-close sur la berge). Parfaitement nue, posant devant un groupe improvisé de personnages sur le pont, elle s'apparente à Venus naissant des flots. La femme est humide, à l'image de la sirène, et perdra l'homme qui se noiera dans ses charmes. Symbole du péché et du vice, elle est l'instrument du Diable par excellence. Mais attention au grylle coquin qui guète de sa grosse tête le spectateur licencieux...

Par sa fantaisie et l'aura de son sujet, cette scène comblera les amateurs avides d'extraordinaire ainsi que ceux attachés à la grande tradition du paysage flamand du XVI^e siècle.

The theme of the tempted hero has been a favourite among artists since antiquity: conqueror of evil, resistant to his ordeals, impassive in the face of temptation, Saint Anthony was able to stand up to the devil and his numerous vices. As a hermit, he was rapidly thought of as the biblical figure representative of the triumph of reason. A follower of Bosch, Jan Mandijn tackled the portrayal of the saint, who probably first appeared during the Roman era. Disappearing during the gothic period, this theme became incredibly popular in the West in the 16th and 17th centuries, at a time when the Church was becoming embroiled in one of its greatest crises in history.

Just like the Bois-le-Duc master, Mandijn uses an immensely rich iconographic vocabulary. A horde of amazing brightly-coloured characters stand behind the Saint, simply dressed in his hooded cowl. The theme takes inspiration from the paintings of Martin Schongauer who had already thought up these macabre scenes in the second half of the 15th century. These engravings preceded the works of Bosch and certainly influenced a complete generation of artists who saw in this subject the means to let their imaginations run wild. Our little panel is teeming with caustic and outlandish ideas. In the form of a frieze, he presents the various enticing musicians, all from a devilish bestiary, the fruit of the artist's fertile imagination and skill. A lake occupies the right-hand side of the painting. A young woman occupies the centre and provocatively puts her hand on her genitals. Omnipresent in the theme of the Temptation, the woman unveils her charms to the viewer (whereas the man naturally emerges from a mussel which is lying half-closed on the waterside). Completely naked and standing in front of an improvised group of characters on the bridge, she resembles Venus coming out of the waves. The woman is wet, just like a mermaid, and any man who drowns in her charms will be lost. The symbol of sin and vice, she is the instrument of the devil par excellence. But beware the mischievous grylle with his big head, watching licentious viewers ...

The fantasy and aura of the subject presented in this scene will delight art-lovers avid for the extraordinary, as well as those who are fond of the great tradition of 16th century Flemish landscape painting.



Les tentations de Saint Antoine
The Temptations of Saint Anthony

Panneau : 56,8 x 38 cm
 Panel: 56.8 x 38 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 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.

Nous invitait ici à une messe noire donnée en l'honneur de Saint Antoine, Huys utilise comme point de départ de sa composition un détail de la scène principale du panneau central des *Tentations de Saint Antoine* exposé à Lisbonne. Ce triptyque aurait été commandé par l'ordre des Antonins à Jérôme Bosch. Toute la fantaisie de l'artiste s'exprime dans la création de monstres improbables. Ceux-ci avancent en file indienne et figurent la mendicité et les écopés. Le peintre associe sans vergogne des personnages défigurés dont les traumatismes sont bel et bien réels à des personnages sortis directement de son imagination. Ainsi les culs de jatte côtoient les animaux à trompe et les montures fantastiques. Les malformations corporelles sont l'illustration d'une âme malade. La monstruosité se veut l'image de l'âme viciée par le péché.

Pieter Huys fait revivre dans ce tableau toute la magie des scènes boschiennes. Univers fantastique, ironie mordante et critique des vices de l'humanité sont ici rassemblés pour le plus grand plaisir des amateurs d'étrangeté. Comme à son habitude, l'artiste fait preuve d'une parfaite maîtrise du pinceau. Les coloris sont employés à propos, le cadrage presque cinématographique donne à la composition toute sa dramaturgie. Fasciné par tant de symboles et de mystères, le spectateur contemporain appréciera ce sujet si particulier, qui à la fin du moyen-âge, annonçait la fin des certitudes et le début de l'esprit moderne.

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 Hieronymous 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 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.

Here, he invites us to a black mass held in honour of Saint Anthony. Huys uses a detail from the main scene of the central panel of the Temptations of Saint Anthony, exhibited in Lisbon, as the starting point for his painting. It is believed that the Order of St. Anthony commissioned this triptych from Hieronymus Bosch. All the fantasy of the artist's imagination is expressed in the creation of unlikely monsters. They walk in single file and represent beggars and the lame. The painter shamelessly associates disfigured characters, whose injuries are indeed real, with characters that have sprung straight out of his imagination. Hence, legless cripples rub shoulders with animals with a trunk and fantastic mounts. Corporal deformities illustrate a sick soul. Monstrosity represents the soul tainted by sin.

In this painting, Pieter Huys brings to life all the magic of Bosch's scenes. A fantastic universe, filled with scathing irony and critical of human vices, is featured here for the great pleasure of those fond of the bizarre. As usual, the artist reveals his perfectly controlled brushwork. The colours are exactly as they should be and the almost cinematographic composition gives the painting its highly dramatic effect. Fascinated by so many symbols and mysteries, the contemporary viewer will appreciate this very particular subject which, at the close of the Middle Ages, announced the end of certainty and the beginning of modern thought.



9 Herri Met De Bles

Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560

Le siège de Théroouanne, avec l'armée conduite par Charles Quint campant au pied de la ville
The siege of Therouanne, with the army led by Charles V camping at the foot of the town

Panneau : 118,1 x 181 cm
Signé d'une chouette blanche, symbole de l'artiste (bas à droite)
Panel: 118.1 x 181 cm
Signed with a white owl, the artist's symbol (bottom right)

Provenance
Karl August Lingner (1861-1916), vers 1880 ; puis par succession à ses héritiers.

littérature

P. Martens, 'La puissance de l'artillerie de Charles Quint au milieu du XVI^e siècle: le siège de Théroouanne en 1553', in N. Faucher and N. Prouteau, eds., *Artillerie et fortifications 1200-1550 (Actes du Colloque international à Pathenay (Deux-Sèvres), 1-3 décembre 2006)*, Rennes, reproduit (à paraître).
P. Martens, 'The sieges of Théroouanne: a woodcut by Cornelis Anthonisz. and its reuse in other prints and paintings', *The Rijksmuseum Bulletin*, reproduit (à paraître).

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Frans Mostaert. Très attiré par l'Italie, il effectua un second voyage et décéda à Ferrare vers 1560 alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este.

Peintre de paysages panoramiques animés et de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri Met de Bles s'inscrit dans la tradition picturale de Joachim Patinier dont il est le neveu.

Les sites à la fois réalistes et imaginaires en sont le prolongement, notamment en ce qui concerne les montagnes rocheuses aux configurations fantastiques mais son talent s'affirme par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse.

Le maître s'inspire également des principes de Léonard de Vinci qui conseillait de laisser disparaître, dans une brume légère, les objets éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective. Lors de ses séjours en Italie, il fut connu sous le nom de "Civetta", en raison de la chouette qu'il avait coutume d'introduire dans nombre de ses tableaux.

Le siège de Théroouanne, avec l'armée conduite par Charles Quint campant au pied de la ville est une œuvre rare et exceptionnelle. Elle est en effet l'un des plus grand panorama connu de cette époque et très certainement le plus grand tableau peint par Herri Met de Bles. Il s'agit également d'un des premiers tableaux de paysage n'illustrant pas un sujet religieux. Quittant les représentations tirées de la Bible qui lui permettaient jusqu'ici de développer son goût pour le paysage, Herri Met de Bles se fait le chroniqueur d'un événement historique en réalisant cette extraordinaire composition du siège de Théroouanne. L'œuvre originale fait figure d'*unicum* dans le corpus de l'artiste mais aussi dans la peinture de son temps. Sa taille ainsi que son sujet incite à penser que le tableau fut une œuvre de commande chargée d'exalter la puissance guerrière de l'Empire des Habsbourg.

Digne de ses plus importantes réalisations, le tableau dépasse le simple paysage et s'ouvre sur une véritable épopée. Il fourmille de détails sur la vie des soldats durant la première moitié du XVI^e siècle. La campagne semble grouiller dans un tumulte savamment organisé : parades de cavalerie, entretient des pièces d'artilleries, chasse de gros gibiers afin de nour-

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Malines in 1521, then Amsterdam where Frans Mostaert became his pupil. Very much attracted to Italy, he made a second journey and died in Ferrara around 1560 while serving the Dukes of Este.

A painter of animated panoramic landscapes and religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles followed the pictorial tradition of his uncle, Joachim Patinier.

The realistic yet imaginary places are an extension of this tradition, especially the rocky mountains with their fantastic configurations; however, our painter asserts his talent through a less rigid and more vaporous atmosphere.

The master was also inspired by the principles of Leonardo da Vinci, who recommended allowing far-off objects to disappear into a light mist to emphasise the effects of air and to enhance perspective. During his trips to Italy, he was known by the name of 'Civetta' owing to the owl he featured in many of his paintings.

The siege of Therouanne, with the army led by Charles V camping at the foot of the town is a rare and exceptional work. It is indeed one of the biggest panoramas known to us from this era and most certainly the biggest painting by Herri Met de Bles. It is also one of the first landscape paintings not to include a religious subject. Leaving behind scenes taken from the bible, which up until then had allowed him to develop his taste for landscape, Herri Met de Bles became the chronicler of a historic event by creating this extraordinary painting of the siege of Therouanne. This original work is looked upon as a unicum in the artist's oeuvre but also in the painting of his era. Its size as well as its subject leads us to believe that the painting was a commissioned work whose aim was to extol the military strength of the Habsburg Empire.

Worthy of his greatest works, this painting goes beyond a simple landscape and opens up into a true epic. It is teeming with details on the life of soldiers during the first half of the 16th century. The countryside seems to be bustling in a skilfully organised tumult: cavalry parades, maintenance of the pieces of artillery, big game hunting to feed the troops, skirmishes with the enemy lines, dwellings in ruins and a mill on fire... However, this very lively description of military life is not intended to be an exact copy of historical reality.



9 Herri Met De Bles

Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560

rir la troupe, échauffourées avec les lignes ennemies, demeures en ruine et moulin en feu... Cette description très vivante de la vie militaire ne se veut cependant pas la copie conforme de la réalité historique. Éléments géographiques et détails historiques se voient ajoutés ou retranchés par l'artiste afin de rendre la composition plus intemporelle et certainement plus allégorique : au delà du siège de Théroouanne, Met de Bles rend avant tout hommage à la puissance de Charles Quint.

Cité médiévale du comté d'Artois, Théroouanne est depuis sa fondation une place stratégique en cas de conflits entre l'Empire et le royaume de France. Si la prise de la ville lors des guerres d'Italie est parfaitement attestée, il n'en est pas de même pour cette œuvre du Met de Bles qui tend plutôt à traduire une vision fantasmée de la place forte. Le sujet lui a été inspiré par une gravure de Cornelis Anthonisz. (1499-1557), père de la cartographie moderne. Cette science, qui prend son essor à l'université de Louvain vers 1530, se développe afin de faciliter la gestion des structures hydrographiques qui quadrillent les Pays-Bas en fleuves, rivières et canaux. Ces nombreuses cartes administratives furent rapidement détournées à des fins militaires. Charles Quint le premier encouragea la discipline et se fit systématiquement accompagner en expédition par ses propres cartographes. En 1547, Cornelis Anthonisz exécutait pour lui la carte du siège d'Alger, puis en 1553 la prise d'assaut de l'antique Théroouanne. Or, après l'avoir étudiée, les spécialistes s'accordent à dire que le siège représenté n'est pas celui de 1553, mais celui de 1537. Se basant sur cette carte, Herri Met de Bles reproduit donc une vue de la cité telle qu'elle se présentait vingt ans avant les dits événements. Le personnage de Charles Quint que l'on voit fièrement parader sur son cheval à l'extrême gauche du tableau est ainsi parfaitement fictif, l'empereur n'ayant jamais assisté au siège.

Herri Met de Bles prend manifestement comme point de départ de sa propre composition la gravure de Cornelis Anthonisz. Mais c'est avec détachement et singularité qu'il recompose la vue de Théroouanne. Des examens radiographiques et infrarouge ont montré une mise au carreau préalable des motifs de la gravure sous la couche picturale mais comme nous l'avons vu, la volonté de l'artiste fait peu de cas de la véracité historique. Il cherche à recréer l'effervescence que génère un tel événement. Alors que

Geographical elements and historical details have been added or removed by the artist in an effort to make the painting more timeless and certainly more allegorical: Met de Bles goes beyond the siege of Theroouanne to pay homage, above all, to the might of Charles V.

Since its foundation, Theroouanne, a mediaeval town in the county of Artois, was a strategic place during conflicts between the Empire and the kingdom of France. While the capturing of the town during the Italian wars is a certified fact, the same cannot be said of this work by Met de Bles, who has conveyed a more fanaticized vision of the stronghold. He drew inspiration for the subject from an engraving by Cornelis Anthonisz, (1499-1557), the father of modern cartography. This science, which expanded rapidly at the University of Louvain around 1530, developed to facilitate the management of the hydrographic structures that crisscrossed the Netherlands in the form of waterways, rivers and canals. These numerous administrative maps were rapidly hijacked for military purposes. It was Charles V himself who encouraged discipline and systematically set off on expeditions accompanied by his own cartographers. In 1547, Cornelis Anthonisz made a map of the siege of Algiers for him, followed in 1553 by one of the storming of the ancient city of Theroouanne. And yet, after having studied it, specialists agree that the siege portrayed is not that of 1553, but that of 1537. On the basis of this map, Herri Met de Bles has furnished a view of the city such as it was twenty years before the said events. The figure of Charles V, whom we see proudly parading on horseback on the far left of the painting, is thus entirely fictitious since the emperor was not present at the siege.

Herri Met de Bles' starting point for his own painting is clearly the engraving by Cornelis Anthonisz. However, he reconstructs the view of Theroouanne with detachment and singularity. X-rays and infrared examinations have shown that the engraving's motifs have been squared beneath the pictorial layer, but as we have seen, historical exactitude was not the artist's intention. He was seeking to recreate the effervescence such an event generates. While the town nestles in the heart of a vast plain, the artist places it at the heart of hills and mountains; as usual, he draws inspiration from Leonardo da Vinci's technique. In the centre of the painting, the rocky peak rises up in the same way as in the Landscape with miners at work (Uffizi, Florence), the Sacrifice of Abra-



la ville se niche au cœur d'une vaste plaine, l'artiste l'inscrira au cœur de collines et de montagnes qui, comme à son habitude, s'inspirent de la technique de Léonard de Vinci. Au centre de la composition, le piton rocheux surgit de la même manière que dans le *Paysage avec les travaux de la mine* (Offices, Florence), dans le *Sacrifice d'Abraham* (Cincinnati Museum, USA) et dans le *Paysage avec la parabole du Bon Samaritain* (Museo di Capodimonte, Naples). Avec une parfaite maîtrise des changements d'échelles, Met de Bles, pour intégrer les différents pans de sa composition, recourt à un jeu habile de diagonales vertigineuses, de percées asymétriques et de points de fuite multiples. Respectant la structure chromatique ternaire propre à Patenier, l'artiste établit plusieurs distances : le premier plan, peint avec précision, se compose des tentes du campement, de la masse des cavaliers... les teintes mordorées des petits rochers et la poussière jaune du sentier donnent le ton. Le second plan est dominé par les nuances vertes et bleutées du feuillage et des collines. Enfin un horizon haut, immense et vapoureux, se compose de nuages et de montagnes évanescentes.

Le château, placé plus en hauteur que sur la gravure, surplombe les étendues du site. On le retrouve également dans les *Travaux de la mine* aux Offices et dans le *Bon Samaritain* du Musée de Capodimonte. Non loin de ce château, aux portes des remparts de la cité, la troupe incendie un faubourg, dont le rouge fait échos aux tentes du campement. Les nombreux personnages, touches bigarrées et chatoyantes, sont peints avec une grande habileté et un souci du détail qui renvoie à une œuvre tout aussi magistrale de Met de Bles conservée à Namur représentant la *Multiplication des pains et des poissons*. A l'instar de la *Montée au calvaire* conservée à Rome, où la ville de Jérusalem est représentée dans un cirque montagneux, la ville de Théroüanne s'étend dans un vaste panorama. L'artiste dépeint avec onirisme une campagne militaire de son temps, mettant à profit ses plus grandes qualités de peintre. La beauté de son paysage associée à la finesse du détail font de cette composition un jalon dans son œuvre, une pièce maîtresse de son corpus, aussi bien par la synthèse plastique qui s'y opère que par la force qui s'en dégage.

ham (Cincinnati Museum, USA) and the Landscape with the Parable of the Good Samaritan (Museo di Capodimonte, Naples). With a perfect mastery of changes in scale, Met de Bles uses a clever effect of vertiginous diagonals, asymmetric openings and multiple vanishing points to integrate the various sections of his painting. Respecting the ternary chromatic structure particular to Patenier, the artist establishes several distances: the foreground, painted with precision, is composed of the camp's tents, the mass of cavalymen... the bronze tints of the small rocks and the path's yellow dust set the tone. The middleground is dominated by the green and bluish nuances of the foliage and the hills. Finally, a high, immense and vaporous horizon is composed of evanescent clouds and mountains.

The castle, positioned higher up than on the engraving, overlooks the expanses of the site. It can also be found in the painting of Working in the mine in the Uffizi and in the Good Samaritan in the museum of Capodimonte. Not far from this castle, at the gates to the city ramparts, the army sets fire to a suburb. The red flames echo the tents in the camp. The numerous characters, expressed in sparkling, multi-coloured touches, are painted with great skill and an eye for detail, showing similarities with an equally masterful work by Met de Bles kept in Namur, portraying the Miracle of the Loaves and Fishes. Just like the Ascent to Calvary kept in Rome, where the town of Jerusalem is portrayed in a mountainous cirque, the town of Théroüanne extends in a vast panorama. The artist depicts a military campaign of his era in a dreamlike atmosphere, making the most of his greatest qualities as a painter. The beauty of his landscape associated with the delicacy of the details make this work a milestone in his oeuvre, a principal piece in his corpus, thanks to the harmony of forms and the poetic force it exudes.



10 Pieter Balten

1525 - Anvers - 1598

Grande kermesse de la Saint Georges au village
The grand kermesse of Saint George in the village

Panneau : 65 x 105 cm
Panel: 65 x 105 cm

Provenance Galerie Robert Finck ;
Collection privée.

Littérature

Georges Marlier,
Pierre Brueghel le Jeune,
1969, p. 455

Maître à Anvers dès 1540, son inscription à la guilde est antérieure de onze ans à celle de Pieter Brueghel l'Ancien. Avant d'entrer dans la corporation des peintres, il avait déjà travaillé avec Pieter Brueghel sur un triptyque destiné à l'église Rombaut à Malines. Ceci démontre les rapports qui existèrent très tôt entre les deux maîtres. Le style de Pieter Balten se caractérise par des formes nettement délimitées, cernées avec énergie, et des coloris audacieux pour l'époque, comme ses rouges vifs qui contribuent à détacher les figures du décor et surtout à communiquer aux réjouissances villageoise une gaieté exubérante.

Pieter Balten plonge le spectateur de cette *Grande Kermesse de la Saint Georges* dans l'effervescence de ces rendez-vous si populaires. L'origine de la kermesse - qui signifie littéralement "messe d'église" - remonte au Moyen-âge, lorsque cette manifestation avait pour but d'honorer les saints locaux. Accompagnées d'offices et de vastes processions religieuses, la kermesse est une source d'inspiration passionnante pour les peintres... d'ailleurs attirés par son incroyable côté festif que par la signification religieuse qu'elle revêt.

Dans une composition dense mais toujours harmonieuse, Balten traduit avec un grand esprit de synthèse la fête battant son plein. A l'instar d'Hans Bol, il évoque la grande diversité et la réalité du site avec ses chaumières, ses rues animées bordant l'église et l'auberge. Ici, toutefois, la composition met l'accent sur la diversité des participants : des patriciens distingués ont rejoint la fête et se sont attablés avec les paysans. L'église, à l'origine de la manifestation est reléguée au second plan, tandis que l'auberge tient une place de choix.

Réalisée en plein âge d'Or de la peinture de genre, cette composition de kermesse révèle au spectateur de notre temps son caractère enjoué, trépidant et métaphorique. Aujourd'hui, ce thème particulièrement populaire auprès des citadins flamands de l'époque, nous apparaît comme un extraordinaire document humain, riche de tout un éventail iconographique inédit et éminemment touchant.

Pieter Balten registered as a master with the Antwerp guild in 1540 eleven years before Pieter Brueghel the Elder. He had already worked with Pieter Brueghel on the triptych for the Rombaut church in Malines before entering the painters' guild. This is proof of the relationship that existed between the two masters very early on. Pieter Balten's style is characterised by clearly and energetically defined forms and audacious colours for the time, such as bright red, making the figures stand out against the background and communicate the exuberant gaiety associated with village merrymaking.

Pieter Balten plunges the viewer into the effervescence of these highly popular gatherings with this Grand Kermesse of Saint George. The origin of the kermesse – which literally means “church mass” – goes back to the Middle Ages, when this sort of event was held to honour the local saints. Accompanied by masses and huge religious processions, the kermesse was a fascinating source of inspiration for painters, drawn more to its incredible festive aspect rather than its religious significance.

In a tightly-packed but always harmonious composition, Balten skilfully and succinctly conveys the festivities in full swing. Following the example of Hans Bol, he evokes the great diversity and reality of the place, with its cottages and animated streets bordering the church and the inn. However, the painting emphasises the diversity of the participants: distinguished patricians have joined the party and are sitting with the peasants at a table. The church, which is at the origin of the event, is relegated to the background, while the inn is given a place of choice.

Painted when the golden age of genre painting was at its peak, this painting of a kermesse gives today's viewer a taste of its spirited, vibrant and metaphorical nature. Nowadays, this theme, which was particularly popular among Flemish citizens at the time, appears as an extraordinary and remarkably touching human document, filled with a whole range of previously unknown iconography.





11 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Danse de noces en extérieur
The wedding dance outside

Panneau : 43,9 x 59,1 cm
Signé et daté en bas à gauche : P.BRVEGHEL 1614
Panel: 43.9 x 59.1 cm
Signed and dated bottom left: P.BRVGHEL 1614

Provenance Collection Laurent Meeus (1872-1950)
jusqu'en 1950 ; Collection privée.

littérature

Georges Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 186-204.
Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde. Mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen 2000, vol.2, p.684-96, 722-736, n°E916-944.

Fils aîné de Pieter Bruegel l'Ancien, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l'atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n'a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n'a donc pas pu l'initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Coecke d'Alost, elle-même peintre, décède alors qu'il n'est qu'adolescent, mais il semble qu'elle ait joué un rôle lors de son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants.

Il est surnommé Brueghel d'Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son 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'œuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de ses coloris. Il influença l'ensemble des peintres flamands de son siècle.

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

Véritable chef d'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune, cette *danse de noces* représente l'un des sujets les plus populaires de la production de ce grand artiste¹. Particulièrement fine et équilibrée, dans un état remarquable de conservation, cette version s'inscrit dans la série des compositions qui reprennent en miroir les éléments tirés de la célèbre *Danse de noces en Intérieur* gravée en 1588 par Pieter Van der Heyden, d'après un original perdu de Pieter Brueghel l'Ancien. Signé et daté de 1614, notre tableau figure parmi les premières et meilleures versions du thème : d'ailleurs son caractère autographe est attesté par la présence d'un dessin sous-jacent, pratique reconnue dans toutes les versions de la main de Pieter Brueghel le Jeune, dont les dimensions sont *ipso facto* identiques.

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 lifes 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 true masterpiece by Pieter Brueghel the Younger, this wedding dance is one of the great artist's most popular subjects¹. Particularly delicate and balanced, and in a remarkable state of preservation, this version belongs to the series of paintings that provide a mirror image of elements taken from the famous Wedding dance inside, engraved in 1588 by Pieter Van der Heyden, after an original by Pieter Brueghel the Elder that was lost. Signed and dated 1614, our painting features among the first and the best versions of the theme: furthermore, it is certified as having been painted by Pieter Brueghel the Younger owing to the presence of an underlying drawing. This well-known practice is present in all the versions painted by the artist and the dimensions are naturally identical.



11 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Par-delà les subtiles variations qui distinguent chacune des différentes versions, l'ensemble des panneaux de Pieter Brueghel le Jeune se caractérisent par l'insertion des personnages observés du modèle paternel dans un magnifique paysage rural. Outre le changement de décor, Brueghel le Jeune renonce à l'accumulation de cadeaux nuptiaux visibles à l'arrière-plan de la gravure de Van der Heyden, diminue la présence des personnages aux extrémités, aère considérablement le premier plan et élargit le paysage qu'il agrément de nombreux détails.

Le paysage arboré permet également par son jeu de frondaisons sinueuses de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent les invités de la noce de l'avant-plan. La joie et l'agitation quelque peu débraillées de ces derniers sont en quelque sorte relayées sinon accentuées par les sinuosités des troncs d'arbres, particulièrement expressives dans notre version.

Derrière ce groupe où l'on boit, danse, se frôle et s'embrasse sans trop de contraintes, se dresse la table nuptiale : y trône l'héroïne du jour, adossée à un drap lestement accroché en guise de dais et dûment ceinte de sa couronne nuptiale. Son attitude compassée exprime une certaine indifférence à la curiosité indiscrete et non dénuée d'envie de la foule d'invités se pressant à ses côtés et contemplant l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure pas déjà parmi les danseurs éméchés et sautillants...

Une trouée derrière l'arbre contre lequel est adossé le joueur de biniou menant la danse permet de ménager une perspective et de croiser un couple saisi dans une attitude suggestive, tandis qu'une autre femme, accroupie, est en train d'uriner. Autant de détails piquants, savoureux et chers à l'esprit de Brueghel le Jeune, certes, mais qui valent également comme une ultime mise en garde contre les débordements inéluctables accompagnant ces scènes de réjouissances collectives.

1. Le professeur Klaus Ertz dénombre quelques 37 représentations autographes du thème, dont les dates s'échelonnent entre 1607 et 1626.

Besides the subtle variations that differentiate each of the different versions, all the panels by Pieter Brueghel the Younger are characterised by the insertion of characters, observed in his father's model, into a magnificent rural landscape. Besides the change in background, Brueghel the Younger leaves out the mound of wedding gifts visible in the background of Van der Heyden's engraving, reduces the number of characters round the sides, considerably thins out the foreground and expands the landscape, which he embellishes with numerous details.

The effect of the twisted foliage in the tree-filled landscape also allows him to create a set of diagonals that invite the viewer to take part in the wedding guests' boisterous farandole in the foreground. The rather unbridled joy and excitement of the latter are in some way relayed and even emphasised by the twisted tree trunks, which are particularly expressive in our version.

Behind this group of people drinking, dancing, touching and kissing quite freely, stands the wedding table: here presides the heroine of the day, leaning against a cloth elegantly arranged as a dais, and duly wearing her wedding crown. Her formal attitude expresses a certain indifference towards the indiscreet and somewhat envious curiosity of the crowd of guests pressing at her sides, contemplating the plate of wedding gifts in the coin of the realm. There is no obvious trace of the groom, and we may well wonder if he isn't already among the tipsy, hopping dancers...

Owing to a gap behind the tree against which the bagpipe player is leaning and whose tune is leading the dance, we are treated to the view of a couple caught in a suggestive position, while another woman, squatting, is urinating. All these spicy, delectable details are indeed dear to the spirit of Brueghel the Younger, but they also serve as an ultimate warning against the unavoidable excesses that accompany these scenes of collective merriment.

1. Professor Klaus Ertz has counted some 37 portrayals of this theme painted by the artist between 1607 and 1626.



12 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

La danse de noces en intérieur
The indoors wedding Dance

Panneau : 76,6 x 108 cm
Signé et daté 1622
Panel: 76.6 x 108 cm
Signed and dated 1622

Provenance Galerie John Mitchell, Londres, 1958
Collection privée.

Littérature

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*,
Bruxelles 1969, p. 208, no4
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*,
Hannover, 1998/2000, p. 716, n° 89.

Moment privilégié de la convivialité paysanne, ainsi que l'exprime très bien le dicton flamand « Aux noces et aux relevailles on entretient l'amitié », les festivités nuptiales s'étalaient souvent sur une période de plusieurs semaines allant des fiançailles jusqu'aux cérémonies du mariage proprement dit qui se déroulaient sur trois jours consécutifs : cortèges séparés des futurs époux, bénédiction, banquet, remise des dons, bal et autres rituels divers entourant la nuit de noces, le tout en public et dans un accompagnement de bals et réjouissances diverses impliquant l'ensemble de la communauté villageoise.

Répondant à l'importance sociologique de l'évènement, le succès de l'iconographie parmi la clientèle aisée et citadine de Brueghel ne s'en inscrit pas moins aussi dans une logique ambiguë conciliant l'empathie spontanée que le thème devait susciter avec l'inévitable distanciation qu'amenait le développement d'une conscience de classe au sein de cette bourgeoisie urbaine. La question de savoir s'il s'agit d'une invention de Pieter Brueghel l'Ancien, dont le modèle peint ou dessiné serait aujourd'hui perdu, ou au contraire d'une composition originale de son fils, librement adaptée à partir de la Danse de noces en plein air de Pieter Brueghel l'Ancien (panneau de 119 x 157 cm, daté de 1566), conservé à l'Institute of Arts de Détroit, ou de la gravure au burin du même thème par Pieter van der Heyden, éditée par H. Cock et portant l'inscription « Brugel Invent. », reste à ce jour irrésolue. L'une des épreuves de l'estampe portant la date de 1558, il est tout à fait logique de supposer l'existence d'un original perdu de Pieter Brueghel l'Ancien, antérieur au tableau de Détroit.

L'instant croqué ici par Brueghel correspond au rituel des dons suivant immédiatement le banquet nuptial. Le point de vue élevé et la perspective plongeante adoptés par le peintre nous introduisent d'emblée dans une composition synthétique et lisible où une succession de modules distincts, faits de couples isolés ou de groupes compacts bien détachés les uns des autres, confère rythme et cohésion à l'ensemble de la composition. Le décor de l'auberge est évoqué succinctement par l'échelle menant à l'étage et sous laquelle se devine le réduit où sont entassés les objets ménagers et autres pièces de mobilier que viennent de recevoir les époux.

Mais la description du cadre reste secondaire par rapport à celle, détaillée, des personnages : au premier plan, l'enchaînement des danseurs insufflé animation et mouvement à la scène : trois couples tournent sur

A moment of special warmth within the peasant culture, as well as the embodiment of an old Flemish saying, „Friendships are maintained at weddings and christenings“, the nuptial festivities often lasted for several weeks beginning with the engagement and culminating in the actual wedding ceremony, which would take place over the course of three days: separate processions for the betrothed, blessing, banquet, presentation of gifts, ball and other rituals surrounding the wedding night, all of which were public events involving the entire village community.

Responding as it did to the sociological importance of the event, there is also an ambiguity to the success of this iconography among Brueghel's urbane and well-to-do clientele, as the spontaneous empathy surely elicited by theme combined with the development of a growing sense of class-consciousness among this urban bourgeoisie. Marlier does not settle the matter of the origins of this body of work : whether it derives from an invention of Pieter Brueghel the Elder, the original painted or drawn model having since been lost, or conversely, whether this is an original composition by the son, loosely based on the Wedding dance outdoors by Pieter Brueghel the Elder (119 x 157 cm panel dated 1566), in the collection of the Detroit Institute of Arts, or on the engraving of the same theme by Pieter van der Heyden published by H. Cock which bears the inscription „Brueghel Invent“, remains an unanswered question. However, as one of the proofs of the print is dated 1558, it is quite logical to assume that an original by Pieter Brueghel the Elder did exist, pre-dating the Detroit image. The moment captured here by Brueghel reflects the ritual of the presentation of gifts immediately after the wedding banquet. The elevated viewpoint and plunging perspective taken by the artist draws us into a clear and coherent composition made up of a series of distinct modules formed by isolated couples or compact, well-defined groups, lending rhythm and cohesion to the composition as a whole.

The interior furnishings of the inn are evoked succinctly with a ladder leading to the second floor, beneath which one can make out a recess containing a pile of household items and other pieces of furniture that the newlyweds have just received.

In the margins of all of this commotion, the young bride, seated at the table in the midst of the festivities beneath a honorary canopy as was the custom, remains unmoved, with eyes downcast and hands clasped to her stomach as she receives the various guests, parents, friends or neighbours who bring her



12 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

eux-mêmes, exécutant des mouvements giratoires et entraînés au son des cornemuses des deux musiciens placés au bas de l'échelle.

En marge de toute cette agitation, la jeune épousée, attablée comme il se doit sous un drap d'honneur au centre de la célébration, reste imperturbable et accueille placidement, les yeux baissés et les mains jointes sur le ventre, les différents convives, parents, amis ou voisins venus apporter les oboles traditionnelles pour la mise en ménage du nouveau couple. A l'encontre de son époux qui ne porte pas, lui, de signe particulier et est perdu dans la foule des invités (son identification est laissée à l'imagination de chacun), elle est facilement identifiable par sa robe noire et, surtout, sa bruidskroon - sorte de couronne, signe de la royauté temporaire distinguant cette reine d'un jour des autres femmes présentes. Elle porte, pour la dernière fois le jour de ses noces, les cheveux épars et découverts, symboles de virginité.

Parmi la foule des convives, distribuée en masse compacte de part et d'autre de la mariée, il y a ceux qui attendent leur tour en comptant leur argent et ceux qui guettent non sans curiosité l'accumulation des écus. Certains déposent leurs dons en espèces sur le large plat posé bien en évidence au centre de la table. Un couple se faisant face, de part et d'autre de la jeune épousée, se dispute justement la bourse à délier, un paysan qui porte la sienne à son cou compte les pièces avec prudence, un autre a glissé sa main sous sa veste. De nouveaux invités, distribués en masse compacte à droite de la mariée, n'en finissent pas de pénétrer dans l'auberge pour offrir des objets usuels de la vie quotidienne.

La parfaite maîtrise technique, le graphisme souple et vivant, le coloris étincelant de ce tableau sont conformes à l'écriture du jeune Brueghel : l'artiste mêle les physionomies fortement individualisées et détaillées de certains personnages à des visages anguleux et rougeauds, campés d'un trait plus sûr et comme caricaturés. Tout en stylisant certains éléments anecdotiques (qu'il suffise de regarder le couple de danseurs trapus de l'avant-plan gauche), l'artiste consacre autant de minutieuse attention au rendu des traits physiques, mines comiques et autres postures grivoises qu'à celui des détails et plis des vêtements. Leurs coloris vifs et contrastés, privilégiant l'éclat du vermillon, du bleu ou du blanc, sont d'ailleurs d'une fraîcheur et d'une spontanéité toutes brueghéliennes.

the traditional donations to pay for the young couple's new household. In contrast to her groom, who is not identified in any particular way and is lost among the crowd of guests (it is left to the viewer's imagination to pick out which one might be the lucky man), she is easily identified by her black dress and, above all, her bruidskroon - a type of crown denoting the temporary royal status setting this queen for a day apart from the rest of the women in attendance. On her wedding day, she wears her hair loose and uncovered for the last time, as a symbol of her virginity.

Among the crowd of guests, distributed in a tight mass on both sides of the bride, some are counting their money while they wait and some are eyeing the accumulation of coins with a certain curiosity. Some of them are placing their financial gifts on the large plate which is clearly visible at the centre of the table. A couple facing each other from opposite sides of the young bride are arguing about the exact amount to give, one peasant wearing his purse around his neck is carefully counting the coins while another is reaching inside his jacket. Other guests forming a compact mass to the right of the bride continue to pour into the inn bringing the objects used in everyday life.

The flawless technical mastery, sinuous and lifelike draughtsmanship and the sparkling colours of this painting are the mark of Brueghel the Younger: the artist mingles highly individualised, detailed physiognomies with angular, ruddy faces portrayed with a more decisive hand, almost as if they were caricatures. While bringing to life certain anecdotal elements (one need only look at the stocky pair of dancers in the left foreground), the artist devotes just as much painstaking attention to rendering the physical traits, comical expressions and bawdy poses as to the details and folds of the clothing. Moreover, the vivid, contrasting colours dominated by bursts of vermillion, blue or white are thoroughly Brueghelian in their freshness and spontaneity.



13 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

La procession nuptiale
The Wedding Procession

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

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

littérature

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

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

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

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

Par-delà la comédie de moeurs, par-delà l'introspection psychologique, c'est aussi le portrait plaisant et sympathique d'une classe de paysans aisés que nous dresse in situ l'artiste : car le paysage lui-même, ample et dégagé, fait écho à la paix de ce jour faste, avec la sécurité et l'opulence

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

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

We can hence imagine all sorts of reasons behind this marriage: a marriage of convenience, an arranged marriage, a marriage for money or a marriage for love.

Even the watchful and proud look of the bride's father, turning towards his daughter, reveals this psychological characterisation of the figures that Brueghel the Younger always succeeds in integrating into his paintings.

Beyond the comedy of manners and the psychological introspection, the artist is also presenting with us an amusing and pleasant portrait of a class of well-off peasants in situ: the vast, open landscape echoes the peace of this lucky day, with the safety and opulence promised by the farms, the windmill in the centre and the stable on the left with its flock of sheep. Through this composition, the artist seems to want to prove that despite the political and



que promettent les fermes, le moulin au centre et l'étable à gauche avec son troupeau de moutons. L'artiste semble vouloir nous prouver par cette composition que, malgré les tensions politiques et religieuses qui traversent les Flandres espagnoles en ce début de XVII^e siècle, *le luxe, le calme et la volupté* restent au cœur de la vie quotidienne des gens de ce pays.

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

religious tensions that existed in Spanish Flanders at the beginning of the 17th century, luxury, calm and sensual delights remained at the heart of daily life for the people of this country.

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



14 Pieter Brueghel Le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le Paiement de la dîme ou L'avocat de village
The Payment of the Tithe or the Village Lawyer

Huile sur panneau : 55,5 x 83,5 cm
 Signé en bas à gauche
 Oil on panel: 55.5 x 83.5 cm
 Signed bottom left

Provenance Vente Christie's Londres, 24 mars 1974, n°58 ;
 Collection privée, Madrid.

littérature

M. Díaz Padrón, « La Obra de Pieter Brueghel en España », *Archivo español de Arte* 53, n°211, 1980, III, n°211, p.312, ill.24
 K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere* (1564-1637/38), Lingen, I, 2000, p.516, n°F532 (sous une autre date de vente)
 P. van den Brink, ed., *Brueghel Enterprises*, Maastricht, 2002, p. 180, ill.40.

Œuvre emblématique de Pierre Brueghel le Jeune, ce *Paiement de la dîme* montre tout le talent que l'artiste déploie au travers d'une exécution minutieuse, visible à la fois par le foisonnement des détails qui orne notre panneau que par la majesté des coloris.

Sujet satirique, le *Paiement de la dîme*, également appelé *L'Avocat des Paysans*, *L'Avocat de village*, le *Percepteur d'impôts*, *L'Avocat des mauvaises causes* ou *l'Etude de Notaire*, est un thème de prédilection au XVII^e siècle et connaît un véritable engouement. Dans une salle en désordre, liasses de papiers et sacs postaux inondent le sol. Trois groupes de personnages se partagent la composition. A l'entrée de la pièce, un homme passe avec hésitation la porte, tandis qu'un autre, un peu penaud attend son tour, chapeau et feuillets à la main. Non loin d'eux un clerc à son bureau s'active à prendre des notes. Au centre, un autre groupe de personnages formé par quatre hommes barbus et une femme fouillant dans son panier. Les hommes manifestement hésitants, regardent en direction d'un personnage assis derrière le bureau en désordre. Ce dernier porte un bonnet doctoral, sa petite barbe pointue cache son menton proéminent clin d'œil aux faciès des Habsbourg ; il tient dans sa main droite un feuillet et dans sa main gauche une liasse. Ce personnage est sans nul doute au cœur du propos de l'œuvre. Il est l'avocat du village. Derrière lui, est suspendu un calendrier comprenant cette inscription : « ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...] ». Il forme avec deux autres personnages le troisième groupe de la composition : à ses côtés, un clerc dont le regard est perdu dans la salle et un personnage vêtu chichement qui observe le calendrier.

Comme l'indique son titre, le thème de cette œuvre a longtemps été rapproché du paiement des impôts. Mais en étudiant mieux les visages caricaturaux, ainsi que le personnage principal, on déduira plus volontiers qu'il s'agit d'une vision satirique du métier d'avocat. De plus, si l'on s'appuie sur les sources, tels que les inventaires des cabinets de peintures anversoises du XVII^e siècle, le tableau est mentionné sous le titre de « procureur ». Les personnages attendant dans le bureau sont donc des plaignants venus payer le magistrat en nature, avec œufs et grappes de raisin. Enfin, pour étayer davantage cette hypothèse, on a retrouvé des gravures utilisant le tableau de Pieter Brueghel le Jeune afin de diffuser des pamphlets sur le métier d'avocats.

An emblematic work of Pieter Brueghel the Younger, this version of the Payment of the Tithe reveals the extent of our artist's talent through its meticulous execution, visible in the profusion of details that adorn our panel and in the majesty of the colours.

A satirical subject, The Payment of the Tithe, also called the The Peasants' Lawyer, The Village Lawyer, The Tax Collector, The Lawyer of Bad Causes or The Notary's Office, was a favourite theme in the 17th century and was the subject of a genuine craze. In an untidy room, piles of papers and postal sacks litter the floor. The painting is composed of three groups of figures. At the entrance to the room, a man hesitatingly crosses the threshold, while another somewhat contrite man waits his turn, hat and papers in hand. Not far from them, a clerk is busy at his desk taking notes. In the centre is another group of figures, formed by four bearded men and a woman going through her basket. The clearly hesitant men are looking at a figure sitting behind the untidy desk. The latter is wearing a doctoral bonnet, with his little pointed beard hiding his prominent chin, a veiled reference to the features of the Habsburgs; he is holding a paper in his right hand and a bundle in his left one. This character is undoubtedly at the heart of the work's intent. He is the village lawyer. A calendar with the following inscription hangs behind him: "ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...]". He forms the painting's third group along with the other two characters at his sides: a clerk looking around the room and a poorly dressed figure who is studying the calendar.

As indicated in the title, the theme of this work has long been associated with the payment of taxes. But upon closer examination of the caricatured faces, as well as the main character, we can more easily deduce that it is actually a satirical vision of the lawyer's profession. Furthermore, if we examine the sources, such as the inventories of the art chambers of 17th century Antwerp, the painting is mentioned under the title of "prosecutor". The figures waiting in the office are therefore plaintiffs who have come to pay the magistrate in kind, with eggs and bunches of grapes. Finally, to further support this hypothesis, engravings have been found using Pieter Brueghel the Younger's painting in order to distribute satirical tracts on the profession of lawyer.



Contrairement à l'Adoration des Mages dans la neige, au Dénombrement de Bethléem ou au Paysage d'hiver avec la Trappe à Oiseaux, le sujet abordé ici par Pieter Brueghel le Jeune n'est pas une représentation d'une œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien. A ce titre, ce Paiement de la dîme illustre l'entière personnalité de Pieter Brueghel le Jeune, visible au travers de chaque coup de pinceaux et devient dès lors une œuvre exceptionnelle. A l'origine de nombreuses divergences entre historiens de l'art, cette composition reste entourée de mystère. Mais vu le nombre de versions réalisées, tous s'accordent sur la grande popularité du thème. A cause de l'utilisation de la langue française pour la rédaction du calendrier, Jacqueline Folie émet l'hypothèse que le prototype du tableau serait d'origine française. Il faut également souligner qu'Ertz soutient le fait que « la perspective, les types et les proportions ramassés des personnages ainsi que les vêtements et les couleurs sont des éléments inhabituels dans la peinture flamande » (Folie). Il soupçonne donc l'existence d'un prototype aujourd'hui disparu de la main de Nicolas Baullery.

Notre version, qui se place parmi les plus réussies et les mieux conservées, est à mettre en relation avec celle présentée au Musée Communal Groeninge de Bruges, dont les dimensions et surtout les caractéristiques picturales sont d'une grande qualité. Avec cette image pamphlet, Pieter Brueghel le Jeune nous montre tout son talent.

Contrary to the Adoration of the Magi in the Snow, the Census in Bethlehem or the Winter Landscape with a Bird Trap, the subject painted by Pieter Brueghel the Younger here is not a portrayal of a work by Pieter Brueghel the Elder. This The Payment of the Tithe illustrates the entirety of Pieter Brueghel the Younger's personality, which is visible in every brushstroke, thus making it an exceptional work. At the source of numerous differences of opinion among art historians, this painting remains shrouded in mystery. But considering the number of versions painted, all agree on the great popularity of the theme. Owing to the use of French on the calendar, Jacqueline Folie suggests that the prototype for the painting may be of French origin. It should also be emphasised that Ertz maintains that, «the perspective and stocky types and proportions of the characters, as well as the clothes and colours, are unusual elements in Flemish painting» (Folie). He therefore suspects that there must have been a prototype by Nicolas Baullery, which has since disappeared.

Our version, which is among the most accomplished and best preserved, is comparable to the one exhibited at the Groeninge Museum in Bruges, whose dimensions and pictorial characteristics, in particular, are of a great quality. With this satirical image, Pieter Brueghel the Younger reveals the full spectrum of his talent.



15 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
Fiévez, Bruxelles 1930 ; Collection privée.

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 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.

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

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

Although similar in composition to The Bird Trap painted by his father, Pieter Brueghel the Younger moves away from his father's model. The trees explode with the detailed minutiae of their branches, so dear to our artist. A brilliant colourist, this 17th century master reveals a daytime winter landscape with its perfect rendering punctuated with little touches of colour formulated by these small figures enjoying the joys of winter.

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.





16 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

L'Hiver : paysage de neige avec château fort et jeux sur glace
Winter: snow-covered landscape with fortified castle and games on the ice

Panneau : 31 x 42 cm
Panel: 31 x 42 cm

Provenance
Collection privée.

Littérature

Bertier de Sauvigny, Reine, *Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné*, La Renaissance du livre, 1991, cat. n°26, p.284.

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.

Il peint de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel - dans le rendu des bâtiments et des perspectives - que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses tours de Babel.

Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons.

On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son œuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution". En fait, sa conception picturale allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures.

Peint avec finesse et méticulosité, ce très beau *paysage de neige avec château fort et jeux sur glace* témoigne de la maestria atteinte par Abel Grimmer au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Alliant l'épure des couleurs et la vivacité du mouvement, cette composition se veut un condensé du talent de l'artiste. Inscrite dans la tradition picturale des livres d'heures de la fin de l'époque médiévale, elle s'inspire également de l'œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien. Grimmer y ajoute cependant la singularité de son style, fait de couleurs sonores et d'une simplification des formes résolument moderne.

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (c. 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the Guild of Saint Luke in 1592.

He painted numerous small landscapes, representing rural scenes which sometimes included biblical motifs. Above all, he specialised in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are, in some way, the transposition of the miniaturists' calendars onto panels.

Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. We can clearly see this professional concern – in the rendering of buildings and perspectives – in his paintings depicting interiors of churches or palaces, and 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.

Before the extent of his work was truly known, he was said to "simplify nature with a charming and poetic naivety, accompanied by great skill". Indeed, his very personal pictorial design combines a certain realism in his landscapes with a stylisation of nature and architecture.

Painted with finesse and meticulousness, this beautiful Snow-covered landscape with fortified castle and games on the ice bears witness to the mastery achieved by Abel Grimmer at the turn of the 15th and 16th century. With its combination of colours and lively movement, this painting encompasses all the artist's talent. Following the pictorial tradition of the books of hours from the end of the mediaeval era, it also draws inspiration from the work of Pieter Brueghel the Elder. However, Grimmer adds his own special style, filled with resounding colours and resolutely modern simplified forms.

The winter landscape is one of the artist's favourite themes. Benefiting from a large clientele, Abel Grimmer developed his own particular pictographic vo-



Le thème du paysage d'hiver est particulièrement apprécié par l'artiste. Bénéficiant d'une large clientèle, Abel Grimmer va développer un vocabulaire pictographique qui lui est propre : l'étang (ou le vivier) gelé en forme de losange, les villageois s'adonnant aux plaisirs du patinage, les soldats vêtus à l'espagnole croisant une carriole sont autant de références rythmant cette scène hivernale. Génie de la couleur, Grimmer nous démontre son savoir-faire dans le rendu des camaïeux de blanc et de gris tout en éparpillant au cœur de sa composition une multitude de petites taches rouge vif, crépitant sous nos yeux comme les flammes d'un feu d'artifice.

Si le premier coup d'œil du spectateur peut lui faire croire à une simple célébration des joies de l'hiver, un regard plus attentif lui permettra de comprendre que la scène, à l'image sans doute de la célèbre *Trappe aux oiseaux* de Pieter Brueghel, recèle un sens caché qui vient enrichir l'ensemble du discours. Cette composition, dont une version est présente dans les collections du musée Smit van Gelder d'Anvers¹, oppose les scènes cocasses qu'offrent une bataille de boules de neige ou encore les glissades plus ou moins contrôlées de paysans s'aventurant sur la glace. On y trouve aussi des scènes tragiques comme cet homme qui tombe dans les douves du château ou encore cette maison en flamme que bien peu de monde semble vouloir éteindre. Aussi curieux que cela paraisse, l'incendie ne semble pas ébranler le reste des villageois qui ont élu pour terrain de jeu le lac gelé. Sur cette patinoire naturelle, des courses de luge et une partie de *kolf* (ancêtre du hockey et du golf) s'improvisent.

Grimmer prend un soin tout particulier à dépeindre méticuleusement le village et son château. La magnifique gentilhommière, bordée par quatre tourelles, se dresse au centre de la composition. Les larges maisons du hameau l'entourent. La brique et le torchis donnent à l'ensemble une couleur ocre qui semble réchauffer l'épaisse couche de neige. Pourtant, venant briser cette image idyllique d'un monde riche et insouciant, le ciel anthracite donne une tension presque dramatique à l'ensemble. Faisant sans nul doute écho à l'incendie, il rappelle la précarité de l'existence et la fragilité d'un bonheur égoïste.

Connu comme étant un des grands maîtres du paysage flamand, Abel Grimmer se dévoile dans cette composition comme un des grands chroniqueurs de la vie de son temps.

1. Abel Grimmer, *l'Hiver*, panneau, 22,6 x 22,8 cm, Anvers, Musée Smit van Gelder.

cabulary: the frozen diamond-shaped pond (or fishpond), villagers enjoying the pleasures of ice-skating, soldiers in Spanish-style dress passing a sleigh, are all references that are part of this winter scene. A brilliant colourist, Grimmer demonstrates his know-how in the rendering of various shades of white and grey while dotting the heart of his painting with bright red touches, which splutter before our eyes like the sparks of a firework display.

Although the viewer might initially believe this to be a simple celebration of the joys of winter, a deeper examination will reveal that this scene, just like Pieter Brueghel's famous Bird Trap, is enriched with a hidden meaning. This painting, a version of which exists in the collections of Antwerp's Smit van Gelder museum¹, contrasts the comical scenes of a snowball fight or the more or less controlled antics of the peasants sliding on the ice, with tragic scenes such as the man falling into the castle's moat or the burning house that few people seem to want to extinguish. However strange it may seem, the rest of villagers, who have adopted the frozen lake as their playground, do not appear to be troubled by the fire. Sledge races and games of kolf (the ancestor of hockey and golf) take place on this natural skating rink.

Grimmer takes great care to meticulously depict the village and its castle. The magnificent manor house, lined by four towers, stands in the centre of the painting. It is surrounded by the hamlet's large houses. The brick and cob gives the whole scene an ochre tone, which seems to warm up the thick layer of snow. However, the slate-coloured sky creates an almost dramatic tension that shatters this idyllic image of a rich and carefree world. Undoubtedly echoing the fire, it reminds us of the precariousness of existence and the fragility of selfish happiness.

Known as one of the greatest masters of Flemish landscape, Abel Grimmer hereby reveals his talent as one of the great chroniclers of life during his era.

1. Abel Grimmer, *Winter*, panel, 22.6 x 22.8 cm, Antwerp, Musée Smit van Gelder.



17 Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte et le Songe de Joseph
Winter Landscape with Flight to Egypt and Joseph's Dream

Panneau : 22,5 x 33 cm
 Signé
 Panel: 22.5 x 33 cm
 Signed

Provenance Galerie de Jonckheere (1989) ;
 Collection privée.

La stylisation des formes et l'introduction de couleurs puissantes donnent aux hivers d'Abel Grimmer une ambiance toute particulière, fondamentalement personnelle, gorgée de poésie et pleine d'humanité. Dans la composition qui nous occupe, 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 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.

Magnifiquement transposée dans un univers proche des Flandres de la Renaissance, la scène biblique se fond dans un paysage fourmillant de détails et d'anecdotes chaleureuses. Notre version figure sans aucun doute parmi les plus abouties : la clarté du ciel et la grande beauté du paysage, sans oublier le raffinement des personnages en font une pièce de choix dans le corpus du peintre. Ce ravissant *Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte et le Songe de Joseph* s'ajoute au corpus relativement restreint des œuvres signées et datées du peintre. Résolument moderne par l'utilisation si caractéristique de ses grands aplats de couleurs, ce tableau réjouira les amateurs les plus exigeants d'un genre qui symbolise à lui seul toute la richesse de la peinture flamande : le paysage de neige.

The stylisation of the forms and the introduction of powerful colours gives Abel Grimmer's winters a special and fundamentally personal atmosphere, overflowing with poetry and filled with humanity. In this particular painting, Abel Grimmer paints two stories by developing Joseph's dream on the left, in which the angel of the Lord appears to him to tell him to flee to Egypt. On the right-hand side, we are shown the flight of the Holy Family where Mary, carried on the back of a donkey, holding the Christ Child in her arms, journeys with Joseph far from the village. These scenes are confined to the panel's two extremities, leaving an opening for a magnificent panorama. These biblical episodes taken from the New Testament are quite naturally transposed into a snowy landscape bathed in white and grey, and punctuated here and there with several bright highlights of red, green and yellow, just like Joseph's cape. The lightness of the lines and the simplification of the drawing particularly stand out owing to the succession of flat tints in the foreground, which allow the eye to delicately slip towards the opening of the sky. The landscape is composed of a vast frozen lake (or perhaps a river) on which the locals are skating. Mountains, hills, towns and fortresses complete this particularly harmonious ensemble.

Magnificently transposed into a universe close to Renaissance Flanders, the biblical scene melts into a landscape brimming with details and hearty anecdotes. Our version is undoubtedly among the most accomplished: the brightness of the sky and the great beauty of the landscape, not to mention the refinement of the characters, make this a choice piece in the painter's body of work. This delightful Winter Landscape with the Flight to Egypt and Joseph's Dream adds to the relatively limited body of work signed and dated by the painter. Resolutely modern through the use of these characteristic great flat tints, this painting will delight the most demanding collectors of a genre that fully symbolises all the richness of Flemish painting: the winter landscape.



L'été
Summer

Panneau : 24 x 37 cm
Panel: 24 x 37 cm

Provenance Collection Mudd, Etats-Unis ;
Galerie De Jonckheere
Collection privée.

Notre panneau de l'été exécuté par Abel Grimmer est une brillante interprétation du célèbre dessin de Pieter Brueghel l'Ancien¹. Ce dessin, joyau du maniérisme flamand, a inspiré de nombreux artistes dont son fils, Pieter Brueghel le Jeune. Tous ne se sont pas référés au dessin lui-même, mais plutôt à la gravure qui en a été faite par Pieter Cock autour de 1570. Florissante à Anvers au XVI^e siècle, la gravure était un formidable moyen de diffusion. Ainsi les artistes pouvaient avoir vent des productions de leurs contemporains.

Résolument moderne, l'agencement des personnages confère à l'œuvre un caractère exceptionnel. Au premier plan, l'homme qui se cambre pour boire, perce littéralement le champ du spectateur par son imposante faux. Ses jambes, traitées en raccourci, font pénétrer le regard du spectateur. Ce personnage serait un clin d'œil au célèbre groupe du *Laocoon*, sorti de terre à Rome en 1506. Son caractère caricatural, le moissonneur épanchant sa soif jusqu'à en tomber, ajoute à l'œuvre tout son piquant. D'ailleurs, non loin de lui, une paysanne est cachée par l'immense corbeille de fruits qu'elle porte sur sa tête. Peut-être s'agit-il de l'illustration d'un de ces célèbres proverbes flamands, selon lequel l'appréciation d'un melon ou d'une femme est tout aussi délicate ?

Abel Grimmer tire merveilleusement profit de son modèle par sa fabuleuse palette de coloris. Notre version, semblable à celle conservée au musée d'Anvers², présente une rare qualité d'exécution. Les couleurs franches et sonores donnent au tableau toute sa force. Les prés d'un vert tendre s'étendent vers un horizon cristallin duquel émerge un discret moulin. La frondaison des arbres, véritable signature de l'artiste, fait échos à la rondeur sympathique des faciès. On sait le talent de Grimmer dans la représentation des saisons : avec *l'Été*, l'artiste nous fait revivre les mois les plus chauds. Associé à l'esprit facétieux de Brueghel, le peintre anversoïis nous livre ici une de ses plus belles réalisations.

1. Pieter Brueghel l'Ancien, *l'Été*, plume et encre brune, 22 x 28,6cm, annoté [B] RVEGEL en bas à gauche, et daté M.D.LXVIII, Hamburg, Kunsthalle, n°21758.

2. Abel Grimmer, *l'Été*, panneau, 33 x 47, signé ABEL GRIMER F. et daté 1607, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Our panel of Summer executed by Abel Grimmer is a brilliant interpretation of the famous drawing by Pieter Brueghel the Elder¹. This drawing, which is a jewel of Flemish mannerism, inspired numerous artists including his son, Pieter Brueghel the Younger. Not all refer to the drawing itself, but rather to the engraving of it made by Pieter Cock around 1570. Engraving flourished in Antwerp in the 16th century and was an excellent means of distribution. Hence, artists were familiar with the works of their contemporaries.

The resolutely modern arrangement of the figures gives the work its exceptional character. In the foreground, the man bending over to drink literally pierces the viewer's field with his imposing scythe. His foreshortened legs attract the viewer's gaze. This figure is an allusion to the famous Laocoon group, discovered in Rome in 1506. This caricature of the harvester quenching his thirst to the point of falling over is what gives the work all its piquant. Close by, a peasant woman is hidden by the immense basket of fruit she is carrying on her head. Perhaps it is the illustration of one of the famous Flemish proverbs, according to which a melon tastes just as delicate as a woman?

Abel Grimmer makes the most of his model through his fabulous palette of colours. Our version, which is similar to the one kept at the museum in Antwerp², is particularly well executed. The pure, resounding colours give the painting all its strength. The tender green fields stretch towards a crystalline horizon from which a discreet windmill emerges. The foliage on the trees, the artist's true signature, echoes the pleasing roundness of the features. Grimmer's talent for depicting the seasons is well known: with Summer, the artist allows us to experience the warmest months. Combined with the Brueghel's mischievous spirit, the painter from Antwerp provides us here with one of his finest works.

1. Pieter Brueghel the Elder, *Summer*, quill and brown ink, 22 x 28.6cm, annotated [B] RVEGEL bottom left, and dated M.D.LXVIII, Hamburg, Kunsthalle, no. 21758.

2. Abel Grimmer, *Summer*, panel, 33 x 47, signed ABEL GRIMER F. and dated 1607, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



L'automne : scène de marché au cœur d'un village
Autumn: market scene in the heart of a village

Panneau : 51,4 x 66,4 cm
 monogrammé
 Panel: 51.4 x 66.4 cm
 monogrammed

Provenance
 Collection privée.

Sébastien Vrancx nous offre avec cette magnifique *Scène de marché au cœur d'un village en automne*, une œuvre d'une grande finesse technique dont la composition, toute personnelle, témoigne d'une remarquable indépendance de style. L'artiste chamboule en effet l'iconographie traditionnelle des saisons en plongeant le spectateur dans l'atmosphère d'un marché qui combine avec brio les influences flamandes et italiennes. Largement influencée par son récent séjour à Rome, cette vision de l'espace rural flamand est tout à fait singulière. À l'instar de Paul Bril et de Willem van Nieulandt, Vrancx n'hésite pas à mêler dans un même panorama des édifices d'architecture nordique et d'autres, que l'on croirait sortis d'un paysage transalpin (comme l'imposante tour de brique qui ressemble à s'y méprendre à la Torre delle Milizie se dressant à Rome derrière le forum de Trajan).

S'apprêtant à affronter les rigueurs l'hiver, les habitants de cette charmante contrée profitent des derniers jours dorés de l'automne pour jouir des derniers bienfaits de la nature : une marchande de pomme remplit de fruits le tablier d'une paysanne, un homme achète une guirlande de grives à un enfant portant avec lui son piège à oiseaux, une femme pliant sous le poids d'un panier de raisin s'en va porter sa récolte au pressoir que l'on aperçoit sous la haute tour de brique. L'arrière plan de la composition montre des artisans afférés au cerclage des tonneaux tandis que des paysans vendent leur bétail. La scène regorge d'activités et chaque personnage se voit peint avec application : élégance et grâce animent chaque figure. Combinant savamment les couleurs, Vrancx fait montre d'un grand savoir faire dans l'harmonie des tons, héritée très certainement de celle que l'on rencontre dans les compositions brugheliennes. Bénéficiant d'une parfaite connaissance de la tradition picturale de ses aînés, l'artiste la dépasse pour développer sa propre poésie à la fois lyrique et enlevée. Le traitement graphique des personnages au premier plan est propre à la technique utilisée par l'artiste dans les années 1600¹.

La vie du marché semble combiner le bien être de la richesse en temps de paix et l'agitation pleine d'effervescence des marchands. Cette composition pyramidale dotée d'une belle perspective absorbe littéralement le regard du spectateur à l'intérieur du tableau. La puissance de cette composition renforcée la grâce de son sujet retiendra l'attention de l'amateur le plus exigeant.

With this magnificent Market scene at the heart of a village, Sebastiaen Vrancx offers us a work of great technical finesse. The highly personal composition bears witness to a remarkably independent style. The artist completely disrupts the traditional iconography of the seasons by plunging the viewer into the atmosphere of the market, which brilliantly combines both Flemish and Italian influences. Greatly influenced by his recent trip to Rome, this vision of the Flemish countryside is highly original. Following the example of Paul Bril and Willem van Nieulandt, Vrancx quite happily mixes northern-style buildings with those from a trans-Alpine landscape in the same panorama (like the imposing brick tower which closely resembles the Torre delle Milizie in Rome, behind the Trajan's Forum).

Getting ready to face the rigours of winter, the inhabitants of this charming land are making the most of the last golden days of autumn to enjoy the final gifts of nature: an apple-seller is filling a peasant's apron with fruit, a man is buying a string of thrushes from a child who is carrying a bird trap, a woman bent under the weight of a basket of grapes is taking the fruit to the press, which can be seen under the high brick tower. In the background, we can see craftsmen busy putting hoops around barrels while peasants sell their cattle. The scene is overflowing with activities and every character is carefully painted: each figure is alive with elegance and grace. Cleverly combining the colours, Vrancx displays great know-how in the harmony of the tones; it is highly likely he inherited this from Brueghel's works. Benefiting from a perfect knowledge of the pictorial tradition of his elders, the artist exceeds it to develop his own poetry, which is both lyrical and spirited. The graphic rendering of the characters in the foreground is particular to the technique used by the artist in the 1600s¹.

Life at the market seems to combine the well-being of wealth in peaceful times with the hustle and bustle of the merchants. This pyramidal composition, endowed with a fine perspective, literally draws the viewer's gaze into the painting. The power of this composition, strengthened by the grace of its subject, will attract the attention of the most demanding art-lover.

1. Sebastiaen Vrancx, Horse market, wood, 53 x 81cm, monogrammed SV, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



1. Sébastien Vrancx, *Marché aux chevaux*, bois, 53 x 81cm, Monogrammé SV, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Les quatre saisons
The Four Seasons

Quatre panneaux : 64,3 x 49,3 cm
Four panels: 64.3 x 49.3 cm

Provenance

Collection de Blomaert ; Collection privée.

Peintre d'histoire, de sujets allégoriques, mythologiques et religieux, Abraham Janssens naît à Anvers en 1585. Il y reçoit sa première formation chez le peintre Jan Snellinck. Après un séjour d'étude de trois ans à Rome, alors en pleine efflorescence du mouvement caravagesque, il rentre à Anvers en 1601, et y sera aussitôt admis comme maître de la Gilde de Saint Luc. Très vite, fort de son expérience italienne, il s'imposera, aux côtés d'Ambrosius Francken et d'Otto van Veen, comme chef de file de l'école anversoise en devenant l'un des chefs de file de la tradition de la peinture monumentale par opposition au développement de la peinture de genre de petit format.

Des commandes significatives attestent le prestige dont il jouit. En 1605, il est désigné pour peindre le triptyque de la chapelle métropolitaine de la corporation des peintres en l'église Saint Rombaut de Malines. En 1609, c'est au tour de la municipalité d'Anvers de lui commander une toile allégorique célébrant le rôle primordial de l'Escaut dans la prospérité de la métropole anversoise : il s'agit de la toile *Scaldis et Antverpia*, aujourd'hui encore conservée au Musée de Beaux Arts d'Anvers. Dans cette période de première maturité, les toiles de Janssens se caractérisent par l'allure très plastique des personnages, reliés les uns aux autres dans des compositions en close-up, scandées par une distribution très personnelle des ombres et des lumières.

La position dominante de Janssens sur la scène anversoise se verra pourtant remise en question lors du retour d'Italie de Pierre Paul Rubens en 1608. Progressivement éclipsé du devant de la scène par son rival, Abraham Janssens saura faire évoluer son style en profitant des nouvelles tendances d'un style plus « baroque ». Il conservera cependant toujours cette patte vigoureuse et attachante qui traverse toutes ses œuvres.

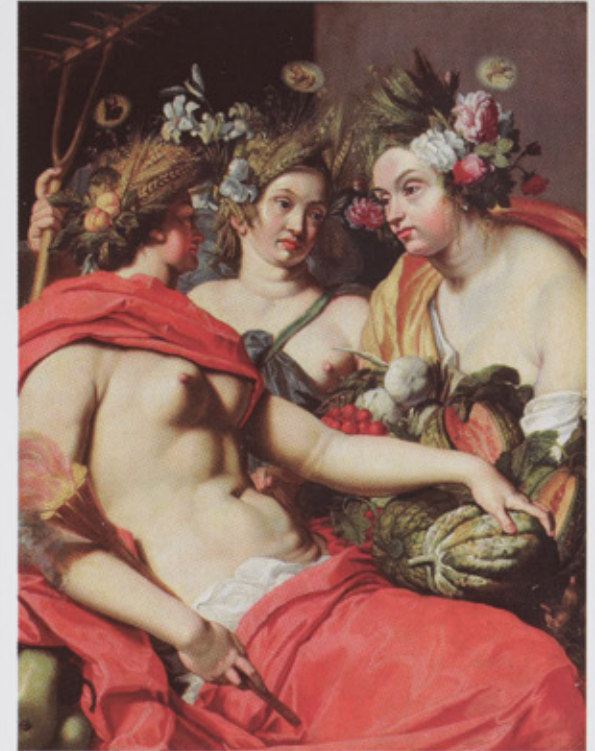
Cet ensemble exceptionnel représente la meilleure série complète sur panneau du thème des *Quatre Saisons* peinte par Abraham Janssens. D'emblée, cette suite s'impose par le caractère novateur de son iconographie. S'écartant de la tradition flamande, qui identifie volontiers les saisons avec des paysages animés rythmés par les activités humaines, Janssens en connaisseur de la mythologie antique et de la peinture italienne, conçoit les saisons telles quatre allégories. Douze figures, regroupées par trois, composent quatre panneaux distincts. Les signes

Abraham Janssens, a painter of historical, allegorical, mythological and religious subjects, was born in Antwerp in 1585. He first trained with the painter Jan Snellinck. After studying in Rome for three years, where the Caravaggesque movement was in full bloom, he returned to Antwerp in 1601 and was immediately admitted into the Guild of Saint Luke as a master. Thanks to his experience in Italy, he quickly became a leader of the Antwerp school, alongside Ambrosius Francken and Otto van Veen, heading the tradition of monumental painting as opposed to the development of small-sized genre painting.

Significant numbers of orders testify to the prestige he enjoyed. In 1605, he was asked to paint the triptych of the metropolitan chapel of the corporation of painters in Saint Rombaut's church in Malines. In 1609, it was Antwerp's turn to order an allegorical painting from him, celebrating the essential role of the Scheldt in Antwerp's prosperity: this painting, 'Scaldis et Antverpia', still hangs in the Museum of Fine Arts in Antwerp. In this initial period of maturity, Janssens' paintings are characterised by the highly plastic appearance of his figures; they are all linked to each other in compositions painted in close-up and emphasised by a very personal distribution of shadows and light.

Janssens' dominant position in the Antwerp scene rapidly changed with the return of Peter Paul Rubens from Italy in 1608. Gradually removed from the limelight by his rival, Abraham Janssens succeeded in developing his style by following new trends and adopting a more 'baroque' style. However, he always retained this vigorous and appealing style which can be seen in all his works.

This exceptional collection of paintings is the best complete series on panels of the theme of the Four Seasons painted by Abraham Janssens. The innovative nature of the this set's iconography immediately makes it stand out. Moving away from the Flemish tradition, where animated landscapes punctuated by human activities were used to identify the seasons, Janssens, as a connoisseur of classical mythology and Italian painting, saw the seasons as four allegories. Twelve figures divided into three groups compose four separate panels. The signs of the zodiac corresponding to the three months of each season feature above the heads of the figures animating the paintings. Spring, which begins the cycle of the seasons, is represented by three young





le printemps



l'été



l'automne



l'hiver

20-23

Abraham Janssens

1575 - Anvers - 1632

zodiacaux correspondants aux trois mois de la saison surplombent les têtes des figures qui animent les compositions.

Le printemps, qui démarre le cycle des saisons, est représenté par trois jeunes filles en fleurs, groupés autour d'une barrique de lait ; celles-ci s'apprêtent à faire du beurre. Le lait, source de vie est une allégorie des naissances qui ont habituellement lieu au printemps dans le monde animal. Les couronnes de fleurs bigarrées font échos aux tonalités vives des vêtements. L'artichaut et l'asperge allient le renouveau de la nature à l'intérêt des classes aisées anversoises pour des légumes encore exotiques sous les latitudes du nord de l'Europe.

L'été est figuré par des femmes dans la force de l'âge. Leurs cheveux sont parsemés d'épis de blé. L'une tient dans ses mains le feu de la canicule tandis qu'une autre présente des fruits de saison telles les cerises ou le melon d'Italie.

L'automne prend les traits de femmes d'âge mûr. La première, déguisée en Dionysos, la tête recouverte de feuilles de vigne, dépose une corne d'abondance d'où semble s'échapper une grande quantité de pommes, de poires et de raisins. Le fruit des vendanges rempli en effet la composition aux côtés d'oiseaux symbolisant la chasse.

L'hiver, enfin, se présente sous les traits de trois vieilles femmes. La table dressée devant elles nous dévoile les restes d'un repas composé de viandes fumées et salées typiques des mets de fin d'année. La femme du milieu est coiffée de la couronne des rois tandis qu'elle présente aux deux autres les gaufres de la chandeleur. La troisième désigne les hautes flammes de l'âtre. Le feu, bien loin de réchauffer, semble ici rappeler le froid de l'hiver. La lumière qui s'en dégage donne un prétexte à l'artiste pour jouer sur les jeux d'ombres et ainsi créer une atmosphère proche des compositions caravagesques qu'il dût étudier à Rome. Deux des trois femmes se partagent un verre de vin, précieux fruit du travail de l'année écoulée, et peut-être, dernier symbole de la vie.

Comme nous venons de le voir, ces quatre allégories s'inscrivent dans la tradition flamande par les attributs qui les accompagnent tout en revendiquant leur filiation avec l'art italien par le traitement des corps. D'un point de vue stylistique, on retrouve dans cet ensemble le goût prononcé d'Abra-

girls covered in flowers, gathered around a milk barrel; they are preparing to make butter. Milk, a source of life, is an allegory for the births that usually take place in spring in the animal world. The crowns of colourful flowers echo the bright tones of the clothes. The artichoke and asparagus create a link between the renewal of nature and the interest of Antwerp's well-to-do in vegetables that were still considered exotic in northern Europe. Summer is portrayed by women in the prime of life. Their hair is strewn with ears of corn. One is holding a scorching flame while another presents seasonal fruit such as cherries or Italian melons.

Autumn is portrayed by middle-aged women. The first one, disguised as Dionysus, with her head covered in vine leaves, lays down a horn of plenty out of which a large quantity of apples, pears and grapes seem to tumble. The harvested grapes, and birds symbolising hunting, fill the painting. Finally, winter is presented under the guise of three old women. The table laid before them reveals the remains of a meal composed of smoked and salted meat, typical end-of-year dishes. The woman in the middle is wearing the Twelfth Night crown while presenting waffles to the two others in celebration of Candlemas. The third one is pointing to the tall flames in the hearth. Far from providing warmth, the fire here seems to remind us of the winter cold. The light emanating from the painting provides the artist with a pretext to play with light and shade effects, thus creating an atmosphere close to the Caravaggesque paintings he must have studied in Rome. Two of the three women are sharing a glass of wine, the precious fruit of the past year's work and, perhaps, the final symbol of life.

As we have just seen, the accompanying attributes in these four allegories follow the Flemish tradition. At the same time, the rendering of the bodies reveals a filiation with Italian art. From a stylistic point of view, we can clearly see Abraham Janssens' profound taste for antiquity in this series. When he returned to the peninsula in 1602, the painter asserted the influence of his Venetian, Florentine and Roman contemporaries. A master of chiaroscuro, he was the first Fleming to show a liking for painting with strong lighting contrasts in order to reveal the power of the models. Rubens, his young rival, would also draw inspiration from this Italian technique to refine his own highly successful style. Beyond a simple harmonious presentation of the twelve

20-23

Abraham Janssens

1575 - Anvers - 1632

ham Janssens pour l'antique. Dès son retour de la péninsule en 1602, le peintre revendique l'influence de ses contemporains vénitiens, florentins et romains. Maître du *clair-obscur*, il fut le premier Flamand à aimer une peinture faite de forts contrastes de lumière, pour ainsi révéler la puissance des modèles... Rubens, son jeune rival, s'inspirera lui même par la suite de cette technique venue d'Italie pour affiner son propre style voué au succès que nous lui connaissons. Au-delà de la simple présentation harmonieuse des douze mois, le peintre profite de la dimension symbolique du thème pour représenter les différents âges de la vie. Les saisons rythment les activités agricoles et, d'année en année, sont les témoins privilégiés du temps qui passe. Par cette métaphore de la vie humaine, Janssens impose à sa composition une touche de nostalgie pleine d'humanité.

Les tableaux d'Abraham Janssens font aujourd'hui encore parties des plus belles collections de peintures flamandes. Une série similaire, quoique moins aboutie, se trouvait autrefois dans les collections du Comte Golenitscheff-Koutousoff à Saint Petersburg. Mise aux enchères à l'Hôtel Drouot à Paris le 30 avril 1900, cette série réapparaît en 1968 dans la collection Morris I. Kaplan, à Chicago en 1968. Les *Quatre Saisons* que nous vous présentons ici représentent à n'en pas douter l'une des œuvres les plus abouties de l'artiste. Sa passion pour le corps humain, sa maîtrise des nouvelles techniques venues d'Italie ainsi que son habilité à dépeindre les sentiments qui animent le visage de ses personnages font d'Abraham Janssens le grand précurseur d'un genre novateur qui marquera l'histoire de l'Art avec Pierre Paul Rubens.

months, the painter makes the most of the symbolic aspect of the theme to portray the different stages of life. The seasons govern the farming activities and, from year to year, they are the best proof of the passing of time. Through this metaphor of human life, Janssens introduces a touch of nostalgia full of humanity into his painting.

Today, the paintings of Abraham Janssens are still part of the greatest collections of Flemish paintings. A similar, yet less accomplished series, once belonged to the collections of Count Golenitscheff-Koutousoff in Saint Petersburg. Auctioned at Hôtel Drouot in Paris on 30th April 1900, this series reappeared in 1968 in the Morris I. Kaplan collection, in Chicago in 1968. The Four Seasons we are presenting here are undoubtedly one of the artist's most accomplished works. His fascination with the human body, his mastery of new techniques from Italy, as well as his skill at depicting the feelings that animate his characters' faces, make Abraham Janssens the great forerunner of an innovative genre that would mark the history of art alongside Peter Paul Rubens.

L'hiver : la fente du bois dans un paysage panoramique enneigé
Winter : cutting wood in a snow-covered panoramic landscape

Panneau : 32,2 x 48,2 cm
 Panel: 32,2 x 48,2 cm

Provenance
 Collection privée.

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. Dès 1609 cependant, il regagne sa ville natale, 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'œuvres 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 Ier d'Angleterre. Il semble avoir abandonné toute activité par la suite et l'on en ignore toujours le motif.

Van Stalbempt s'est souvent affirmé comme éclectique dans la composition de ses paysages. Certains évoquent la manière de Jan Brueghel I, dit de Velours. Quelques constantes cependant aident à identifier ses œuvres : la facture du feuillage notamment et la couleur des maisons, jaune clair, et non rose comme chez Jan Brueghel.

Par ce qu'elle a de divers et d'inclassable, la personnalité d'Adriaen van Stalbempt est des plus attachantes. Il se situe, avec Abraham Govaerts, parmi les meilleurs suiveurs de Jan Brueghel de Velours.

Considéré comme l'un des maîtres du paysage flamand à l'aube du XVII^e siècle, Adriaen van Stalbempt nous dévoile ici la vie des hommes à la campagne, durant une belle journée d'hiver. Fidèle à la tradition du paysage panoramique champêtre né sous le pinceau de Joachim Patenier, l'artiste opte pour une composition simple mais pleine de poésie. L'hiver immerge le village dans la torpeur ; la lutte des villageois contre le froid s'organise.

La scène se déroule aux portes du village. Les travailleurs saisonniers, femmes et hommes, petits et grands, ont entrepris la fente du bois. Les arbres, tantôt couchés par le vent, tantôt débités à la hache, sont l'objet de toute leur attention. Un chariot tiré par deux chevaux attend sa cargaison, tandis qu'une femme ploie sous le poids des futaies. Plus loin, deux valeureux bucherons se sont attaqués à deux arbres massifs, alors qu'un vieillard appuyé sur la canne observe une joyeuse compagnie au premier plan. Cette petite troupe, composée de trois gais lurons, annonce les fêtes de fin d'année qui égayeront la vie quotidienne des villageois avec leur suite de ripailles et de déguisements.

The child of protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg where his family sought refuge after the capitulation of Antwerp. However, in 1609, he returned to his native town and registered the same year as a master of the Guild of Saint Luke. 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 for London for ten months, summoned by King Charles I of England. He then seems to have abandoned all activity for a reason still unknown to us.

Van Stalbempt has often proved to be eclectic in the composition of his landscapes. Some evoke the style of Jan 'Velvet' Brueghel. However, a number of characteristics help to identify his works: especially the technique used for foliage and the colour of the houses - light yellow rather than the pink used in Jan Brueghel's works.

Indeed, it is Adriaen van Stalbempt's unclassifiable and varied personality that renders his works all the more charming. Alongside Abraham Govaerts, he is considered one of the finest followers of Jan 'Velvet' Brueghel.

Considered as one of the masters of Flemish landscape at the dawn of the 17th century, Adriaen van Stalbempt offers us a slice of life of man in the countryside on a fine winter's day. Faithful to the tradition of the panoramic rural landscape created by Joachim Patenier, the artist opts for a composition that is simple yet full of poetry. Winter has immersed the village in torpor; the villagers' efforts to fight off the cold have begun.

The scene takes place on the outskirts of the village. Seasonal workers – men and women, young and old – are busy cutting wood. Trees are the subject of their attention, some of which have been felled by the wind and others by an axe. A cart pulled by two horses is awaiting its load, while a woman stoops under the weight of the trunks. Further ahead, two valiant woodcutters have taken on two large trees, while an old man leaning on his stick observes a merry band in the foreground. This small group, composed of three likely lads, heralds the end-of-year celebrations that will bring a moment of joy to the villagers' daily lives with the ensuing feasts and fancy dress.



En sillonnant la composition, et ce, grâce à l'échelonnement des plans, notre regard est naturellement conduit vers un horizon lumineux. Ce vaste panorama 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. Le village, teinté d'ocre, tire toute sa lumière des toitures enneigées. Comme étouffé sous la neige, aucun bruit se semble perturber la quiétude du hameau.

Tout l'art de Stalbempt s'exprime à travers cette ravissante composition rappelant celles de Jan Brueghel de Velours : arbres minces et élancés, échelonnement des plans, personnages dispersés ça et là. L'harmonie des tons, sublimée par la brillance du manteau neigeux, donne à notre tableau toute son élégance. Outre le témoignage d'une vie rurale révolue, il est un très bel exemple de la production paysagère flamande du XVII^e siècle. Le paysage n'est plus un décor mais grâce à Stalbempt, un sujet à part entière comme en témoignage le grand tableau d'Anvers¹. Depuis leur création, les paysages enneigés n'ont eu de cesse de ravir les amateurs ; cet hiver est sans aucun doute à considérer comme l'un des plus charmants exemples de paysage que nous connaissons de l'artiste.

1. Adriaen van Stalbempt, *Paysage avec fables*, 1620, huile sur panneau, 129 x 169 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

As our gaze travels across the painting thanks to the staggered planes, it naturally lands upon a luminous horizon. This vast panorama is delicately divided into two parts, the first one evoking the earth and farming activities and the other, the vast clear, translucent sky. The ochre-coloured village is illuminated by the snow-covered rooftops. As though muffled by the snow, not a single noise seems to disturb the hamlet's tranquillity.

The entire scope of Stalbempt's art is expressed in this delightful painting reminiscent of those by Jan 'Velvet' Brueghel: slender trees, staggered planes, and figures scattered here and there. The harmony of the tones, sublimated by the sheen of the covering of snow, gives our painting all its elegance. Besides being an account of a bygone rural life, it is a wonderful example of 17th century Flemish landscape art. The landscape is no longer a décor : thanks to Stalbempt it is a subject in itself as demonstrated by the large painting in Antwerp¹. Since their creation, snow-covered landscapes have continued to delight art-lovers; this Winter scene can undoubtedly be considered as one of this artist's most charming examples of landscape painting.

1. Adriaen van Stalbempt, *Landscape with fables*, 1620, oil on panel, 129 x 169 cm, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Intérieur d'une cathédrale gothique
Interior of a Gothic Cathedral

Cuivre : 35,5 x 52 cm
 Signé et daté 1597
 Copper: 35.5 x 52 cm
 Signed and dated 1597

Provenance
 Collection privée.

Hendrick van Steenwijck le Jeune est le fils et l'élève du peintre d'architecture Hendrick van Steenwijck le Vieux (vers 1550-1603). Après avoir travaillé à Anvers, à La Haye et à Francfort, il s'établit à Londres de 1617 à 1637, période durant laquelle il est protégé par le roi Charles Ier. Il y peint des arrière-plans architecturaux pour les portraits d'Anton van Dyck et de Daniel Mijtens.

Il adopte les sujets de son père et peint des thèmes récurrents tels que des intérieurs d'églises et des vues d'extérieur de palais, mais aussi des cachots avec la Décollation de Saint Jean-Baptiste, l'Emprisonnement de Saint Pierre et Saint Jérôme dans son cabinet de travail.

Notre *intérieur de cathédrale gothique* est une composition tout fait caractéristique de cette mode pour les représentations architecturales. Le peintre nous fait visiter l'intérieur d'une construction gothique. Steenwijck rend visible chaque élément architectural au regard du spectateur : des pilastres de la nef aux bas-côtés, de l'imposant retable de l'autel à l'abside, sans oublier les élégantes ogives gothiques. Si la vue est large, elle n'en est pas moins haute : l'enchevêtrement des voûtes, ainsi que l'élévation des colonnes sont rendus grâce à un jeu rigoureux de contrastes et de couleurs savamment pensés. De petits personnages, dispersés dans les différentes parties de l'église, ponctuent et rythment les éléments d'architecture, donnant à l'ensemble de la composition vie et gaieté.

Plusieurs intérieurs d'églises peints par l'artiste figurent aujourd'hui dans les collections de prestigieux musées. Citons par exemple celui conservé à l'Ermitage de Saint Petersburg, de plus petites dimensions, mais présentant une ordonnance architecturale tout aussi intéressante. On retrouve la présence des retables dans chacune des chapelles, ainsi que le quadrillage de pierre typique du sol des ces espaces sacrés. Le Louvre possède dans ses collections cinq exemples du genre, qui montrent ainsi la capacité de notre artiste à continuellement se renouveler. Les ogives s'élancent dans des contrastes étonnants de lumière ; et dans deux d'entres elles, c'est la pénombre qui accueille le visiteur. Ces compositions déclinées sont bien la preuve d'un grand intérêt pour ces peintures qui au-delà de l'aspect spirituel qu'elles invoquent, sont des démonstrations précises du savoir-faire de notre artiste en matière de perspective.

Hendrick van Steenwijck the Younger was the son and pupil of the architectural painter, Hendrick van Steenwijck the Elder (c.1550-1603). After having worked in Antwerp, The Hague and Frankfurt, he settled in London from 1617 to 1637, a period during which he was protected by King Charles I. He painted architectural backgrounds for portraits by Anthony van Dyck and Daniel Mijtens.

He adopted his father's subjects and painted recurring themes such as church interiors and external views of palaces, as well as prisons in the Beheading of Saint John the Baptist, the Imprisonment of Saint Peter and Saint Jerome in his Study.

Our Interior of a Gothic Cathedral is a characteristic painting of this trend in architectural representations. The painter takes us on a visit of the interior of a gothic construction. Steenwijck makes every element of architecture visible: from the nave's pilasters to the aisles, from the imposing altarpiece to the apse, as well as the elegant gothic arches. The view is as high as it is broad. The gothic style represents an elevation towards heaven: the interlocking vaults, as well as the impressive colonnade are captured thanks to a rigorous and cleverly thought-out effect of contrasts and colours. Small figures, distributed throughout the various parts of the church, punctuate the architectural elements, imbuing the entire painting with a lively and cheerful atmosphere.

Several church interiors painted by the artist currently exist in the collections of prestigious museums. For instance, there is the work in the Hermitage in Saint Petersburg: though smaller, its architectural layout is just as interesting. The Louvre has five similar works in its collections. They allow us to understand our artist's highly delicate work. Bathed in light or plunged into shade, lit by the midday sun or the fiery rays of the setting sun, the stone naves painted by Steenwijck amaze and delight the viewer through the contrasting light, the precision of the architecture and the sheer vitality of the paintings. The fruit of a vast know-how in terms of perspective, this painting transcends mere technique to become a magnificent spiritual testimony, an open window on life in Flanders at the end of the 16th century.



Paysage panoramique au moulin à eau et aux deux moulins à vent
Panoramic landscape with a watermill and two windmills

Panneau : 23,3 x 27,1 cm
 Signé et daté « MR 1628 »
 Panel: 23.3 x 27.1 cm
 Signed and dated "MR 1628"

Provenance
 Collection privée.

Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq artistes: son père David Rijckaert I, peintre et marchand de tableaux a été son premier maître, puis il fut l'élève du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la Guilde des Peintres d'Anvers en 1611, il devint également "Membre de la Chambre de Rhétorique". Ce n'est que plus tard, comme le firent Jan Brueghel I et II, qu'il complètera sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie, où il subit l'influence de Paul Bril, qu'il connut à Rome vers 1615-1616. Ces années furent déterminantes pour l'élaboration de sa conception du paysage. Il mourut en 1631 en pleine maturité à l'âge de 44 ans.

Rijckaert réalise cette composition en 1628, en pleine maturité de son art. Celle-ci intègre les différentes influences artistiques qui marquèrent l'artiste et qu'il finit par unir en un style bien particulier : les petits personnages du premier plan, vigoureux et chargés de colis, le rapprochent de l'art de Brueghel de Velours. Ces petites silhouettes dynamiques ponctuent de couleurs vives la terre brune. Passé un petit pont, une charmante fabrique abrite un moulin à eau. Au dessus de ce dernier se tient un majestueux moulin à vent. Dans le paysage flamand, il symbolise le cycle et la rotation régulière du temps. Il véhicule aussi l'idée d'un destin équitable pour chacun : tous les grains sont moulus de la même manière et avec la même intensité. Il délivre aussi des messages grâce au positionnement des ailes : formant ici une croix de saint André, elles annoncent la prospérité du meunier, le retour au calme après une bataille. Traité en transparence, un deuxième moulin se profile dans le lointain.

Héritier des paysagistes flamands, mais aussi de la grande tradition issue des artistes qui voyagèrent en Italie, Rijckaert exprime son style à travers la frondaison des arbres, dense et ronde. On reconnaît aussi son art par la présence de l'eau, souvent agitée, contenue dans de petits torrents et de vives cascades. Souvent, à l'instar de notre ravissant panneau, un petit pont vient rendre à la composition tout son pittoresque. Rarement signées, les œuvres de Rijckaert séduisent par la rigueur de leur composition, le caractère enjoué de leur atmosphère, et par une maîtrise parfaite de la couleur. Daté et monogrammé, ce *paysage panoramique au moulin à eau et aux deux moulins à vent* traduit parfaitement la personnalité de notre artiste : il peut être considéré comme l'un des exemples les plus touchants de son œuvre.

The Flemish landscape painter, Martin Rijckaert, came from a family of five artists. His father, the painter and art dealer David Rijckaert I, was his first master, after which he became the pupil of the landscape artist Tobias Verhaecht. He became a master of the Antwerp Guild of Painters in 1611, as well as a 'Member of the Chamber of Rhetoric'. Like Jan Brueghel I and II, it is only later that he would complete his training with several years spent in Italy, where he was influenced by Paul Bril, whom he met in Rome circa 1615-1616. These years were a determining factor in the elaboration of his conception of landscape. He died in his prime in 1631 at the age of 44.

Rijckaert painted this work in 1628, when his art was at its peak. It integrates the different artistic influences that marked the artist and which he finally united into one particular style: the vigorous small figures in the foreground, loaded with packages, are reminiscent of 'Velvet' Brueghel's work. These small, dynamic figures punctuate the brown earth with bright colours. Beyond a small bridge, a charming construction houses a watermill. Above the latter stands an impressive windmill. In Flemish landscape, it symbolises the cycle and regular rotation of time. It also conveys the idea of a fair destiny for everyone: all the grains are milled in the same way and with the same intensity. The positioning of the sails also carry a specific meaning: forming the Saint Andrew's cross here, they signify the miller's prosperity, and the return to peace after a battle. A second hazy windmill is outlined in the distance.

Following in the footsteps of the Flemish landscape artists, but also the great tradition of artists who travelled through Italy, Rijckaert expresses his style through the dense, round foliage of the trees. His art is also recognisable through the presence of water, which is often turbulent, such as small rapids or lively waterfalls. Often, as is the case in our delightful panel, a small bridge gives the painting its picturesque character. Rarely signed, it is the rigour of the composition, the cheerful atmosphere and the perfect mastery of the colour that make Rijckaert's works so appealing. Dated and monogrammed, this Panoramic landscape with a watermill and two windmills perfectly conveys our artist's personality: it can be considered as one of the most touching examples of his work.



27 Antonie Verstralen

1593 Gorinchem - Amsterdam 1641

Paysage hivernal avec scène de patinage sur une rivière gelée bordée de moulins
Winter landscape with a skating scene on a frozen river lined with windmills

Panneau : 28,5 x 38,7 cm
monogrammé
Panel: 28.5 x 38.7 cm
monogrammed

Provenance

Galerie De Jonckheere ; collection privée.

Né probablement 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, genre qui se développe à Amsterdam au début du XVII^e siècle autour de deux figures principales, Hendrick Avercamp et Arent Arentsz, dit Cabel. Il est fort probable qu'ils se côtoyaient et s'influençaient mutuellement si bien qu'il est difficile de déterminer qui fut le créateur de ce genre.

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.

La ligne d'horizon généralement basse, le parti pris d'unification monochrome en fondant le ciel et l'horizon et, enfin, l'allongement du format selon une conception résolument moderne de l'espace, permettent de déceler un souci permanent d'équilibre entre le côté narratif des personnages se divertissant et la représentation de l'hiver, véritable sujet de la composition.

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 délicate, caractéristique de l'artiste.

Contemporain d'Hendrick Avercamp, Anthonie Verstralen se spécialisa lui aussi dans la peinture de paysage de neige. Misant sur une perspective parfaite ainsi que sur des effets atmosphériques profonds, le peintre allie poésie du thème et facétie des personnages pour faire de notre *Paysage hivernal avec scène de patinage sur une rivière gelée bordée de moulins* un des plus beaux exemples de son art.

Contrairement à son habitude, Verstralen ponctue sa composition d'un nombre conséquent de personnages. Ceux-ci, sortes de petits accents colorés

Probably born in Gorinchem circa 1593, Anthonie Verstraelen is mentioned in Amsterdam's registers in 1628, the date of his wedding. It seems he finally settled in this town, specialising in the portrayal of winter landscapes, a genre that developed in Amsterdam through two main figures, Hendrick Avercamp and Arent Arentsz, known as Cabel, at the beginning of the 17 century. It is highly likely that they frequented and influenced each other, so much so that it is difficult to determine who actually created this genre. Verstraelen's works are characterised by a clear presentation and a simple composition, in which a large frozen canal or river is animated with a relatively limited number of characters. The centre most often remains empty in order to better suggest the atmospheric rendering of these peaceful evocations of winter. The figures, sketched from life, are seen in their various daily activities and, with a growing desire to portray realism, bear witness to a particular attention to detail and a sense of anecdotal observation that led to the rapid success of his works.

The generally low horizon line, the choice of monochrome unification – where the sky melts into the horizon – and finally, the lengthening of the format according to a resolutely modern conception of space, indicate a continuous desire to achieve a balance between the narrative aspect of the figures enjoying themselves and the portrayal of winter, the real subject of the painting.

The work owes its unity to the smooth technique employed by the artist as well as the luminous perspective that unites the planes through barely perceptible transitions in a delicate harmony, characteristic of the artist.

A contemporary of Hendrick Avercamp, Anthonie Verstraelen also specialised in painting snowy landscapes. Using a perfect perspective as well as extensive atmospheric effects, the painter combines the poetry of the theme and the characters' pranks to make our Winter landscape with a skating scene on a frozen river lined with windmills one of the finest examples of his art.

Contrary to his usual style, Verstraelen punctuates his painting with a large number of figures. Rendered as small red, orange, bronze or pearly grey touches, they are scattered throughout a panorama full of serenity. His landscape, bathed in a soft light, is the work of a master. The hustle and bustle of the people is mixed with the magic of the sky and the calm of the



rouges, orangés, mordorés ou gris perles, se retrouvent disséminés dans un panorama d'une grande sérénité. Son paysage baigné d'une lumière douce, est l'œuvre d'un virtuose. L'agitation des hommes se mêle à la magie du ciel et au calme de la campagne. Chaque élément qui s'en dégage s'inscrit dans la plus pure tradition du paysage de neige amstellodamois initié par Hendrick Avercamp. Les effets atmosphériques présents ici sont dignes des meilleures compositions du maître, comme celle exposée à La Haye¹.

L'artiste suit un modèle efficace : au premier plan, d'élégants citadins s'essayent aux nombreux jeux se déroulant sur un canal pris par les glaces. Le *kolf* (ancêtre du hockey), le traîneau, et surtout le patinage sont autant de disciplines qui défilent devant les yeux des quelques craintifs restés sur les berges. La beauté des personnages, vêtus à la mode hollandaise du XVII^e siècle, réside dans leurs attitudes chorégraphiées. Au premier plan, deux patineurs en pleine vitesse sont peints à l'image de deux danseurs synchronisés. Plusieurs font dos au spectateur, d'autres sont présentés de profil : la grande variété dont fait preuve Verstralen montre son grand répertoire pictural. Sa composition dotée d'un joli rythme et d'un équilibre parfait peut rivaliser avec celles d'Avercamp.

Autour de cet espace gelé, les berges sont occupées par de charmantes maisonnettes tandis qu'au loin les tours et beffrois d'une ville percent l'horizon. Dans notre *paysage hivernal*, deux imposants moulins découpent de leurs ailes le ciel chargé de neige. Ils sont évidemment le signe distinctif d'une atmosphère hollandaise, que Verstralen se plaît à représenter dans nombre de ses œuvres². Historiquement, l'illustration de l'hiver prend naissance dans la peinture flamande. Les plaisirs y étaient alors souvent associés aux craintes de lendemains difficiles. Le paysage peint possédait ainsi un second niveau de lecture plus moral et philosophique. Nul péril ne se décèle dans cette composition de Verstralen. Autre temps, autre mœurs, l'artiste cherche ici à partager avec le spectateur le bonheur que peut éprouver un bourgeois hollandais lors d'un après-midi d'hiver... Ce grand artiste y réussit avec brio.

1. Hendrick Avercamp, *Patineurs sur un canal*, huile sur panneau, monogrammé, 36 x 71 cm, Mauritshuis, La Haye.

2. Verstralen, Antonie, *Patineurs sur un canal*, huile sur panneau, monogrammé et daté 1630, huile sur panneau, 26 x 43 cm, Mauritshuis, La Haye.

countryside. Every element seen here belongs to the pure tradition of the Amsterdam-style of winter landscape initiated by Hendrick Avercamp. The atmospheric effects presented here are worthy of the master's best paintings, such as the one exhibited in The Hague¹.

The artist follows a model that produces the desired effect: in the foreground, elegant city dwellers try their hand at the many games taking place on the frozen canal. Kolf (the ancestor of hockey), sledging and especially skating are all being practised in front of the fearful onlookers standing on the riverbanks. The beauty of the figures, dressed in 17th century Dutch fashions, resides in their choreographed attitudes. In the foreground, two skaters skating at full speed resemble two synchronised dancers. Several of them have their back to the viewer while others are seen in profile: the great variety shown by Verstraelen demonstrates his great pictorial repertoire. His painting, endowed with a pleasing rhythm and a perfect balance, can be compared to those of Avercamp.

The riverbanks surrounding this frozen space are occupied by charming little houses while in the distance, the towers and belfries of a town pierce the horizon. In our winter landscape, the sails of two imposing windmills stand out against a snow-filled sky. They are, of course, the distinctive sign of a Dutch atmosphere, which Verstraelen likes to portray in many of his works². Historically, winter was first portrayed in Flemish painting. The pleasures depicted therein were often associated with fears of the hardships lying ahead. The painted landscape therefore contained an underlying message that was more moral and philosophical. No danger can be detected in this painting by Verstraelen. With the different customs of this different era, the artist endeavours to share with the viewer the joy the Dutch middle classes would have experienced on a winter afternoon... This great artist brilliantly achieves this here.

1. Hendrick Avercamp, *Skaters on a canal*, oil on panel, monogrammed, 36 x 71 cm, Mauritshuis, The Hague.

2. Antonie Verstraelen, *Skaters on a canal*, oil on panel, monogrammed, 1630, 26 x 43 cm, Mauritshuis, The Hague.



Christoffel Van Den Berghe

Vers 1600 - Middelburg - 1642

*Paire de paysages avec compagnie galante :
l'Été et l'Hiver*

*Pair of landscapes with a romantic scene:
summer and winter*

Cuivres : 8 x 10 cm
Monogrammés CVB
Coppers: 8 x 10 cm
Monogrammed CVB

Provenance

Collection privée.

Peintre de natures mortes et de paysages, Christoffel Van den Berghe fut tout d'abord l'élève d'Ambrosius Bosschaert, l'un des plus importants peintres floral hollandais de son temps. Membre, dès 1619, du comité de la guilde des peintres, il en fut élu doyen deux ans plus tard.

Artiste virtuose, Christoffel van den Berghe livre avec cette ravissante *paire de paysages avec compagnie galante*, la vision d'un âge d'or. Qu'il s'agisse de l'*Été* ou de l'*Hiver*, chacun des petits cuivres traduit avec émotion les loisirs de la haute société.

D'une précision et d'un raffinement peu commun, ces deux cuivres marquent l'influence certaine de la peinture flamande sur le paysage hollandais au début du XVII^e siècle. En effet, tant par leur composition que par l'emploi de couleurs soutenues, les paysages de l'*Été* et de l'*Hiver* s'inspirent des créations d'Abel Grimmer, maître incontesté de la peinture des saisons, et même de Roelandt Savery, peintre favori de Rodolphe II de Habsbourg. On sent clairement la position charnière de notre artiste. D'une part, il adopte l'enseignement du paysage et de la nature morte de l'école des Pays-Bas du Sud, mais se plaît à ponctuer ses paysages typiquement flamands de personnages vêtus à la « mode du Nord ».

L'*Été* marque le temps des banquets en plein air, mais aussi des concerts. Une magnifique résidence pour toile de fond, des élégants ont élu domicile sous un arbre pour le repas. Ils se distraient au son d'un trio de musiciens à cordes. Il fait sans doute écho au couple se dirigeant vers la table de convives. Des victuailles, plats orfèvrés et autres carafes ont été disposées au premier plan : peut-être ces objets subtilement agencés traduisent-ils le goût de notre peintre pour la nature morte qu'il pratique également ? La scène de l'*Hiver* se joue quant à elle sur les rives d'un fleuve gelé. Deux couples de notables, sous l'œil perplexe d'un villageois s'essayent aux sports de glisse. Chaussés de patins, les dames se font aider par leurs cavaliers qui les initient à l'équilibre. Un ravissant paysage figé dans la glace se découpe dans le lointain, rappelant le *paysage hivernal et le château imaginaire* du Metropolitan de New York.

Découverts il y a peu, ces deux superbes cuivres sont à comparer au plus belles oeuvres de l'artiste et plus spécialement à l'*Été* et à l'*Hiver* conservés au Mauritshuis de La Haye. Ode aux fantaisies de l'hiver et aux plaisirs de l'été, ces deux compositions entraînent le spectateur au cœur des fêtes données dans la haute société hollandaise du début du XVII^e siècle.

The still life and landscape painter, Christoffel Van den Berghe, started out as the pupil of Ambrosius Bosschaert, one of the greatest Dutch floral painters of his time. A member of the committee of the guild of painters as early as 1619, he was elected dean two years later.

A brilliant artist, Christoffel van den Berghe provides us with the vision of a golden age in this delightful Pair of landscapes with a romantic scene. Each of these small coppers, showing scenes of summer and winter, convey with emotion the leisure activities of high society.

These two charming, unusually precise and refined coppers show the influence Flemish painting certainly had on Dutch landscape at the beginning of the 17th century. Both the composition and the use of sustained colours in these landscapes of summer and winter draw inspiration from the creations of Abel Grimmer, the undisputed master of paintings featuring the seasons, and even those of Roelandt Savery, Rudolf II of Austria's favourite painter. It is clear that our artist held a pivotal position. On the one hand, he adopted the style of landscape and still life particular to the school of the Southern Netherlands, whilst he decided to punctuate his typically Flemish landscape with figures dressed in "Northern fashions".

Summer is the season for open-air banquets, but also concerts. With a magnificent mansion in the background, the men and women of fashion have chosen to sit under a tree for their meal. They are entertained by a trio of string musicians. A dog lies at their feet, the symbol of marital love. It undoubtedly relates to the couple heading towards the table of guests. Food, silver and gold platters and carafes have been arranged in the foreground: perhaps these subtly arranged objects convey our painter's taste for still life, a style he also practised?

As for the winter scene, it takes place on the banks of a frozen river. Under the perplexed gaze of a villager, two bourgeois couples venture out onto the ice. Wearing ice skates, the ladies are helped by their escorts who show them how to keep their balance. Further on, three villagers demonstrate their skills. A delightful landscape set in the ice can be seen in the distance, reminiscent of the Winter landscape and the imaginary castle at the Metropolitan in New York.

An ode to the whims of winter and the pleasures of summer, these two paintings draw the viewer into the heart of the festivities of Dutch high society at the beginning of the 17th century.



La partie de tric-trac
Game of backgammon

Panneau : 36,7 x 26,3 cm
signé
Panel: 36.7 x 26.3 cm
signed

Provenance

Galerie De Jonckheere
Collection privée.

littérature

SALOMON, Nanette, *Jacob Duck and the gentrification of the Dutch genre painting*, Davaco Publishers, 1998, n°17A p. 145.

Peintre de genre et aquafortiste, Jacob Duck est né vers 1600 à Utrecht, dans une famille proche du milieu artistique, comme en atteste la signature d'Abraham Bloemaert en tant que témoin sur le testament de ses parents. En 1611, Jacob est placé comme apprenti chez un orfèvre d'Utrecht. Il est d'ailleurs enregistré à la guilde des orfèvres de cette même ville en 1619. Il est mentionné plus tard en 1621 auprès de J.C Droochsloot (1586-1666). Il apparaît ensuite dans les archives de la guilde de Saint Luc en 1621 en tant qu'apprenti portraitiste et obtient sa maîtrise entre 1630 et 1632. Puis, il est inscrit dans les archives de la guilde d'Haarlem où il résidait vers 1636. Enfin, son nom est mentionné à La Haye entre 1656 et 1660. Il rentre finalement à Utrecht pour y mourir vers 1667. Ruiné, ses six filles le font incinérer le 28 janvier 1667.

La représentation des jeux de cartes ou de hasard est un des thèmes favoris des peintres hollandais du XVII^e siècle. Jacob Duck nous invite à rejoindre une *partie de tric-trac*. Deux couples, installés autour d'une table, semblent absorbés par ce fameux jeu de hasard, qui consiste à obtenir un maximum de points à coups de dés. Ne se pratiquant qu'à deux, le second couple est cantonné au spectacle.

Dans un intérieur particulièrement lumineux, quatre jeunes gens sont réunis autour de la table de jeu. Derrière eux, dans l'embrasure de la porte se tient une domestique. Souvent nombreux dans les salles de garde ou les tavernes, les personnages de Duck sont brillamment esquissés. Ici, il s'applique sur quatre figures. La jeune femme vêtue de bleu et d'une coiffe à plume cherche le regard de la seconde jeune femme visiblement fatiguée, dont la tête repose dans sa main. Cette attitude assoupie reflète sûrement le goût de Duck pour les personnages en proie au sommeil : ses salles de gardes en sont pleines... La lumière se diffuse dans la pièce grâce à son vêtement ample et souple, dont le jaune doré se prolonge sur la table de jeu. A ses côtés, un garde, encore couvert de son chapeau observe la scène. Présenté dos au spectateur, le joueur appuyé sur la table, offre un magnifique effet de raccourci. Sur le petit tabouret du premier plan, il a déposé chapeau, pipe, cape et armes. Telle une nature morte, les objets forment un magnifique ensemble. Au mur, des instruments de musique sont suspendus.

The genre painter and aquafortist, Jacob Duck, was born circa 1600 in Utrecht, into a family close to the artistic milieu as confirmed by the signature of Abraham Bloemaert, the witness on his parents' will. In 1611, Jacob was apprenticed to a gold and silversmith in Utrecht. In fact, he is noted as belonging to the town's guild of gold and silversmiths' in 1619. His name was later associated with J.C. Droochsloot (1586-1666). He then appears in the archives of the guild of Saint Luke in 1621 as an apprentice portrait painter, reaching the status of master between 1630 and 1632. He is then registered in the archives of the guild of Haarlem where he lived circa 1636. Lastly, his name is mentioned in The Hague between 1656 and 1660. He finally returned to Utrecht where he died in 1667. Ruined, his six daughters had him incinerated on 28 January 1667.

The portrayal of card games or games of chance was one of the favourite themes among 17th century Dutch painters. Here, Jacob Duck invites us to join a game of backgammon. Two couples, sitting around a table, seem to be absorbed in this well-known game of chance, which consists of obtaining a maximum number of points by rolling dice. Since it can only be played by two people, the second couple are looking on as spectators.

In a particularly luminous interior, four young people are gathered around a games table. A servant stands behind them in the doorway. Duck's often numerous characters, depicted in guards rooms or taverns, are brilliantly sketched. Here, he focuses on four figures. The young woman dressed in blue and wearing a feather in her hair, is trying to catch the attention of second woman whose is clearly tired and is resting her head on her hand. This drowsy attitude undoubtedly reflects Duck's taste for sleepy characters: his guards rooms are full of them. The light is diffused throughout the room thanks to her full, flowing clothing, with the golden yellow extending to the games table. By her side, a guard, still wearing his hat, observes the scene. With his back to the viewer, the player leaning on the table offers a wonderful shortening effect. He has left his hat, pipe, cape and arms on a small stool in the foreground. Just like a still life, the objects form a magnificent ensemble. Musical instruments hang from the wall.



La présentation des joueurs de tric-trac est un cas à part dans l'œuvre de Duck. Il en réalise plusieurs autour de 1630¹. On connaît d'ailleurs ce jeu par les peintures de l'amstellodamois Duyster et le natif d'Utrecht Dirk van Baburen. En 1546, Cornelis Anthonisz gravait un de ces plateaux de jeu de hasard. Mais nous pouvons davantage rapprocher notre tableau de la gravure de Jacob Matham, issu de la série sur la conséquence de l'ivresse². Mais la volonté de Duck ne semble pas toucher à la morale. Ce que Matham induit est qu'une fois la partie finie, les verres vidés, l'entremetteuse peut officier. Chez notre artiste, le propos semble se rapprocher du sens flamand de tric-trac : « *verkeerspel* » vient de *verkeer*, qui signifie tenir compagnie à quelqu'un. Souvent plusieurs couples sont présents : l'idée de communauté fait toute la nuance avec les scènes de *bordeeltje*. Certes, le garde s'est sustenté : une assiette d'étain est laissée vide. Mais il ne semble pas avoir abusé du vin.

Au niveau de la technique picturale, le traitement de la lumière tient une importance primordiale. Jouant sur de larges baies vitrées, l'artiste n'hésite pas à baigner sa composition d'un flot de lumière donnant à la scène tout son modelé. Ce jeu parfaitement maîtrisé d'ombre et de clarté renforce la dynamique de la composition, enrichi la palette des couleurs et affine notre perception des matières... Que cela soit par son thème ou par sa facture, cette *partie de tric-trac* représente la synthèse parfaite entre les scènes de tavernes et les représentations de salles de gardes, chères à l'artiste. Composant une œuvre de grande finesse dans un style parfaitement abouti, Jacob Duck nous livre ici un des plus beaux exemples de la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle.

1. Voir le catalogue in SALOMON, 1998, p. 144-145.

2. Voir la reproduction in SALOMON, 1998, cat. 103.

The presentation of backgammon players in Duck's work is rather unusual. He painted a number of these around 1630¹. This game is also portrayed in the paintings of Duyster from Amsterdam and Dirk van Baburen from Utrecht. In 1546, Cornelis Anthonisz engraved one of these plates featuring games of chance. However, our painting bears more resemblance to the engravings by Jacob Matham, from the series on the consequences of drunkenness². But it does not appear to be Duck's desire to deal with morality. What Matham infers is that once the game is finished and the glasses emptied, it is the turn of the go-between. In our artist's work, the message seems to be closer to the Flemish interpretation of backgammon: "verkeerspel" comes from verkeer, which means to keep someone company. Several couples are often present: there is a subtle difference between the idea of community and the bordeeltje scenes. Indeed, the guard has taken sustenance: an empty pewter plate lies on the side. But he does not seem to have drunk too much the wine.

As regards the pictorial technique, the way the light is rendered is of prime importance. Using large bay windows, the artist does not hesitate to bathe his composition with a flow of light, giving depth to the scene. The skilful light and shade effects reinforce the painting's dynamic, enrich the palette of colours and fine tune our perception of the materials. Whether considered from the point of view of the theme or the artist's technique, this game of backgammon is the perfect synthesis between tavern scenes and portrayals of guards rooms so dear to the artist. Forming a work of great finesse in a perfectly accomplished style, Jacob Duck hereby offers us one of the finest examples of 17th century Dutch genre painting.

1. See the catalogue SALOMON, 1998, p. 144-145.

2. See the reproduction in SALOMON, 1998, cat. 103.



Le banquet d'Antoine et Cléopâtre
The banquet of Anthony and Cleopatra

Panneau : 74 x 104 cm
 Panel: 74 x 104 cm

Provenance Vente Paris, galerie Charpentier, 24 juin 1960, Me Ader, lot 247
 reproduit pl.XXXIII (comme Sébastien Vrancx) ; Collection privée.

Frère du peintre et marchand d'art Hans Van de Velde, Antonie naquit à Anvers en 1557. On le retrouve dès 1590 à Amsterdam où il se maria et accéda au rang de bourgeois. Nous retrouvons sa trace dans de nombreux actes commerciaux et immobiliers. Attentif aux évolutions de la peinture de son temps, Van de Velde intégrera les avancées techniques et esthétiques de Paul Vredeman de Vries et se spécialisera dans la peinture d'architecture. Peintre flamand séjournant en Hollande, il est probablement l'oncle des peintres Esais van de Velde (1590-1630) et Jan van de Velde, graveur (1593-1641). Son corpus a été établi par le RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) autour d'un tableau portant le monogramme A V.

Le terme « perspectif » était employé en néerlandais pour désigner les représentations picturales d'architectures. Il est clair que par cette dénomination, l'architecture tenait un rôle majeur dans ces compositions, bien loin du simple décor. L'effet tridimensionnel qu'offrait une perspective bien construite plongeait le spectateur dans un univers onirique fait de luxe et de grandeur. L'illusionnisme de ces architectures devenait une source d'admiration pour un public en quête de surprise iconographique.

L'architecture du palais se veut séduisante. L'artiste bâtit sous nos yeux une esthétique grandiose, digne d'accueillir la reine d'Égypte. Nombreuses sont en effet les références à l'antiquité. La nef centrale, abritant le point de fuite, est rythmée par l'alternance des pilastres et des niches. Elle devient un écrin homogène, hérité de l'architecture classique et des plus grands ornementalistes de son époque. Dans chacune des alcôves se nichent des sculptures du Panthéon grec réalisées dans un trompe-l'œil saisissant. De même, l'architrave est ornée de bas-reliefs représentant des guirlandes de fruits ainsi que des trophées de guerre. Sur les pilastres, de fines sculptures décoratives, des mascarons ou encore des vases prouvent la méticulosité du peintre dans sa recherche du trompe-l'œil. La magnificence de l'architecture palatiale s'exprime aussi par l'usage de marbre qui conjointement à la pierre donne à l'édifice toute sa polychromie. D'immenses baies de verre éclairent l'espace tout en allégeant les murs.

Allant à l'encontre du choix de la plupart des peintres d'architecture qui accordaient peu d'importance aux personnages de leurs compositions, Van

Born in Antwerp in 1557, Anthony was the brother of the painter and art dealer Hans van de Velde. He appeared in Amsterdam in 1590 where he married and rose to the rank of burgher. His trace can be found in numerous trade and property acts. Attentive to the developments in painting at the time, van de Velde integrated the technical and aesthetic advances of Paul Vredeman de Vries and specialised in painting architecture. As a Flemish painter who spent time in Holland, he is probably the uncle of the painter Esaias van de Velde (1590 – 1630) and the engraver Jan van de Velde (1593 – 1641). His body of work was established by the RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) around a painting bearing the monogram A V.

The term "perspective" was used in Dutch to designate pictorial representations of architecture. It is clear from this term that architecture held a major role in these paintings and was more than just a background. The three-dimensional effect of a well-constructed perspective plunged the viewer into a dreamlike universe filled with luxury and grandeur. The illusory nature of this architecture became a source of admiration for an audience in search of iconographic surprise.

The palace's architecture is intended to be seductive. The artist creates an imposing design before our eyes, worthy of receiving the queen of Egypt. There are numerous references to antiquity. The central nave, which contains the vanishing point, is governed by alternating pillars and niches. It becomes a uniform showcase, inherited from classical architecture and the greatest ornamentalists of his day. Each of the alcoves contains sculptures from the Greek pantheon, painted in astonishing trompe-l'œil. At the same time, the architrave is decorated with bas-reliefs representing garlands of fruit as well as war trophies. Delicate decorative sculptures, grotesque figures and vases on the pillars bear witness to the painter's meticulousness in his trompe-l'œil renderings. The splendour of the palatial architecture is also expressed through the use of marble which, together with the stone, enriches the building with polychromy. Huge plate glass windows illuminate the space and reducing the heaviness of the walls.

Contrary to the choice of the majority of architectural painters who granted



de Velde s'empare ici d'un sujet particulièrement ambitieux. La rencontre d'Antoine et Cléopâtre offre de nombreuses possibilités picturales à l'artiste qui se doit d'étonner par une composition riche et enlevée. La Renaissance aimait l'Antiquité, ses mythes et son histoire. Cléopâtre, reine d'Égypte, tantôt perfide et débauchée, despotique et capricieuse, fascina les artistes de l'époque. Anthonie van de Velde peint ici la rencontre entre la descendante de Ptolémée et le successeur de César : Marc Antoine. Inspirée des écrits de Plutarque, cette scène de banquet se voit déclinée avec verve dans le style typique de la Renaissance du nord.

Le chapitre 26 de la *Vie d'Antoine* nous parle de la rencontre qui eut lieu en 41 av. JC à Tarse entre l'ancien général de César et la reine d'Égypte. C'est ce banquet précis qu'Anthonie van de Velde choisit de représenter dans ce magnifique tableau au format hors du commun. Les deux personnages historiques se remarquent aisément dans la foule. Antoine se situe au centre de la pièce, fièrement campé dans son costume et coiffé d'un casque en or. Derrière lui des hommes de haut rang discutent sans avoir remarqué l'arrivée majestueuse de la Reine d'Égypte. La belle Cléopâtre pénètre dans la salle accompagnée d'une suite de femmes. A ses pieds, un page lui présente son sceptre. Des officiers romains semblent éblouis par sa grâce. Autour d'eux, les serviteurs vaquent aux derniers préparatifs du dîner. Le banquet s'annonce gargantuesque : les magnifiques tables dressées attendent de nombreux convives. Du vin sera servi et versé dans des carafes d'argent, tourtes et pâtés de cygnes et de paons décorent déjà les tables aux nappes blanches et éclatantes. Van de Velde accorde parfaitement le faste du décorum royal à cette architecture imaginaire faite de démesure.

Maître de l'illusion d'optique et habile maniériste, Anthonie van de Velde signe avec ce tableau une œuvre remarquable tant par la qualité de son architecture que par le traitement de son sujet. Héritier de Hans et Paul Vredeman de Vries, il s'illustre comme un véritable humaniste en insérant dans ce superbe décor un sujet très en vogue au XVII^e siècle. Peu de temps avant Shakespeare mais bien avant Tiepolo au Palazzo Labia, Anthonie van de Velde fait revivre le mythe de la grande Cléopâtre dans un cadre résolument maniériste, dont les dimensions, la richesse du décor et la beauté de la perspective sont à couper le souffle.

little importance to the characters in their paintings, van de Velde deals with a particularly ambitious subject here. The meeting of Anthony and Cleopatra offers the artist numerous pictorial possibilities whose duty it is to amaze with a rich and spirited painting. The Renaissance was fond of antiquity, its myths and its history. Cleopatra, the queen of Egypt, both perfidious and debauched, despotic and capricious, fascinated the artists of the time. Here, Anthonie van de Velde paints the meeting between Ptolemy's descendent and Caesar's successor: Mark Anthony. Inspired by Plutarch's writings, this banquet scene is pictured with verve, in the style typical of the northern Renaissance.

Chapter 26 of the Life of Anthony talks of the meeting that took place in 41 B.C. in Tarsus, between Caesar's former general and the queen of Egypt. It is this particular banquet that Anthony van de Velde has chosen to portray in this magnificent painting of an extraordinary format. The two historical characters can easily be distinguished in the crowd. Anthony is situated at the centre of the room, posing proudly in his costume and wearing a gold helmet. Behind him, high-ranking men are in discussion; they have not noticed the majestic arrival of the queen of Egypt. The beautiful Cleopatra enters the room accompanied by a suite of women. At her feet, a page presents her with her sceptre. Roman officers seem to be dazzled by her grace. The servants in the scene are busy with the last preparations for dinner. The banquet promises to be gargantuan: the magnificently set tables await the many guests. The wine will be served and poured from silver carafes, swan and peacock pies and pâtés already decorate the tables with their brilliant white tablecloths. Van de Velde perfectly aligns the pomp of royal decorum with this exaggerated imaginary architecture.

A master of optical illusion and a skilful mannerist painter, Anthony van de Velde creates a remarkable work, both in the quality of its architecture and in the way he renders his subject. A successor to Hans and Paul Vredeman de Vries, he distinguishes himself as a true humanist by introducing a subject into this superb décor that was highly fashionable in the 17th century. Shortly before Shakespeare, but well before Tiepolo at the Palazzo Labia, Anthony van de Velde revived the myth of the great Cleopatra in a resolutely mannerist framework; the dimensions, the richness of the décor and the beauty of the perspectives are truly breathtaking.



32 Jan Brueghel Le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Singes fumeurs et joueurs dans un intérieur
Monkeys smoking and gambling in an interior

Panneau : 25,3 x 31,5 cm
Panel: 25.3 x 31.5 cm

Provenance
Collection privée.

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C'est dans l'atelier paternel que Jan s'initie à l'art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l'envoyer en Italie - projet d'autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n'a lieu qu'en mai 1622. Il s'arrête en effet à Milan où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers le 12 août 1625, où il s'inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint-Luc et de la Chambre de Rhétorique attenante "De Violere", dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigea de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d'Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens. Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s'adaptant aux désirs de ses contemporains, substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre.

Rares sont les *singeries* (*apekuren*) dans l'œuvre de Jan Brueghel le Jeune. Deux d'entre elles, illustrant la *tulipomanie*, nous sont connues : l'une d'elle figure au musée de Haarlem et l'autre se trouve dans une collection privée. C'est sur le ton de la satire, que le peintre se plaît à relater les travers de la société de son temps. Pour ce faire, il remplace les êtres humains par des singes, symbole de la bêtise et d'une certaine décadence des mœurs. C'est dans cette optique que nous nous devons comprendre cette intéressante composition de *Singes fumeurs et joueurs dans un intérieur*.

L'action se déroule dans un intérieur anversoïse typique. Sur les murs tendus de cuir de Cordoue, les tableaux tiennent bonne place. L'un d'eux, imitant un sujet prisé par Jan Massys, représente un fou accompagné d'une jeune femme. Satirique, ce tableau renforce le propos de notre peintre : jeux et oisiveté nuisent à l'existence humaine.

L'artiste stigmatise avec subtilité la société de son temps, adepte des jeux de hasard et consommatrice de tabac. Les singes se partagent avec avidité

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan 'Velvet' Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13th September 1601. As early as 1603, his childhood was overshadowed by the death of his mother. Jan was initiated in the art of painting in his father's studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy – a plan that was made all the easier since 'Velvet' Brueghel had a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered the Cardinal's family circles before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp on 12th August 1625, and immediately registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining 'De Violere' Chamber of Rhetoric, where he was promoted to Dean as early as 1630. He took over the management of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, at the Cathedral of Our Lady in Antwerp. Although he remained close to the subjects of his father, he did however renew their design, adapting to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.

Singeries (monkeys aping human behaviour) are rare in Jan Brueghel the Younger's work. Two of them, illustrating tulipomania, are known to us: one of them is in the museum in Haarlem and the other belongs to a private collection. The painter enjoys using this satirical tone to relate the failings of society of the time. For this purpose, he replaces human beings with monkeys, a symbol of stupidity and moral decline. It is from this point of view that we should consider this interesting painting of Monkeys smoking and gambling in an interior.

The scene takes place in a typical Antwerp interior. On the walls hung with Cordoba leather, paintings occupy an important place. One of the them, imitating a much-loved subject of Jan Massys, shows a madman accompanied by a young woman. This satirical painting reinforces our painter's intention: gambling and idleness are harmful to human existence.



de longues pipes en terre blanche. Celles-ci sont sans doute l'accessoire le plus emblématique de la culture du tabac au Pays-Bas et dans le nord de l'Europe. A leurs pieds gisent des cartes à jouer : originaires d'Orient, les cartes à jouer prennent ici la forme qu'on leur connaît encore aujourd'hui. Tels les jeux de tradition française, les cartes présentent les couleurs traditionnelles : pique, cœur, carreau, trèfle. Dans notre tableau, trois cartes sont clairement identifiables et parfaitement interprétable : le cinq de carreau annonce l'argent et le commerce (y compris celui des charmes), tandis que le six et le valet de pique renvoient à l'hostilité et au malheur. De manière encore plus précise, le six de pique symbolise la lutte inutile contre le destin. Les jeux de cartes ne sont pas les seuls divertissements figurant au programme de cette bande de trublions : le singe à la fourrure noire écrase fièrement un plateau de dames, tandis que d'autres font ricocher de la monnaie d'argent vers une pièce d'or, mise qui sera remportée par celui qui saura le mieux viser.

Apprécié de tous temps par les amateurs, ce type de peinture fut pratiqué par d'autres contemporains. Le neveu de Jan Brueghel le Jeune, Jan van Kessel, ainsi que l'époux de sa demi-sœur, David Teniers, se firent également connaître comme d'excellents peintres de singeries. Ce dernier, dans une œuvre aujourd'hui exposée au Prado, se plaît à représenter des singes fumants et buvant autour d'une table. Si l'intérieur est plus fruste et s'apparente à une caverne, le motif central du chandelier rappelle clairement notre composition. Les singeries de Brueghel le Jeune se singularisent cependant par des gammes chromatiques tendres et brillantes, un modelé presque caricatural et des couleurs appliquées de manière très moderne.

Jan Brueghel le Jeune réalise ici une composition à la fois burlesque et facétieuse qui stigmatise avec finesse la société de l'époque. Passée jadis par les plus beaux cabinets de peinture, le genre des singeries continue de ravir les amateurs d'image cocasse comme les puristes de la tradition flamande. Alliant anecdote sociale, satire morale et qualité esthétique indéniable, Jan Brueghel le Jeune nous offre une singerie digne des plus grands maîtres du genre.

The artist subtly stigmatises the society of his day and its fondness for gambling and smoking tobacco. The monkeys eagerly share the long white clay pipes. The latter are undoubtedly the most emblematic accessory of the tobacco culture in the Netherlands and northern Europe. Playing cards lie at their feet: originating from the Far East, the playing cards here take the form they still have today. The suits of the traditional French decks are shown here: spades, hearts, diamonds and clubs. In our painting, three cards are clearly identifiable and easily interpreted: the five of diamonds stands for money and trade (including the sex trade), while the six and the jack of spades relate to hostility and misfortune. To be more precise, the six of spades symbolises the futile struggle against destiny. Card games are not the only type of entertainment on the programme for this band of troublemakers: the monkey with a black coat proudly destroys a draught board, while others attempt to aim a piece of silver at a gold coin, the prize for the one with the best shot.

Enjoyed by art-lovers throughout the ages, this type of painting was executed by other contemporaries. The nephew of Jan Brueghel the Younger, Jan van Kessel, as well as his half-sister's husband, David Teniers, were also known as excellent painters of singeries. In a work currently exhibited in the Prado, Teniers portrays monkeys smoking and drinking around a table. While the interior is cruder and resembles a cavern, the central motif of the candlestick clearly has similarities with our painting. However, what makes Brueghel the Younger's singeries stand out is the range of soft and sparkling colours, and almost caricatured contours and colours applied in an entirely modern manner.

Here, Jan Brueghel the Younger creates a burlesque and mischievous painting, which subtly stigmatises the society of the time. Once featuring in the finest art chambers, singeries continue to delight both lovers of comical images and purists of the Flemish tradition. Combining social anecdote, moral satire and an undeniable aesthetic quality, Jan Brueghel the Younger offers us a singerie worthy of one of the greatest masters of the genre.



33 Jan Brueghel Le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Concert d'oiseaux
Birdsong

Cuivre : 14 x 18,5 cm
Copper: 14 x 18.5 cm

Provenance
Collection privée.

Plaisante assemblée de volatiles, ce magnifique *Concert d'oiseaux* nous plonge dans la grande tradition des allégories des éléments héritées du foisonnement créatif de Jan Brueghel l'Ancien pour son fidèle mécène milanais, le Cardinal Frédéric Borromée. Son fils, Jan le Jeune se réfère au travail de son père en représentant ce vieil arbre mort dont les branches se trouvent littéralement recouvertes d'oiseaux sympathiquement reconvertis en chanteur d'une étrange chorale animale.

Inspirée des *Allégories de l'air* de Jan Brueghel l'Ancien, comme celle datée de 1611 et conservée à la galerie Doria-Pamphilj, cette composition four-mille d'espèces ornithologiques diverses et variées appartenant à tous les continents connus et répertoriées dans un souci d'inventaire naturaliste. Ce type d'image presque scientifique est en plein essor au XVII^e siècle ; il trouve sa pleine expression dans les cabinets de curiosité alors très en vogue à Anvers. Ici, le thème du *Concert d'oiseaux* suit la typologie brueghélienne : des volatiles de toutes sortes rassemblés au pied d'un arbre, ou nichés dans ses branches ponctuent un paysage fluvial. Le dépouillement des branches met en valeur la préciosité et le chatoiement coloré des plumages. Le paysage, avec ses frondaisons expressives, ses troncs noueux et ses feuillages touffus, fait écho à l'agitation du premier plan dans lequel s'ébat une véritable déclinaison encyclopédique des volatiles connus au XVII^e siècle. Invention du fils, le chœur d'oiseaux au premier plan renoue avec la cocasserie propre à la dynastie Brueghel. Rassemblés autour d'une partition, les animaux exotiques, dont un superbe ara rouge, lisent avec grande attention les notes.

Dans une parfaite maîtrise de son sujet, Jan Brueghel le Jeune rompt avec la traditionnelle organisation des plans successifs brun-vert-bleu qui, si elle n'est pas totalement oubliée ici, est très nettement contrebalancée par les vifs accents de couleurs apportés par les oiseaux. Pour évoquer la richesse et le foisonnement bariolé de leur plumage, l'artiste nuance sa palette et met l'extrême précision de son pinceau au service de détails aussi minuscules que les plus petites feuilles et branches. Proche de la version du Musée de Braunschweig¹, ce cuivre chantant témoigne du goût de Brueghel pour la nature et de l'étonnant savoir-faire dont il fait preuve dans sa représentation.

1. Jan Brueghel le Jeune, *Concert d'oiseaux*, vers 1640, huile sur cuivre, 20,5 cm x 28 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

This pleasant gathering of winged creatures featured in this magnificent painting of Birdsong, plunges us into the great tradition of allegories of the elements inherited from the creative wealth of Jan Brueghel the Elder for his loyal Milanese patron, Cardinal Frederick Borromeo. His son, Jan the Younger, refers to his father's work by portraying this old dead tree whose branches are literally covered with birds that have enchantingly transformed into the singers of a bizarre animal choir.

Inspired by the Allegories of Air by Jan Brueghel the Elder, like the one dated 1611 kept at the Doria Pamphilj Gallery, this painting is teeming with a variety of ornithological species from all known continents, recorded with the concern of a naturalist inventory. This type of almost scientific image flourished in the 17th century; it was highly popular in the cabinets of curiosity that were highly fashionable in Antwerp at the time. Here, the theme of Birdsong follows the Brueghelian typology: winged creatures of every sort, gathered at the foot of a tree or nesting in its branches, punctuate a river landscape. The sparseness of the branches emphasises the rich and sparkling colours of the feathers. The landscape, with its expressive, dense foliage and knotted trunks, echoes the agitation in the foreground where a whole encyclopaedia of winged creatures that were known in the 17th century flutter around. Invented by the son, the choir of birds in the foreground revives the comicalness particular to the Brueghel dynasty. Gathered around a score, the exotic animals, including a superb red macaw, are attentively reading the notes.

Completely mastering his subject, Jan van Kessel breaks with the traditional organisation of successive brown-green-blue planes which, although not totally forgotten here, is very clearly counterbalanced by the lively touches of colour provided by the birds. To evoke the richness and colourful profusion of their feathers, the artist nuances his palette and uses his extremely precise brushstroke to portray details as minuscule as the smallest leaves and branches. Brueghel's passion for birds is well known to us through his pages of studies which are filled with careful details and sparkling colours. Similar to the version in the Braunschweig Museum, this attractive copper bears witness to Brueghel's taste for nature and the astonishing know-how which he demonstrates through its portrayal.

1. Jan Brueghel the Younger, *Birdsong*, circa 1640, oil on copper, 20.5 cm x 28 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Paysans et carioles dans un paysage panoramique boisé
Peasants and carts in a panoramic wooded landscape

Cuivre : 10,5 x 15,9 cm
 Copper: 10.5 x 15.9 cm

Provenance
 Collection privée.

Paysage panoramique d'une simplicité touchante et d'une beauté certaine, ce charmant petit cuivre avec *Paysans et carioles dans un paysage panoramique boisé* symbolise parfaitement la production picturale flamande à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Passionné par la campagne brabançonne, Jan Brueghel est un artiste soucieux de rendre avec poésie les petites choses de son temps. S'il s'improvise chroniqueur des marchés, amoureux de la nature et fondateur d'un atelier de renommée, c'est pour mieux satisfaire les avancées picturales en matière de perspective et de coloris.

Propre au lyrisme nordique des vastes paysages, cette version n'est pas sans rappeler celle exécutée autour de 1605-1610, aujourd'hui conservée dans les collections du Städel Museum de Francfort¹. Héritage de la perspective chromatique, un premier plan naturaliste fait d'ocres et de bruns jouxte le lointain marqué de bleu et de vert. L'horizon est rendu de manière évanescente : l'usage du cuivre et du glacis prennent ici tout leur sens, ils permettent un traitement subtil et transparent de la peinture, qui par une lumière tendre, irise le ciel. Chaque figure est mise en valeur dans les moindres détails : une villageoise qui se déplace une cruche à la main en portant un fardeau sur sa tête, la charrette tirée par un cheval gris souris, une femme et son nourrisson à bord, la cariole bâchée à l'arrière desquelles des voyageurs ont pris place. Au loin, des villageois et leur cargaison pénètrent le bois. Enfin, dans une brume bleutée, de minuscules moutons piquent la prairie de taches blanches et duveteuses.

Comme nombre de ses tableaux, cette composition appartient au type du « paysage étendu » et illustre l'apogée du paysage flamand du début du XVII^e siècle. En effet, Brueghel peint ici un vaste panorama dont la profondeur n'a presque pas de « fin ». La structure de l'œuvre est parfaitement équilibrée par une diagonale, meublée de villageois, qui part du centre inférieur gauche, traverse le cuivre et aboutit à l'orée du bois dans le coin supérieur droit. Par son format étonnamment proche de la miniature et par une technique picturale parfaitement maîtrisée, Jan Brueghel parvient à rendre palpable le plaisir simple de rentrer chez soi après une journée réussie. Par delà toute idée de facilité, la simplicité qui émane de cette composition fait apparaître tout le talent et l'humanisme d'un peintre hors du commun.

1. Jan Brueghel le Vieux, *Paysage boisé*, cuivre, 16 x 26 cm, Francfort, Städel Museum.

A panoramic landscape of touching simplicity and great beauty, this charming little copper with Peasants and carts in a panoramic wooded landscape perfectly symbolises the Flemish pictorial art of the end of the 16th century and the beginning of the 17th century. Passionate about the Brabant countryside, Jan Brueghel was an artist keen to portray the everyday events of his day in a poetic manner. By taking the stance of a chronicler of markets, nature-lover and founder of a renowned studio, he sought to better satisfy the pictorial advances in perspective and colour.

Particular to the northern lyricism of vast landscapes, this version is reminiscent of the one executed circa 1605-1610, currently kept in the collections of the Städel Museum in Frankfurt¹. Following the tradition of chromatic perspective, the foreground painted in ochres and browns is juxtaposed with a background rendered in blues and greens. The horizon is painted in an evanescent manner: the full benefit of using copper and glaze is quite clear here, allowing a subtle and transparent use of paint, thus making the sky indescent thanks to a soft light. The minutest details are emphasised in each figure: a woman villager walking along holding a jug while carrying a bundle on her head; the cart pulled by a mouse-grey horse, with a woman and her baby sitting on board; the covered cart with the passengers sitting in the back. In the distance, the villagers with their load enter the woods. Finally, in a bluish mist, the white downy touches of the tiny sheep dot the meadow.

Like many of his paintings, this composition belongs to the category of "extended landscapes" and illustrates the peak of Flemish landscape at the beginning of the 17th century. Here, Brueghel paints a vast panorama whose depth is almost "infinite". The work's structure is perfectly balanced by a diagonal, peopled with villagers, which begins in the centre of the bottom left-hand corner, crosses the copper and ends at the edge of the woods in the top right-hand corner. Through its astonishing format similar to that of a miniature and a perfectly mastered pictorial technique, Jan Brueghel manages to render palpable the simple pleasure of returning home after a successful day. Casting aside any hint of facility, the simplicity that emanates from this painting reveals all the talent and humanism of an exceptional painter.

1. Jan Brueghel the Elder, *Wooded landscape*, copper, 16 x 26 cm, Frankfurt, Städel Museum.



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

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

Provenance Collection privée, Allemagne ;
 Prêt au Frankfurt Historisches Museum, No. 666,
 Inv. Nol95 : 3

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

Isaac Soreau, peintre des vies silencieuses, nous livre avec cette *nature morte de fruits*, un très bel exemple de sa production, à la fois ancrée dans la tradition flamande du genre, mais aussi imprégné de la sensibilité germanique qu'il développe dans l'atelier paternel.

Les différents objets sont disposés sur une table en bois selon une ordonnance frontale, propre au style de notre artiste. On y trouve de grosses grappes de raisin disposées sur une assiette de porcelaine. Leurs grains verts et rouges sont d'un coloris vif et leur traitement en glacis permet à la lumière de percer chacun d'entre eux et de donner au spectateur l'illusion de pouvoir en aspirer jus. Une seconde assiette vient contrebalancer la composition. Elle est en étain et l'artiste y a apposé son monogramme. Amoureux des détails, Soreau y croque une grappe de raisin sur laquelle nous distinguons une minuscule fourmi tandis qu'une noix dans sa coque éclose sert de prétexte à un fantastique jeu de miroir sur le métal poli.

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

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

Isaac Soreau, the painter of silent lives, presents us with a fine example of his oeuvre with this Still life of fruit, which is both anchored in the Flemish tradition of the genre and impregnated with the German sensitivity he developed in his father's studio.

The various objects are arranged on a wooden table according to a frontal layout, particular to our artist's style. Here we find large bunches of grapes arranged on a china plate. The green and red fruit is painted in bright tones and the glaze effect allows the light to strike each grape and give the viewer the illusion of being able to suck the juice. A second pewter plate, which bears the artist's monogram, counterbalances the painting. A lover of details, Soreau has placed a tiny ant on a bunch of grapes, while a walnut in its open shell serves as a pretext for a fantastic mirror effect on the polished metal.

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



Nature morte de fruits : pêches, cerises, figue et raisins sur un entablement
Still life of fruit: peaches, cherries, fig and grapes on a table

Toile : 31 x 40,7 cm
 Signée sur l'entablement « J. van Son »
 Canvas: 31 x 40.7 cm
 Signed "J. van Son" on the table

Provenance
 Galerie De Jonckheere
 Collection privée.

Né à Anvers en 1623 et mort dans cette ville en 1667, il entre dans la Guilde de Saint-Luc en 1643-1644. Si on ne connaît pas avec certitude le nom de son Maître, il est cependant vraisemblable qu'il fit son apprentissage auprès de Jan Davidsz de Heem qui arriva à Anvers en 1636.

L'art de Joris van Son fut très tôt reconnu et loué par nombreux de ses contemporains. Sur un portrait, peint par Erasme Quellin II et gravé par Conrad Lauwers vers 1649, on peut lire l'inscription "Peintre excellent en fruits, fleurs,...". Cornelis de Bie parla également du Maître en des termes particulièrement élogieux. L'atelier de l'artiste fut célèbre à son époque et de nombreux peintres vinrent y faire leur apprentissage parmi lesquels il faut citer Corneille van Huynen, Jan Pauwell II Gillemans et Frans van Everbroeck.

Issue d'un modèle cher au peintre, notre composition est régie à la manière de la nature morte conservée au Groeningemuseum de Bruges. Contrairement à ses compositions habituelles, le peintre ne bâtit nullement son tableau à partir d'objets somptueux. L'assiette en étain, la boîte en bois et le drap grossier participent pourtant magnifiquement à la réussite de cette pyramide de fruits. La grappe de raisin, formant le sommet de l'ensemble, est posée sur une modeste boîte, identique à celles que l'on retrouve dans nombre de natures mortes françaises archaïques du XVII^e siècle.

Joris van Son est un maître dans le rendu de la matière et dans le jeu des couleurs. Des pêches duveteuses à la chair généreuse forment une partition gourmande. Elles font échos aux grains violacés du muscat déposés sur l'autre côté de la table. De délicates cerises, au rouge puissant, terminent la portée musicale par trois notes, dont l'une, en déséquilibre au dessus du vide, semble introduire une idée d'instabilité dans cette belle ordonnance. Motif courant dans les compositions de Joris van Son, on retrouve ce détail savoureux dans le tableau conservé au musée de Leipzig. Véritable particularité de cette composition, une figue ouverte se dévoile, pulpeuse et gourmande. Van Son traita ce fruit dans une autre toile aujourd'hui conservée au musée de Bruges.

Caractéristique de cet artiste à la fois sensuel et retenu, cette superbe nature morte ravira les amateurs les plus exigeants.

Born in Antwerp in 1623, where he lived until his death in 1667, Joris van Son entered the Guild of Saint Luke in 1643-1644. Although we are not entirely sure of his master's name, it is likely that he was apprenticed to Jan Davidsz de Heem, who arrived in Antwerp in 1636.

The art of Joris van Son was recognised very early on and praised by many of his contemporaries. On a portrait painted by Erasmus Quellin II and engraved by Conrad Lauwers circa 1649, we can read the inscription "Excellent painter of fruit, flowers, etc.". Cornelis de Bie also spoke of the master in particularly eulogistic terms. The artist's studio was well known in its day and many painters came to do their apprenticeship here, including Corneille van Huynen, Jan Pauwell II Gillemans and Frans van Everbroeck.

Based on a model dear to the painter, our composition is governed in the same way as the still life kept at the Groeninge Museum in Bruges. Contrary to his usual compositions, the painter has not composed a painting based on sumptuous objects. And yet, the pewter plate, the wooden box and the crude cloth all participate magnificently in the success of this pyramid of fruit. The bunch of grapes, which forms the top of the whole, lies on a modest box, identical to the one found in many archaic French still lifes from the 17th century.

Joris van Son is a master at rendering different substances and in the use of colour. Downy, fleshy peaches form a sumptuous score. They echo the purplish Muscat grapes lying on the other side of the table. Delicate deep red cherries end this musical stave with three notes, one of which, precariously hanging over an empty space, seems to introduce an idea of instability into this well-organised whole. A common motif in the paintings of Joris van Son, this delightful detail can also be found in the painting kept in the museum in Leipzig. An open fig reveals its fleshy, juicy interior, a great particularity of this painting. Van Son depicts this fruit on another canvas, currently kept at the museum in Bruges.

Characteristic of this sensual yet restrained artist, this superb still life is sure to delight the most demanding art-lovers.



Kermesse et danse des villageois
Kermesse and villagers dancing

Cuivre : 10 x 15 cm
 Signé
 Copper : 10 x 15 cm
 Signed

Provenance
 Collection privée.

Pieter Gijssels est né à Anvers où il fut l'élève de Jan Boots en 1641 et acquit sa maîtrise en 1650. Comme son maître, il s'adonna autant au paysage qu'à la nature morte. 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.

D'une précision et d'un raffinement peu commun, ce charmant petit cuivre peint par Pieter Gysels est un fabuleux témoignage de la qualité picturale de la peinture flamande du XVII^e siècle.

Héritier des grands miniaturistes flamands, l'artiste s'intéresse particulièrement aux personnages qui fourmillent dans cette représentation de kermesse. 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. Eclairée d'une douce lumière, ces contrastes de bleu profond et de rouge brique présentent des coloris d'une harmonie très délicate.

Savamment colorée et contrastée, cette superbe miniature s'inscrit dans le lyrisme nordique digne des plus belles scènes de fêtes villageoises.

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.

This unusually precise and refined little copper painted by Pieter Gijssels, is a fabulous example of the pictorial quality of 17th century Flemish painting.

Heir to the great Flemish miniaturists, the artist particularly focuses on the teeming figures in this depiction of a kermesse. All the motifs composing this small scene are arranged in a perfectly harmonious manner and according to a great sense of balance. Lit by a soft light, these deep blue and brick-red contrasts are created by a highly delicate harmony of colours.

Skilfully coloured and contrasted, this superb miniature expresses all the northern lyricism worthy of the finest scenes of village festivities.



Nature morte au dalmatien, singe et perroquet avec corbeille de fleurs et coupes de fruits
Still life with a Dalmatian, monkey and parrot, a basket of flowers and bowls of fruit

Panneau: 37, 5 x 52, 5 cm
 Panel: 37.5 x 52.5 cm

Provenance Galerie Filippo Franco, 1980, Bruxelles
 Collection privée.

littérature

E. Greindel, *Les peintres flamands de Nature Morte au XVII^e siècle*, 1983, p. 161 n°87.

Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos. Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d'objets qu'il y introduit : plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés. Cette somptueuse nature morte est exceptionnelle à plus d'un titre. Sa taille permet, en effet, à l'artiste de se livrer à un exercice d'une virtuosité rarement égalée. Jan Van Kessel introduit dans ce panneau la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection. La corbeille de fleurs, les fruits déposés dans de précieux plats en porcelaine de Chine, le fourmillement d'animaux, d'insectes et de légumes sont autant de sujets traités indépendamment par le peintre tout au long de sa vie. D'un tableau à l'autre, et sans jamais se répéter, Jan van Kessel charmait les amateurs de son époque par ses petits banquettes colorés, peints avec cette touche à la fois libre et émaillée qui caractérise si bien son travail.

Étonnante représentation d'un buffet d'apparat, cette somptueuse *Nature morte au dalmatien, singe et perroquet avec corbeille de fleurs et coupes de fruits* est exceptionnelle à plus d'un titre. Sa taille permet à l'artiste de se livrer à un exercice de virtuosité rarement égalée. En introduisant dans un seul tableau la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection, Jan van Kessel magnifie un genre en plein essor au XVII^e siècle. En effet, le goût pour ce type de représentation gagne les grands centres européens, et notamment Anvers qui jouit d'une effervescence particulière grâce au commerce de son port et à la finance internationale.

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

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

This sumptuous still life is exceptional in more ways than one. Its size allows the artist to produce a piece of a rarely-equalled brilliance. Jan van Kessel introduces almost the entirety of his favourite themes into this panel. The basket of flowers, the fruit arranged in precious china dishes, the plethora of animals, insects and vegetables, were all subjects painted separately by the painter throughout his lifetime. From one painting to another, never repeating himself, Jan van Kessel charmed the art-lovers of his time with his small colourful banquettes, painted with this free and enamelled touch which so characterised his work.

An astounding portrayal of a refined and elegant display of food, this sumptuous Still life with a Dalmatian, monkey and parrot, a basket of flowers and bowls of fruit is exceptional in more ways than one. Its size allows the artist to produce a piece of a rarely-equalled brilliance. By including almost the entirety of his favourite themes in one single painting, Jan van Kessel glorifies a genre that was developing rapidly in the 17th century. The taste for this type of representation spread to the major European towns and cities, especially Antwerp, a particularly effervescent town thanks to its port trade and international finance.



Proche par bien des aspects du tableau de la Galleria Doria-Pamphilj¹, cette opulente nature morte se divise en une succession de plans dans lesquels foisonnent les espèces les plus variées des règnes animal et végétal. La composition du tableau est remarquable par l'impressionnante maîtrise dont fait preuve l'artiste en arrivant à structurer une scène de désordre. L'entièreté de la pièce sert ici de décor : Kessel plonge le spectateur dans l'atmosphère d'une cuisine et de son office à quelques heures d'un festin. Gibier, fruits et légumes viennent d'être apportés. Les bouquets sont faits, les pâtisseries sont cuites. En s'absentant, les serviteurs permettent aux animaux domestiques de s'intéresser aux aliments et de mettre à mal l'ordre des choses. A l'image des agencements baroques de Frans Snyders, c'est précisément l'introduction du désordre qui intéresse Kessel. Selon le principe de composition cher à l'artiste, le sol est recouvert à la « jonchée » de fruits, de légumes, de coquillages et de gibier en tous genres déposés, de-ci de-là, presque par inadvertance. Par opposition avec cette impression d'éparpillement, l'artiste prend soin de déposer sur une table et sur un tabouret, une succession de plats en faïence, de corbeilles et de vases regorgeant de fruits et débordant de fleurs. Le regard du spectateur est tout de suite attiré par une large corbeille remplie de roses, de viornes, de lys, de boules de neige et de multiples fleurettes. Mais le charme de ce tableau réside, par-dessus tout, dans le rendu fidèle des animaux de compagnie qui peuplent littéralement la scène. Le chat qui chaparde une anguille, le perroquet qui se dispute avec le singe, la calme colombe, la tortue impassible, le cochon d'Inde à l'affût ou encore le sage dalmatien semblant regarder la scène avec philosophie. Autant de détails exotiques qui devaient particulièrement amuser les contemporains du peintre, déjà féru de scènes de genre. Kessel rend d'ailleurs hommage à ses homologues hollandais en donnant pour fond à sa composition un intérieur de cuisine intimiste.

Œuvre maîtresse d'un des plus grands spécialistes de la nature morte anversoise, ce tableau ravira sans détour les amateurs, tant par la maestria de sa composition, l'importance de son format que par le flamboiement de ses couleurs.

1. Jan Van Kessel, *Nature morte avec bouquet de fleurs, corbeilles et plats de fruits avec un chien, deux singes et un cochon d'Inde*, Huile sur cuivre, 41 x 67 cm, Rome Galleria Doria-Pamphilj.

Similar in many ways to the painting in the Galleria Doria Pamphilj¹, this opulent still life is divided into a series of planes in which the most varied species of the plant and animal kingdom abound. The painting's composition is remarkable owing to the artist's impressive mastery at structuring a disorderly scene. The whole room serves as a backdrop here: Kessel plunges the viewer into the atmosphere of a kitchen and its pantry a few hours away from a feast. Game, fruit and vegetables have just been brought in. The bunches of flowers are ready and the cakes are baked. The servants' absence has allowed the household pets to approach the food and to wreak havoc. Following the baroque arrangements of Frans Snyders, it is precisely this sense of disorder that interests Kessel. According to the principle of composition so dear to the artist, the floor is strewn with all sorts of fruit, vegetables, shellfish and game, lying here and there, almost inadvertently. In opposition to this impression of disorderliness, the artist carefully arranges a succession of earthenware dishes, baskets and vases filled with fruit and overflowing with flowers, on the table and on a stool. The viewer's gaze is immediately drawn to a large basket filled with roses, viburnum, lilies, pompoms and multiple flowerets. But above all, this painting's charm lies in the faithful rendering of the household pets that literally fill the scene. The cat pilfering an eel, the parrot arguing with the monkey, the peaceful dove, the impassive tortoise, the guinea-pig lying in wait or the well-behaved Dalmatian, who seems to be looking philosophically upon the scene. The painter's contemporaries, who were already very fond of genre scenes, must have greatly enjoyed these exotic details. Here, Kessel pays homage to his Dutch counterparts by using an interior scene of a kitchen as a background.

A key work by one of the greatest still-life specialists from Antwerp, this painting is sure to delight art-lovers, through the skill of its composition, the size of its format and the blaze of colours.

1. Jan van Kessel, *Still life with a bunch of flowers, baskets and dishes of fruit with a dog, two monkeys and a guinea-pig*, oil on copper, 41 x 67 cm, Rome, Galleria Doria Pamphilj.



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

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

Provenance
 Collection privée.

Dans la première décennie du siècle, à Paris et dans les provinces nordiques, se développe de manière simultanée à la multiplication des collections botaniques, la peinture de fleurs sur vélin. Le goût pour la nature vivante qui occupe tout le XVII^e siècle est à mettre en étroite corrélation avec le développement de la peinture florale. Devant la vogue chez les curieux des collections botaniques et de l'art du jardin, les villes multiplient les espaces verts. La culture des fleurs naturelles est aussi une véritable passion : dans ses *Caractères*, La Bruyère brosse d'ailleurs le portrait de l' amateur de tulipes. Mais dans les cabinets, la collection botanique est à la fois livresque et pratique : on y trouve des herbiers, des recueils de planches naturalistes. Le recueil de Daniel Rabel aujourd'hui conservé dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de France est un des plus remarquables : ayant appartenu à Mazarin, il compte pas moins de cent planches à sujet de fleurs. Ces nombreuses planches étaient souvent gravées et circulaient parmi les peintres, mais aussi brodeurs, et orfèvres de France et de l'étranger.

Appréciées de ses contemporains pour leur qualité de trompe-l'œil, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner ces espaces réservés aux curieux. Ce sont les collectionneurs qui forment des cabinets de tableaux dans lesquels se trouvaient nombre de natures mortes et planches comme cette *étude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache* peinte par Jan van Kessel. Une délicate branche de cerisier est disposée au centre de la composition ; autour d'elle gravitent de petits insectes rampants et de majestueux papillons. Des fleurs de bourrache viennent compléter l'assortiment végétal.

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

In Paris and the northern provinces, painting flowers on vellum developed simultaneously with the increase in botanical collections, during the first decade of the 17th century. The taste for the living natural world, which lasted throughout the this century, is closely related to the development of floral painting. With the vogue in botanical collections and the art of the garden, towns increased their green spaces. Cultivating natural flowers was also a real passion: in his book Les Caractères, La Bruyère paints the portrait of a tulip-lover. In cabinets, however, botanical collections took the form of books and practice: there were herbariums and compendiums containing naturalist plates. The Daniel Rabel collection, currently kept in the engravings room in the Bibliothèque Nationale de France, is one of the most remarkable: having belonged to Mazarin, it includes no less than one hundred plates featuring flowers. These numerous plates were often engraved and circulated among painters, as well as embroiderers, goldsmiths and silversmiths in France and abroad.

Enjoyed by his contemporaries for their trompe-l'oeil quality, many of Jan van Kessel's works were intended to decorate these spaces reserved for art-lovers. These collectors created cabinets of paintings which contained numerous still lifes and plates such as this Study of butterflies, bees and beetles, with a branch of cherry blossom and borage painted by Jan van Kessel. A delicate cherry-tree branch lies at the centre of the composition; small, crawling insects and majestic butterflies gravitate around it. Borage flowers complete the plant assortment.

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

Similar to the painting in the Getty', the objects are arranged in a refined manner and painted in sparkling colours. Just like Joris Hoefnagel, Jan van



Comme dans la composition du Getty¹, l'agencement des objets est raffiné, et les couleurs chatoyantes. A l'image de Joris Hoefnagel², Jan van Kessel conserve le fond clair et neutre du vélin. Comme le cuivre, il contribue au rendu lumineux des insectes et fleurs, faisant de celle-ci une étude vivante. La lumière traduit de manière analytique chaque élément, et crée ainsi des ombres subtiles et délicates. Par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque de Hoefnagel, qui utilise la symétrie comme architecture de ses études. Il se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée.

Jan van Kessel montre ici toute sa personnalité et sa volonté de donner un caractère artistique et original à ses études. D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Museum Folkwang d'Essen, au Rheinisches Landesmuseum de Bonn, et au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg³. Très recherchées et appréciées de son vivant, les études de fleurs et d'insectes sur parchemin de Jan van Kessel connaissaient un franc succès. Aujourd'hui, il en est de même : par son caractère précieux et exotique, cette *Etude de papillons, abeilles et coléoptères, avec une branche fleurie de cerisier et de bourrache* séduira, à l'image du curieux du Grand Siècle, l'amateur de réalisme et de poésie.

1. Jan van Kessel, *Papillons, Insectes et baies*, circa 1650-1655, encre et dessin à la pointe de métal sur parchemin, 5 1/8 x 6 11/16 inch., Malibu, Getty Museum.
2. Joris Hoefnagel, *Fleurs*, aquarelle et gouache sur parchemin, 16,1 x 12 cm, monogrammé et daté, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology.
3. Voir les reproductions dans l'article de Karl Schütz, « Naturstudien und Kunstkammerstücke », in *Das Flämische Stilleben 1550-1680*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum Wien, 18.03-21.07.2002, Luca Verlag Lingen, 2002, p. 61-109.

Kessel retains the light, neutral vellum background. Like copper, it renders the insects and flowers more luminous, making it a truly living study. The light conveys each element in an analytical manner, and thus creates subtle and delicate shadows. The freedom he uses in his arrangement of these insects and shells distinguishes him from Hoefnagel, who uses symmetry as the architecture for his studies. His well-organised layout is therefore more like that of Georg Flegel.

Here, Jan van Kessel shows all his personality and his desire to give an artistic and original character to his studies. Other studies of insects by Kessel can also be seen in the Folkwang Museum in Essen, the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, and the Musée des Beaux-Arts in Strasbourg³. Greatly enjoyed and highly sought-after during his lifetime, Jan van Kessel's studies of flowers and insects were immensely popular. This is also true today: just as this delicate and exotic Study of butterflies, bees and beetles, with a branch of cherry blossom and borage attracted 17th century collectors, its realism and poetry will appeal to today's art-lovers.

1. Jan van Kessel, *Butterflies, insects and berries*, circa 1650-1655, ink and metal point drawing on parchment, 5 1/8 x 6 11/16 inch., Malibu, Getty Museum.
2. Joris Hoefnagel, *Flowers*, watercolour and gouache on parchment, 16.1 x 12 cm, monogrammed and dated, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology.
3. See the reproductions in the article by Karl Schütz, "Naturstudien und Kunstkammerstücke", in *Das Flämische Stilleben 1550-1680*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum Wien, 18.03-21.07.2002, Luca Verlag Lingen, 2002, p. 61-109.



1626 - Anvers - 1679

Nature morte à la corbeille de fleurs, écureuil à la tulipe; Nature morte à la corbeille de fleurs, écureuil à la rose; Nature morte à la coupe de porcelaine, fleurs et cochon d'Inde; Nature morte de fruits et légumes avec singe et chien
Still life with a basket of flowers, squirrel and a tulip; Still life with a basket of flowers, squirrel and a rose; Still life with a china bowl, flowers and a guinea-pig; Still life of fruit and vegetables with a monkey and a dog

Suite de quatre cuivres :
 16,5 x 21,7 cm ; 16,5 x 21,7 cm
 16,5 x 21,7 cm ; 17 x 22 cm
 Set of four coppers:
 16.5 x 21.7 cm; 16.5 x 21.7 cm
 16.5 x 21.7 cm; 17 x 22 cm

Provenance
 Collection privée.

Reléguer Jan van Kessel au rang de peintre de fleurs, de fruits et de petits animaux serait bien minimiser son talent. Usant de supports divers et variés, alliant à la fois grâce et poésie, la peinture de ce natif d'Anvers est une ode à la nature. Nous retrouvons ainsi dans cette précieuse suite de quatre cuivres, le pinceau à la fois précis et enjoué qui fit et qui fait encore le succès de ce maître.

C'est presque à la manière d'un naturaliste que Jan van Kessel compose sa peinture : chaque fleur y est peinte avec le plus grand soin. Les pelages des rongeurs, ou des animaux domestiques font quant à eux, appel au toucher. Le cuivre, son support de prédilection, acquiert ici ses lettres de noblesse. Grâce à la finesse de ce support en métal, Kessel atteint un degré de raffinement bien supérieur aux autres réalisations sur bois ou sur toile. En superposant de fines couches de matière, usant de la technique du glacis, le peintre obtient des nuances d'un réalisme confondant. Outre la minutie de son trait, Kessel s'illustre aussi dans les jeux de lumière qu'il choisit douce et enveloppante afin de rendre harmonieuses les tonalités enlevées de ces remarquables petits cuivres. Ainsi ces quatre compositions forment un ensemble des plus ravissant. L'écureuil est bien connu des peintres de genre du XVII^e siècle : c'est un animal chapardeur qui se faufile dans un grand nombre de compositions flamandes. Symbole d'une gentille roubardise, il est couvert d'un poil brillant et affiche un air coquin. Dans la *Nature morte à la coupe de porcelaine, fleurs et cochon d'Inde*, l'amateur de noisettes laisse la place à un autre rongeur, mais dont le pelage est tout aussi bien réalisé. Sa douceur contraste avec la froideur de la porcelaine, exécutée avec application. Enfin, place au singe et au chien entourés d'un désordre de fruits et de légumes dans notre dernier cuivre. Cette *Nature morte aux fruits et légumes avec singe et chien*, malgré le fait qu'aucun rongeur n'y ait élu domicile, complète notre série. Ici, les deux compères s'affrontent : la qualité des denrées soigneusement dispersées montre encore l'étonnante facilité qu'à notre peintre à se faire l'interprète de la nature.

Véritable panel de l'art de Jan van Kessel, cet ensemble de quatre cuivres reproduit avec fidélité l'abondance et la richesse des tables anversoises du XVII^e siècle. Les corbeilles d'osier, la coupe de porcelaine, la multitude de fleurs, sans oublier les trublions qui s'y installent, sont la preuve de la maîtrise du peintre dans le rendu des matériaux, et sa verve à les représenter avec poésie et délicatesse.

Relegating Jan van Kessel to the rank of a painter of flowers, fruit and small animals would be to minimise his talent. Using a variety of media, combining both grace and poetry, the painting of this native of Antwerp is an ode to nature. Here, in this carefully executed quartet of coppers, we can once again enjoy the lively yet elegant brushstroke that so delighted and continues to delight lovers of this master.

Jan van Kessel composes his painting almost like a naturalist: each flower is painted with the greatest care. As for the rodents' coats or those of the household pets, they are simply calling out to be stroked. Copper, his favourite medium, is certainly worthy of acclaim here. Thanks to the finesse of this metal medium, Kessel achieves a degree of refinement far higher than in other works painted on wood or canvas. By superimposing fine layers of paint, using the glaze technique, the painter obtains nuances of an astounding realism. Besides his meticulous strokes, Kessel also distinguishes himself with his soft and enveloping lighting effects, which harmonise the spirited tones of these remarkable little coppers. His four paintings thus form an absolutely delightful ensemble. The squirrel is well known to 17th century genre painters: this little pilferer nips in and out of a great many Flemish paintings. The symbol of harmless artfulness, it is bears a shiny coat and a mischievous air. In the Still life with a china bowl, flowers and a guinea-pig, the lover of hazelnuts is replaced by another rodent, whose coat is just as successfully painted. Its softness contrasts with the coldness of the carefully-executed china. Finally, we come to the monkey and the dog in our last copper, surrounded by a medley of fruit and vegetables. Although this Still life with fruit and vegetables with a monkey and a dog does not feature a rodent, it completes our series. Here, the two fellow creatures confront each other: the quality of the carefully dispersed food once again demonstrates the astonishing ease with which our painter interprets nature.

A true sample of the art of Jan van Kessel, this collection of four coppers faithfully reproduces the abundance and richness of Antwerp's tables in the 17th century. The wicker baskets, the china bowl, the multitude of flowers and the various troublemakers, are proof of the master's skill at rendering various materials, and of his verve at portraying them with such poetry and delicateness.



Nature morte à la coupe d'agrumes et à la montre à gousset sur un tapis d'Orient
Still life with a bowl of citrus fruit and a fob watch on an oriental rug

Toile : 49,3 x 56,6 cm
 Signé « E. Colyer. fe. »
 Canvas: 49.3 x 56.6 cm
 Signed "E. Colyer. fe."

Provenance

Galerie De Jonckheere

Collection privée.

Nous ne connaissons pas la date de naissance exacte d'Edwaert Collier. Né à Breda, les premiers documents font état de sa présence à Haarlem probablement pour sa formation. Il s'établit ensuite à Leyde, à partir de 1667. Il s'y marie quatre fois et devient membre de la Guilde de Saint-Luc en 1673. Il arrive en 1793 à Londres où il séjourne durant les dernières années de sa vie. Il y est incinéré en septembre 1708.

Le goût de l'artiste pour les étoffes précieuses et les objets de luxe s'exprime ici dans une composition à la fois sobre et somptueuse. Le fond sombre et neutre s'agrémenté juste d'un épais rideau aux plis vaguement brossés. Ce sentiment d'esquisse vient naturellement renforcer la présence des éléments formant l'avant plan du tableau. Ceux-ci, peints avec minutie, sont d'un réalisme confondant. La composition pyramidale de l'ensemble prend naissance sur un coin de table couvert d'un magnifique tapis d'Orient. Couvrir une table d'un tapis était chose courante dans les Pays-Bas jusqu'il y a peu encore. Arrivant dans les ports nordiques et italiens via les cargaisons des marchands du Bosphore, les tapis étaient un produit de luxe commercialisé à grands frais. Les détails floraux et géométriques en font ici une pièce exotique dans un cadre dépouillé, et ses tonalités ocre et brune font écho aux agrumes disposés dans une coupe de porcelaine. À côté de la coupe d'agrumes, on retrouve un élément phare de la nature morte hollandaise : l'assiette en étain. Ce récipient, magnifiquement poli et brillant comme de l'argent, est un élément plastique important qu'aucun peintre n'oublie pour prouver son talent. Faisant office de miroir, l'assiette reflète la porcelaine ainsi que les coloris chauds de l'orange.

Mais une nature morte ne saurait être complète sans la présence d'un verre. Faire valoir de la maestria d'un artiste, le verre offre de grandes difficultés par la nature même de sa matière : transparente et visible à la fois ! Le verre à boire, objet phare de la production rhénane, oblige une maîtrise parfaite de la technique du glacis. La montre à gousset symbolise le temps qui passe et le caractère éphémère de notre existence. D'une qualité esthétique indéniable, cette étonnante nature morte fait figure d'*unicum* dans la production du peintre. Gageons que l'exceptionnel talent de ce grand maître en trompe l'œil et le sujet rare d'une composition laissant apparaître une montre à gousset réjouiront les plus fins amateurs des vies silencieuses.

We do not know Edwaert Collier's exact date of birth. Born in Breda, the first documents state his presence in Haarlem, probably for his training. He then settled in Leiden in 1667. He married four times and became a member of the Guild of Saint Luke in 1673. He arrived in London in 1693 where he stayed during the final years of his life. He was cremated there in September 1708.

The artist's taste for precious fabrics and luxury objects is expressed here in a composition that is both sober and sumptuous. The dark, neutral background is simply decorated with a thick curtain with vaguely painted folds. This sketch-like quality naturally reinforces the presence of the elements that form the painting's foreground. Meticulously painted, they are astonishingly realistic. The pyramidal composition of the ensemble begins at a corner of the table covered with a magnificent oriental rug. It was still common to cover a table with an oriental rug in the Netherlands until very recently. Arriving in the northern and Italian ports in the cargos of merchants from the Bosphorus, these rugs were luxury items sold at a high price. The floral and geometric details seen here add an exotic touch to a sparse setting, and the ochre and brown tones echo the citrus fruit arranged in a china bowl. Next to the bowl of citrus fruit is a key element of Dutch still life: the pewter plate. This magnificently polished recipient, as shiny as silver, is an important plastic element that every painter included to prove his talent. Serving as a mirror, the plate reflects the china as well as the warm colours of the orange.

But a still life would not be complete without the presence of a glass. As a means to highlight an artist's skill, the glass presents great difficulties owing to the very nature of the material: transparent yet visible at the same time! The drinking glass, a key object in Rhenish art, requires a perfect mastery of the glaze technique. But glass is also to be found on the remarkable silver watch that occupies the bottom left-hand corner of the table. Besides the fact that it is valuable, the pocket watch symbolises the passing of time and the ephemeral nature of our existence. Of an undeniable aesthetic quality, this amazing still life is totally unique in this painter's body of work. It is certain that the exceptional talent of this great trompe-l'œil master and the rare subject of a painting that features a fob watch, will delight the most exacting still life collectors.



Venise : la Piazzetta vue du Bacino di San Marco
 Venice: the piazzetta seen from Saint Mark's Basin

Toile : 24 x 47 cm
 Canvas: 24 x 47 cm

Provenance
 Gallery Harari & Jones
 Collection privée.

Initiateur du *vedutisme* de la fin du XVII^e siècle, Gaspar Van Wittel naît à Amersfoort en juillet 1653. Avant son départ pour l'Italie, il fut l'élève de Matthias Withoos. C'est en suivant cet enseignement que sa sensibilité se dirige vers une nouvelle forme de « réalisme », que des peintres néerlandais et utrechtlois commençaient à diffuser en Europe. De cette sensibilité ressort un goût pour la représentation de paysages détachés de la conception classique et idéalisée des paysagistes italiens. Le goût pour le détail et la transcription analytique se développe déjà dans son art avant qu'il ne gagne l'Italie en 1675. Arrivé à Rome, Van Wittel commence à travailler pour l'ingénieur hydraulique Cornelis Meyer d'Amsterdam. Son premier grand travail consiste en la réalisation de cinquante dessins du cours du Tibre entre Pérouse et Rome, qui sont aujourd'hui conservé sous le nom de *Codex Meyer* à la Bibliothèque Corsiniana de Rome. Entre 1680 et 1685, il exécute de nombreux dessins qui vont lui servir de répertoire de formes tout au long de sa carrière. Dès 1690, son style est véritablement établi et ses vues de Rome sont répertoriées.

Gaspar van Wittel n'est ni un rival de Canaletto, ni un de ses nombreux suiveurs qui s'inspire des innombrables vues de Venise exécutées au cours du XVIII^e siècle. Il est davantage un précurseur, qui déjà à la fin du XVII^e siècle, développe le genre de la *veduta* grâce à la fréquentation assidue d'ateliers d'imprimerie spécialisés dans l'édition de guides de voyage. Sous ses pinceaux naît une forme toute particulière de la vue urbaine, alliant beauté d'un rendu architectural quasi mathématique et trivialité des nombreux petits personnages qui y gravitent.

Avec cette représentation de la *Piazzetta*, emblème s'il en est de la cité des Doges, van Wittel est un des premiers artistes à peindre Venise sous l'angle de ce qui deviendra la *veduta* traditionnelle. Le point de vue choisi par le peintre est appelé à rentrer dans la postérité. A sa suite, les plus grands peintres du XVIII^e siècle le choisiront. Le bassin San Marco offre en effet un panorama exceptionnel sur les institutions vénitiennes qui bordent la rive. Si les bâtiments sont figurés de manière pointilleuse, il en est de même des matériaux qui les composent. Par une excellente maîtrise de la couleur, l'artiste arrive à reproduire les jeux d'ombre et de lumière, distinguant ainsi les façades de marbre, de pierre ou de brique. La particularité de notre

Born in Amersfoort in July 1653, Gaspar van Wittel became an initiator of vedutism at the end of the 17th century. Before leaving for Italy, he was the pupil of Matthias Withoos. It was this training that directed his sensitivity towards a new form of 'realism', which the painters from the Netherlands and Utrecht began to spread throughout Europe. This sensitivity highlighted a taste for the portrayal of landscapes detached from the traditional and idealised conception of Italian landscape artists. The taste for detail and analytical transcription had already developed in his art before he reached Italy in 1675. When he arrived in Rome, van Wittel began to work for the hydraulic engineer Cornelis Meyer of Amsterdam. His first major work consisted of producing fifty drawings of the course of the Tiber between Perugia and Rome, which are currently kept under the name of Codex Meyer at the Corsiniana Library in Rome. Between 1680 and 1685, he executed numerous drawings that would serve as a catalogue of forms throughout his career. By 1690, he had truly established his style and his views of Rome were listed.

Gaspar van Wittel was neither a rival of Canaletto, nor one of his many followers who drew inspiration from the countless views of Venice executed during the 18th century. Instead, he was more of a forerunner who was already developing the veduta genre at the end of the 17th century, by assiduously frequenting the printing workshops specialising in the publication of travel guides. His artwork gave rise to a special form of townscape, combining the beauty of an almost mathematical architectural rendering with the ordinariness of numerous small figures milling around these constructions.

With this portrayal of the piazzetta, which could be considered the emblem of Venice, van Wittel was one of the first artists to paint Venice from the point of view of what would become the traditional veduta. The viewpoint chosen by the painter was set to go down in posterity. It would later be chosen by the greatest 18th century painters. Saint Mark's Basin provides an exceptional panorama of the Venetian institutions along the shoreline. Just like the buildings, the materials they are made of are also meticulously depicted. Through his excellent mastery of colour, the artist manages to reproduce the effects of light and shade, thus distinguishing the marble, stone or brick facades. Our artist's particularity also resides in his exclusive use of tempera:



artiste réside aussi dans son usage exclusif de la *tempera* : les couleurs n'en sont que plus nuancées, et l'ambiance vaporeuse de Venise est y parfaitement transmise.

Une autre vue de la *Piazzetta* est conservée dans les collections du Prado. A l'instar de notre composition, le peintre y dresse un catalogue des embarcations que l'on peut croiser en navigant sur le Bacino. Vue de dos, la plus imposante d'entre elles fait évidemment penser au Bucentaure (cette embarcation de prestige sur laquelle la République célébrait le mariage symbolique du nouveau Doge avec l'Adriatique). Il s'agit cependant d'un vaisseau militaire, vraisemblablement une frégate. Les étendards rouges flottant aux mats ainsi que le lion de Saint Marc peint sur sa poupe le désigne clairement comme un navire appartenant à la flotte de la Sérénissime. De petits bateaux, aux gabarits divers, naviguent aux abords du Bucentaure. Tantôt à voiles, tantôt sans, ils sont conduits par de minuscules personnages, peints par de petites touches colorées dynamiques. Ces marins de la lagune sillonnent à travers les reflets des édifices projetés dans l'eau : ces effets chromatiques renforcent les qualités plastiques requises pour une telle composition. En effet, très recherchées par les voyageurs du Grand Tour, les bonnes *vedute* sont avant tout les images d'une ville moderne effervescente. Rompant avec l'esthétique classicisante, van Wittel réunit ici tous les critères d'une pièce de choix : la rigueur des architectures et la lumière chaleureuse qui les enveloppe, la foule de personnages qui animent les embarcations, et la diversité de ces dernières, en font une vue de Venise à la fois typique et originale. Dans un cadrage plus resserré, la *vue de Venise* de la Galleria Doria-Pamphilj offre une vue rapprochée sur la berge tandis que notre version s'inscrit dans le goût des premières vues de l'artiste, panoramique et détaillée. Surement réalisée à la suite de son passage attesté à Venise en 1695, cette œuvre illustre avec virtuosité la passion d'un artiste formé par les écoles nordiques connues pour leur attention portée aux détails. Soucieux d'imposer une vision nouvelle de la ville italienne et de son activité, l'artiste traduit avec une grande maîtrise l'agitation et l'atmosphère de la Sérénissime, et ce d'une manière avant-gardiste. Les touches vibrantes et nuancées d'un Canaletto ou d'un Guardi n'ont rien à envier à pareille composition : tout y est réuni pour faire revivre au spectateur la magie des grandes heures de Venise.

as a result, the colours are all the more nuanced and Venice's vaporous atmosphere is perfectly rendered.

The Prado's collections include another view of the piazzetta. Similar to our painting, the artist provides a catalogue of the boats one might pass while sailing in the Basin. Seen from the back, the most imposing one is reminiscent of the Bucentaure (the prestigious boat on which the Republic celebrated the symbolic marriage of the new Doge with the Adriatic). However, it is a military vessel, probably a frigate. The red standards flying from the masts as well as Saint Mark's lion painted on its stern clearly designates it as a ship belonging to the Serenissima's fleet. Various-sized small boats are sailing around the Bucentaure. With or without sails, they are piloted by tiny figures, painted in small dynamic coloured touches. These sailors on the lagoon cut across the reflections of the buildings projected into the water: these chromatic effects reinforce the plastic qualities required for such a painting. Highly sought after by travellers on their Grand Tour, good vedute were, above all, images of a modern effervescent town. Breaking with the aesthetics of classicism, van Wittel reunites all the criteria of a piece of choice here: the rigour of the architecture and the warm light enveloping it, the crowd of figures animating the boats, and the diversity of the latter, make this view of Venice both typical and original. The more restricted View of Venice in the Galleria Doria Pamphilj offers a view that is closer to the waters edge, while our version reflects the artist's initial panoramic and detailed views. Most certainly painted after his confirmed visit to Venice in 1695, this work brilliantly illustrates the passion of an artist trained by the northern schools, known for their attention to detail. Keen to impose a new vision of the Italian town and its activity, the artist skilfully conveys the agitation and atmosphere of the Serenissima in an avant-gardist manner. A painting such as this easily matches a Canaletto or a Guardi, with their vibrant and nuanced touches: it contains all the elements necessary to make the viewer relive the magic of Venice's finest hours.



46-47

Francesco Guardi

1712 - Venise - 1793

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

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

Provenance Probablement Collection Lord Carnavon ; Vente anonyme, Paris, Galerie Charpentier, 9-10 mars 1956, lot 83-84 ; Collection comte du Boisrouvray avant 1973 ; Vente de la collection du comte et de la comtesse Guy du Boisrouvray, Sotheby's, New-York, 27 octobre 1989, n° 72 ; Acquis à cette vente par le mari de l'actuelle propriétaire.

Littérature
Antonio Morassi, *Guardi*, Venise, 1973,
t.1 cat. 610 et 652, t.2 fig.583.
Certificat de M. Dario Succi

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

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

Aujourd'hui Guardi tient une grande place dans l'histoire de l'art. Son œuvre est dispersée à travers le monde entier (sept d'entre elles sont au Louvre). Sa vision de Venise a influencé celle des grands peintres qui ont utilisé cette ville comme source d'inspiration à l'exemple de Monet et de Turner. Le style de Francesco Guardi est avec celui de Constable, de Goya et celui des maîtres de Fontainebleau, le véritable substrat d'une nouvelle approche de la peinture qui conduira, aux portes du XX^e siècle, à la naissance de la peinture moderne.

« Si Canaletto satisfait l'œil, Guardi le séduit », cette citation d'un critique du XIX^e siècle résume brièvement mais parfaitement l'œuvre de Guardi. Illustre vedutiste, l'artiste prend soin de décliner les façades des palais baignées

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

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

Today, Guardi holds an important place in the history of art. His works are to be found all over the world (seven of them are at the Louvre). His vision of Venice influenced that of the great painters, such as Monet and Turner, who used this town as a source of inspiration. Just like Constable, Goya and the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi's style was the true substratum of a new approach to painting which, at the cusp of the 20th century, was to lead to the birth of modern painting.

"While Canaletto satisfies the eye, Guardi charms it". This quote from a 19th century critic succinctly yet perfectly summarises Guardi's work; that of an illustrious vedutist, carefully detailing the facades of the palaces bathed in the Serenissima sunshine. The dynamic yet calm lagoon is a stage for water jousting, crossings in gondolas or mercantile activities. While Guardi shares his impressions with the viewer, his canvasses also convey the taste of



46-47

Francesco Guardi

1712 - Venise - 1793

par le soleil de la Sérénissime. La lagune, étendue tantôt dynamique, tantôt calme, est le théâtre de joutes nautiques, de traversées en gondoles ou encore d'activités mercantiles. S'il partage avec le spectateur ses impressions, ses toiles traduisent le goût d'un temps où l'Italie faisait déjà figure de tropisme et de destination des plaisirs.

Ces deux charmantes toiles sont des exemples probants de la vie à Venise d'une part et de la manière de la représenter d'autre part. La première vue est celle de l'Isola San Michele ; île de refuge des voyageurs et des pêcheurs, Mauro Codussi y fit élever la première église Renaissance de la Cité en 1469. Présentée de biais, l'église de San Michele s'apparente volontiers aux vues de San Giorgio Maggiore. Une composition similaire se trouvait autrefois dans la collection Moratilla à Paris.

La seconde toile, dont le thème est récurrent dans l'œuvre de Guardi, est une vue du Rio dei Mendicanti. Sur la berge, on distingue le plus grand hôpital civil de Venise. Tout comme dans la version conservée à la galerie de l'Académie Carrara de Bergame, des gondoles transportant de petits personnages animent le canal.

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

a time when Italy was generally looked upon as an attraction and a pleasure destination.

These two charming canvasses are convincing examples of life in Venice and the way it was depicted. The first view shows the Isola di San Michele, an island that served as a refuge for travellers and fishermen. Mauro Codussi erected the city's first Renaissance church here in 1469. Presented at an angle, the church of San Michele is very similar to the views of San Giorgio Maggiore. A comparable painting once belonged to the Moratilla collection in Paris.

The second canvas, with its recurring theme in Guardi's work, is a view of the Rio dei Mendicanti. On the bank, we can see Venice's largest civil hospital. Just like the version kept at the Accademia Carrara gallery in Bergamo, gondolas transporting small characters bring the canal to life.

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



Giuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova - Milan 1844

Vues de Venise :

Le Grand Canal ; La Piazzetta depuis le Bacino di San Marco

Views of Venice:

The Grand Canal; the Piazzetta seen from Saint Mark's Basin

Paire de toiles : 48,5 x 69 cm

Pair of canvases: 48.5 x 69 cm

Provenance

Collection privée.

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

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

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

Toute l'effervescence de la Venise de la fin du XVIII^e siècle transpire dans ces deux magnifiques toiles de Giuseppe Bernadino Bison. Tel un chant du cygne, ces deux œuvres nous offrent encore deux sublimes vedute de la Sérénissime à ses grandes heures. Brillant coloriste, Bison fait miroiter l'or des gondoles dans les eaux vertes du Grand Canal et plonge le spectateur dans l'atmosphère scintillante de la lagune.

La première vue représente le Grand Canal. Comme ses nombreux prédécesseurs, Bison se plait à reprendre cette merveilleuse perspective avec pour apogée le pont du Rialto subtilement esquissé en point de fuite. Cette perspective dévoile de nombreux palais typiques de l'âge d'or vénitien aux pieds desquels une multitude de gondoles transportent les élites de la ville. Aux balcons, de lourdes tentures sont tendues aux couleurs de la cité : rouge et or. Les spectateurs affluent des terrasses aux quais pour assister au début de la parade qui annonce le commencement du célèbre carnaval. Les gondoliers menant fièrement leurs luxueuses embarcations redoublent de vigilance en se sachant observés par un public attentif au spectacle.

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

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

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

All the effervescence of Venice at the end of the 18th century emanates from these two wonderful canvases by Giuseppe Bernardino Bison. Just like a swan song, these two works once again offer us two sublime vedute of the Sere-nissima during its finest hours. A brilliant colourist, Bison makes the gold of the gondolas gleam in the green waters of the Grand Canal and plunges the viewer into the sparkling atmosphere of the lagoon.

The first view is of the Grand Canal. Like his numerous predecessors, Bison delights in returning to this wonderful perspective with the Rialto bridge as its peak, subtly outlined as the vanishing point. This perspective reveals numerous palaces, typical of Venice's golden age, at the feet of which a multitude of gondolas transport the town's elite. Heavy drapes in the city's colours – red and gold – hang from the balconies. Onlookers flock to the terraces on the quays to watch the beginning of the parade, which announces the start of the famous carnival. The gondoliers proudly steering their luxurious boats are especially vigilant, knowing that they are being closely watched by the public.



La seconde vue, tout aussi remarquable, représente les différents édifices de la Piazzetta. Depuis le Bacino di San Marco, l'artiste offre un panorama superbe sur le palais ducal, la biblioteca Marciana, le campanile. On y retrouve aussi les deux fameuses colonnes surmontées, à gauche, du lion ailé de bronze symbole de saint Marc l'évangéliste, et à droite, de saint Théodore en marbre. Une superstition voudrait qu'un vrai Vénitien ne passe jamais entre les colonnes : peut-être est-ce parce qu'autrefois on y faisait des exécutions capitales ? Mais l'objet de l'attention du peintre réside plutôt ici dans la représentation du Bucentaure amarré devant le palais ducal. En effet, ce majestueux navire paré de rouge et d'or évoque la célébration du mariage symbolique du nouveau Doge avec l'Adriatique, et par conséquent, toute l'ancienne puissance de l'ancienne république maritime.

La beauté de ces deux compositions exalte le passé prestigieux de la cité et marque 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 quelques trente années plus tard à la proclamation du royaume d'Italie (1861) et au rattachement de Venise en 1866. Dernier grand représentant de la veduta, Bison par sa maîtrise parfaite de la perspective, la justesse de la couleur et le choix fantastique du sujet, explore une toute dernière fois les beautés magiques de la lagune. A la manière des plus grands comme Canaletto et Guardi, il transmet au fil des siècles l'image d'une Venise rayonnante et intemporelle.

The second, just as remarkable view, depicts the different buildings of the Piazzetta. From Saint Mark's Basin, the artist offers a superb panorama of the ducal palace, the Marciana library and the campanile. We can also see the two famous columns surmounted, on the left, with the bronze winged lion, the symbol of Saint Mark the evangelist, and Saint Theodore in marble on the right. According to superstition, true Venetians never pass between the columns: perhaps this is because this is where executions used to be carried out? However, the painter's attention is more focused on the portrayal of the Bucentaure anchored in front of the ducal palace. This majestic ship, decorated in red and gold, evokes the celebration of the symbolic marriage between the new Doge and the Adriatic, and consequently, all the former power of the former maritime republic.

The beauty of these two paintings exalts the prestigious past of the city and implicitly marks the artist's political engagement. 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 lead to the declaration of the kingdom of Italy (1861) some thirty years later and the incorporation of Venice in 1866. The last great representative of veduta, Bison, through his perfect mastery of perspective, the accuracy of the colours and the fantastic choice of subject, explores the magical beauties of the lagoon one last time. Just like the greatest, such as Canaletto and Guardi, he passes on a radiant and timeless image of Venice over the centuries.



INDEX

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

Balten, Pieter 1525 - Anvers - 1598	10	Huys, Pieter Vers 1519 - Anvers - 1584	8
Berghe, Christoffel (van den) Vers 1600 - Middelburg - 1642	28-29	Janssens, Abraham 1575 - Anvers - 1632	20-23
Bison, Giuseppe-Bernardino 1762 Palmanova - Milan 1844	48-49	Kessel, Jan (van) 1626 - Anvers - 1679	38 à 43
Brueghel, Jan le Jeune 1601 - Anvers - 1678	32 à 34	légende de sainte Ursule, Maitre de la Actif à Bruges dans le dernier quart du XV ^e siècle	1
Brueghel, Pieter le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638	11 à 15	Mandijn, Jan 1502 Haarlem - 1560	6-7
Collier, Edwaert Vers 1640 Breda - Londres 1708	44	Met De Bles, Herri Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560	9
Cranach, Lucas le Vieux 1472 Cranach - Weimar 1553	2	Rijckaert, Martin 1587 - Anvers - 1631	26
Demi-Figures, Maitre Des Actif à Anvers entre 1500 et 1550	4	Son, Joris (van) 1623 - Anvers - 1667	36
Duck, Jacob Vers 1600 - Utrecht - 1667	30	Soreau, Isaac 1604 - Hanau - après 1638	35
fils prodigue, Maitre du Actif à Anvers dans le deuxième tiers du XVI ^e siècle	5	Stalbempt, Adriaen (van) 1580 - Anvers - 1662	24
Gassel, Lucas Vers 1500 Helmont - Bruxelles avant 1569	3	Steenwijck Le Jeune, Hendrick (van) vers 1580 Francfort - Londres vers 1642	25
Gijssels, Pieter 1621 - Anvers - 1690	37	Velde, Anthonie (van de) 1557 Anvers - Amsterdam 1616	31
Grimmer, Abel 1570 - Anvers - 1618	16 à 18	Verstralen, Antonie 1593 Gorinchem - Amsterdam 1641	27
Guardi, Francesco 1712 - Venice - 1793	46-47	Vrancx, Sebastien 1573 - Anvers - 1647	19
		Wittel, Gaspar (van) dit Vanvitelli (Amersfoort 1653 - 1736 Rome)	45

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 2010 par Dereume



