

DIE JONCKHEFIE



DE JONCKHEERE

100, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORE - TEL. 42 66 69 49 - FAX 42 66 13 42 - 75008 PARIS

LOUVRE DES ANTIQUAIRES - 2, PLACE DU PALAIS ROYAL (7-9, ALLEE BOULE) - TEL. 42 60 20 82 - 75001 PARIS

55, BOULEVARD DE WATERLOO - TEL. 512 99 48 - FAX 512 15 54 - 1000 BRUXELLES

Membre du Syndicat Français des Antiquaires - Membre de la Chambre Belge des Antiquaires - Membre de la Chambre Belge des Experts en tableaux

TABLEAUX DE MAITRES
FRANÇAIS, ALLEMANDS ET FLAMANDS
du XVI^e siècle

PRÉMISSES À L'ÂGE D'OR
ET
NAISSANCE DU PORTRAIT HUMANISTE
AU XVI^e SIÈCLE

XXX^e Exposition

4 Mai - 3 Juin 1994

CATALOGUE

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique.

1. attr. à ROGIER VAN DER WEYDEN	1399-1464	Vierge à l'Enfant
2. MAITRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE	act. v. 1470-1500	Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne
3. ent. de QUENTIN METSYS	1466-1530	Vierge en prière
4. attr. à MICHEL SITTOW	1468-1525	Portrait d'homme
5. JAN GOSSAERT DIT MABUSE	v. 1478-1536	Descente de croix
6. JAN WELLENS DE COCK	v. 1480-1526	Saint Christophe
7. ent. de SIMON BENING	1483-1561	Madeleine pénitente dans un paysage
8. suiv. de JOOS VAN CLEVE	v. 1485-1540	Portrait d'homme
9. MAITRE DES DEMI-FIGURES	v. 1490-v. 1540	Sainte Madeleine écrivant
10. MAITRE DES DEMI-FIGURES	v. 1490-v. 1540	Sainte Madeleine écrivant
11. MAITRE DES DEMI-FIGURES	v. 1490-v. 1540	Allégorie de la Renommée
12. MARINUS VAN REYMERSWAEL	v. 1495-ap. 1567	Le changeur et sa femme
13. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait de jeune fille
14. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait d'homme
15. CORNELIS MASSYS	1510-1565	Le passage de la mer Rouge
16. PIETER HUYS	v. 1519-1584	Descente aux Enfers
17. MAITRE D'AUGSBOURG	act. v. 1540	Crucifixion
18. CORNELIS VAN CLEVE	1520-ap. 1567	Vierge à l'Enfant
19. attr. à CORNELIS VAN CLEVE	1520-ap. 1567	Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne
20. MARCELLUS COFFERMANS	v. 1525-ap. 1575	Descente de Croix
21. attr. à KATHARINA VAN HEMESSEN	1528-ap. 1587	Portrait d'un gentilhomme
22. PIERRE GOURDELLE	v. 1530-ap. 1588	Portrait de Thomas Gayant
23. HANS VAN WEHELEN	v. 1537-v. 1590	Le retour du fils prodigue

PRÉMISSES À L'ÂGE D'OR ET NAISSANCE DU PORTRAIT HUMANISTE AU XVI^e SIÈCLE

Prologue des Temps Modernes, le XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas, dominés par Erasme et Luther, est l'histoire d'une extraordinaire émancipation de l'homme. Dans tous les domaines germent les idées et les aspirations, à l'origine du bouleversement des valeurs et d'une crise de l'esprit permanente, qui expriment, à travers l'idéal humaniste, la nouvelle fierté de l'homme saisissant le monde et se découvrant lui-même. Ainsi s'achève la transformation qui dégage définitivement l'humanité des conceptions politiques, morales, intellectuelles et esthétiques du Moyen-Age et se manifeste une meilleure connaissance de la matière, du corps et de la psychologie.

Durant cette période de transition et de vitalité artistique difficile à cerner autour d'artistes impossibles à classer d'une manière cohérente, les influences les plus variées et souvent complexes coexistent. La tendance commune allie, en de multiples tentatives simultanées les principes aussi antagonistes que la Renaissance italienne, l'humanisme septentrional et la réforme luthérienne. L'extrême dynamisme de la peinture s'affirme dans le renforcement continu des spécialités, dans le nombre croissant d'artistes attachés aux guildes et d'anonymes qui sont encore légion. Ce pourrait par ailleurs paraître étrange puisque l'individualisme des écritures picturales se renforcent alors. La valeur de la production artistique est indéniable tout comme la richesse d'expression s'énonçant dans la diversité des recherches techniques. Tous travaillent au renouvellement général du style qui rayonnera au siècle suivant.

Le panorama stylistique du XVI^e siècle dépend aussi de deux facteurs incontournables : le milieu historique et les centres artistiques qui détermineront les phases de sa renaissance. La première moitié du XVI^e siècle voyant l'union des 17 provinces des Anciens Pays-Bas, entamée par les comtes de Hollande et les ducs de Bourgogne, se poursuivre sous la régence de Marguerite d'Autriche et se consolider sous Charles-Quint, facilite l'essor et l'épanouissement économique d'Anvers où se concentre l'activité artistique du pays. Les troubles dominent la seconde partie du siècle. Le règne de Philippe II apporte son cortège de désordre religieux et politiques, de destructions et de persécutions, d'occupations et d'exodes qui aboutissent vers 1580, à l'inévitable séparation des provinces septentrionales, protestantes, et des provinces flamandes, catholiques, et à l'indépendance des Pays-Bas. Une constatation d'importance est à noter : malgré les agitations intestines, la production artistique reste intense tout au long du XVI^e siècle et les meilleures innovations sont déjà posées avant 1550.

L'équilibre des centres d'Art se modifie. Les échanges fréquents ne facilitent pas la distinction des styles particuliers des écoles où les genres contiennent des communautés d'inspiration. Les affinités, plus sensibles qu'au XV^e siècle, témoignent aussi de l'unité qui existait dans l'Europe du Nord à ce moment précis entre la Flandre, la Hollande, la France septentrionale, la Bourgogne et l'Allemagne. Bruges perd sa primauté dans le domaine de la peinture mais conserve celle de son école d'enluminure. La tradition persiste chez des artistes ou des miniaturistes archaïsants. Anvers, ville prospère, grand foyer d'un capitalisme nouveau, d'art et de culture, devient le centre le plus important, imprégné tout à la fois de l'esprit local, de traditions et de nouveautés dans lesquels germent les idées, les hésitations de la Renaissance et de la culture humaniste. Elle sera l'épicentre du Nord où les réactions divergentes et les réponses variées seront destinées à aller de l'avant. D'autres foyers se créent, à Malines et à Bruxelles, autour des cours de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, dominées dans leurs commandes d'un esprit aristocratique, élégant et raffiné. Exceptées les gracieuses et très importantes *Madeleines* du Maître des demi-figures, la vaste production de cet art de cours fait des émules sans rivaliser avec l'esprit nouveau agitant le milieu anversoïse.

L'histoire du XVI^e siècle ponctue le triomphe de l'humanisme sur les bases d'une forte tradition réaliste instaurée par les primitifs et ses réactions au progrès de l'invasion italienne dans le goût nordique. L'identité flamande s'était déjà brillamment exprimée dans les miniatures depuis le XIV^e siècle et l'art du XV^e siècle alliant naturalisme et objectivité. La froide raison, l'esprit positif, spontanément porté vers le concret menaient les artistes à observer la nature et la vie quotidienne, à s'exprimer franchement pour les rendre vivants et se faire comprendre par tous. Ayant pour objectif de maintenir les formes en contact direct avec la réalité, ils chantaient ainsi leur amour de la vie par la couleur, la finesse de la technique et le rendu minutieux des détails. L'élan irrésistible de la réalité les distingueront de l'idéal abstrait des italiens.

Ils goûteront, çà et là, aux traitements scientifiques de la perspective, aux connaissances de l'anatomie et des traités de proportions, aux architectures antiques et classiques. Cet italianisme diffus ira de pair avec une meilleure conquête des moyens picturaux. Les réactions et les adaptations aux nouveautés de la Renaissance seront toujours conciliées aux solides traditions nationales des artistes et à leur tempérament avant tout réaliste. Ces modes d'expression correspondent aussi, rappelons-le, à une nouvelle attitude de l'esprit humain dans laquelle l'observation attentive des choses atteint un point où s'équilibrent enfin l'esprit et la matière.

Quelque soient les formes d'expressions inaugurées par les artistes septentrionaux du XVI^e siècle, l'art flamand, d'une manière générale, gagne ses lettres de noblesse. Tout en restant vrai et sincère, il exalte l'humanité et l'espace qui l'environne par la conquête de la forme et du volume, du mouvement et de la monumentalité, de la perspective enfin. Il rationalise la composition. Il harmonise les proportions et les attitudes. Il individualise les visages. Si les figures gagnent en ampleur, aisance et en souplesse en même temps l'être est affirmé. Il y a là matière à penser à un désir de réalisme intégral.

Une des originalités flamandes d'alors voit le jour dans sa façon de se servir de l'art italien du Quattrocento pour jouer le rôle de médiateur entre l'expérience esthétique septentrionale et l'antiquité classique, d'aborder l'italianisme par le maniérisme. Une autre consiste en l'habileté des artistes à travailler simultanément dans des styles contradictoires et fonder la Renaissance sur la tradition comme s'il s'agissait de préserver la continuité et prouver leur admiration au passé. Ces singularités font la complexité même du XVI^e siècle qui connaîtra d'un bout à l'autre de son ère, aussi bien un Bosch qu'un Brueghel, tandis qu'entre eux, deux tendances majeurs et antagonistes coexistent, toutes deux fidèles cependant aux traditions pour dégager une expression nouvelle, à travers les traditionalistes plutôt réalistes et les audacieux maniéristes parmi lesquels se rencontrent les artistes cherchant la vérité dans des genres-paysage, portrait, peinture de genre - qui se dégagent de tout esprit religieux. Car l'histoire du XVI^e siècle est aussi marquée par la sécularisation progressive de l'image peinte.

L'archaïsme autour de 1500 est un phénomène d'une importance fondamentale, un prélude et un des aspects de la Renaissance dans la peinture flamande. Dans un courant traditionaliste, jusqu'au milieu du siècle, la première génération d'artistes semblent réaliser une transition harmonieuse avec le passé. Elle s'appuie sur le naturalisme des primitifs qui connaîtront jusque vers 1520 un regain de faveur extraordinaire et qu'encouragent même les esprits les plus ouverts au progrès. *La Vierge à l'Enfant* attribuée à Rogier van der Weyden, le plus important des primitifs aux côtés de Jan Van Eyck, le plus vénéré aussi, ne pouvait manquer d'inaugurer ce catalogue. Cette époque de grande réflexion sur les conquêtes du passé cependant prend des allures complètement différentes dans un sens réaliste ou maniériste, à la mesure des innovations qui s'annoncent. Les peintres préparent l'assimilation de l'italianisme et de l'humanisme. Leurs œuvres s'enrichissent d'emprunts diffus, se confrontent à l'introduction progressive de techniques modernes et de conceptions renouvelées. Elles témoignent peu à peu d'une liberté plus grande dans l'affirmation d'un art qui incorpore naturellement à ses racines un langage moderne.

Au tout début du siècle, une tendance profondément archaïsante dans ses formes persiste à se complaire dans les idéaux de Van der Weyden et des primitifs du XV^e siècle. Les figures gracieuses du Maître du Feuillage en Broderie relèvent encore du gothique tardif tandis que l'originalité et l'intensité de sa réflexion, dans l'expression religieuse de la petite sainte parentée, devance tous ses contemporains. Il se montre avant tout un rénovateur de la pensée, attaché à modifier l'iconographie et seulement sollicité par de menus détails renaissants.

Au même moment, les plus grands continuateurs de l'art ancien dont ils conservent la vision sereine et objective, l'expression sincère et retenue, la facture soignée dans un archaïsme de surface, assimilent d'une manière réfléchie, les principes de la Renaissance italienne sans en imiter le style et les conceptions humanistes. Les figures qui ont gagné en ampleur et en souplesse se meuvent avec aisance dans des compositions plus monumentales aux détails architecturaux classiques. Le mouvement s'ébauche, les modelés délicats font écho à l'individualisation des traits. Fidèles à la clarté expressive, ils aiguïsent le sens de la vie réelle dans des scènes autochtones et développent un souci d'exactitude physique et psychologique. Cette voie féconde, empruntée par les plus grands tels Quentin Metsys et Joos van Cleve, aura d'immenses retombées et nombre de suiveurs. Ils peuvent être considérés comme les initiateurs du portrait dit "au naturel" ou humaniste et des scènes de genre à intentions morales, à l'instar de M. van Reyerswael.

Simultanément, Patenier, dans ses compositions religieuses, redonnait vie au paysage panoramique de Van Eyck qui n'avait pas fait d'émules en son temps, en l'enrichissant des expériences de Bosch. L'imagination créatrice conjuguée à une vision d'après nature sont à la base même du paysage fantastique développé par Jan Wellens de Cock et sera plus tard dans le siècle transcendé par Pieter Brueghel l'Ancien.

Ce groupe résistera au maniérisme par la pratique de genres sécularisés, autonomes ou en passe de le devenir, et par l'attachement qu'il porte à la vision directe de la réalité. La lente hésitation de leurs débuts entre la continuité et l'extrapolation des formules picturales va les mener plus loin encore dans la modernisation de la pensée artistique.

Toujours avant 1550, la Flandre aborde également l'italianisme d'une manière plus évidente. Les peintres, sollicités de toute part, s'imprègnent de la peinture méridionale dans laquelle ils puisent tant les formes que la source de leur art pour radicalement réagir contre le statisme de la fin du Moyen-Age. Ils rénovent la conception artistique nationale, résultant d'une connaissance plus approfondie de l'Italie grâce à des voyages et à des séjours dans la péninsule, des aspects de l'Antiquité ou des maîtres de la Renaissance, et créent des mondes aux allures diverses où se mêlent et se fondent fiction et réalité. Ils empruntent d'abord un vocabulaire ornemental et décoratif pour le plaquer sur leurs compositions autochtones. Bientôt, ils se laisseront gagner par l'audace des formes capricieuses, des contorsions, des arabesques, des turbulences qui introduisent rythme et dynamisme, des architectures composites, de la valeur plastique des figures dans un art revigoré, sans étouffer complètement les survivances de la tradition locale.

L'exemple de Gossaert, le plus italianisé de tous, se distingue toutefois de ses contemporains. Il ramène d'Italie non pas les enseignements d'un Rafael ou d'un Vinci, mais l'art du Quattrocento, de Mantegna en particulier. Sa formulation artistique unifie le style classique et archéologique dans une réponse inédite, dominée par une vision toute sculpturale du monde et de ses habitants, qui le place en virtuose du genre.

Les années 1530-1560 voient la floraison du "maniérisme anversois". L'enrichissement et l'extension de l'art flamand par le maniérisme, se réalise à travers la conquête du mouvement qui introduit la vie dans les compositions et faire du beau devient un idéal. Mais cette voie qui a eu du mal à s'imposer, s'essoufflera en des audaces parfois outrancières parmi lesquelles les artistes de la fin du siècle n'en finissent pas de se débattre.

Un véritable esprit nouveau se manifeste au XVI^e siècle, de part et d'autre des deux tendances principales que nous venons de décrire, comme si l'effort de la pensée avait été interrompu par l'intrusion des enrichissements italiens entre Bosch et Brueghel. Profondément enracinés dans l'esprit de leur sol, ces deux génies locaux ont, chacun, créé un monde pictural personnel tout en exprimant les idées ou les inquiétudes maîtresses de leur temps. Autour de 1500, le tourmenté Bosch matérialise les mouvements de l'âme imprégnée des terreurs infernales du Moyen-Age dans une peinture aux accents fantastiques. Après 1550, Brueghel fut le peintre familier des mouvements de la vie et de la nature dans l'expression d'une tradition vraie et rurale. L'un, indemne d'italianisme, et l'autre, échappant à la crise maniériste, se montrent les chantres de l'espace et du phénomène humain les plus élémentaires où triomphe le naturalisme. Aucun pont n'est vraiment jeté entre ses deux personnalités marquantes si ce n'est qu'il détermineront, chacun à leur manière, le style et la manière d'un Pieter Huys, d'un Cornelis Massys ou d'un van Wechelen.

Ainsi, les réponses éclectiques du XVI^e siècle, par la simultanéité des courants et de leurs interférences, affirment une identité artistique complexe à ce moment donné en même temps que le renforcement continu des genres à partir des thèmes religieux.

Les images dévotionnelles prolifèrent au début du siècle pour orner les oratoires privés et la chaleureuse intimité des scènes religieuses, toute de retenue et de mesure, domine encore la production artistique du siècle. Pourtant les vierges s'humanisent, les donateurs des volets de retables ou des "saintes conversations" s'individualisent et se dégagent peu à peu des images votives pour devenir des portraits à part entière, les Madeleines, à mi chemin entre l'idéal religieux et l'idéal réaliste, se multiplient. Les scènes narratives de la Bible sont parfois conçues d'une manière actuelle ou saisies comme des événements quotidiens prenant acte dans des cadres architecturaux ou dans des paysages flamands. Elles finissent par inverser le prétexte qui les faisait naître pour annoncer les genres du paysage et de la scène de mœurs.

Les objets ou les accessoires symboliques se chargent de pittoresque, où le sens du sacré et du profane se confond pour mieux se séculariser. Ils seront à l'origine des peintures de fleurs et de natures mortes.

La forte collusion des genres est un fait majeur du XVI^e siècle qui est aussi l'histoire du dégagement progressif, étape par étape, de la tutelle religieuse et de la précision des motifs en genres autonomes, ceux-là mêmes qui feront la gloire du XVII^e siècle. Cette quête iconographique est le fruit des artistes les plus divers, aux talents et aux styles les plus différents. Cela accentue l'éclectisme du siècle qui est la recherche tâtonnante mais géniale d'une expression d'un langage, dans sa forme et dans son fond, résolument moderne.

Le portrait ainsi s'est libéré de ses attaches religieuses anciennes dont il est issu mais en conserve la présentation de trois-quarts, le caractère statique, l'expression sévère de la pose et digne des traits. La réserve originelle disparaît pour laisser place à un visage s'animant du caractère de l'homme n même temps que sont jetés en pleine lumière les traits essentiels de sa physionomie. Viser à la ressemblance, donner vie à des vraies créatures de chair et de sang dont les volumes sont suggérés avec plus de naturel, offrir au réel la puissance de la vérité et dégager le sentiment d'une présence et d'une individualité, tels sont les objectifs du portrait. Des protagonistes de l'école flamande, passés maîtres en ce domaine qui résume d'une façon plus générale la personnalité et les traits caractéristiques des modèles, sont issus les meilleurs portraitistes tels les Clouet, originaires de Bruxelles, ou Corneille de Lyon, venu de La Haye, qui ont instauré un genre autonome, réaliste et intimiste en France. La simplicité même et l'atmosphère intimiste des effigies sont nés des considérations humanistes sur l'homme, sur sa nature profonde et sa situation privilégiée dans le monde des idées.

Le XVI^e siècle donne le jour à une nouvelle forme d'œuvres à sujet profane à mi chemin entre le portrait et la scène de genre. La tendance profane sensible dans les détails des scènes bibliques s'accroît : les costumes d'époque des personnages inscrits dans un tableau religieux, le cadre architectural contemporain par exemple. *Le retour du fils prodigue*, parabole située dans un village flamand animé de nombreux personnages, annonce quant à lui les scènes de kermesse. Les thèmes de la vie quotidienne - *Le Changeur et sa Femme* - ou populaire, déjà en germe dans les miniatures des calendriers des Livres d'Heure, vont se développer pour devenir l'une des grandes particularités de l'art flamand et hollandais qui constituent "proverbialement" son domaine. Ce ne sont pas encore des peintures de genre mais des tableaux de mœurs, toujours associés à un lointain prétexte symbolique ou religieux ou à une intention morale voire satirique.

Il n'y a pas notion de pur paysage avant 1550 et il s'agit toujours d'un décor ou d'un support au contenu narratif jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Cependant une évolution conjuguant l'espace, l'atmosphère et l'activité humaine se fait sentir avec plus d'acuité. En témoigne l'importance croissante accordée aux paysages dans les scènes religieuses, suggérant à l'arrière-plan tantôt une plaine et une rivière à méandres, tantôt les rives escarpées de la Meuse et le décor agreste de la région flamande, tantôt un paysage panoramique et fantastique aux rochers abrupts. Avec Patenier, Met de Bles et Jan de Cock, le paysage gagne en ampleur tandis que le prétexte s'amenuise et la taille des personnages diminue. Brueghel sera le créateur génial de la formule du paysage autonome, souple et résolument moderne.

L'extraordinaire période d'effervescence picturale que fût le XVI^e siècle raconte une histoire faite de continuités, d'hésitations et d'innovations tout à la fois, mais sous tendue d'une conception positive, d'une spiritualité foncière, d'une inépuisable vitalité, d'une excellente technique et d'un coloris éclatant. Ces œuvres témoignent autant du triomphe de l'homme et de l'humanité que la propension à l'inquiétude et la remise en question agitant les esprits tourmentés par la Réforme qui apporta, à la fin du siècle, son lot d'iconoclastes. Tout en restant profondément autochtones, les artistes ont accompli une extraordinaire évolution en s'enrichissant de trouvailles personnelles ou assimilées. En résorbant peu à peu la crise du couple antagoniste formé par le réalisme et par le maniérisme, à l'origine même du processus de transformation du style, et en même temps qu'il préfigurent l'élan et la puissance d'un Rubens, ils annoncent les plus beaux épanouissements du paysage, de la peinture de genre et de la nature morte, qui rayonneront à la pointe de l'Age d'Or au XVII^e siècle.

Attribué à ROGIER VAN DER WEYDEN

1399 Tournai - Bruxelles 1464

Rogier van der Weyden ou Rogier de la Pasture est le peintre le plus important avec Jan van Eyck parmi les primitifs flamands. Né à Tournai en 1399, on le trouve inscrit comme apprenti dans cette ville en 1427 chez Robert Campin. Il est reçu Maître cinq ans plus tard. En 1435, il est nommé peintre officiel de la ville de Bruxelles où il s'est installé. Vers 1450, il fait un voyage en Italie qui, loin de l'influencer, le confirme dans sa manière de peindre.

L'hypothèse, longtemps soutenue, selon laquelle Rogier van der Weyden et le Maître de Flemalle seraient un seul et même peintre, semble aujourd'hui peu défendable tant leur style est différent.

Si ses premières œuvres, raffinées et précieuses, attestent de l'influence de van Eyck, l'intention en est très éloignée. Il préfère, en effet, considérer l'homme pour lui-même plutôt que d'évoquer ses rapports avec l'univers. Grâce à sa recherche synthétique des formes et des couleurs qui aboutissent à une grande simplification et une concentration recherchée, ses tableaux sont empreints d'une intensité d'émotion rarement atteinte dans la peinture.

Rogier van der Weyden a réalisé un grand nombre de Vierges à mi-corps allaitant l'Enfant, souvent représentées sous forme de diptyques avec la figure d'un donateur, dérivant, pour la plupart, du grand tableau de Saint-Luc peignant la Vierge. Ses madones, peintes après 1450, qui tournent alors leur visage et leur regard vers le donateur en prière, furent longtemps admirées par les peintres flamands des générations suivantes qui ont eut, jusqu'au début du XVI^e siècle, du mal à contourner la conception ou le langage plastique de van der Weyden pour faire évoluer l'art de leur époque.

Vierge à l'Enfant

Panneau: 41,5 x 25,5 cm

Provenance:

Galerie Robert Finck, Bruxelles
Collection privée, Belgique

Exposition:

Bruges, *Exposition de la Toison d'Or*, 1907, cat. n° 191

La Haye, Gemeente Museum, *Dienst voor Schone Kunst*, cat. n° 132

Budapest, *Exposition d'Art Belge*, 1927, cat. n° 219

Vienne, *Drei Jahrhunderte Flämische Kunst*, 1930, cat. n° 38

Mons, *Exposition d'art Wallon*, 1930

Littérature:

M.J. Friedländer, *Die altneiderländische Malerei*, t. II, Berlin, 1924, p. 134, n° 117

M.J. Friedländer, *Early Netherlandisch Painting*, II, Leiden-Bruxelles, 1967, n° 117, p. 86, Pl. 123.

Le thème de la Vierge à l'Enfant - d'abord Vierge majestueuse comme une pure idée puis rayonnante d'orgueil maternel et de tendresse - s'est développé après le XIII^e siècle en même temps que grandit le culte marial. Le type de la Virgo Lactans, qui en dérive, est le plus ancien et le plus populaire tableau de dévotion. Il fut cependant interdit par le Concile de Trente (1545-1563).

De l'iconographie établie, Rogier van der Weyden reprend la nimbe circulaire de la Vierge et la nimbe cruciforme de l'Enfant ainsi que la main droite de ce dernier levée vers le sein dévoilé de sa mère pour le saisir. Il s'écarte néanmoins du schéma traditionnel par nombres d'originalités. Moins hiératique que de coutume, la Vierge soutient l'Enfant de ses deux mains. Plus naturelle est l'attitude de l'Enfant qui joue avec son pied - détail découvert sur un bas-relief tournaïen de 1401. La Vierge qui regarde tendrement l'Enfant, tout attentif à son amour maternel, et non le spectateur, montre qu'il ne s'agit plus ici d'un volet de diptyque mais d'une œuvre autonome. A cet égard, ce tableau peut être situé entre le type des madones dérivés de la Vierge de Saint-Luc et plus encore, de la Vierge à l'Enfant du Musée de Houston. La grande douceur de l'expression de la Vierge, la caractère individuel plus accusé de ses traits, le relief vigoureux et les jeux d'ombres subtils, la rigoureuse précision de l'exécution enfin, nous permettraient de reconnaître la manière du maître des années 1455.



MAÎTRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE

actif à Bruxelles vers 1470-1500

Maître anonyme, il se distingue par l'aspect très typique qu'il donne aux frondaisons, traitées en petites touches séparées, grasses et lumineuses et en menues hachures régulières sur un fond obscur qui évoquent les points de tapisserie ou de broderie. Son œuvre fut reconstituée par M.J. Friedländer à partir de 1926 d'après le traitement stéréotypé du feuillage et des verdure qui lui value son nom, autour du triptyque de la Vierge à l'Enfant et quatre anges du Polizzi Generosa (Sicile), de la Madone à l'Enfant de la collection Pröhl (Amsterdam) et le triptyque de la Madone à l'Enfant et anges Musiciens du Musée des Beaux-Arts (Lille).

Il vivait probablement à Bruxelles à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle dans l'entourage du Maître de la suite de Joseph. Il se situe dans le rayonnement posthume de Rogier van der Weyden auquel il reprend les formes de ses Madones mais il réussit à introduire dans l'idéal des types rogeresques une conception bien personnelle, une liberté d'inventions, un esprit d'ampleur propres à son époque. Son œuvre n'est pas sans évoquer non plus les inspirations de son contemporain Gérard David, établi à Bruges, dans un sens toutefois plus décoratif qui annonce les conquêtes de la Renaissance.

Il est surtout connu pour ses compositions religieuses qui forment un ensemble de belles et solides compositions mais il fut aussi un bon portraitiste. Ses figures sont le plus souvent situées devant un fond de paysage égayé de feuillages festonnés et surchargé de bâtiments en pierre imposants, aux contreforts massifs et crénelés.

Il aurait collaboré avec Cranach l'ancien dans une série de l'Apocalypse qui orne la traduction du Nouveau Testament par Luther, La Bible de Septembre.

Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne

Panneau: 33 x 22,9 cm

Provenance:

Galerie des Allerhöchsten kaiserhauses, Vienne

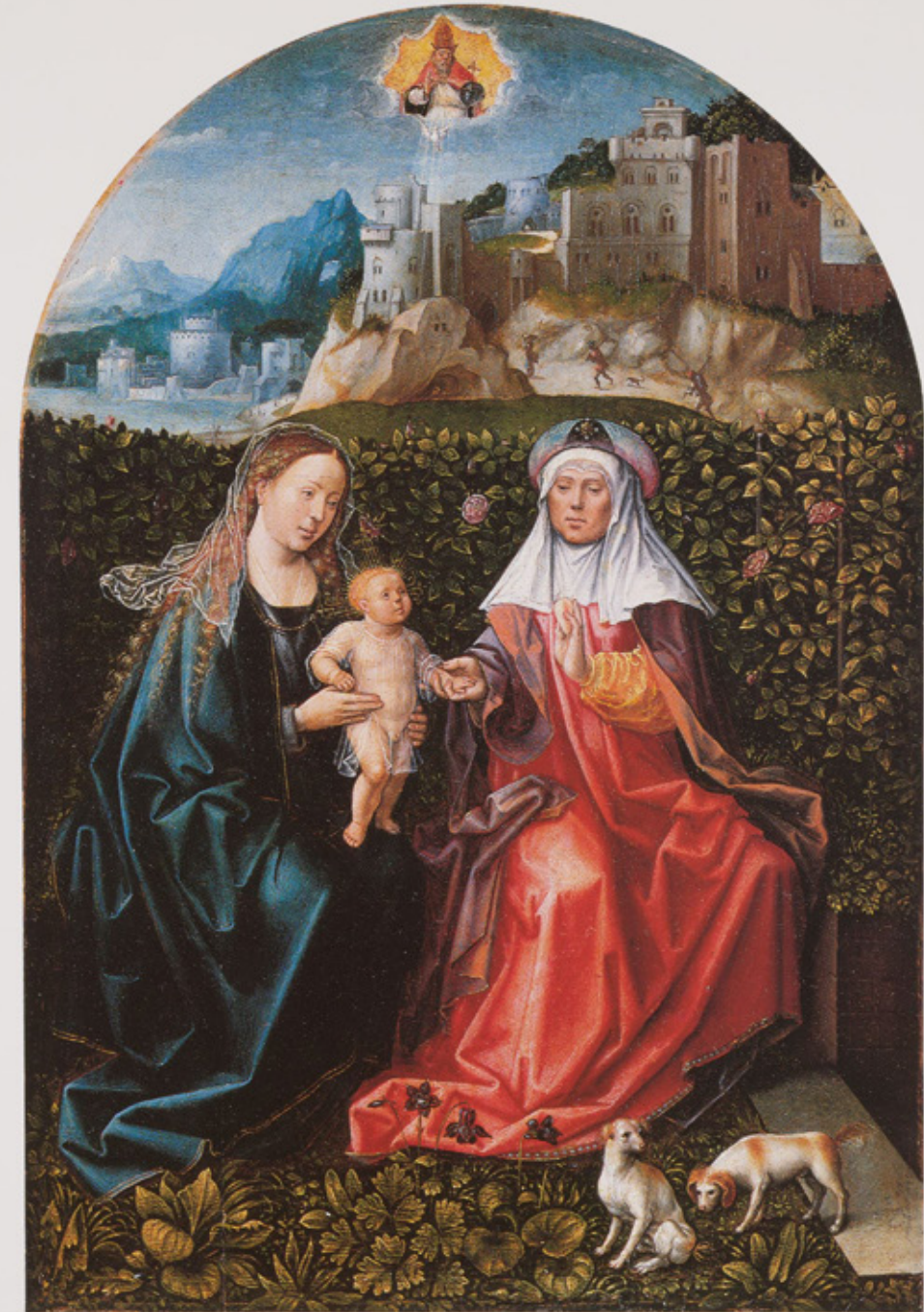
Marianne Khuner

Collection Sharp, Etats-Unis.

L'ascendance de Jésus représentée comme une sainte parentée restreinte à trois générations - appelée la petite sainte parentée - est un thème iconographique tardif qui apparaît au XV^e siècle quand la dévotion à Sainte Anne prend un nouvel essor avec l'extension de la doctrine de l'Immaculée Conception - le dogme ne sera reconnu qu'en 1854. Dès lors, sont souvent réunis Sainte Anne et la Vierge côte à côte, l'Enfant leur servant de trait d'union, qui prennent dans l'art flamand un aspect familial pour servir de décoration aux oratoires privés. Ce fut un motif très en faveur dans l'Europe septentrionale des XV^e et XVI^e siècles. Le tableau dévotionnel du Maître du Feuillage en Broderie comporte toutefois de nombreuses et très intéressantes références bibliques.

La Vierge qui porte l'Enfant sur ses genoux, et Sainte Anne sont assises sur un banc devant un bosquet de roses, haie tressée au feuillage stéréotypé, délimitant un espace clos, qui dérive de l'hortus conclusus décrit dans le Cantique des Cantiques (IV-12). Symboles chrétiens de la virginité et du paradis, le jardin clos est alors représenté pour signifier d'une part l'Immaculée Conception et d'autre part la Rédemption. Par contre, les roses qui s'épanouissent sur la haie sont toutes rouges, allusions lointaines au sang du martyr que le Christ versera. Les roses, au nombre de cinq rappellent les cinq plaies du Christ. Les chiens peuvent être considérés comme une allégorie de la fidélité. Les bâtiments et le fleuve, seraient des métaphores de Jérusalem et du Paradis. Anne d'une main esquisse un geste de bénédiction, de l'autre tend à l'Enfant une pomme, le fruit de l'arbre de la connaissance par excellence, symbole du monde sur lequel va régner le futur Rédempteur.

Représentation typique de la fin du Moyen-Âge, devenue alors archaïque, Dieu le Père, trônant du haut d'un nuage, assiste à la scène. Il suit l'iconographie traditionnelle du patriarche divin, barbu, coiffé de la couronne impériale, portant le globe surmonté d'une croix et bénissant Jésus. Il apparaît souvent dans le thème marial de l'Immaculée Conception au XVI^e siècle. Cependant, la colombe, présente à ses côtés, symbole du Saint-Esprit, évoque la Trinité. Ainsi dans un même panneau sont réunis deux éléments iconographiques majeurs tels que l'évocation de l'Immaculée Conception et celle de la Rédemption. La petite sainte parentée humaine, à l'horizontale et la Trinité divine placée verticalement forme deux lignes - préfiguration de son sacrifice - se situe l'Enfant qui reçoit, là, de Dieu et de Sainte Anne, le pouvoir de racheter les hommes du péché originel. Le panneau du Maître du Feuillage en Broderie - dont les éléments attestent sa fonction de tableau de dévotion privée - serait un témoignage de la difficulté même à représenter des concepts aussi abstraits et aussi controversés, de ces premières tentatives graphiques au tout début XVI^e siècle. Cette association, rarissime à cette époque, se développera au XVII^e siècle et trouvera alors une formule plus appropriée et peut-être d'une lisibilité moins ardue.



Entourage de QUENTIN METSYS

1466 Louvain - Anvers 1530

Originaire de Louvain, il fit son apprentissage dans un milieu dominé par Thierry Bouts. Il s'établit à Anvers en 1491. Inscrit à la gilde deux ans plus tard, il devient le fondateur de l'école anversoise qui devenait un foyer artistique international. Quentin Metsys est considéré comme l'un des plus grands peintres de la première moitié du XVI^e siècle, à la fois rénovateur de l'art ancien, héritier du gothique et de la pensée renaissante et initiateur du genre moderne, dans des créations d'une harmonie parfaite.

Son œuvre, au seuil de l'humanisme renaissant, traduit une tendance plus humaine, une conception où le mouvement, l'ampleur et l'élégance de la forme atténuent la densité du contenu religieux. Ses Madones se reconnaissent par un même type blond immuable, une expression suave et ingénue, animée d'un chromatisme clair et délicatement nuancé et marquée d'une note réaliste dans la conquête des volumes et des valeurs tactiles. Il renouvelle et amplifie l'art du portrait, en créant les effigies d'humanistes représentés dans leur cabinet de travail. Il instaure la peinture de genre dans des tableaux de mœurs à intentions morales ou satiriques. Il a également initié à la peinture de paysage son ami J. Patenier.

Figure la plus représentative de la peinture flamande au début du XVI^e siècle, dont l'œuvre préface l'art nouveau, Quentin metsys est une source d'inspiration inépuisable pour ses disciples qui prolongent par nombre d'aspects l'art des derniers primitifs tout en incarnant le nouvel esprit de la Renaissance, empreint d'humanisme.

Vierge en prière

Panneau: 28,6 x 17,2 cm

Provenance:
Collection privée.

La dévotion à Marie se développe et s'épanouit au XIII^e siècle. Les représentations de la Vierge en buste apparaissent, quant à elles, à partir de la Renaissance pour orner les oratoires privés. Elles se concentrent sur l'expression pieuse, les yeux levés vers le ciel, les mains jointes. Ces petits panneaux de dévotion souvent cintrés dans la partie supérieur, alors très populaires, marquent l'évolution du sentiment religieux dans les premières années du XVI^e siècle. En effet, ils appartiennent à la catégorie iconographique de la Vierge, debout, trônante, en gloire, en majesté, la Madre Pia enfin qui reflète aussi l'Eglise en son essence.

La présentation générale et le fond d'or sur lequel s'incise la nimbe circulaire qui paraissent archaïques, suivent encore la tradition de Rogier van der Weyden et d'Hugo van der Goes mais la grande douceur d'expression, la délicatesse et l'élégance du modelé, la souplesse et le raffinement du dessin relèvent de la manière de Quentin Metsys. Plus humaine dans ses traits ingénus et en même temps plus vivante dans l'ampleur du manteau aux tonalités vertes et chatoyantes et bordé de fourrure qui s'accordent avec ses cheveux, cernés d'une couronne de perles, la vierge en prière prolonge l'art des derniers primitifs pour annoncer le nouvel esprit qui atténue peu à peu la densité du contenu religieux, pour augmenter celle des proportions corporelles et profondeurs de l'âme humaine. Excellent exemple de la transition du style des primitifs à celui de la Renaissance, ce petit panneau a également le mérite d'annoncer le portrait humaniste et de prévoir son autonomie formelle au XVI^e siècle.



attribué à MICHEL SITTOW

1468 - Reval - 1525

Michel Sittow, jadis appelé Maître Michiel, est né dans la ville de Reval (Tallin) en Estonie, largement bénéficiaire des relations culturelles avec l'ouest et avec l'art brugeois. Fils du peintre et sculpteur Claes van der Suttow, il aurait commencé son apprentissage dans l'atelier paternel. En 1484, envoyé à Bruges, il poursuit probablement sa formation dans l'atelier de Memling et y acquit une solide réputation de portraitiste.

De 1492 à 1504, il est au service d'Isabelle la Catholique et demeure dans plusieurs villes d'Espagne. Après un voyage en Angleterre en 1502, il se trouve à Malines auprès de Philippe le Beau jusqu'en 1505. Décidé à se fixer à Reval, il obtient le droit d'exercer et le titre de maîtrise dans sa ville natale en 1507. Mais il entreprend un nouveau périple en 1514 qui l'amène à Copenhague, en Espagne, aux Pays-Bas où il entre alors au service de Marguerite d'Autriche puis de Charles Quint jusqu'en 1518 quand il retourne définitivement vivre à Reval. Les rares tableaux retrouvés - parce que largement dispersés - de Michel Sittow, presque exclusivement des portraits, furent très appréciés en son temps par le milieu exclusif des cours dans lesquelles il évoluait. Témoignage éloquent de l'élégance et de la réserve courtoise, son œuvre de portraitiste exalte le désir de pénétrer l'âme humaine avec grâce, simplicité et splendeur. Elle est empreinte d'un sentiment aigu de la réalité, d'une précision et d'une technique dignes de son métier flamand dans lequel il intègre d'une manière originale certaines valeurs picturales de la Renaissance prônées par Memling ou Gossaert.

Ses effigies, rayonnantes dans un espace neutre mais subtil, dont les chairs et les tissus qui les recouvrent sont vigoureusement modelés, s'animent au contact d'harmonieux effets de lumière que rehaussent la richesse et l'éclat de son coloris. Michel Sittow a, dans l'Europe qu'il a parcouru et le cercle intime qu'il a fréquenté, largement contribué au maintien de la renommée du portrait flamand au XVI^e siècle et plus encore, à son épanouissement, et peut être considéré comme l'un des grands maîtres du genre.

Portrait d'homme

Panneau: 29,2 x 20,8 cm

Provenance:
Collection privée, Belgique.

Les premiers portraits sont apparus à la fin du Moyen-Age sur les volets de retable puis dans le type des Sacra Conversazione pour former une cour pieuse auprès de la Vierge. Quand ils gagnent leur autonomie, ils conservent de leurs origines, la vision de trois-quarts des figures et l'aspect statique de la composition. Au XVI^e siècle, un nouveau pas est franchi vers une plus grande ressemblance, physique et psychologique. La naissance, à partir d'un idéal humaniste, de la forme du portrait d'êtres humains à part entière, s'accompagne d'une éclatante fusion de la description et de l'interprétation des modèles.

Ce portrait d'homme d'âge mûr, barbu tourné de trois-quarts sur la droite et vue en demi-buste n'a pas été identifié. Cependant sa sobre jaquette et son bonnet noirs le désigne comme un personnage de haut rang. Sa silhouette se détache sur un fond neutre - très courant à l'époque - teinté d'innombrables nuances de vert. La surface plane et peu profonde anime subtilement la figure et accentue son relief dans une atmosphère claire et aérée; elle permet principalement à l'artiste de concentrer et d'affiner son analyse psychologique.

Le vigoureux et délicat modelé des chairs, le réalisme de la matière se conjuguent à l'éclat et la finesse du coloris, apportant une interprétation harmonieuse des effets de lumière. De cet homme dépouillé de son environnement, se dégage cependant une impression de distinction et de sérénité. L'artiste a su affirmer un sens nouveau des volumes en même temps qu'il s'est mis à pénétrer l'âme humaine dont il avait l'intuition pour la fixer dans l'espace restreint du tableau. Il y a là un sentiment inédit dans l'art de reproduire le visage humain, son corps, de les signifier et de les animer ce qui inaugure l'évidence réussie du genre flamand au XVI^e siècle.



JAN GOSSAERT dit MABUSE

vers 1478 Maubeuge - Middelbourg 1536

Jan Gossaert dit "Mabuse" et "de Maubeuge" est actif à Anvers dès 1603 où il est inscrit à la Gilde de la ville. On ignore auprès de qui il effectua son apprentissage mais il semble qu'il ait été formé à Malines.

Il se mit tôt au service des Princes de Bourgogne et en 1508, il accompagne Philippe de Bourgogne, bâtard de Philippe Le Bon et futur évêque d'Utrecht lors d'un voyage en Italie. C'est ainsi qu'il visite Vérone, Florence, Rome et Venise, d'où il rapporte plusieurs études et dessins, témoignant de son intérêt pour la sculpture antique.

A son retour il reste au service de Philippe de Bourgogne dans son château de Suytburg en Zélande et dans sa résidence de Dunrsted sur le Rhin.

En 1516 appelé à Bruxelles, il participe aux travaux de décoration du cortège des funérailles de Ferdinand le Catholique. A la mort de Philippe de Bourgogne, il passe au service de son neveu Adolphe de Bourgogne à Middelbourg.

Jan Gossaert est, aux côtés de Quentin Metsys, la figure dominante de la peinture flamande du début du XVI^e siècle. Il introduit d'emblée un esprit profane qui trouve ses sources dans l'humanisme de la Renaissance renouvelant ainsi profondément l'esprit et les formes de la peinture, notamment par l'utilisation de procédés appris en Italie tels que les rythmes circulaires, les perspectives de la géométrie architecturale, les raccourcis anatomiques et un modelé dérivé de l'étude de la sculpture antique.

Son art éclectique qui s'accommode également volontiers d'influences germaniques telles que celles de Dürer, reste cependant profondément enraciné dans l'art Eyckien tant par la technique que par le style.

Par la densité de la couleur, l'emploi d'une matière riche et brillante, il est l'un des plus beaux représentants de l'art Primitif Flamand.

Descente de croix prolongée par un paysage panoramique

Panneau: 56 x 42,5 cm

Provenance:

Collection Lothar Franz (1655-1729) Comte Von Schönborn, Electeur et Archevêque du Mainz,

Prince évêque de Bamberg

Collection privée, New-York

Littérature:

M.J. Friedländer, *Early Netherlandisch Painting*, vol VIII, plate 16, n° 18, 1972, Leyden.

N. Nikouline, *La peinture néerlandaise des 15^e & 16^e siècles au Musée de l'Ermitage*, p. 59-61, n° 51, 1972,

Editions d'art Aurore, Leningrad.

Bien que plus précis et plus concis, le tableau de Jan Gossaert, est comparable à une Descente de Croix datée de 1509, retable autrefois conservé à l'Abbaye des Prémontrés de Middelbourg, détruit en 1568 et à l'exemplaire du Musée de l'Ermitage à Leningrad. L'écriture picturale est la même, le style identique. Ces versions déploient une richesse de mouvement, un maniérisme des attitudes et des gestes véhéments qui leur assurent un effet monumental et une solide composition pyramidale.

Du point de vue iconographique, la structure équilibrée de la croix, flanquée de deux échelles, se rattache à une tradition italienne de la fin du XV^e siècle. La croix en tau, surmontée d'une perche portant l'inscription INRI dans les 3 langues, la disposition des échelles et le personnage de Nicodème portant le corps du Christ seraient des éléments interprétés à partir d'un dessin attribué à l'atelier de Mantegna. Le groupe des Saintes Femmes autour de la Vierge qui défaille est emprunté à Marcantonio. Le personnage de droite, non identifié, rarement représenté chez les primitifs flamands, qui porte la couronne d'épines -rôle dévolu habituellement à Joseph d'Arimathie - serait repris d'un carton de tapisserie peint par Rafael dans une lapidation de Saint Etienne, carton dont la présence avait été attestée à Bruxelles en 1518.

Nicodème et Joseph sont aidés de serviteurs, de Saint-Jean et de Sainte Véronique, et d'autres personnages pour descendre le corps du Christ, apprêter les phases d'embaumement et la mise au tombeau, évoquée au fond à droite. Au pied de la croix, gisent sur le sol, un crâne et un os. Ces deux éléments évoquent la tradition qui veut que le mont Golgotha ou "lieu dit du crâne", soit l'endroit exact où est supposé être enterré Adam. On notera également la couronne d'épines, la pince et les clous, symboles du martyr, attributs familiers de la Passion du Christ. Le paysage panoramique doit exalter la Jérusalem antique, arabisante, et qu'elle soit imaginaire ou sublimée, la Jérusalem éternelle ou céleste.

Avec ce tableau Jan Gossaert est un représentant fabuleux de la transition de l'art flamand, un des premiers à y introduire l'esprit et les formes de la Renaissance, à s'inspirer directement de la statuaire antique, à exprimer d'un trait maniériste le meilleur de l'humanisme chrétien.



JAN WELLENS DE COCK

vers 1480 Leyden - Anvers 1526

Peu d'éléments sur ses origines peuvent être établis avec certitude. Il serait né à Leyden vers 1480 où il aurait été l'élève de C. Engelbrechtsz. Un débat controversé porte sur une identification à Lucas Cornelisz Kunst, le fils du maître cité ou à l'un de ses assistants. Il est inscrit comme Maître à la gilde d'Anvers en 1503 sous le nom de Jan van Leye et mentionné dans ses archives dès 1506 sous le nom Jan Wellens de Cock. Il exécute pendant les deux années suivantes des travaux de peinture à l'Eglise Notre-Dame. En 1520, il est doyen de la gilde aux côtés de Joos van Cleve.

Père de Mathias et du célèbre graveur Hiéronymus Cock, il semble avoir, le premier, introduit la conception fantastique du paysage de Bosch dans la métropole où il prit part, néanmoins, au mouvement maniériste vers 1515-1530.

M.J. Friedländer a reconstitué son œuvre peinte à partir de son Paysage avec Saint-Christophe, de l'ancienne collection von Bessing, de Munich, dont il existe une gravure de C. Dankertz portant l'inscription "Pictum J. Cock". Le Dr. Hoogewerff lui ajoute un Paysage signé d'une collection privée de Florence.

Ses Paysages s'apparentent à ceux de J. Patenier ou de H. Bosch tandis que ses figures d'une forte puissance plastique traduisent des signes maniéristes dont il se distingue pourtant par une richesse d'invention et un sens de la nature très personnels.

Saint-Christophe

Panneau: 32,5 x 47 cm

Provenance:

Guy Stein, Paris, 1936

Baron Robert Gendebien, Bruxelles, 1937

Collection privée, Etats-Unis

Exposition:

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, *Un cabinet d'amateur*, 1937, n° 11

Littérature:

P. Wescher, *Paris Kunsthandel*, in Panthéon, 19, 1937, p. 65, pl. p. 63

J. Lavalleyre, *Un cabinet d'amateur*, in *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1937, p. 75, n° 11, pl. 25

Dr G.J. Hoogewerff, *De Noordnederlandsche Schilderkunst*, III, La Haye, 1939, pp. 364-366, pl. 191

Dr G.J. Hoogewerff, *Werken van Jan Wellens de Cock*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 9, 1939, pp. 44-45, pl. 2

Dictionnaire des peintres, Bruxelles, s.d., p. 118

Dr G.J. Hoogewerff, *Het landschap van Bosch tot Rubens*, Anvers, 1954, p. 41, pl. 26.

Hormis son nom - celui qui porte le Christ - on ne sait rien de précis sur ce martyr. Son culte se répand très vite pour devenir l'objet d'une immense vénération jusqu'au XVI^e siècle. Le thème iconographique s'inspire d'une version populaire de la Légende Dorée: un cananéen d'une stature prodigieuse abandonne le service du diable après sa conversion par un ermite pour se consacrer à celui du Christ en lui faisant passer le fleuve. Selon la légende, l'Enfant pesait de plus en plus lourd sur ses épaules puisqu'il supportait le poids du monde.

Jan de Cock observe le récit dicté par l'iconographie traditionnelle des gravures et des miniatures du XIV^e siècle et s'en dégage par nombre de détails. Le géant barbu avec son bâton feuillu qui traverse le fleuve à gué est représenté en Atlas ployant sous le globe de cristal, surmonté d'une croix et de l'oriflamme de la Résurrection sur lequel est assis l'Enfant. Il est guidé par l'ermite tenant une lanterne debout sur la rive opposée près d'une chapelle ou de sa demeure. Là se dresse un tronc mort au creux duquel s'abritent une troupe de démons, créatures fantastiques les plus diverses. Le pigeonier et la cruche accrochés à l'arbre, le fanion à l'emblème d'une couronne suspendu à un tonnelet, font allusion aux tentations que peut encourir tout ermite dans la solitude de sa méditation.

Jan de Cock crée un langage propre et très personnel à partir d'inspirations simultanées. Proche de Bosch, la pensée sous-jacente de la tentation est illustrée par les êtres hybrides et démoniaques s'agitant dans l'arbre creux. Proche de Patenier, le paysage panoramique s'étend derrière le récit en une vaste étendue d'eaux surmontée de rochers montagneux et une cité portuaire se devine au loin. Son expression est cependant plus dramatique. Il réussit à conjuguer la richesse d'inventions et le sens profond de la nature, la puissance plastique des figures et une gamme chromatique dominée de bleu, brun et vert en une vision plus unitaire qui ne manque pas d'évoquer le milieu maniériste dans lequel il a travaillé.



Entourage de SIMON BENING

1483-84 Gand - Bruges 1561

Né à Gand, Simon Bening fit son apprentissage dans l'atelier de son père Alexandre Sanders qui fut le fondateur de l'école ganto-brugeoise d'enluminure. Inscrit à la gilde de Saint-Luc et de Saint-Jean à Bruges en 1508, il dirigea le dernier grand atelier qui ait transcrit et enluminé à la main des heures de prières.

Il réalisa des travaux pour Charles Quint et Don Fernando, Infant du Portugal. Simon Bening illustra nombre de livres de dévotion dont les très célèbres Heures de Hennessy, les Bréviaires Grimani et van den Bergh qui attestent qu'il fut l'un des meilleurs miniaturistes de l'école ganto-brugeoise au début du XVI^e siècle. Il est aussi l'auteur de petits panneaux peints avec une extrême minutie.

Quelque soit le support choisi, son traitement est très pictural. Il adopte un style souple et riche, une technique particulièrement fine qui trahissent toutefois une spontanéité et une fraîcheur de sentiment nouvelles, à la mesure des aspirations de son époque. Ses paysages, empreints d'une subtile atmosphère poétique et anecdotique, témoignent d'une sensibilité délicate tandis que ses figures humaines, marquées d'une note nettement réaliste, rehaussent le caractère intimiste des scènes.

Ses miniatures suivent de très près la peinture sur panneau de l'époque et vice versa, où les influences d'un H. van der Goes, d'un Memling et d'un Gérard David sont sensibles, et confirment la forte collision des genres à ce moment donné.

Madeleine pénitente dans un paysage

Panneau : 30 x 20 cm

Provenance :

Collection privée.

La représentation de Sainte Madeleine isolée dans un paysage, personnification de la pécheresse repentie et sanctifiée s'est développée après le XIII^e siècle. Elle fait allusion à la femme qui oignit les pieds du Christ chez Simon (Luc VII, 36) identifiée plus tard à Maria Magdelane (Jean XI, 2; Luc VIII, 2) mais son iconographie hésite entre les récits narratifs de ses actes et son image de femme atteignant le sacrement de pénitence.

La Madeleine pénitente se reconnaît alors par sa beauté. Elle porte un manteau sans ornement ou nue, ses cheveux longs dénoués et flottants la recouvrent. Son attribut constant est le vase à parfums qui lui servit chez Simon et au sépulcre. Plus tard, d'autres éléments décoratifs et symboliques sont apparus : le crucifix ou le crâne, la couronne d'épines ou le miroir qui font allusion à la Passion du Christ et à son passé de courtisane. Elle peut aussi lire ou méditer.

La minutie du travail de miniaturiste, la spontanéité et la fraîcheur du sentiment s'exaltent dans le paysage lumineux d'une subtile qualité d'atmosphère et dans la figure gracieuse de la Madeleine pénitente. Ce panneau s'apparente directement aux peintres de l'école ganto-brugeoise de la première moitié du XVI^e siècle.



Suiveur de JOOS VAN CLEVE

vers 1485 Clèves - Anvers 1540

Aussi connu sous le nom de Joos van der Beke, il était vraisemblablement originaire de la ville de Clèves, dans la région du Bas-Rhin. Ses œuvres furent longtemps groupées sous le nom de "Maître de la Mort de Marie". Considéré comme l'un des peintres les plus importants avec son contemporain Quentin Metsys, il fut reçu franc-maître à Anvers en 1511 et doyen de la gilde de Saint Luc en 1519.

Un long et décisif séjour en Italie, probablement avant son installation dans la métropole, lui fit découvrir l'art de Rafael, de Léonard de Vinci et de ses disciples lombards. L'œuvre de ce peintre fécond et éclectique, prolonge les tendances diverses de son époque. Ses premières réalisations révèlent des affinités avec les peintres brugeois Memling et Gérard David puis avec les premiers maniéristes anversoïses. Ses compositions religieuses trahissent alors un certain archaïsme en même temps que ses personnages aux formes capricieuses ébauchent des mouvements contrastés. Ses fonds de paysage ornés de rochers fantastiques s'apparentent à la manière de Patenier et de Met de Bles.

Son style évolue ensuite vers une simplification progressive, attestée par des compositions plus équilibrées et des mouvements plus souples et vers une assimilation très personnelle du style italien que l'on reconnaît dans les formes amples et élégantes de ses figures.

C'est toutefois dans le domaine du portrait, qui fit sa renommée, qu'il donne la pleine mesure de son talent. Il fut ainsi appelé à la cour de France vers 1530 à la demande de François 1er pour exécuter son portrait et celui de son épouse, Eleonore du Portugal. En 1536, il se rendit à Hampton Court pour faire celui d'Henri VIII. Joos van Cleve est l'un des premiers flamands à inaugurer le portrait dit "au naturel" qui exalte la sobriété de la composition et de la couleur, la suggestion du volume corporel et l'évocation du caractère de son modèle. Cette conception nouvelle de l'homme humaniste le situe parmi les meilleurs portraitistes de son temps.

Portrait d'homme

Toile: 41,2 x 30,8 cm

Provenance:

Ralph Bernal, Londres

Sir John Ramsdem, Buckinghamshire

Littérature:

M.J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, IXa, 1972, p. 67, n° 81a.

L'origine du portrait est à rechercher dans la peinture religieuse. En effet, ce serait, à ses débuts, la forme sécularisée des tableaux de donateurs en prière dont les artistes auraient conservé la vision de trois-quarts ainsi que le caractère statique, sévère et digne. Puis, dès le XVI^e siècle, naît la forme du portrait identifiable, "au naturel", réaliste ou humaniste, la forme du portrait d'êtres humains à part entière. Proches encore des primitifs du fait même du modèle qui exige une observation attentive et immobile, les artistes de ce siècle vont donner vie et présence aux hommes qu'ils veulent fixer sur le support. A cet instant, le modèle prend peu à peu conscience de sa personnalité. S'en suivit la naissance d'un genre où la description et l'interprétation se confondent à partir d'un idéal humaniste.

Ce portrait représente un homme d'âge mûr, non identifié, vu en buste et tourné de trois quarts vers la gauche. Il porte les vêtements et la coiffe d'une sombre sobriété des personnages de marque. Son assise est quelque peu sévère, son expression contenue, son visage noble et son regard sérieux est volontairement dirigé vers le spectateur. La silhouette de cet homme se détache sur un fond bleu ciel, subtilement nuancés de haut en bas. La lumière est travaillée de telle façon que les épaules noires contrastent sur une zone claire tandis que son visage, éclairé par la gauche, se situe sur un fond plus soutenu. Neutre et aérien, ce ciel abstrait confère à la figure un relief nouveau tout en suggérant la profondeur et l'impression d'espace autour d'elle.

Le suiveur de Joos Van Cleve, qui lui a repris le motif dans un tableau conservé à la Gemäldegalerie de Dresde, laisse s'épanouir son modèle dans une pose naturelle et pleine d'aisance grâce à un cadrage élargi pour concentrer son attention sur les traits psychologiques du visage et sur les mains dont la disposition asymétrique équilibre l'ensemble. Le maniement d'un ouvrage docte donne une contenance particulière à l'homme en même temps qu'il crée un léger mouvement. Le livre était destiné à orner les portraits d'hommes d'église ou de lettres comme un symbole latent de leur statut ou de leurs intérêts intellectuels, réels ou prétendus. Si, de ce portrait, se dégage un certain aspect de grandeur, il est accentué par le détail du livre d'érudition.

L'expression humaniste du visage empreint de savoir et de bonté se développe par le désir du peintre d'atteindre le réalisme par la description d'une présence individualisée, puissance et autoritaire, où les qualités septentrionales du métier sont respectées pour nous offrir ainsi une effigie à la fois intime et ressemblante. L'artiste appartient bien au groupe de portraitistes, témoins et initiateurs de la vitalité et de la personnalité de l'école flamande en ce domaine privilégié, qui deviendront l'expression d'une culture.



MAITRE DES DEMI-FIGURES

vers 1490 - Anvers - vers 1540

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle est resté non identifié.

Il fut 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.

Les types morphologiques constants de ses modèles féminins le différencient de ceux des tableaux d'Adraen Isenbrandt et d'Ambrosius Benson, ses contemporains, auxquels il fut toutefois comparé, notamment pour les sujets religieux.

Les œuvres de ce Maître restent principalement associées aux figures de jeunes femmes, représentées à mi-corps; la tête tournée de trois quart, le visage ovale, les sourcils arqués, la bouche aux lèvres ourlées, les cheveux coiffés le plus souvent avec une raie centrale, les mains fines et soignées sont les caractères d'un modèle idéalisé que le Maître des demi-figures a repris dans tous ses tableaux.

Ce modèle féminin apparaît également dans les tableaux à sujets religieux.

Sainte Madeleine écrivant

Panneau: 54,4 x 42 cm

Provenance:

Baronne A. Chiaramonti Bordonaro, Palais de Caroline de Bourbon, Pinacothèque Bordonaro, Palerme.

Le thème des saintes lisant, écrivant ou jouant d'un instrument constitue un motif repris par la tradition flamande pour les Sibylles persiques ou les personnifications de Sainte-Madeleine. Très en faveur en Europe septentrionale au début du XVI^e siècle, maintes fois traitées par les brugeois Benson ou Isenbrant, les madeleines sont représentées sous l'aspect de jeunes femmes richement vêtues avec comme seul attribut le vase à parfum quelques fois surmonté d'un saint Jean-Baptiste (Luc VII, 36 évoque la courtisane repentie qui oignit les pieds du Christ chez Simon) et livrées à des occupations aristocratique ou intellectuelles. Fait étrange, normal et fréquent, les dames de la cour se faisaient volontiers peindre sous les apparences de Madeleine. Pourtant ces types particuliers quelque peu idéalisés ne sont pas encore des portraits à part entière. Ils pourraient signifier la moindre importance conférée au tableau de dévotion et marquer d'une manière subtile la transition entre une Vierge en prière et un portrait, entre une scène religieuse et une scène de genre.

Les effigies intimistes de belles jeunes femmes, traitées en buste, dans de riches intérieurs, vêtues avec élégance dans la mode des années 1525-1550, et cultivant les arts épistolaires dénotent les liens étroits du Maître des demi-figures avec les milieux de la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie et son maniérisme hautement raffiné. L'expression idéale de ses figures et sans cesse perfectionnée de la haute société de son époque est caractéristique chez ce maître dont les détails stylistiques se conforment à un art distingué: la forme ovale des visages, la finesse des traits, les nez droits et minces, les sourcils arqués, l'expression recueillie et pensive des jolies femmes, le raffinement et la préciosité des matières, le traitement particulier des mains, fines et soignées aux doigts fuselés. Les robes de velours aux amples décolletés en trapèze et aux manches bouffantes, les coiffures en bandeaux couvrant les oreilles et surmontées de chaînes d'or ou de perles qui serrent des crânes réguliers étaient à la mode au temps de la jeunesse des sœurs de Charles Quint. Les madeleines du Maître des demi-figures, peintre de la cour, sont ainsi empreintes de distinction et rendent hommage à la grâce idéale et sensible de la noble femme.



MAITRE DES DEMI-FIGURES

vers 1490 - Anvers - vers 1540

Sainte Madeleine écrivant

Panneau: 55 x 42 cm

Provenance:

De Ridder, Franckfort, 1924

Collectin privée

Littérature:

M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, XII, Leyden, 1972, n° 91, pl. 43.

Le thème des saintes lisant, écrivant ou jouant d'un instrument constitue un motif repris par la tradition flamande pour les Sibylles persiques ou les personnifications de Sainte-Madeleine. Très en faveur en Europe septentrionale au début du XVI^e siècle, maintes fois traitées par les brugeois Benson ou Isenbrant, les madeleines sont représentées sous l'aspect de jeunes femmes richement vêtues avec comme seul attribut le vase à parfum quelques fois surmonté d'un saint Jean-Baptiste (Luc VII, 36 évoque la courtisane repentie qui oignit les pieds du Christ chez Simon) et livrées à des occupations aristocratique ou intellectuelles. Fait étrange, normal et fréquent, les dames de la cour se faisaient volontiers peindre sous les apparences de Madeleine. Pourtant ces types particuliers quelque peu idéalisés ne sont pas encore des portraits à part entière. Ils pourraient signifier la moindre importance conférée au tableau de dévotion et marquer d'une manière subtile la transition entre une Vierge en prière et un portrait, entre une scène religieuse et une scène de genre.

Les effigies intimistes de belles jeunes femmes, traitées en buste, dans de riches intérieurs, vêtues avec élégance dans la mode des années 1525-1550, et cultivant les arts épistolaires dénotent les liens étroits du Maître des demi-figures avec les milieux de la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie et son maniérisme hautement raffiné. L'expression idéale de ses figures et sans cesse perfectionnée de la haute société de son époque est caractéristique chez ce maître dont les détails stylistiques se conforment à un art distingué: la forme ovale des visages, la finesse des traits, les nez droits et minces, les sourcils arqués, l'expression recueillie et pensive des jolies femmes, le raffinement et la préciosité des matières, le traitement particulier des mains, fines et soignées aux doigts fuselés. Les robes de velours aux amples décolletés en trapèze et aux manches bouffantes, les coiffures en bandeaux couvrant les oreilles et surmontées de chaînes d'or ou de perles qui serrent des crânes réguliers étaient à la mode au temps de la jeunesse des sœurs de Charles Quint. Les madeleines du Maître des demi-figures, peintre de la cour, sont ainsi empreintes de distinction et rendent hommage à la grâce idéale et sensible de la noble femme.



MAITRE DES DEMI-FIGURES

vers 1490 - Anvers - vers 1540

Allégorie de la Renommée

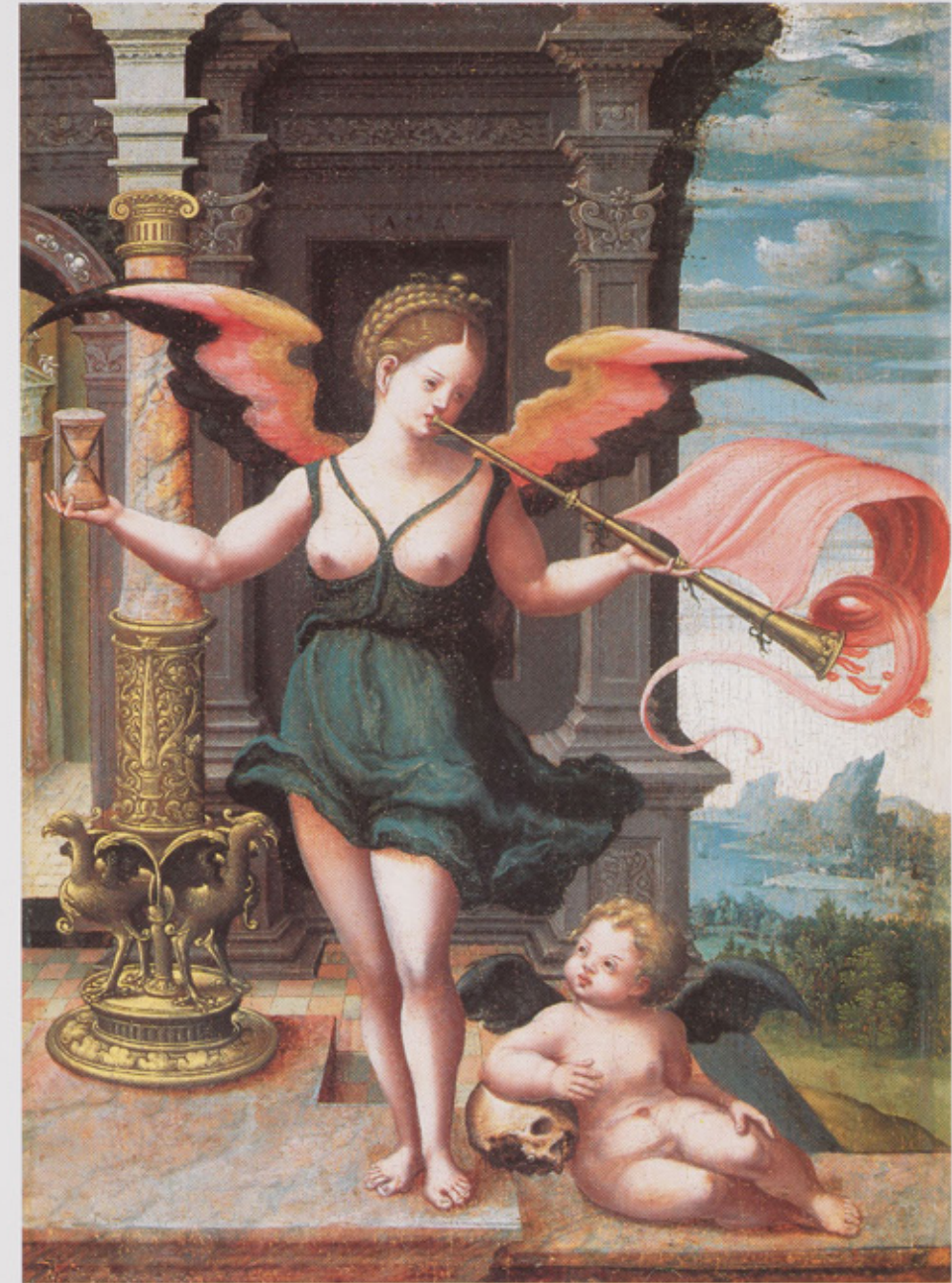
Panneau: 37 x 26,5 cm

Provenance:
Collection privée.

La personnification de la Renommée sous les traits d'une femme ailée appartient au répertoire iconographique de l'Antiquité et de l'art italien. La trompette longue et droite dans laquelle elle souffle - la tuba romaine - devient son attribut principal à partir de la Renaissance. A l'image conventionnelle, le Maître des demi-figures associe le sablier, le crâne et le putto aux ailes noires, symboles du Temps et de la Mort. Il figure la scène dans un décor architectural profondément maniériste derrière lequel se déploie un paysage qui n'est pas sans rappeler les inventions d'un Patenier.

Dans les six poèmes du recueil des Triomphes par Pétrarque, illustré au XV^e siècle, chaque personnage allégorique triomphe du précédent depuis l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps jusqu'à l'Éternité. Ce thème ornemental - en série complète ou panneaux individuels - se développa principalement en Italie. Il fut toutefois importé en France et en Flandre par des cartons de tapisserie.

Le Maître des demi-figures évoque subtilement le triomphe de la Renommée sur la mort, dont les attributs gisent à ses pieds. Le Temps, en balance dans sa main, finira par vaincre la renommée, la bonne comme la mauvaise.



MARIN VAN REYMERSWAEL

vers 1495 - Reymerswael - après 1567

Peintre de genre, né entre 1490 et 1495, Marin van Reymerswael fut inscrit comme apprenti dans l'atelier de Simon van Daele à Anvers en 1509 et devint maître en 1513. Aucune archive anversoise ne le cite après cette date. Sa production connue s'échelonne entre 1521 et 1547.

S'inspirant d'abord de Quentin Metsys, il se spécialisa dans la représentation des hommes d'argent, usuriers, percepteurs d'impôts, changeurs et savants. Il eut néanmoins une vision très personnelle, le plus souvent acerbe et incisive, de la conception psychologique de ses personnages. Son expression plastique se déploie en une vigueur de style passionnée, presque angoissée.

Il est à l'origine d'une interprétation inédite du thème "le percepteur d'impôt et sa femme": la femme qui jusqu'alors assistait paisiblement à la scène, est maintenant réellement impliquée dans le travail de son mari. Véritable femme d'affaires, elle offre au spectateur un visage où peut se lire la passion du gain. Ce ne sont plus de simples portraits mais des scènes de genre où l'artiste prend position et critique l'ordre établi. Ces thèmes qui lui permettent de libérer ainsi un fort esprit satirique et caustique, furent très prisés par ses contemporains.

Original, Van Reymerswael l'est aussi dans son style aussi réaliste que vivant. Il étudie les physionomies d'une manière très poussée, décrit leur entourage avec beaucoup de minutie, nous offrant une illusion de la réalité insolite. Son style est souvent tourmenté; son graphisme aigu, nerveux, presque crispé; ses contours très nets; ses coloris, aux effets décoratifs, plutôt contrastés.

Van Reymerswael fut débordé de commandes et très largement imité et copié. Maître de premier plan, armé d'un métier efficace et d'un esprit certes tourmenté mais équitable, il nous a offert des vues exaspérées de ses contemporains, ceux là mêmes qui lui offrirent le succès.

Le changeur et sa femme

Panneau: 74 x 105 cm

Provenance:

Galerie Robert Finck, Bruxelles

Collection privée, Belgique.

Les diverses activités de changeur, prêteur, joaillier ou banquier étaient à la fin du Moyen Age assumées par une seule et même personne. Elles sont à l'origine du thème du changeur et sa femme, prétexte à une étude poussée des mœurs et des physionomies qui inaugure une forme nouvelle d'œuvre à sujet profane. Elle se répandit, à la suite de Q. Metsys ou M. Van Reymerswael et avec succès tout au long du XVI^e siècle. Ces grandes figures à mi-corps, saisies dans leurs occupations professionnelles, préludent aux tableaux de mœurs à intention morale ou satirique de ses contemporains en même temps qu'aux scènes d'intérieur intimistes du XVII^e siècle.

Dans le cas présent, la préoccupation morale de la nouvelle classe de financiers et de marchands qui se mettait en place à Anvers domine l'interprétation que donne van Reymerswael d'un passage du Lévitique XIX, 36: "que les balances soient justes et les poids égaux", pour illustrer le drame latent, le conflit intérieur déchiré entre la valeur illusoire et frivole de l'intérêt professionnel ou la passion de l'or et la vie de l'âme. Il est de plus à l'origine d'une interprétation inédite du rôle de la femme, compagne de l'homme d'argent et aide qui tient les registres. Au delà de sa contemplation nouvelle et équivoque de l'or, germe en elle l'idée de sa position sociale, de sa fonction, de son rôle de femme d'affaires à venir. Réellement impliquée dans l'exercice de la profession, elle perd son innocence au contact de l'argent et révèle un état d'âme inédit pour l'époque.

Le graphisme aigu et très contourné de Van Reymerswael, son réalisme exacerbé au caractère expressionniste, son sens de l'observation allié à un travail précieux du clair-obscur font de cette œuvre une étude de mœurs particulièrement originale. Les effets maniéristes permettent de révéler chez lui un esprit tout aussi inquiet et équitable de ses contemporains, ceux-là mêmes, marchands ou hommes d'affaires, qui firent la renommée de ses sujets ornant leurs comptoirs.



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Eléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. Cette même année, Giovanni Capelli, ambassadeur de la République de Venise, lui rendit visite. Il rapporte l'impression qu'il eut de rencontrer "un peintre excellent qui, en outre des belles peintures qu'il nous exhiba, nous fit voir toute la cour de France, tant gentilshommes que demoiselles, représentés sur beaucoup de petits panneaux avec tout le naturel imaginable". Brantôme relate que Corneille reçu, en Juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne. En exposant chez lui, en permanence, les effigies des puissants du jour, il répond à la vogue dont il était l'objet de son vivant par une production importante. En 1569, devant les persécutions croissantes contre les Huguenots, il se convertit avec sa femme, sa fille et ses serviteurs. Il est enterré au couvent des jacobins de Lyon en 1575.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi- buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L'importance conférée à la tête est telle qu'elle inflige parfois une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies se caractérisent par la grâce et l'élégance, la politesse aristocratique en même temps qu'un réalisme bienveillant et d'un sens aigu de l'observation dans les costumes, broderies, coiffes ou bijoux détaillés "à la flamande". La pose est encore rigoureuse et statique, les moyens austères, les expressions solennelles et fermes mais, déjà, tout le caractère individuel est résumé par la précision et la finesse du trait, la juste indication du regard dans un souci constant de véacité. Les fonds sombres ou neutres animent la pâleur des visages d'un reflet subtil qu'accentue une gamme chromatique plutôt froide.

Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France en adoptant la formule du portrait de visage en soi, du portrait psychologique, si caractéristique du temps, qui respecte les données du réel. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

Portrait de jeune fille

Panneau: 13 x 11 cm

Provenance:
Collection privée, Etats-Unis.

Ce portrait dépeint une enfant vue en demi-buste, tournée de trois quarts sur la gauche. La forme effilée et le galbe de son buste, présentent une légère disproportion par rapport à la tête gracieuse et élégante sur laquelle se concentre toute l'attention de l'artiste. Elle se détache aussi sur un fond neutre et uni qui l'isole. La sévérité traditionnelle de l'attitude et son immobilisme est accentuée par la taille du format qui en réduit les marges et resserre le modèle dans son cadre où tout le caractère est résumé par la précision du trait, à la fois raffiné et sec. Corneille de Lyon poursuit, en France, le développement du portrait qui se détache du prétexte qui l'autorisait - seule est conservée la direction du regard perdu dans le lointain - et inaugure l'art du visage proprement dit dans un genre et une formule définis dès 1520 et suivis scrupuleusement par les portraitistes français à la suite des Clouet.

Le réalisme bienveillant de Corneille de Lyon se conjugue à la finesse d'exécution dans les détails physiologiques et vestimentaires. Le costume serré aux broderies raffinées, les bijoux et la chevelure emperlée soigneusement décrits contrastent avec la blancheur prodigieuse des chairs aux délicats accents diaphanes et l'éclat du regard. Il nous propose une vision originale, plus stylisée et idéalisée que les flamands. Il en diffère principalement par la gamme froide et acide de son coloris. Légers et lisses, travaillés sans ombre et dépouillés de matière, ses tons, assourdis par les glacis de surface, imitent par moment la transparence de l'aquarelle ou de la porcelaine.

L'extrême austérité de moyens et la précision sévère de Corneille de Lyon, repris aux flamands ou appris chez eux, ne sont pas sans évoquer des affinités avec Joos van Cleve qui séjourna en France à la Cour de François 1er pour exécuter son portrait. La formule française du portrait psychologique, fondée sur l'héritage de la miniature parisienne, des éléments renaissants et du métier flamand, est développée par Corneille de Lyon dans un style très personnel, centré sur la personne humaine et sur les princes et les souverains de France, où la facture précieuse et la pâte sont plus fines, les coloris plus métalliques et plus durs que chez les flamands.



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Portrait d'homme

Panneau: 21,5 x 16,8 cm

Provenance:
Collection privée, France.

Les mêmes impressions se dégagent de ce portrait frontal traité en miniature dans un format étroit. Ce portrait représente un jeune homme élégant, vu de face, en demi-buste. Il porte un regard spontané sur le spectateur, avec une acuité peu commune comme s'il était saisi sur le vif. L'expression du visage et des yeux traduisent un autre état d'âme, énigmatique et fascinant, et nous fournissent des indices sur sa personnalité. Le vêtement noir, raffiné et travaillé avec un soin extrême, aux reflets chatoyants et rehaussé de bijoux, définissent sans aucun doute un état et un rang social élevé, aristocratique. Prince ou seigneur, isolé sur un fond neutre, il porte en lui les témoignages de sa dignité.

Ce tableau toutefois offre une impression presque monochrome si ce n'est le visage où se concentre l'attention du peintre pour en extraire l'élégance teintée de froideur et la présence réelle du modèle. La facture précise et lisse contraste ici avec la densité de l'expression, plus soutenue que chez la jeune fille, et la justesse du regard enfin dirigé vers le spectateur.

La cour de France vers 1530 fut l'épicentre d'un rapport certain entre des portraitistes d'horizons différentes. Parmi les plus grands tels Holbein le Jeune, Joos Van Cleve, les Clouet, Corneille de Lyon, les relations d'influences ont dû être multiples alors que leurs mécanismes nous échappent encore.



CORNELIS MASSYS

1510 - Anvers - 1565

Cornelis Massys ou Metsys, peintre de genre et de paysages, est le second fils de Quentin Metsys et de Catharina Heyns. Formé dans l'atelier paternel, il est reçu Maître à Anvers en 1531. Il débuta sa carrière s'illustrant tout d'abord dans une série de petites gravures au burin comprenant d'une part des scènes religieuses et allégoriques de style italianisant et d'autre part des sujets populaires et moralisants, inspirés de Jérôme Bosch, ouvrant ainsi une voie qu'allait bientôt emprunter Pierre Brueghel l'Ancien. Cornelis Massys se révéla également un excellent peintre paysagiste qui, aux côtés de Henri Met de Bles et de Mathys Cock, poursuit la voie de Patinir dont il est le plus proche et digne successeur. Les sites ont cependant chez lui un accent plus intime, et les paysages panoramiques eux-même, avec leurs alternances de sombres masses de verdure et de lointains transparents, témoignent d'une observation nouvelle et personnelle des jeux atmosphériques. Son œuvre, poursuivant désormais l'exemple inauguré par son père, offre une conception plus réaliste où le mouvement, l'ampleur et l'élégance de la forme dominant, annonçant les recherches des paysagistes de la fin du siècle.

Le passage de la mer Rouge

Marbre : 32 x 42 cm

Provenance :
Institute of Art, Kalamazoo, Michigan.

Episode biblique décrit dans l'Exode (XIV, 19-31), le passage de la mer Rouge fut souvent représenté à partir du IV^e siècle dans l'art parce qu'il avait été interprété par l'église primitive comme le symbole du baptême et de la damnation des ennemis des premiers chrétiens. Dans l'iconographie établie, le récit se déroule au moment où la mission confiée par Dieu à Moïse s'attache à faire sortir le peuple hébreux d'Egypte alors qu'il est poursuivi par les armées égyptiennes. En atteignant la mer Rouge ou mer des joncs, Moïse étendit une baguette afin de déclencher un vent assez puissant pour séparer les eaux et découvrit un passage à sec entre deux murailles dans lequel les hébreux s'engouffrent. La séparation des eaux de la mer Rouge est illustrée ici verticalement. Au premier plan, nous voyons les hébreux aborder la rive et se regrouper tandis que Moïse, au centre de la composition, clôt la marche. Au moment où les chars ennemis pénètrent derrière eux, Moïse fait se refermer les eaux qui engloutissent l'armée du pharaon. C'est le prétexte d'un mouvement agité et confus où les cavaliers et les chevaux se débattent au milieu des vagues déchainées, des noyés et des chars en morceaux. Si l'iconographie est strictement observée, Cornelis Massys apporte un traitement inhabituel de la mer, des vagues et des mouvements de submersion par l'utilisation des veinures du marbre d'une manière tout à fait habile. Il semble qu'un dessin préparatoire ait permis à Massys de faire réaliser le support, composé d'un placage de marbres de différentes sortes et diverses couleurs, afin de structurer la composition générale pour en exploiter les plus beaux effets. Il lui suffit alors de poser le décor et les personnages, travaillés aux glacis. Sa minutie est telle qu'il est parfois impossible de deviner si un détail a été dessiné ou s'il exploite une veine particulièrement appropriée. Le poli des marbres, sa transparence et les glacis finissent par se confondre en un jeu pictural inédit.



PIETER HUYS

vers 1519 - Anvers - 1584

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 et, après 1560, à la maison Plantin pour la décoration des livres. On connaît de lui une douzaine d'œuvres signées dont les dates s'échelonnent de 1547 à 1577. Un tiers d'entre elles reprennent le thème de la Tentation de Saint-Antoine. Pieter Huys fut l'épigone le plus personnel et le plus adroit de Jérôme Bosch. Il a puisé dans son répertoire iconographique des monstres et s'est inspiré des qualités picturales de ses compositions pour créer, dans un même esprit - tout comme Jan Mandyn - des scènes de diableries. Il eut toutefois assez d'imagination et d'audace pour inventer des formes originales et, grâce à un métier sûr, il créa des œuvres de grande qualité qui s'adapte, d'une manière très personnelle, au style de la renaissance.

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

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

Descente aux enfers

Panneau : 64 x 90,5 cm

Provenance :
Collection privée.

Les premières représentations de l'enfer datent du IX^e siècle. L'iconographie moyenâgeuse en multiplie les motifs à partir de l'Apocalypse et du Jugement Dernier. Traité comme une réplique inversée du paradis, l'enfer est par excellence un lieu de ténèbres et de châtements éternels. La Divine Comédie de Dante au XIV^e siècle divise l'enfer dans lequel les tourments répondent aux sept péchés capitaux. Après lui, Bosch, inventeur des symboles qu'il utilise, puise dans le vieux fond des répertoires médiévaux tels les bestiaires, fabliaux, gargouilles, psautiers, miniatures, folklores, dictons et proverbes flamands, littérature rabelaisienne, la Vision de Tundal (1482), les éléments mythologiques et alchimiques, pour créer un monde infernal complexe qui fustige dans un langage imagé et populaire, les vices - pas toujours élucidés tant ils sont diversifiés - de l'humanité, pour renouveler et étendre l'iconographie du thème.

Pieter Huys emprunte à l'incournable vocabulaire boschien nombre de motifs ou de structures aberrantes, de figures démoniaques et d'êtres hybrides tandis qu'il adopte un vocabulaire réaliste, conjuguant ses visions infernales à des sites plus crédibles. Descente aux enfers ou châtements des réprouvés dans un paysage fantastique : Pieter Huys fait intervenir plusieurs péchés et autant de supplices, image encyclopédique des damnations auxquelles l'âme ne peut échapper. Cette méditation sur la folie humaine prélude au Chants de Maldoror et aux refoulements de Dali. Éloge ou critique des passions humaines, constituée, à l'instar de l'œuvre d'un Mandyn, et plus simplement, un chaînon entre Bosch et Brueghel.



MAITRE D'AUGSBOURG

actif à Augsbourg vers 1540

Maître anonyme apparenté à l'école allemande qui s'épanouit dans le centre artistique d'Augsbourg au début du XVI^e siècle. Augsbourg, grand centre commercial et bancaire de l'Allemagne méridionale au XV^e siècle, joua un grand rôle dans l'histoire de la Réforme et fut dévasté par la guerre de Trente Ans (1618-1648).

Durant tout le XVI^e siècle, prospère, la ville sera, dans le domaine de l'art, un foyer d'italianisme, hésitant entre les survivances gothiques et les nouveautés de la Renaissance pour marquer toutefois un de ses épisodes les plus brillants. L'école d'Augsbourg vit ce conflit fondamental en prenant des aspects divers et, malgré l'éclectisme ou l'incertitude des réponses, elle déploie en ligne de fond un fort esprit germanique et panthéiste porté à une tendance expressionniste autochtone.

Ce centre artistique est alors dominé par les figures d'Holbein et de Bruckmair qui, tout en conservant la précision réaliste du Nord, ont adapté l'esthétique bellinesque à leur art. Les nombreux maîtres qui en sont issus allient la véracité du pinceau et la pureté des formes de la tradition flamande à l'élégance et à la tendance décorative en provenance d'Italie et, en particulier, la forte coloration des vénitiens.

Ce centre vivace et accueillant, à l'audace parfois pittoresque, qui répond à l'âme et au style communs à toute l'Europe septentrionale du XVI^e siècle, apprend alors un langage artistique particulier et se fait l'interprète du plus authentique esprit allemand où pointent les signes timides encore de son inclination au tragique, au romantisme ou au lyrisme.

Crucifixion

Panneau : 28,2 x 26,9 cm

Provenance :

Collection privée, France.

La mort de Jésus décrite par Matthieu (XXVI, 33-56), Marc (XV, 22-41), Luc (XXIII, 33-49) et Jean (XIX, 17-37) est au centre de l'art chrétien depuis de VI^e siècle. Si l'époque gothique limite la scène à quelques personnages, la Renaissance, quant elle, accentue le pathétique de la figuration. Quand la scène narrative tend à se dépouiller elle amplifie l'effet dramatique sur la contemplation du croyant.

Dans une composition frontale et rapprochée, le crucifié, coiffé de la couronne d'épines et les yeux clos, la silhouette émaciée, la tête inclinée sur l'épaule est représenté mort. Les personnages constants ou rajoutés autour de Jésus sont disposés en couple de part et d'autre de la croix. La Vierge défaillante, soutenue par Saint Jean, est mise en valeur (cet élément sera interdit par le Concile de Trente après la seconde moitié du XVI^e siècle). Les Saintes Femmes en prières, sont auprès d'elle. Au premier plan figure le centenier des Evangiles synoptiques ou le soldat Longin de la Légende Dorée. Au XVI^e siècle, il devint courant d'ajouter les figures de saints ou donateurs assistant à la scène. Ils rappellent le type de la "Sacra Conversazione" mis en place au XV^e siècle où les saints patrons d'une église ou de la ville du donateur, les fondateurs de l'ordre en question, les donateurs en famille sont figurés auprès d'une Vierge à l'Enfant.

Le tableau du Maître d'Augsbourg reflète bien les inspirations simultanées de son milieu dans le traitement d'une image dévotionnelle : la Crucifixion prend place dans un paysage rudimentaire tandis qu'il accentue les détails maniéristes par la présence des colonnes dorées, l'expression d'une douleur plus profonde et le soin minutieux qu'il apporte aux vêtements et aux tissus précieux.



CORNELIS VAN CLEVE

Anvers 1520 - Londres après 1567

Fils et continuateur de Joos Van Cleve - auquel il a emprunté plusieurs compositions religieuses - il devient Maître en 1541. A la suite d'une erreur, ses œuvres furent longtemps mises à l'actif d'un Joos Van Cleve le Jeune qui n'a pas existé. C'est Cornelis et non le soi-disant Joos le Jeune qui perdit la raison lorsqu'il se trouva à Londres en 1554 en compagnie d'Antonio Moro, lors du mariage de Philippe II avec Marie Tudor. A la suite de quoi, il ne put jamais retravailler. Plus encore que son père, Cornelis Van Cleve fut marqué par l'influence de Léonard de Vinci et ses tableaux comportent de précieux effets de modelé obtenu à l'aide d'ombres légères et des contrastes entre les carnations lumineuses et le fond sombre. Il s'est inspiré aussi de certaines compositions d'Andréa del Sarto, ce qui contribua à faire de lui un brillant représentant de la nouvelle peinture maniériste - et bien plus, puisqu'il a su donner à son art, un style personnel et évolué.

Vierge à l'enfant

Panneau: 63,5 x 53,3 cm

Provenance:

Comte Pourtalès, Paris
Oscar Hainaur, Berlin
Galeries Kleinberger, 1916
E.A. Faust, Saint-Louis
M.B. Wallace, Saint-Louis

Exposition:

Saint-Louis, City Art Gallery of Saint-Louis, 1973

Littérature:

L. Baldass: *Joos van Cleve der Meister des Todes Mariä*, 1925, p. 39, n° 25
M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, IXa, 1972, p. 63, n° 63b, pl. 78.

Le thème de la Vierge à l'Enfant - d'abord majestueuse comme une pure idée puis rayonnante d'orgueil maternel et de tendresse - s'est développé après le XIII^e siècle en même temps que grandit son culte et les scènes intimistes de la mère jouant avec son enfant connut une fortune immense jusqu'à nos jours.

La composition avec un enfant Jésus au corps très épanoui et très accusé, aux mouvements marqués, dérive certainement d'une œuvre perdue de Léonard de Vinci dont on trouve la trace dans certaines madones de l'école lombarde. Selon Friedländer, le geste de l'Enfant, croisant violemment ses bras tendus, pourrait avoir été emprunté à une figure d'Hercule enfant étouffant les deux serpents.

Si Cornélis van Cleve s'appuie ouvertement sur l'exemple de Vinci pour ce qui est de l'idée générale il conserve néanmoins ses propres qualités dans l'expression des visages, la vigueur du modelé, la plénitude classique de la forme, le traitement des tissus, l'intensité des effets du clair-obscur, le coloris aux accords sonores, la minutieuse facture nordique. De plus, il situe la scène dans un intérieur raffiné et hautement maniériste ouvert sur un paysage pittoresque et détaillé au fort accent septentrional à la manière de Patenier et de Met de Bles. En raison de son inspiration, le tableau de Van Cleve présente une importance considérable pour l'histoire des rapports de la peinture flamande et de l'art italien.

L'Enfant qui s'est saisi des cerises - fruits du paradis et symboles de vertu - tend un visage attendri vers sa mère. La pomme posée au premier plan rappelle la Rédemption, le récipient, l'Eucharistie. La mère, aux paupières baissées, aux cheveux d'un blond lumineux flottant librement - à la flamande - sur les épaules, esquisse un sourire indécis, gracieux mais néanmoins grave. Les lèvres de la Vierge, d'une rose orangé subtil, sont un autre trait distinctif du goût maniériste. Les carnations très claires ajoutent à la séduction de cette œuvre dévotionnelle qui, en dépit du sujet traditionnel, prend place parmi les créations les plus importantes de la peinture maniériste flamande.



attribué à CORNELIS VAN CLEVE

Anvers 1520 - Londres après 1567

Vierge à l'enfant avec Sainte Anne

Panneau: 20,8 x 16,4 cm

Provenance:
Collection privée, France.

L'ascendance de Jésus représentée comme une Sainte parentée restreinte à trois générations - appelée la petite sainte parentée - est un thème iconographique tardif qui apparaît au XV^e siècle quand la dévotion à Sainte Anne prend un nouvel essor avec l'extension de la doctrine de l'Immaculée Conception. Dès lors, sont souvent réunis Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, côte à côte, qui prennent dans l'art flamand un aspect familial pour servir de décoration aux oratoires privés. Ce fut un motif très en faveur dans l'Europe septentrionale des XV^e et XVI^e siècles. Le tableau dévotionnel de ce Maître comporte toutefois une intéressante nouveauté. Dans un intérieur indéterminé mais sobre, la Vierge et Sainte Anne, en bustes, sont debout derrière un muret sur lequel se tient l'Enfant, nu, assis sur un coussin de velours et où sont placés une moitié d'orange, un couteau et un vase de fleurs. Ce type de représentation avec un parapet évoque la manière de Joos van Cleve mais les figures relèvent plus de son fils, Cornélis. L'idée semble venir d'Italie où elle figure dans une Vierge de Crivelli, datée de 1482 et conservée au Musée de Bergame. Le fruit et le vase de fleurs relèvent d'une symbolique religieuse: l'orange appelée aussi pomme de chine, peut remplacer la pomme qui fait allusion à la mission du futur rédempteur; le couteau peut évoquer le sacrifice; les fleurs sont attachées au culte marial pour signifier la pureté et l'humilité, rappeler l'Annonciation, l'Immaculée Conception ou le Martyr. Quelque soit la valeur allégorique de ces éléments, ils annoncent les natures mortes du XVII^e siècle.



MARCELLUS COFFERMANS

vers 1525 - Anvers - après 1575

Peu de choses sont connues de ses années de formation. S'il est vraisemblablement, par certains de ses emprunts, d'origine brugeoise, son nom apparait pour la première fois à Anvers où il fut reçu franc-maître en 1549.

Peintre de petites scènes religieuses archaisantes, il semble prolonger la tradition des compositions de Van der Weyden, Memling, David et Benson, parfois aussi de Dürer ou de Schoengauer, au moment où le style romanisant domine le langage pictural de la fin du siècle, dans la métropole anversoise, en même temps que triomphe l'italianisme.

Il est resté attaché aux formes du passé et s'est inspiré d'une iconographie traditionnelle, qui témoignent de la persistance d'une clientèle réfractaire au style de la Renaissance ou férue d'archaïsme. Il adopte toutefois une facture plus conforme aux pratiques du XVI^e siècle, dans la douceur du modelé des visages.

Sa personnalité et sa manière d'une extrême perfection technique, s'affirment dans les types de personnages et dans les moindres accessoires dépeints, pour créer un monde sonore et délicat, rehaussé par l'éclat de la matière picturale, lisse et brillante. Ses multiples petits panneaux sont, par excellence, des tableaux de dévotion destinés à décorer les oratoires privés. Ils furent très populaires et largement diffusés tout au long du XVI^e siècle.

Descente de croix

Panneau : 26,8 x 20,4 cm

Provenance :

Collection privée, France.

L'épisode décrit par Matthieu (XXVII, 57-58), Marc (XV, 42-46) et Luc (XXIII, 50-54) suit immédiatement la Crucifixion. Joseph d'Arimathie a obtenu l'autorisation de descendre le corps du Christ et apporte le linceul. Il sera aidé de Nicodème qui amène les aromates, pour détacher le corps et l'embaumer.

L'iconographie traditionnelle est ici respectée. Deux échelles sont appuyées sur les bras de la croix, sur lesquelles deux hommes dont Nicodème, soutiennent le corps. A ses pieds, la Vierge défaillante est soutenue par les saintes femmes. Saint Jean se tient à leur côté. Joseph d'Arimathie à droite tient le linceul. Mais aucun symbole de la Passion ne git au sol comme dans l'œuvre de Gossaert.

Peint d'après les tableaux ou gravures des maîtres de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle dont il tire le meilleur parti, la composition de Coffermans conserve un certain archaïsme. Il se concentre sur les rares personnages qui assistent à la scène, dans un paysage rudimentaire. Le petit format en accentue l'exigüité. Les figures isolées esquissent des gestes sobres ou des attitudes contraintes, saisis dans un mouvement à peine perceptible. Par contre, l'accent pathétique de la douleur de la Vierge est une expression nouvelle de la piété exaltée. Enfin, sa personnalité s'affirme dans les types des personnages et la douceur de leur modelé, dans une facture plus conforme à son époque où l'ensemble sonore et délicat de son coloris est rehaussé par l'éclat de la matière picturale, lisse et brillante.



Attribué à KATHARINA VAN HEMESSEN

1528 - Anvers - après 1587

Katharina van Hemessen est née à Anvers en 1528. Elle fut la fille et l'élève de Jan Sanders van Hemessen et d'une mère fortunée, Barbe de Fenere. Son père, rallié à la Réforme quitta Anvers en 1551 pour se fixer à Haarlem.

Elle fut, quant à elle, attachée à la cour de Marie de Hongrie en tant que miniaturiste, nous dit Vasari, et séjourna longtemps en Espagne à la même époque. Elle épousa en 1554 Chrétien de Morien ou Moryn, musicien de la reine. Ils purent vivre tous deux des rentes de cette dernière et voir leur art s'épanouir.

Elle s'adonna principalement à la peinture de portraits qui firent sa renommée et à quelques rares scènes religieuses. Elle a pu également apporter son soutien aux œuvres de son père en contribuant à peindre les petits personnages vus en miniatures de ses grandes compositions.

Ainsi, les rares œuvres de cette femme peintre qui fut l'une des premières portraitistes en son temps, conservées dans les musées de Bruxelles, Anvers, Londres, Leningrad ou Amsterdam, sont des documents précis et intimes des élégants de la cour, de la vie musicale ou artistique des provinces flamandes autour de 1550 quand, un peu partout, les conflits surgirent.

Portrait d'un gentilhomme

Panneau: 13,5 x 10 cm

Provenance:

Collection privée, France.

Dans les années 1550, le genre du portrait conserve encore de ses premières origines l'aspect statique et quelque peu sévère. Il reste fidèle à l'observation attentive et immobile du modèle prônée par les Primitifs. Enfin, des artistes du début du XVI^e siècle, il acquiert cette volonté de ressemblance et de réelle présence.

Le petit format choisi par le peintre accentue l'exécuté du cadre dans lequel notre gentilhomme doit se contenir. Il rappelle l'extrême finesse des miniaturistes tandis que son aspect typique d'art de cour offre des affinités avec les formules françaises des Clouet et Corneille de Lyon.

En une pose frontale, un homme, non identifié, en buste et richement vêtu se tient debout face à nous. On devine une main posée sur son arme ou sur sa hanche. L'attention portée à sa parure et à son maintien doit permettre de situer son rang ou sa fonction. Il se détache encore sur un fond neutre, une surface teintée bidimensionnelle, qui, dans un souci de sincérité et de simplicité, rehausse l'expressivité du visage et de sa personnalité. La rigueur de la représentation presque hiératique s'équilibre avec l'individualisation marquée des traits pour traduire l'autorité et la puissance du modèle. Le visage semble animé du caractère de l'homme, grave mais néanmoins courtois et son regard porté sur le spectateur présente plus d'ascendant.

Cette conception du portrait réaliste et humaniste rencontra une faveur exceptionnelle auprès des cours européennes qui furent alors les meilleurs commanditaires.



Pierre Gourdelle

vers 1530 - Paris - après 1588

Peintre et dessinateur, Pierre Gourdelle est probablement né à Paris vers 1530 et serait apparenté à Simon Gourdelle, valet de la Chambre du Roi en qualité de peintre. Il est pour la première fois mentionné dans la préface d'une Histoire de la nature des oiseaux avec leurs descriptions et naïfs portraits retirés au naturel, de Pierre Béron, ed. G. Corrozet, Paris, 1555, comme le "Maître Pierre Gourdelle, parisien, peintre vraiment ingénieux" qui dessina certaines planches du livre de figures d'oiseaux. Il a épousé Suzanne Caron après 1568, fille d'Antoine Caron, peintre estimé du XVI^e siècle et belle sœur de Thomas de Leu, graveur fort renommé à l'époque. En 1574, il signe le portrait de Thomas Gayant, que nous présentons ici. Il est encore cité en 1583 dans un état des officiers domestiques du Roi en qualité de peintre et en 1585 dans un état des valets de la Chambre de la Reine mère. Il a signé ses derniers portraits dans les années 1587-88. Il s'agit d'une série de 25 effigies de la Maison de France et des principaux soutiens de la Ligue, gravées d'après ses dessins par Thomas de Leu, Léonard Gautier, Jacques Granthomme et Alexandre Vallée qui semblent avoir plu et eurent beaucoup de succès. Ils représentent Henri II et Catherine de Médicis; 4 de leurs enfants, Charles IX, Henri III, le duc d'Alençon, Margueritte de Navarre; leurs belles-filles Louise de Lorraine et Marie Stuart; des princes lorrains et deux princes étrangers protecteurs de la Ligue, Sixte Quint et le Duc de Parme.

Portrait de Thomas Gayant

Panneau: 34 x 25 cm
signé et daté 1574

Inscriptions sur le panneau: *Messire Thomas Gayant conseiller du roi en son conseil privé et en sa cour du parlement: président ès enquêtes d'Icelle seigneur de Varate, et de la Douchetière. En lann de sô aage XLII. Peint par P. Gourdelle - 1574*

Provenance:
Baron Guillaume Cerise, Paris

Littérature:
L. Dimier: *Histoire de la peinture de Portrait en France au XVI^e siècle*, Paris 1925, n° XLVI
Roman: *Le peintre Pierre Gourdelle*, in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, vol XII, 1888, pp. 268-290.

Ce personnage barbu, en buste, tourné de trois quarts à droite, coiffé d'un chaperon plat et vêtu d'une houppelande bordée de deux rangs de fourrure et d'une fraise à l'immense mérite d'être identifié grâce à l'inscription du panneau. Il s'agit de Thomas Gayant (1532-1602) qui exerça au Parlement de Paris. Il épousa une fille d'honneur de la reine Catherine de Médicis, Marie Bochart, dont il eut cinq enfants. Il est gratifié en 1562 du titre de Maître des requêtes de la reine mère, nommé conseiller au Parlement en 1564, puis président aux enquêtes en 1572 à la place de François Séguier et fut choisi, cette même année, pour faire partie du conseil privé. Il possédait les terres et les titres de Seigneur de Ménillet, par son épouse, de Varatre, par sa mère, de la Bourdinière par son aïeul. Il acquit avec sa fortune les terres de la Douchetière, du Sonnet, de Plac et du Buat, toutes situées en Ile-De-France et ses environs. Pierre Gourdelle suit de peu la génération des peintres tels les Clouet ou Corneille de Lyon qui ont mis en place la formule du portrait français. Il fut lui aussi peintre de cour mais dans le strict milieu parisien où il évoluait. Gourdelle montre un souci de véracité qui le rapproche de son modèle. Sa technique est assez minutieuse et soigneuse pour prendre l'aspect de l'émail. S'il se montre moins perspicace dans le rendu de l'atmosphère qu'un Corneille de Lyon par exemple, il développe un sens inédit de l'exactitude physique et psychologique qui touche même les défauts de son modèle. Il n'y a pas désir d'ennoblir la figure dans un sens idéal, il y a volonté de la représenter et de la fixer telle qu'elle était au moment où il l'a peinte, comme s'il pouvait rendre grâce à la disgrâce.



HANS VAN WECHELEN

vers 1537 - Anvers - vers 1590

Jan van Wechelen est né à Anvers probablement vers 1530.

Il est mentionné en 1557 dans la Gilde de Saint-Luc en tant que Maître ayant pour élève Hans de Boeys.

C'est très tôt qu'il commença à travailler à Anvers où il œuvra vraisemblablement toute sa vie.

La date de sa mort est inconnue mais il semble avoir été encore actif vers 1570.

Peintre de figures mais également de scènes religieuses, de sujets allégoriques ou même de portraits, il collabora avec Cornelis van Dalem dont il étoffa les tableaux d'une foule de petits personnages.

Sa réputation allant grandissant au cours du XVII^e siècle, ses tableaux figuraient dans les plus importantes collections anversoises: Cornelis van der Geest, Rubens qui possédait une œuvre du peintre et Peeter Stevens qui en avait dix.

Son style s'apparente à celui du Monogrammiste de Brunswick, de Cornelis Massys et d'une façon plus générale à Pierre Brueghel l'ancien, notamment dans sa façon de traiter les personnages dans des scènes pittoresques d'une saveur toute particulière, où le mouvement et la conception d'une nouvelle réalité annonce désormais un esprit à tendance profane tandis que l'autorité du dessin, les formes nettement soulignées, rattachent le Maître aux tendances rigoristes qui se développent dans les Pays-bas vers 1540.

Le retour du fils prodigue

Panneau: 33 x 48 cm

Provenance:

Collection privée.

Saint Luc (XV, 11-32) nous a transmis cette parabole de Jésus, dramatique et touchante, qui fut très chère aux artistes du Moyen-Age à partir du XIII^e siècle. Elle fut souvent reprise et développée dans les pièces de théâtre des rhétoriciens comme le drame scolaire Acolastus de G. Gnaphens et dans les livres populaires du XVI^e siècle. Sa représentation fut prétexte, aux XV^e et XVI^e siècles, à peindre des petits panneaux de genre à intention morale où s'égaient la fantaisie, la verve et l'attachement au pittoresque des artistes de l'Europe septentrionale. Le public, quant à lui, apprécie cet enseignement figuré, qui se suffit à lui-même, des vertus du repentir et du pardon. Sa grande popularité a donné lieu à des cycles narratifs de quatre panneaux ou à des représentations indépendantes. Au siècle qui nous intéresse, la forme moralisante est conservée mais les récits, traités comme des épisodes contemporains se déroulant dans le cadre des villages flamands en fête, contribuent à la saveur de l'illustration. Le retour du fils prodigue est l'ultime épisode du fils, vêtu de haillons, regagnant son foyer pour solliciter le pardon de sa faute. Son père l'étreint et ordonne à ses serviteurs de lui apporter la plus belle tunique et de préparer un festin en tuant le veau gras - sacrifice d'expiation - tant est grande sa joie d'avoir retrouvé celui qu'il croyait perdu à jamais tandis que le frère aîné, dévoré de jalousie, se complait dans une attitude contrainte et refuse de prendre part aux réjouissances. Le tableau de van Wechelen qui a pour cadre un village animé de nombreux personnages qui festoient ou se battent à l'issu d'un jour de marché ou de foire, vante les aspects pittoresques et anecdotiques les plus élémentaires de la vie quotidienne en Flandre, comme si la parabole n'était plus qu'un prétexte lointain, et ébauche le thème des scènes de kermesse tant appréciées au XVII^e siècle.



DE JONCKHEERE

100, Rue du Faubourg St-Honoré
75008 Paris
Tél: 42 66 69 49
Fax: 42 66 13 42

55, Boulevard de Waterloo
1000 Bruxelles
Tél: 512 99 48
Fax: 512 15 54

Le Louvre des Antiquaires
2, Place du Palais Royal
(7-9 Allée Boule)
75001 Paris
Tél: 42 60 20 82