

DE JONCKHEERE



DE JONCKHEERE

108, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - TÉL.: 42 66 23 68 - FAX: 42 66 13 42 - 75008 PARIS

100, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - TÉL.: 42 66 69 49 - FAX: 42 66 13 42 - 75008 PARIS

LOUVRE DES ANTIQUAIRES - 2, PLACE DU PALAIS ROYAL (7-9, ALLÉE BOULLE) - TÉL.: 42 60 20 82 - 75001 PARIS

NEW-YORK - CONTACTER MICHAEL ALTMAN - 50 EAST 72 STREET - NEW-YORK 10021 - TÉL.: (212) 879 00 02 - FAX: (212) 879 00 11

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

PORTRAITS - MARINES

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1. MAITRE DE LA LEGENDE DE SAINTE URSULE	act. 2 ^e moitié XV ^e s.	Vierge à l'Enfant
2. ECOLE FRANÇAISE DU XV ^e SIECLE		Le Christ au roseau
3. attr. à LUCAS CRANACH LE VIEUX	1472-1553	Portrait de Philippe Melanchthon
4. attr. à LUCAS CRANACH LE VIEUX	1472-1553	Portrait de Philippe Melanchthon
5. attr. à JAN GOSSAERT dit MABUSE	v. 1478-1536	Vierge à l'Enfant : Portrait présumé d'Anne de Berghes, marquise de Veere et son fils Hendrick
6. MAITRE AU PERROQUET	act. 1 ^{er} tiers du XVI ^e s.	Vierge à l'Enfant dans un paysage vallonné, au premier plan une corbeille de fruits et un perroquet
7. ECOLE ALLEMANDE DU XVI ^e SIECLE		La décollation de Saint Jean-Baptiste
8. JAN MASSYS	v. 1509-v. 1575	Le bouffon
9. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait d'un gentilhomme
10. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait de Louise de Halluin
11. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait de Jean Calvin
12. CORNEILLE DE LYON	v. 1500-v. 1574	Portrait présumé de Madame de Rochechouart
13. MAITRE FRANÇAIS	act. 2 ^e quart du XVI ^e s.	Portrait présumé du Dauphin François
14. MAITRE FRANÇAIS	act. 2 ^e quart du XVI ^e s.	Portrait de Louis de Saint Aubin
15. CORNELIS VAN CLEVE	1520-ap. 1567	Vierge à l'Enfant et Sainte Anne
16. CORNELIS VAN CLEVE	1520-ap. 1567	La Sainte Famille
17. PAUL COECK d'ALOST	v. 1530-ap. 1592	La Sainte Famille
18. ECOLE FRANÇAISE DU XVI ^e SIECLE	v. 1590	Portrait d'homme
19-20. JUSTUS SUTTERMANS	1597-1681	Paire de Portraits
21. BARTHOLOMEUS BREENBERGH	1598-1659	Portrait d'un jeune savant
22. PIETER CODDE	1599-1678	Portrait d'un jeune homme
23-24. JAN VAN DE VENNE	av. 1600-av. 1651	Deux Portraits de vieillards
25. GERARD HOUCKGEEST	v. 1600-1661	Vue d'une ville imaginaire au bord d'un fleuve
26. JACOB ADRIAENSZ BELLEVOIS	1621-1676	Le ferry pour Dordrecht au "Oude Hoofdpoort" à Rotterdam vers 1650
27. WILLEM VAN DE VELDE et son atelier	1633-1707	Marine en eau calme
28. FRANS VAN MIERIS L'ANCIEN	1635-1681	Vanité sous les traits d'une élégante au petit chien et au pli cacheté
29. FRANS VAN MIERIS L'ANCIEN	1635-1681	La cantatrice âgée
30. ABRAHAM STORCK	1635-1710	Flûtes hollandaises chassant la baleine en Arctique
31. WILLEM VERSCHURING	1657-1715	Jeune homme avec "roemer" et une pipe

Ce deuxième catalogue consacré aux portraits et aux marines confirme notre volonté à faire découvrir ces œuvres.

Chaque tableau a fait l'objet d'une rigoureuse sélection et nous tenons à remercier les historiens d'art pour leur précieux concours ainsi que les collectionneurs qui nous ont accordé leur confiance et permis de découvrir leurs œuvres.

This second catalogue devoted to portraits and to seascape paintings confirms our wish to make these works known.

Each painting was carefully selected and we should like to express our thanks to the art-historians for their kind assistance, as wel as the collectors who put trust in us, thus unabling the discovery of their paintings.

Maître de la Légende de Sainte Ursule

Actif à Bruges durant la seconde moitié du XV^{ème} siècle

Le nom de ce peintre fut emprunté aux volets du retable de Sainte Ursule du Couvent de Sœurs Noires de Bruges qui retracent l'histoire de Sainte Ursule et des onze mille Vierges. Les fragments de ce retable ont été peints à Bruges, peu avant la fameuse chasse de Sainte Ursule de Memling qui a été consacrée en 1489. Deux des peintures de ce groupe portent les dates de 1486 et 1488. Ces panneaux ont été choisis par Friedländer, dès 1902, comme point de départ pour la reconstitution de l'œuvre de ce contemporain de Memling. Plus tard, il élaborait une liste plus complète de vingt-quatre tableaux. Marlier a complété celle-ci en 1964.

La technique du Maître de la Légende de Sainte Ursule présente des affinités avec les grands primitifs flamands, Rogier van der Weyden, Hans Memling et Hugo van der Goes. Parmi les maîtres anonymes, il est l'un des seuls qui ait réussi à réaliser une synthèse personnelle de toutes ces influences.

Dans le fond de ses tableaux, tout comme chez son concitoyen et contemporain, le Maître de la Légende de Sainte Lucie, il représente souvent le Beffroi de Bruges à des stades différents de sa construction, ce qui permet une datation approximative de ses œuvres. Ainsi quelques-unes peuvent être datées d'avant 1483 (avant l'achèvement de l'étage octogonal du Beffroi) et entre 1493 et 1499 (avec le couronnement mais sans le toit qui fut détruit par un incendie en 1493).

La figure de la Madone allaitant l'Enfant s'inspire du Saint Luc peignant la Vierge de Rogier van der Weyden (Musée Groeninge à Bruges) tandis que l'Enfant appuyant la pomme sur sa cuisse et l'assouplissement de sa pose sont empruntés à Hans Memling. La conception miniaturiste de la composition, les détails stylistiques - cheveux roux, douceur des carnations, allongement des visages, paysage, coloris et éclairage raffinés - sont propres à ce maître anonyme.

Vierge à l'Enfant

Virgin and Child

Panneau • Panel: 45,4 x 34 cm

Provenance:

Collection privée.

This painter's name was borrowed from the wings of the Saint Ursula retable in the convent of the Black Sisters of Bruges, which retraces the story of Saint Ursula and the eleven thousand Virgins.

These fragments were painted in Bruges, shortly before Memling's famous reliquary of the Saint, which was consecrated in 1489. Two paintings in this group bear the dates of 1486 and 1488.

These panels were chosen by Friedländer as of 1902, as a starting-point for the reconstitution of the work of this contemporary of Memling.

The technique of the Master of the Legend of Saint Ursula shows affinities with the great Flemish primitives, Rogier van der Weyden, Hans Memling and Hugo van der Goes. He is one of the few anonymous masters to have managed to make a personal synthesis of all these influences.

In the background of his paintings, as with his fellow citizen and contemporary, the Master of the Legend of Saint Lucia, he often depicts the Belfry of Bruges, in its various stages of being built, allowing for an approximate dating. Therefore, some of the works may be dated from before 1483 (prior to the completion of the octagonal story of the belfry) and between 1493 and 1499 (with the top but devoid of the roof, which was destroyed in a fire in 1593).

The figure of the Virgin suckling the Child is inspired by Rogier van der Weyden's Saint Luke combing the Virgin (Groeninge Museum in Bruges), whereas the Child pressing the apple to His thigh and the delicate touch of His pose are borrowed from Hans Memling. The miniaturist design of the composition and the stylistic details - red hair, softness of the flesh, lengthening of the faces, landscape, sophisticated coloring and lighting - are particular to this anonymous master.



Le christ au roseau

Christ Holding a Reed

Panneau • Panel: 16 x 13 cm

Provenance:

Collection privée.

Entre la Flagellation et la Crucifixion, au moment du Couronnement d'épines (Marc XV: 15 et Matthieu XXVII: 29), Jésus est représenté revêtu de pourpre, les mains liées, tenant entre ses doigts et en guise de spectre - l'un des instruments de la Passion - une tige de roseau avec laquelle les soldats lui frappent la tête. La simplicité de la composition, immobile et archaïque, l'espace restreint et sans profondeur, épuré de tout élément narratif et rythmé par le volume plastique du corps souffrant, accentuent la puissance d'expression émanant de la figure du Christ.

Between the Flagellation and Crucifixion, when he was donned with the crown of thorns (St. Mark XV: 15 and St. Matthew XXVII: 29), Jesus is depicted dressed in purple, with his hands tied, but holding between his fingers in the guise of a specter one of the instruments of the Passion: a reed with which the soldiers beat him over the head.

The simplicity of the composition, which is static and archaic, the limited, shallow space, devoid of any narrative element and made alive by the plastic volume of the suffering body, stress the power of expression emanating from the figure of Christ.



attribué à LUCAS CRANACH LE VIEUX

1472 Cranach - Weimar 1553

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

A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500. Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif.

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

Exceptée une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce en tant que bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

Portrait du jeune Melanchthon (1497-1560), de son vrai nom Philippe Schwarzerd, réformateur religieux allemand qui fut un disciple de Luther et son successeur à la tête de l'église. Rédacteur de La Confession d'Augsbourg (1530), il fut professeur de grec à l'université de Wittenberg où Cranach avait été peintre de la Cour entre 1500 et 1504.

Portrait de Philippe Melanchthon

Portrait of Philip Melanchthon

Panneau • Panel: 20,1 x 13,8 cm

Marqué du serpent ailé et daté 1548

Au dos du panneau est dessiné un blason représentant un griffon rouge et couronné

Provenance:

Collection privée, Vienne, c. 1930

Collection privée.

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

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

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

A portrait of the young Melanchthon (1497-1560), whose real name was Philip Schwarzerd, a German religious reformer who was Luther's disciple and successor at the head of the church. He wrote the Confession of Augsburg (1530) and was teacher of Greek at the University of Wittenberg, where Cranach was court painter between 1500 and 1504.



attribué à LUCAS CRANACH LE VIEUX

1472 Cranach - Weimar 1553

Portrait de Philippe Melanchthon

Portrait of Philip Melanchthon

Panneau • Panel: 20,5 x 14,5 cm

Marqué du serpent ailé

Provenance:

Collection privée.

Les portraits individuels ou collectifs de Luther et de Melanchthon ont fait à Vienne vers 1502-1504, la célébrité de Cranach qui, à l'instar de Dürer, fréquentait le milieu protestant militant. Réalisés de leur vivant, ils se montrent fidèles aux traits physiologiques tout en conservant une formule conventionnelle d'inspiration gothique, appuyée par un dessin vif et nerveux. La figure de Melanchthon par Cranach servit de modèle jusqu'au XIX^{ème} siècle, à plusieurs générations de peintres d'histoire.

In Vienna, around 1502-1504, individual or group portraits of Luther and Melanchthon accounted for the celebrity of Cranach, who, at the instigation of Dürer, frequented militant Protestant circles. They were made during their life-time and remain faithful to their physiognomic features, while at the same time preserving a conventional approach related to a lively, nervous style. The figure of Melanchthon by Cranach served as a model for several generations of history painters until the XIX century.



attribué à JAN GOSSAERT dit MABUSE

vers 1478 Maubeuge - Middelbourg 1536

Jan Gossaert dit "Mabuse" ou "de Maubeuge" est actif à Anvers dès 1503 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 Dunrstedde sur le Rhin. En 1518, appelé à Bruxelles, il participe aux travaux de décoration du cortège des funérailles de Ferdinand le Catholique. A la mort de son protecteur, 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^{ème} 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. 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.

Ce tableau peint vers 1525 connaît plusieurs versions (Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Metropolitan Museum of Art de New York, Gemäldegalerie de Dresde). Les figures d'Anne de Bourgogne (1489-1540) et d'Hendrick (1519-1532) furent identifiées par K. van Mander qui savait Gossaert au service d'Adolphe de Bourgogne. Peut-être inspirée par Memling, la trouvaille du cadre projeté dans le champ de l'image, inaugurée par Gossaert vers 1525-1530, développe une glose sur le thème du tableau hors du cadre, un jeu entre l'art et la réalité, déjà au centre de la composition qui superpose esprit profane et idéalisation religieuse.

Vierge à l'Enfant : Portrait présumé d'Anne de Berghes, marquise de Veere et de son fils Hendrick

Virgin and Child: Portrait of Anne de Berghes, Marquise of Veere, and her son, Hendrick

Panneau • Panel: 52,6 x 36,3 cm

Provenance:
Collection privée.

Jan Gossaert, so-called Mabuse and also "from Maubeuge" worked in Antwerp in 1503 and was a member of the town's Guild. It is not known with whom he trained, but it could have been in Malines.

He started early in the service of the Princes of Burgundy, and in 1508 he went to Italy with Philip of Burgundy, the bastard son of Philip the Good and the future Bishop of Utrecht. He thus visited Verona, Florence, Rome and Venice, and brought back studies and sketches, which prove his interest in antique sculpture.

On his return he stayed with Philip of Burgundy in his castle of Suytburg in Zeeland and his residence of Dunrstedde on the Rhine. He was called to Brussels in 1516, where he took part in the decoration of the funeral procession of Ferdinand the Catholic. On the death of Philip of Burgundy, he took service with the latter's nephew Adolph of Burgundy in Middelburg.

Jan Gossaert, together with Quentin Metsys, is the dominant figure of early XVI century Flemish painting. From the start, he contributed a profane spirit having its sources in Renaissance humanism, thus deeply renewing the spirit and shapes of painting, in particular by using processes he had learnt in Italy. His eclectic art, which often has Germanic influences such as Dürer's, is still deeply rooted in Eyckian art, as much in technique as in style. By the density of his colors, his use of rich and brilliant material, he is one of the best representatives of Flemish mannerist art.

There are several versions of this canvas painted around 1525 (The Brussels Musées Royaux des Beaux-Arts, the New York Metropolitan Museum of Art and the Dresden Gemäldegalerie). The figures of Anne of Burgundy (1489-1540) and Hendrick (1519-1532) were identified by K. van Mander who knew Gossaert was in the service of Adolph of Burgundy. Inspired perhaps by Memling, the finding of the frame projected inside the picture, initiated by Gossaert c. 1525-1530, forms a gloss on the picture outside its frame, an interplay of art and reality, in the very midst of the composition superimposing profane spirit and religious idealization.



MAÎTRE AU PERROQUET

actif à Anvers durant le premier tiers du XVI^{ème} siècle

Peintre de figures et de compositions religieuses, ce maître anonyme anversois durant la première moitié du XVI^{ème} siècle fut ainsi désigné par M.J. Friedländer en raison du perroquet qui, sans avoir valeur de signature, figure sur quelques uns de ses tableaux de Madone et avec lequel joue l'Enfant.

Ses représentations de Vierge à l'Enfant et de Sainte-Madeleine, dépeintes sous l'aspect de jeunes aristocrates, vêtues à la mode des environs de 1530, le rapprochent principalement de son contemporain, le Maître des demi-figures, avec lequel style hautement maniériste et mode de production se confondent parfois, et plus rarement des figures de Pieter Coeck d'Alost. Le type de la Vierge, l'ovale de son visage, l'expression de ses traits, les doigts effilés ainsi que corps allongé de l'Enfant sont communs aux deux artistes anonymes qui n'ont eu cesse de rendre un hommage déguisé à la grâce idéale et sensible des nobles femmes de la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie.

Si les figures trahissent le maniérisme raffiné du milieu dans lequel il évoluait, le large fond de paysage rappelant les inventions du Patinir et d'Isenbrant ainsi que la nature morte de fruits sont, ainsi réunis, des apports plus personnels du maître. L'autorité et la minutie de son écriture stylistique rehaussant le goût et la distinction indéniables des détails font de cette formule dévotionnelle, l'une des œuvres les plus abouties du maître.

**Vierge à l'Enfant dans un paysage vallonné,
au premier plan une corbeille de fruits et
un perroquet**

*Virgin and Child in an Undulating Landscape;
in the foreground, a Basket of Fruit and a Parrot*

Panneau • Panel: 74 x 53 cm

Provenance :

Collection Henry Rouart

Vente Henry Rouart, Paris, 9-11 décembre 1912

Collection privée.

This anonymous Master of Antwerp, who painted religious characters and compositions during the first half of the XVI century was named as such by M.J. Friedländer owing to the parrot, which, whilst having no value as a signature, appears on some of his Virgin paintings, in which the Child plays with it. His representations of the Virgin with Child and Saint Mary Magdalene, depicted as young aristocrats dressed in the fashion of the 1530's, closely recall his contemporary, the Master of the half-figures, with whom the highly mannerist style and mode of production often interrelate and, though more rarely, the characters of Pieter Coeck d'Alost.

The style of the Virgin, with her oval face, the expression of her features, her slender fingers and the long body of the Child are common to both anonymous artists, who constantly played subtle homage to the ideal, sensitive grace of the noble women of the court of Margaret of Austria and Mary of Hungary.

Although the figures betray the sophisticated Mannerism of the milieu in which the painting developed, the broad landscape background recalling the inventions made by Patenier and Isenbrant and the fruit still life are, when brought together in this way, the Master's own personal contributions. The authority and minuteness of his style, enhancing the undeniable taste for and distinction of detail, make this devotional work one of the Master's most accomplished.



ÉCOLE ALLEMANDE DU XVI^{ème} SIÈCLE

La décollation de saint Jean Baptiste

The Beheading of Saint John the Baptist

Panneau • Panel: 47 x 32 cm

Provenance:

Collection privée.

L'évocation du motif biblique (Matthieu XVI: 3-11, Marc VI: 17-28 et Luc III: 19-20) repris dans les textes apocryphes et La Légende Dorée, tire son modèle iconographique d'une composition gravée par Albrecht Dürer en 1510 ("The Illustrated Bartsch", New York, 1980, vol. 7, Part. 1, p. 220, fig. 125). Le talent très accompli du maître resté anonyme se révèle dans le graphisme tourmenté du gothique tardif, issu tout à la fois de Schongauer, de Mantegna et de Dürer et dans l'ampleur qu'il donne à ses formes.

The reference to the biblical motif (St. Matthew XVI: 3-11, St. Mark VI: 17-28 and St. Luke III: 19-20), which was taken up once more by the apocryphal texts and the Golden Legend, draws its iconographical model from a 1510 engraving by Albrecht Dürer (The Illustrated Bartsch, New York, 1980, vol. 7, part 1, p. 220, fig. 125). The anonymous Master's highly accomplished talent is revealed in the tormented graphics of the late Gothic period, stemming from Schongauer, Mantegna and Dürer, as well as in the fullness bestowed on its forms.



JAN MASSYS

vers 1509 - Anvers - vers 1575

Peintre de sujets religieux et mythologiques, né à Anvers vers 1509, Jan Massys fit son apprentissage auprès de son père Quentin, en compagnie de son frère Cornélis. Les deux frères furent reçus francs-maîtres de la guilde de Saint Luc de la ville en 1531. Comme son frère, Jan fut banni de sa ville natale pour hérésie en 1544. Il alla en Italie, travailla à Gênes en 1550 et semble être de retour à Anvers en 1558 où il vivait encore en 1574.

Les scènes mythologiques incluant des nus féminins étaient ses sujets de prédilection. Il se spécialisa également dans la représentation de personnages à mi-corps, parfois aux traits grotesques. Le style de ses tableaux dénotant de nombreuses analogies avec la production de l'école de Fontainebleau laisse supposer un séjour en France.

Le personnage du bouffon ou du fou fut popularisé par la littérature et l'art du XVI^{ème} siècle (S. Brant : "La nef des fous", illustrée par Dürer en 1494 et Erasme : "L'éloge de la folie" illustré par Holbein en 1509; les kermesses ou fêtes des fous brueghéliennes, la personnification de la folie par Quentin Metsys). Révélant un souci d'expression plus authentique et de monumentalité corporelle inédite, le maître s'attache à dépeindre la nature candide voire malicieuse du fou. La verve de son œuvre, allégée de l'esprit satirique et hautement moralisateur de ses aînés, annonce le développement de la peinture de genre profane.

Le bouffon

The Fool

Panneau • Panel: 40,5 x 31 cm

Provenance:

Collection privée.

Jan Massys, who was a painter of religious and mythological subjects, was born in Antwerp around 1509 and did his apprenticeship, alongside his brother Cornelis, with his father Quentin Metsys. Both brothers were admitted as Masters in the City's Guild of Saint Luke in 1531. Like his brother, Jan was banished from his native town for heresy in 1531. He next went to Italy, where he worked in Genoa in 1550, but apparently came back to Antwerp in 1558. He was still living there in 1574.

Mythological subjects with female nudes were his favorite subjects. He also specialized in half-length portraits, sometimes endowed with grotesque features. As the style of his paintings present a great deal of analogies with the works of the School of Fontainebleau, we are to suppose that he visited France.

The character of the fool was popularized in the art and literature of the XVI century (S. Brant: "The Ship of Fools" illustrated by Dürer in 1494, and Erasmus: "In Praise of Folly" illustrated by Holbein in 1509; the Fairs or Fools' Festivals in the style of Brueghel and the Personification of Folly by Quentin Metsys). Revealing a more genuine concern for expression and an hitherto unknown size of body, the Master is intent on depicting the candid or even malicious nature of the fool. The lively spirit of his work, devoid of the satirical and hugely moralizing attitude of his forerunners, heralds the development of profane painting.



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon verz 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 Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. Brantôme relate que Corneille reçut, en juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne.

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".

Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et défini 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.

D'après le costume et l'angle sous lequel est vu le visage de ce personnage de marque, le tableau est à rapprocher du célèbre portrait de P. Aymeric du Louvre et du portrait présumé du Chevalier d'Ambre, datés des années 1535-1540. La facture du tableau et la physionomie du visage présentent également des affinités avec celles d'un portrait d'homme peint avant 1550, autrefois conservé dans la même collection Lehmann.

Portrait d'un gentilhomme

Portrait of a Gentleman

Panneau • Panel: 17,2 x 14 cm

Provenance:

Leopold Hirsch, Londres

Jacques Seligmann, New York

Madame Arthur Lehman, New York, 1929

Littérature:

C. Virch, Collection Lehman, New York, 1965, p. 40-41, ill.

Collection John L. Loeb, 1982, n° 1.

Corneille of Lyons or of the The Hague, owing to his Dutch origins, apparently came to work in Paris, before settling in Lyon, where his presence was recorded as from 1533, as a portrait painter in the service of Queen Eleanor and then the Dauphin Henri II. He obtained French nationality in 1547 and was mentioned as the painter and valet of King Henri II in 1551 and then of Charles IX. A whole series of small half-bust portraits are attributed to him, representing the glamorous court of the Valois, with a smooth, precise workmanship, devoid of material and worked with glaze. His highly personal style focuses on finely featured faces, seen from a slight angle or head-on, and modeled without any shading. The importance bestowed on the head sometimes accounts for a slight disproportion with the torso. His effigies are characterized by their grace and elegance, aristocratic grace, as well as an overall realism and sharp sense of observation for costume, embroidery, head-gear and detailed jewelry "à la flamande".

Following in the same tracks as the Clouets, who had arrived from Brussels, he thus introduced Flemish workmanship and temperament to France. In exulting the native qualities associated with the tradition of the Parisian miniature portrait, Corneille de Lyon created and defined a Franco-Flemish genre that was able to meet an ever-growing and enthusiastic requirement of the court collectors who made his fame.

According to the dress and the angle under which this imposing character's face is seen, the painting may be related to the famous portrait by P. Aymeric in the Louvre and the presumed portrait of the Knight of Ambre, from the years 1535-1540. The workmanship of the painting and the physiognomy of the face also show affinities with those of a portrait of a man painted before 1550, which used to be conserved in the self-same Lehmann collection.



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Portrait de Louise de Halluin

Portrait of Louise de Halluin

Panneau • Panel: 17,5 x 13,5 cm

Provenance :

Collection privée.

Fille aînée de Louise de Crevecœur et d'Antoine de Halluin, elle épousa Philibert de Marcilly, seigneur de Cipierre, qui fût nommé gouverneur du duc d'Orléans par Henri II. D'après la robe et la coiffe, ce portrait gracieux et courtois pourrait dater des années 1553-1557. Une réplique est conservée à l'Art Institute de Chicago.

The eldest daughter of Louise de Crevecœur and Antoine de Halluin, she married Philibert de Marcilly, the Lord of Cipierre, who was appointed governor of the Duke of Orleans by Henri II. From the dress and cap, this gracious, courtly portrait might date from 1553-1557. There is a replica of it conserved in the Art Institute of Chicago.



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Portrait de Jean Calvin

Portrait of Jean Calvin

Panneau • Panel: 15,5 cm de diamètre

Provenance:

Dukes de Buckingham et Chandos Stowe

Vente Stowe, 12 Septembre 1848, comme portrait de Calvin

Collection du comte Spencer

Collection privée

Littérature:

Catalogue des peintures à Althorp, K. Garlick, p. 15, n° 104

Dubois de Groër, Anne: *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1575)*, Paris, Arthéna, 1996, ill.

Rares furent les portraits de Jean Calvin (1509-1564) réalisés de son vivant. Les traits présentant des ressemblances avec ceux d'un portrait du réformateur par Léonard Limosin (E. Doumergue, "Iconographie calvinienne", Lausanne 1909, pp. 13-18, pl. II), il peut être identifié comme tel. Il n'est pas exclu que Calvin, installé à Genève depuis 1534, ait pu se rendre à Lyon vers la même époque. Enfin, par son mariage, Corneille de Lyon fréquentait B. Arnouillet et J. Frellon, deux imprimeurs et libraires sympathisants de la Réforme, en rapport étroit avec Calvin.

Seldom were the portraits of Jean Calvin (1509-1564) painted within his lifetime. As the features resemble those on a portrait of this leader of the Reformation by Léonard Limosin (E. Doumergue: "Iconographie Calvinienne", Lausanne, 1909, pp. 13-18, pl. II), it may be identified as Calvin. It may not be excluded that Calvin, who settled in Geneva from 1534, had traveled to Lyons at that very time. Indeed, owing to marriage ties, Corneille de Lyon frequented B. Arnouillet and J. Frellon, a couple of printers and book-dealers who sympathized with the Reformation and were closely connected with Calvin.

Photo au format réel • Photo on real size ►



CORNEILLE DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Portrait présumé de Madame de Rochechouart

Presumed Portrait of Gabrielle de Rochechouart

Panneau • Panel: 16 x 13,4 cm

Provenance:

Collection privée.

Les traits gracieux de ce visage présentent une certaine ressemblance avec le Portrait de G. de Rochechouart du Musée Condé de Chantilly. D'après le costume et le style, il serait contemporain du portrait de la demoiselle Halluin. La facture lisse et précise atteint ici une qualité précieuse qui évoque la matière eyckienne.

The gracious features of this face show a certain resemblance to the Portrait of G. de Rochechouart in the Condé Museum in Chantilly. From the costume and style, it would appear to be from the same period as the portrait of Mademoiselle Halluin. The smooth, precise workmanship attains a precious quality evoking the works of van Eyck.



MAITRE FRANÇAIS

Actif deuxième quart du XVI^e siècle

Portrait présumé du Dauphin François

Presumed Portrait of the Dauphin Francis

Panneau • Panel: 17,5 cm de diamètre

Avant 1536

Provenance:

Collection privée.



Peut-être le fils aîné de François 1^{er}, François (1517-1536) ou son troisième fils, Charles, duc d'Angoulême. Les nombreux portraits des dauphins par Clouet ou Corneille de Lyon montrent toujours le premier taciturne et le second enjoué. Malgré la primauté donnée au seul visage, la douceur du modelé et le traitement miniaturisé de ce maître à ce jour non identifié, évoquent une écriture picturale proche du maître de Lyon.

This would be the eldest son of Francis I, the Dauphin Francis (1517-1536) or his third son, Charles Duke of Angoulême. The numerous portraits of the dauphins by Clouet or Corneille of Lyon always show the first to be introspective and the second cheerful. In spite of the importance accorded to the face alone, the softness of the subject and the miniaturized workmanship of this unidentified Master evoke an artistic style close to that of the Master of Lyon.

MAITRE FRANÇAIS

Actif deuxième quart du XVI^e siècle

Portrait de Louis de Saint Aubin

Portrait of Louis de Saint Aubin

Panneau • Panel: 19 x 15 cm

Provenance:

Collection privée.

De Saint-Aubin est une lignée de la noblesse française depuis le XV^e siècle, dispersée dans les régions du Nivernais, Bourbonnais, Anjou, Normandie, Bretagne et Picardie. Les affinités formelles avec les Clouet ou Corneille de Lyon ne masquent en rien le talent original de ce maître qui privilégie une matière légère et vibrante ainsi qu'une facture plus spontanée.

The De Saint-Aubin belonged to a French noble line going back to the XV century, scattered throughout the regions of Nivernais, Bourbonnais, Anjou, Normandy, Brittany and Picardy. The formal affinities with the Clouets or Corneille of Lyon by no means hide the original talent of this Master, who favors a light, exuberant subject matter as well as a more spontaneous workmanship.



CORNELIS VAN CLEVE

1520 Anvers - Londres après 1567

Fils et continuateur de Joos van Cleve, auquel il a emprunté plusieurs compositions religieuses, il devint maître en 1541.

A la suite d'une erreur, ses œuvres furent longtemps mises à l'actif de 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 obtenus 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'Andrea 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.

Malgré l'absence de décor, la petite sainte parenté prend ici l'aspect d'une réunion plus familière sinon intimiste. Les gestes ou les expressions se font plus naturels, comme l'attitude de l'Enfant, saisi dans un mouvement vif qui proviendrait d'une invention de Memling. Ce tableau présente, en raison du parapet, la même coupure iconographique entre registre sacré et motif profane que le tableau suivant.

Vierge à l'Enfant et Sainte Anne

Virgin and Child with Saint Anna

Panneau • Panel: 21 x 18,4 cm

Provenance:

Sotheby's, New York, 18 janvier 1985

Collection privée.

As the son and successor of Joos van Cleve, from whom he borrowed several religious compositions, he became a Master in 1541.

Owing to some mistake, his works were long attributed to Joos van Cleve the Younger, who never existed. It was Cornelis and not the so-called Joos the Younger who went mad when in London in the company of Antonio Moro in 1554, on the occasion of the marriage of Philip II of Spain with Mary Tudor of England. Consequently, he was never able to work again.

Cornelis van Cleve was influenced by the work of Leonardo da Vinci, even more so than his father, and his paintings include precious modeling effects obtained with the assistance of soft shadows and contrasts between the luminous flesh tints and the dark background.

He was likewise inspired by certain compositions by Andrea del Sarto, which helped him to be a brilliant representative of the new Mannerist painting and, even more so, since he was able to give his art a personal and highly developed style.

Despite the absence of decor, the scene with the small related saint takes on the aspect of a more familiar, if not intimate, gathering. The gestures or expressions come over as more natural, such as the attitude of the child, captured in a lively movement that would come from an invention by Memling. Owing to the parapet, this painting shows the same iconographical break between the sacred tone and the profane motif as the following picture.



CORNELIS VAN CLEVE

1520 Anvers - Londres après 1567

La Sainte Famille

Holy Family

Panneau • Panel: 43 x 31,5 cm

Provenance:

Collection privée.

En une image dévotionnelle précieuse, C. van Cleve allie des souvenirs de Joos van Cleve - les motifs du parapet et de la nature morte - et des emprunts à Hans Memling dans le type léonardesque de la Vierge, la main posée d'une manière empreintée sur son sein ou la certaine gaucherie de l'Enfant. Les premiers, inventés par son père, annoncent le dédoublement de l'image entre scène religieuse et nature morte autonome.

In a precious, devotional image, C. van Cleve combines references to Joos van Cleve - the motifs of the parapet and the still life - with borrowings from Hans Memling in the Leonardo type of the Virgin, with her hand clinging to her breast or the certain awkwardness of the Child. The first, which were invented by his father, herald the two-fold nature of the image somewhere between the religious scene and the autonomous still life.



PAUL COECK D'ALOST

vers 1530 - Anvers- après 1592

La Sainte Famille

Holy Family

Panneau • Panel: 78 x 70 cm

Provenance:

Collection privée.

Fils naturel de Pieter Coeck d'Alost, Paul Coeck naquit à Anvers vers 1530. C'est là qu'il fit carrière, copiant les œuvres de Jan Gossaert et peignant des bouquets de fleurs dans des vases de verre. Il fait partie des premiers peintres spécialisés dans la représentation de fleurs. Karel van Mander, dans son Livre des peintres, fait mention de Lodewyck Jansz van den Bosch et de Paul Coeck d'Alost qui perpétuent l'art des peintres du XV^{ème} siècle et anticipent celui d'Ambrosius Bosschaert et de ses contemporains. Georges Marlier lui a attribué plusieurs Vierges à l'Enfant ayant appartenu à la Galerie Finck. Il meurt à Anvers à une date inconnue mais on suppose qu'il travaillait encore en 1592, alors qu'il était âgé de plus de soixante ans.

Tardive scénographie de motifs empruntés à ses aînés. A Pieter Coeck d'Alost, il reprend le style italianisant de la Vierge et la tête de Joseph tirée du triptyque du Prado; à L. Gassel, l'allure sculpturale des figures; à Met de Bles, le souvenir lointain du paysage fantastique; à Joos van Cleve, le motif de la nature morte. Paul Coeck d'Alost recentre davantage la composition dans laquelle, par un jeu subtil des tons, ses figures étreignent des gestes élégants et maniérés.

Paul Coeck, who was the acknowledged illegitimate son of Pieter Coeck d'Alost, was born in Antwerp around 1530. He exerted his career there, copying the works of Jan Gossaert and painting bouquets of flowers in glass vases. He belongs to the first painters specializing in the depiction of flowers. In his "Book of Paintings", Karel van Mander mentions Lodewyck Jansz van den Bosch and Paul Coeck d'Alost as successors to the XV century painters, anticipating the art of Ambrosius Bosschert and his contemporaries. Georges Marlier has attributed several Virgins with Child to him, having once belonged to the Robert Finck Gallery.

Paul Coeck died in Antwerp at an uncertain date. He was apparently still working in 1592, when he was more than sixty years old.

He represents a late scenography of motifs borrowed from his elders. From Coeck d'Alost, he took the Italian-type style of the Virgin and the head of Joseph drawn from the triptych in the Prado; from L. Gassel, the sculptural look of the figures; from Met de Bles, the distant memory of fantastic landscape, and from Joos van Cleve, the still life motif. Paul Coeck d'Alost stresses the centering of the composition, in which his figures for the first time have elegant and mannered gestures through a subtle play with tones.



ECOLE FRANÇAISE DU XV^{ème} SIECLE

vers 1590

Portrait d'homme

Portrait of a Gentleman

Panneau • Panel: 11,3 cm de diamètre

Provenance :

Collection privée.



Tel Clouet ou Corneille de Lyon, l'auteur privilégie encore la présentation statique des premiers portraits français. En dépit de la miniaturisation du modèle, il s'est attaché avec une même attention, au rendu délicat des traits, à la description minutieuse des détails vestimentaires, conférant à l'expression réservée de son gentilhomme toute la dignité qui lui revient.

As had done Clouet or Corneille of Lyon before him, the artist favors the static presentation of the first French portraits. despite the minituarization of the model, he carefully focused on the delicate rendering of the features, the minute description given to detail in clothing, bestowing a justly deserved dignity on the reserved expression of his gentleman.

JUSTUS SUTTERMANS

1597 Anvers - Florence 1681

Né à Anvers en 1597, il reçut sa première éducation artistique dans cette ville chez Willem de Vos. Entré chez van Balen le même jour que van Dyck, il le précéda de peu à la cour de Florence et demeura peintre de trois générations de Médicis. Il exerça son talent aussi bien pour représenter des sujets historiques et religieux que des portraits. Comme portraitiste, il vient immédiatement après le premier des flamands, Anton van Dyck, avec qui il établit des liens d'amitié. Celui-ci fait un dessin du portrait de Suttermans en 1622 qui fut par la suite gravé.

Ses rapports avec Rubens et Velasquez, peintres officiels des cours royales de l'époque, ont une influence certaine sur son style. Sa manière reste toutefois plus antique : elle s'inspire de Frans Pourbus qui avait été son maître à Paris. Suttermans ne perdit jamais entièrement la conception et la technique flamandes. Il cerne toujours de près la réalité, même lorsqu'il s'inspire de modèles et de sujets italiens.

Il effectue de nombreux déplacements, notamment à Rome en 1627 où il exécute le portrait du Pape Urbain VIII, avant d'y retourner une seconde fois en 1645 pour peindre plusieurs autres portraits. Il fait également des séjours à Parme, Pise, Gênes, Milan, Innsbruck et Vienne où, en 1622, il reçoit un brevet de noblesse. Peintre adulé de son temps, Justus Suttermans est fait chevalier de l'Ordre de Malte en 1627.

A l'instar de M. van Mierevelt, P. de Champaigne et d'A. van Dyck, cet aimable et délicat interprète des princes, diplomates, chefs d'armée ou savants du XVII^{ème} siècle, allie dans ses figures d'apparat, distinction et sobriété, élégance et préciosité. Ses portraits mondains annoncent, grâce à l'esquisse d'un fond réel et fastueux, les canons et l'éloquence du classicisme.

Paire de portraits : Portrait d'homme et portrait de jeune fille

Two Portraits: Portrait of a Girl and Portrait of a Gentleman

Cuivres • Coppers : 9 cm de diamètre
Monogrammé et daté 1660

Provenance :
Collection privée.



Justus Suttermans was born in Antwerp in 1597, where he underwent his initial artistic training with Willem de Vos. He was accepted at van Balen's studio on the same day as van Dyck, whereas he arrived slightly before him at the court of Florence, remaining the official painter of three generations of the Medici family. His talents extended to depicting historical and religious subjects, as well as portraits. As a portrait painter, he comes immediately after the top Flemish painter, Anton van Dyck, with whom he became friends. The latter made a drawing of Sutterman's portrait in 1622, which was later engraved. His relations with Rubens and Velasquez, the official painters to the royal courts of the time, had a lasting influence on his style.

However, his approach remained in a more ancient vein, being inspired by Frans Pourbus who had been his Master in Paris.

Sutterman never fully strayed from Flemish conception and technique. He always came close to reality, even when inspired by Italian models and subjects. He traveled widely, in particular to Rome in 1627, where he painted the portrait of Pope Urban VIII, and returned there in 1645 in order to make several other portraits. He also made stays in Parma, Pisa, Genoa, Milan, Innsbruck and Vienna, where he received a title of nobility in 1622. Justus Suttermans, who was a painter adulé in his life-time, was decorated as a Knight of the Order of Malta in 1627.

Following the trend of M. van Mierevelt, P. de Champaigne and A. van Dyck, this amiable and sensitive interpreter of XVII century princes, diplomats, leaders of armies or scholars combines distinction and sobriety, elegance and preciousness in his figures in ceremonial dress. Owing to the sketching of genuine, luxurious backgrounds, his worldly portraits herald the canons and eloquence of classicism.

BARTHOLOMEUS BREENBERGH

1598 Deventer - Amsterdam 1657

Appartenant à la première génération des peintres modernes de paysages, il est, avec Poelenburgh, l'initiateur de la tendance italianisante, qui se perpétuera durant le XVII^e siècle. Ses débuts sont influencés par Bril, l'héritage d'Elsheimer, les innovations de Filippo Napoletano, les débuts du réalisme et par l'étude de la campagne romaine. La plupart du temps, les sites sont imaginaires, bien que caractéristique des paysages méridionaux.

Bien qu'il utilise des sujets antiques ou bibliques et des ruines antiques, Breenbergh ne cherche pas à recréer un monde antique. Il n'est pas concerné par la campagne romaine comme évocation de l'Age d'Or décrit dans la littérature ancienne. La plupart de ses paysages appartiennent au domaine de la fantaisie qui possède sa propre logique.

Après son retour à Amsterdam en 1629, Breenbergh se tourna progressivement vers la peinture religieuse et la peinture classique de personnages sous l'impact de Lastman. Il continua à évoquer l'Italie, parfois au moyen de minuscules détails qui apparaissent dans ses tableaux.

Fréquents furent, dans la peinture hollandaise de Rembrandt à Vermeer, les portraits de genre : ces hommes d'études ou savants-philosophes dans leur bibliothèque, entourés de leurs instruments scientifiques. Un doute est toutefois laissé sur le véritable objet du savoir : globe terrestre ou céleste, manuels de géographies ou d'astronomie par Kepler ou Galilée. Ce sont de véritables chercheurs, voire de "sulfureux" astrologues. Breenberg, mieux connu pour ses paysages, se révèle aussi talentueux dans l'art du portrait auquel il n'eut que très rarement recours et dans lequel il se fait l'interprète fidèle de son modèle.

Portrait d'un jeune savant

Portrait of a Young Scholar

Cuivre • Copper : 24,1 x 19,4 cm

Signé et daté 1641

Provenance :

Paris, vente Charpentier, 7 décembre 1951

Collection privée

Littérature :

Marcel Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh, The Paintings*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1981, p. 79, no 202, ill.

He belonged to the first generation of modern landscape painters and is, together with Poelenburgh, the forerunner of the Italian trend, that would run through the whole of the XVII century. His first works were influenced by Bril, the inheritance of Elsheimer, Filippo Napoletano's innovations, the beginnings of realism and the study of the Roman countryside.

Although he uses ancient or Biblical subjects and ancient ruins, Breenbergh does not attempt to recreate a world of old. He is not concerned by the Roman countryside as an evocation of the Golden Age described in classical literature. Most of his landscapes belong to the world of fantasy with its own particular logic.

After his return to Amsterdam in 1629, Breenbergh gradually turned toward religious painting and the classical painting of characters under the impact of Eastman. He continued to evoke Italy, sometimes through minute details figuring in his paintings.

Portraits of this kind were frequent in Dutch painting from Rembrandt to Vermeer : learned scholars or philosophers in their libraries, surrounded by their scientific instruments. However, there remains a doubt as to their actual field of knowledge : terrestrial or celestial globe, geography or astronomy manuals by Kepler or Galileo. These are genuine researchers, or "sulfurous" astrologers. Breenberg, who is better known for his landscapes, also shows his talent in the art of the portrait, to which he only seldom applied himself, though proving to be the faithful interpreter of his model.



PIETER CODDE

1599 - Amsterdam - 1678

Peintre de genre et de portraits, Pieter Codde fut probablement l'élève de Frans Hals. Il travailla à Haarlem et à Leyde mais surtout à Amsterdam.

Les tableaux de petits et de moyens formats représentant des réunions de famille ou des scènes de la vie en société furent très populaires à Amsterdam au XVII^{ème} siècle et quelques spécialistes du genre comme Thomas De Keyser, Jan Mieuse Molenaer ou Pieter Codde connurent un vif succès, leur assurant une fortune assez considérable.

L'artiste se montre d'une parfaite habileté technique et développe un sens de la composition dans l'art de grouper avec la plus grande aisance ses personnages, qui le situe parmi les meilleurs représentants de ce genre. Les visages de petites dimensions et mis en valeur par de larges épaules recouvertes de collerettes claires sont peints avec la plus extrême attention et sont presque des portraits tant les expressions semblent individualisées.

Les tableaux du début sont d'un ton gris-argenté tandis qu'après 1640, l'harmonie générale passe à un ton brun-doré rembranesque d'une exquise subtilité, faisant valoir quelques accents plus soutenus.

Pieter Codde eut de nombreux élèves dont les plus célèbres furent Albert Jansz et Willem Duyster.

Aux canons mondains de ses contemporains, Pieter Codde substitue des compositions d'un grand naturel : le jeune homme, saisi dans un mouvement d'épaule gracieux et éloquent, semble avoir été isolé de ses scènes d'intérieur. Par l'assouplissement de la pose et la sincérité de l'expression, le rendu habile des matières, par les ajustements tonaux et l'éclairage raffiné, son portrait gagne en réalisme. Bien que l'angle soit différent, les traits du visage évoquent ceux du "Jeune étudiant dans son bureau" ou "Le contentement du peu" (panneau : 43 x 34 cm) conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille qui est une œuvre des années 1635. S'il s'agit du même jeune homme, Codde a fait disparaître tout sens allégorique.

Portrait d'un jeune homme

Portrait of a Young Man

Panneau • *Panel* : 14,6 x 11,6 cm

Provenance :

Collection privée.

A painter of subject pictures and of portraits, Pieter Codde was probably Frans Hals' pupil. He worked in Haarlem and Leyden, but mostly in Amsterdam.

Pictures of small and average sizes showing family meetings or scenes of society life were very popular in Amsterdam in the XVII century, and some specialists like Thomas De Keyser, Jan Mieuse Molenaer or Pieter Codde had a lot of success, and made considerable fortunes.

The artist shows his perfect technical expertise and his sense of composition in the art of arranging his figures with great ease, which puts him amongst the best representatives of this style.

His small-sized faces, shown to advantage by wide shoulders covered with light colored ruffs are painted with extreme care, and their expressions are so individualized that they could almost be portraits. Particular care is given to the painting of fabrics, with great delicacy, evoking the newly rich "bourgeoisie", proud to show off.

His early pictures are of silver-grey shades, whilst after 1640, the tendency becomes a romantic golden-brown of exquisite subtlety, underlining more pronounced portions of his paintings. Pieter Codde had many pupils, the most famous being Albert Jansz and Willem Duyster.

Pieter Codde replaces the worldly cannons of his contemporaries with extremely natural compositions; the young man portrayed with a gracious and eloquent shoulder movement seems to have been taken out of his interior scenes. His portrait becomes realistic through the softening of the pose and the sincerity of the expression, the skillful rendering of the subjects, the adjustments in tone and the sophisticated lighting. Although the angle is different, the facial features are reminiscent of those of "the Young Student in his Study" or "contentment with little" (panel 16 7/8 x 13 3/8 in.) conserved in the Lille Palais des Beaux-Arts, which is a work from c. 1635. If this is the same young man, Codde has made his entire allegorical meaning disappear.



JAN VAN DE VENNE

avant 1600 Malines - Bruxelles avant 1651

Le destin de ce maître a connu plusieurs injustices, depuis peu réparées: il fut désigné pendant plus d'un siècle comme "Pseudo van de Venne" alors que son nom est attesté dans les inventaires de l'Archiduc Léopold-Guillaume en 1659, de la collection Plantin-Moretus à Anvers en 1757 et les inventaires de Brunswick en 1776. Il fut de plus arbitrairement rattaché, de par son style à l'école hollandaise et rapproché de B. Cuyp, A. Both, A. Brouwer, voire van Ostade et de Vlieger.

Il s'agit en réalité d'un authentique flamand et dont l'activité est témoignée dans les archives de la Gilde de Bruxelles entre 1616-1651. Les collections impériales de Vienne ont conservé le tableau commandé par l'Archiduc et payé à sa veuve en 1651; une œuvre de 1629, "Le miracle de Sainte-Gudule", conservée dans la cathédrale de Besançon, fut expédiée de Bruxelles en 1647; en 1983, Hans Vlieghe fit connaître une œuvre dûment signée du maître.

Son répertoire de figures pittoresques et rustiques, ses têtes d'expression dont il s'était fait une spécialité, le trait nerveux de son dessin à la fois précis et incisif, attestent des liens avec le milieu bruxellois et avec David Teniers l'Ancien, en particulier, également auteur de portraits de vieillards d'une écriture picturale proche.

Cette thématique l'inscrit en propre dans la tradition populiste et expressive qui va de Quentin Metsys, à la fin du XV^{ème} siècle, jusqu'aux tableaux de gueux de l'époque rembranesque, en passant par Golzius, De Gheyn, Rubens, A. Janssens ou Jordaens.

Réalisées le plus souvent en série, les têtes d'expression sont chez Jan van de Venne prétextes à des exercices de virtuosité picturale et de réalisme complaisant. Les portraits de vieillards conservés aux Musées de Quimper, de Chambéry, de Lille ou de Dijon, sont pareillement teintés de ce pittoresque audacieux et quelque peu grinçant qui a fait la renommée du maître.

Deux portraits de vieillards

Two Portraits: Portrait of an Old Man and portrait of an Old Woman

Panneaux • Panels: 24,5 x 19 cm et 24,7 x 19,4 cm

Provenance:

Collection privée.

The fate of this master has been unjust on several occasions, and this has not entirely been put straight: for over a century he was nicknamed "Pseudo van de Venne", whereas his name figures clearly in the inventories of Archduke Leopold-William in 1657, of the Plantin-Moretus collection in Antwerp in 1659 and the Brunswick collections in 1776. Furthermore, through his style, he was arbitrarily connected with the Dutch school and compared with B. Cuyp, A. Both, A. Brouwer, or even van Ostade and de Vlieger. In actual fact, we are dealing with a genuine Fleming, whose work is mentioned in the archives of the Brussels Guild between 1616 and 1651. The imperial collections of Vienna have retained the painting commissioned by the Archduke and paid to his widow in 1651. This work, "The Miracle of Saint Gudula", which was painted in 1629 and conserved in Besançon Cathedral was dispatched to Brussels in 1647; in 1983, Hans Blieghe gave notice of a work duly signed by the master. His repertory of picturesque country-folk, his expressive heads which had become his hall-mark, the nervous line of his drawing that is both precise and incisive point to relationships with the Brussels milieu, in particular with David Teniers the Elder, who also painted old persons with a similar pictorial approach.

This thematic style truly registers him in the populist, expressive tradition that starts with Quentin Metsys in the late XV century and extends to the paintings of rogues from the period of Rembrandt, by way of Golzius, de Gheyn, Rubens, A. Janssens or Jordaens.

Jan van de Venne's expressive heads, which are mostly painted in series, are excuses for exercises in pictorial virtuosity and complaisant realism. The portraits of old men conserved in the museums of Quimper, Chambéry, Lille or Dijon are likewise tinted with this bold and somewhat jarring picturesque aspect which accounted for the Master's fame.



GERARD HOUCKGEEST

vers 1600 La Haye - Berg op Zoom 1661

Peintre d'architecture et graveur, Gerard Houckgeest se consacra essentiellement à la représentation d'intérieurs d'églises. En 1635, il habitait Delft et travaillait alternativement dans cette ville et à La Haye. Houckgeest n'était pas tributaire de son pinceau et ses peintures demeurèrent rares: seulement trente œuvres de l'artiste sont aujourd'hui répertoriées.

Jusqu'en 1650, il travailla aux représentations d'architectures imaginaires à la manière de Bartholomeus van Bassen qui fut probablement son maître. Ses œuvres sont inspirées de gravures, notamment celles de Hans Vredeman de Vries. Ses intérieurs s'ordonnent généralement à partir d'un carrelage noir et blanc, déterminant fortement l'espace dans les vues de la Nieuwe Kerk à Delft qui datent sans doute d'avant 1650 et dans lesquelles Houckgeest représenta pour la première fois une perspective diagonale dans une construction existante. En 1650, il apportait un renouveau à ce type de sujet. Rares sont les auteurs à relever que c'est précisément Houckgeest qui ouvrit de nouvelles voies dans la peinture d'architecture hollandaise et que de Witte et van Vliet sont ses imitateurs. De fait, on peut regretter que les historiens d'art ne se soient pas encore penchés sur l'originalité même de ses innovations.

Suivant l'innovation formelle qu'il applique à ses intérieurs d'église, Houckgeest recourt à une même construction de la perspective diagonale autour de bâtiments renaissance, fastueux et spacieux, qui donne au paysage un effet de profondeur inédit. Le talent de l'artiste s'appuie sur un jeu de lumière plus réaliste, enveloppant et vibrant, que ne connaissaient pas ses intérieurs. Bien que sa vue soit encore idéalisée, il ouvre la voie aux peintres d'architecture tels H.C. Van Vliet ou E. de Witte qui, dès 1650, appliqueront ses découvertes à des sites authentiques.

Vue d'une ville imaginaire au bord d'un fleuve

An imaginary View of a City by the River

Panneau • Panel: 65 x 70,5 cm

Provenance:

Collection privée.

Although a painter of architecture and an engraver, Gerard Houckgeest is mainly known for depicting the interiors of churches. In 1635 he lived in Delft and worked alternately in this town and The Hague. Since Houckgeest did not live by his paint-brush alone, his canvases remained rare: only thirty works by the artist are listed at the present time.

Until 1650, he depicted imaginary buildings in the manner of Bartholomeus van Bassen, who was probably his Master. His works are inspired by engravings, in particular those by Hans Vredman de Vries. His interiors are usually decorated with black and white tiles, strongly determining space in the views of the Nieuwe Kerk in Delft, which doubtless go back to before 1650 and in which for the first time Houckgeest depicted a diagonal perspective within an already existing construction.

In 1650, Houckgeest brought about a renewed interest in this kind of subject. It is rare to find authors who observe that that was in fact he who opened up new paths in the painting of Dutch architecture and that de Witte and van Vliet imitated him. Indeed, it is to be regretted that art historians have not yet investigated the very originality of his innovations.

Following the formal innovation he gives to his church interiors, Houckgeest uses the same construction of a diagonal perspective for luxurious, spacious Renaissance buildings, giving the landscape a hitherto unknown depth. The artist's talent relies on a more realistic, embracing and vibrant play on light, which are do not appear in his interiors. Although his view is still idealized, he opens up the way to the painters of architecture, such as H.C. van Vliet and E. de Witte, who would apply his discoveries to genuine sites as from 1650.



JACOB ADRIAENSZ BELLEVOIS

1621 - Rotterdam - 1676

Jacob Adriaensz Bellevois a été influencé par Simon de Vlieger, Bonaventure Peeters et Julius Porcellis.

On suppose qu'il travailla vers 1673 à Hambourg où il rencontra le peintre de genre J. Voorhout. Peintre du style flamand réaliste, il se spécialisa dans la représentation de scènes de ports et de navires le long des côtes rocheuses, un thème en vogue à l'époque.

L'œuvre de Bellevois consiste en deux groupes essentiels: les tempêtes avec des naufrages de navires le long des côtes et les bateaux animés d'une brise dans les embouchures de cours d'eau. Les illustrations de tempêtes sont moins nombreuses. La représentation dramatique de ce type de scènes permettait à l'artiste de développer une gamme de tons bruns et gris.

Ses entrées de ports sont particulièrement animées par la multiplicité des drapeaux, mats et voilures, de toutes tailles et de toutes couleurs.

Les voiles de ses navires sont peintes d'un jaune un peu pâle, ce qui n'est pas la couleur habituelle des voiles, et il a une façon qui lui est tout à fait particulière de dépeindre les pavillons, qui sont en dents de scie sur la partie supérieure. Tout comme Vroom, il signe sur le pavillon.

Spécialiste des vues de ports et de jetées animées de navires qui appareillent, Bellevois fait partie des premiers peintres de marines réalistes. Ceux-ci ont enrichi l'iconographie du genre par une description plus naturelle des sites et des éléments. Si le type de ses bateaux n'est pas toujours spécifié, l'atmosphère qui les enveloppe, le mouvement des nuages ou de la houle, sont quant à eux particulièrement bien saisis.

Le ferry pour Dordrecht au "Oude Hoofdpoort" à Rotterdam vers 1650

Ferry to Dordrecht on "Oude Hoofdpoort" in Rotterdam around 1650

Panneau • Panel: 59,5 x 84 cm

Signé

Provenance:

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 31 janvier 1951, lot 113, acheté par Singer
N.V. Kunsthandel P. de Boer. Amsterdam

Littérature:

Laurens J. Bol. *Die Hollandische Marine malerei des 17. Jahrhunderts*, 1973, p. 194 (pl. 198).

Jacob Adriaensz Bellevois was influenced by Simon de Vliegers, Bonaventure Peeters and Julius Porcellis.

Around 1673, he is believed to have worked in Hamburg where he met the genre painter J. Voorhout. As a painter in the realistic Flemish style, he specialized in the depiction of harbor scenes and ships along rocky coastlines, which was a fashionable subject at the time.

Bellevois' work is made up of two main groups: storms with off-shore shipwrecks and boats swept along by a slight wind in estuaries. The dramatic representation of scenes of this kind enabled the artist to develop a range of brown and gray hues.

His harbor entrances are especially lively with their many flags, masts and sails, of all colors and sizes.

The sails of his ships are painted in a palish yellow, which is not the usual color for sails, and he has a special way of painting the vessels which have saw-teeth on their upper parts. Like Vroom, he applied his signature on the boat.

Bellevois, who was a specialist of harbor and jetty views with ships in full sail, belongs to the first generation of seascape painters. The latter were responsible for enhancing the iconography of the genre by a more natural depiction of the sites and elements. Although the type of his boats is not always specified, the atmosphere surrounding them, the movement of the clouds or the waves are particularly well conveyed.



WILLEM VAN DE VELDE LE JEUNE

1633 Leyden - Londres 1707

(et son atelier)

Willem van de Velde fait son apprentissage à Amsterdam dans l'atelier de son père, Willem van de Velde l'Ancien, un spécialiste des dessins de marine réalisés d'après nature. Au début des années 1650, il poursuit sa formation auprès de S. de Vlieger qui lui enseigne la peinture et la science des effets atmosphériques. En 1672, Willem van de Velde et son père se rendent en Angleterre. Deux ans plus tard, ils sont au service de Charles II, le père pour dessiner des batailles navales, le fils pour peindre les dessins de son père. Le succès des deux peintres est tel qu'ils s'installent définitivement sur l'île, à Greenwich puis à Westminster. Leur atelier compte de nombreux élèves qui, après les années 1670, assisteront souvent les maîtres et compléteront parfois leurs tableaux. Peintre de batailles navales à ses débuts, il privilégia dès 1653, des vues de navires en eau calme à la manière de S. de Vlieger et de J. van Capele. Le plus renommée des maîtres de marines hollandais unit, dans ses créations élaborées, la science de la construction navale, la précision des détails, des figures ou des événements, à la sensibilité des couleurs et des nuances.

Dans l'esprit des marines en eaux calmes de S. de Vlieger, V. Stalpaert ou J. Porcellis, sans cependant céder au lyrisme d'un art imposant et souple, Willem van de Velde se fait un plus exact interprète de la physiognomie et de l'attitude des vaisseaux au point d'être considéré comme un "portraitiste de navire". M.S. Robinson qui a longuement étudié le tableau, fut le premier à considérer la composition comme le fruit d'une collaboration entre le Maître et certains de ses élèves. Par comparaison avec les quelques rares variantes de cette formule d'atelier, il la date de sa période anglaise.

Marine en eau calme

Fishing boats inshore in a calm

Toile : 71 x 118 cm

Monogrammée

Provenance :

Sulley & Co., 8 novembre 1918

Agnew's, Londres, 1919

Polesden Lacey, Dorking, Surrey, National Trust

Collection privée, France

Littérature :

C. Hofstede de Groot, *A. Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century*, Cambridge, 1976, Volume 7, p. 58, n° 207 (version erronée.)

M.S. Robinson, *A Catalogue of the Paintings of the Elder and the Younger Willem van de Velde*, Greenwich, 1990, Volume 1, p. 520-521, n° 32.

Willem van de Velde did his apprenticeship in Amsterdam in the studio of his father Willem van de Velde the Elder, who was a specialist of seascapes taken from real life. In the early 1650's, he continued his training with S. de Vlieger, who taught him painting and the science of atmospheric effects.

In 1672, Willem van de Velde and his father went to England. Two years later, they were in the service of Charles II, the father in order to draw naval battles and the son in order to paint his father's drawings. Such was the two painters' success that they decided to settle there for good, first at Greenwich and then at Westminster. Their studio included many pupils, who would often assist the masters and sometimes finish their paintings.

Although at the start he was a painter of naval battles, as from 1653, he favored views of boats in calm water in the manner of S. de Vlieger and J. van Capele. In his elaborate creations, this most renowned Masters of Dutch seascapes, combines the know-how of ship-building, the accuracy of detail, figures or events, and a sensitivity to colors and nuances.

In the same spirit as the calm water seascapes of S. de Vlieger, V. Stalpaert or J. Porcellis, though without surrendering to the lyricism of an imposing, supple art, Willem van de Velde is a more precise interpreter of the physiognomy and attitude of sea-vessels, to the extent of being considered as a "portrait painter of ships". M.S. Robinson, who has made an in-depth study of the painting, was first in considering the composition as the outcome of a joint venture between the Master and some of his pupils. In contrast with the few rare variants of this studio formula, he dates it within his English period.



FRANS VAN MIERIS L'ANCIEN

1635 - Leyde - 1681

Dessinateur et peintre de genre, Frans van Mieris l'Ancien est le fils de l'orfèvre Jan Bastiaensz van Mieris. À l'âge de dix ans, il est apprenti chez son oncle Willem Fransz van Mieris, également orfèvre à Leyde. Il est ensuite pendant quelques années l'élève de Gérard Dou, puis d'Abraham van den Tempel. Il entre en 1658 dans la Guilde de Saint-Luc dont il est le doyen en 1665. Il est l'un des plus brillants représentants des *fijschilders* - peintres précieux - de l'école de Leyde dont la préoccupation première est la reproduction des différentes matières avec un soin de détail extraordinaire.

Son œuvre - qui comprend surtout des scènes de genre et des portraits de petit format mais aussi des sujets religieux, classiques ou littéraires - lui vaut un grand succès et même une réputation mondiale. Le Grand Duc de Toscane lui fait l'honneur d'une visite. L'archiduc d'Autriche veut l'employer au titre de peintre de la cour à Vienne.

Frans van Mieris fait partie des peintres dont l'influence a été déterminante pour cette génération d'artistes qui comprend Vermeer, De Hoogh et G. Metsu.

La scène qui paraît empruntée à la réalité domestique et qui pourrait être un portrait illustre une "vanitas animée" à signification libertine ou moralisante. L'élégante ainsi entourée d'objets symboliques peut être la sécularisation d'une figure de Bethsabée comme l'avait déjà représentée Jan Steen dans un costume et un intérieur hollandais. Posée sur la table, la lettre (de David ?) invite à déchiffrer l'image comme un pictogramme, autour de la métaphore du désir et de la volupté.

Vanité sous les traits d'une élégante au petit chien et au pli cacheté

Vanitas with the Features of an Elegant Woman with a Small Dog and a Sealed Letter

Panneau • Panel: 20,5 x 16,5 cm

Signé et daté 1680

Provenance :

Collection privée.

Frans van Mieris the Elder, who was a graphic artist and genre painter, was the son of the goldsmith Jan Bastiaensz van Mieris. At the age of ten, he served as an apprentice with his uncle Willem Fransz van Mieris, who was likewise a goldsmith in Leyden. For several years thereafter, he was the pupil of Gérard Dou and then of Abraham van den Tempel. In 1658, he joined the Guild of Saint-Luke, of which he became the eldest member in 1665.

*He was the most outstanding of Gérard Dou's pupils and one of the most brilliant representatives of the *fijschilders* - artful painters - of the Leyden School, whose concern was the depiction of different subjects with an extraordinary eye for detail.*

His work - which mostly includes genre scenes and small format paintings, as well as religious, classical or literary subjects, won him great success and even a world-wide reputation. The Grand Duke of Tuscany paid him the honor of a visit. The Archduke of Austria wished to have him as painter to the court of Vienna.

Frans van Meiris the Elder belonged to the groups painters whose influence was decisive for that generation of artists including Vermeer, De Hoogh and Gabriel Metsu.

This scene, which seems to have been borrowed from domestic life and might well be a portrait, illustrates a "lively vanitas" with a libertine or moralizing meaning. The elegant woman surrounded by symbolic objects may be the secularization of a figure of Bethsheba as already represented by Jan Steen in a Dutch costume and interior. The letter (from David ?) placed on the table suggests that the image may be deciphered as a pictogram, around the metaphor of desire and voluptuousness.



FRANS VAN MIERIS L'ANCIEN

1635 - Leyde - 1681

La cantatrice âgée

An Old Woman singing

Panneau • Panel: 18 x 13 cm

Signé et daté 1677

Provenance:

Collection A. Dyckmans, 1794

Collection Count L. Sierens, 1875

Collection privée, New York

Littérature:

Otto Naumann, *Frans van Mieris, The Elder 1635-1681*, 2 vols, Davaco 1981, vol. 2, p. 208, n° D. 103, ill.

L'authentification du tableau a été confirmée par Otto Naumann en 1981. Alors que son catalogue raisonné - qui ne reproduit qu'une copie par un suiveur tardif du maître (panneau 18 x 14 cm. Coll. A. Hammer, Los Angeles) - était sur le point d'être imprimé, il découvrait dans les archives de Bernt à Munich une photographie du tableau dont la localisation était alors inconnue. La signature et la date ainsi que l'écriture picturale de l'œuvre attestent qu'il s'agit de l'original perdu. L'invention iconographique du thème, confondant une nouvelle fois portrait et scène de genre, revient bien à Frans van Mieris.

The painting was authenticated by Otto Naumann in 1981. Just at the time when his catalogue raisonné - which only reproduces a copy by a late successor of the Master (panel 7 x 5 1/2 in. Coll. A. Hammer, Los Angeles) - was about to be printed, he discovered in Bernt's archives in Munich a photograph of the painting, whose localization had not yet been identified. The signature and date, as well as the pictorial style confirm that this is indeed the lost original. The iconographical invention of the subject, once more combining portrait and genre scene, are typical of Frans van Mieris.



ABRAHAM STORCK

1635 - Amsterdam - 1710

Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob, sont également peintres mais Abraham reste le plus doué et le plus justement réputé. Si on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Ludolf Backhuysen qui a pu l'imiter. Excellent dessinateur, Abraham Storck peint des marines étoffées de personnages qu'il décrit avec beaucoup d'esprit dans des attitudes très justes. Il a d'ailleurs été sollicité par Moucheron et Hobbema pour peindre des figures dans leurs tableaux. Son registre étendu comprend des vues de ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur le Vecht. Ses paysages et ses ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître sont en revanche totalement issus de son imagination. Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'événements historiques, tels que l'arrivée du Duc de Marlborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre le Grand qui vint en 1697-98. Il utilise une palette claire et colorée qui le distingue de la tendance habituellement monochrome des maîtres hollandais de cette époque. On connaît de lui quelques rares paysages d'hiver.

Storck est le créateur de deux formules iconographiques du thème. La première est connue par le tableau du Scheepvaart Museum d'Amsterdam. La seconde, que suit notre tableau, connut un plus grand succès puisque trois versions ont été peintes par lui. Une variante, vendue à Londres en 1979, est datée de 1688. La chasse à la baleine par les hollandais allait en effet atteindre son apogée entre 1680 et 1725. Après avoir écumé les baies du Spitzberg, les hollandais ont poursuivi la chasse au large de la banquise septentrionale. La montagne décrite par Storck pourrait être le Beerenberg, dans l'île de Jan Mayen, au sud-Ouest du Spitzberg.

Flûtes hollandaises chassant la baleine en Arctique

Dutch Fluyts hunting Whale in the Arctic

Toile : 50 x 65,7 cm

Provenance :

Collection privée.

Abraham Storck was the youngest of a family of three children. His other two brothers, Johannes and Jacob, were also painters, but Abraham remained the cleverest and had the greatest reputation.

Although we do not know who his master was, his style at the outset of his career was very similar to that of Bakhuysen whom he may have imitated. Furthermore, he was asked by Moucheron and Hobbema to paint figures in their canvases.

He was an excellent draughtsman, painting seascapes filled with people whom he describes with a great deal of spirit, in very precise postures.

His broad scope of subjects also includes harbor views as seen from the coast, that are easily recognizable owing to their exact topography, sea-battles and navigation scenes on the Amstel and the Vecht. However, his views of landscapes and Mediterranean ports, that he could not have been acquainted with, come totally out of his imagination.

Also famous are his evocations of festivals or historical events, such as the Duke of Marlborough's arrival in Amsterdam or the reconstitution of a battle in honor of Czar Peter the Great who stayed in Amsterdam in 1697-98.

He used a colorful, bright palette, setting him apart from the usually monochrome tendency of the Dutch masters.

A few rare winter landscapes also exist by him.

Storck is the inventor of two iconographic formulas for the subject. The first is known to us through the painting in the Amsterdam Scheepvaart Museum.

The second, as in this painting, had a greater success since three versions of it were painted by him. A variant was sold in London in 1979 and is dated 1688. Whale hunting by the Dutch reached a peak between 1680 and 1725. After plundering the bays of Spitzbergen, the whalers pursued the hunt off the North ice-banks. The mountain depicted by Storck could be the Beerenberg, on Jan Mayen's Island South-West of Spitzbergen.



WILLEM VERSCHURING

1657 - Gorinchem - 1715

Elève de son père avant d'être admis dans l'atelier de Jan Verkolje de Delft, ce maître perpétue la tradition des peintres hollandais spécialisés dans les portraits et dans les scènes intimistes. Le maître donne le meilleur de lui-même dans ses œuvres de petits formats représentant des intérieurs mettant en scène des personnages surpris dans leur conversation ou dans leurs activités.

Il était célèbre pour la véracité qu'il apportait à l'attitude de ses modèles. C'est ainsi qu'il dépassa le cadre des scènes de genre pour devenir un portraitiste accompli et renommé. Son œuvre fut cependant écourtée pour des raisons encore aujourd'hui méconues et il semble qu'il consacra la fin de sa vie à d'autres activités notamment commerciales.

Il était également graveur. Ce personnage éclectique a cependant marqué de son talent l'âge d'or hollandais, même si les œuvres signées parvenues à ce jour sont trop rares.

Fidèle à l'esprit hollandais, mais cependant plus conventionnel que P. Codde et plus baroque que J. Suttermans, W. Verschuring combine ici portrait et allégorie. Les objets plastiques et symboliques du Roemer et de la pipe et l'élégante figure traitée en miniature délicate et précieuse ne sacrifient en rien le dynamisme pittoresque de la composition. Son motif et son ordonnance évoquent l'art d'Arie de Vois (1632-1680) auquel Verschuring parfois se référait.

Jeune homme avec "roemer" et une pipe

Young Man with a "Roemer" and a Pipe

Panneau • Panel: 21,5 x 17,7 cm

Signé

Provenance:

Vente J.H. Heemskerk, La Haye, 29 mars 1770

Collection privée

Littérature:

Hoet, II, p. 481.

This master, who was a pupil of his father before joining Jan Verkolje of Delft's studio, continued the traditions of Dutch painters specializing in portraits and intimist scenes. The master was at his best when he painted his small formats depicting interiors and showing characters surprised in their conversation or activities.

He was renowned for the veracity he gave to the postures of his models. In this way, he went beyond the framework of genre scenes and became a celebrated and accomplished portrait-painter. However, his painting career was shortened for reasons still not clear today, but it seems that he devoted the latter part of his life to other activities, particularly commercial ones.

He was also an engraver. Nevertheless, this eclectic character marked the Dutch Golden Age with his talent, even though the signed works that have appeared to date are only too rare.

Verschuring, who remained faithful to the Dutch spirit, though he was more conventional than P. Codde and more baroque than J. Suttermans, combines portrait and allegory in this painting. The material and symbolic attributes of the Roemer and the pipe and the elegant figure dealt with in delicate and precious miniature sacrifice none of the composition's picturesque dynamism. Its motif and style are reminiscent of the art of Arie de Vois (1632-1680), to whom Verschuring sometimes makes reference.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Bruges, Musée Groeninge: *Le siècle des primitifs flamands*, juin-sept. 1960

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: *Le siècle de Brueghel*, 1963

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: *Le siècle de Rubens*, 1965

Doumergue, E.: *Iconographie calvinienne*, Lausanne, 1907

Dubois de Groër, A.: *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon 1500/1510-1575*, Paris, Arthema, 1996

Friedländer, M.J.: *Early Netherlandish Painting*, 14 vols. New York, Washington, 1967-1976

Naumann, O.: *Frans van Mieris the Elder 1635-1681*, 2 vols. Davaco, 1981

Paris, Institut Néerlandais: *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper*, mars-avril 1987

Robinson, M.S.: *A catalogue of the Painting of the Elder and the Younger Willem van de Velde*, 2 vols. Greenwich, 1990

Roethlisberger, M.: *Bartholomeus Breenberg. The Paintings*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1981

van Mander, K.: *Het Schilder-Boek*, Haarlem, 1604

La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser et estimer les tableaux de votre collection

The De Jonckheere Gallery is at your disposal to make an appraisal of the paintings in your collection

Textes: Anne EGGER, Françoise LASISZ, Catherine COMBE

Traduction: Peter WOOD

DE JONCKHEERE

100, rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
Tél.: (1) 42 66 69 49
Fax: (1) 42 66 13 42

PAYSAGES ET NATURES MORTES

108, rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
Tél.: (1) 42 66 23 68
Fax: (1) 42 66 13 42

PORTRAITS ET MARINES

Louvre des Antiquaires
2, place du Palais Royal
7-9, allée Boule - 75001 Paris
Tél.: (1) 42 60 20 82

TABLEAUX FLAMANDS XVI^e et XVII^e s.