

DE JONCKHEERE



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

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 ANCIENS

PRINTEMPS 1995

Textes: Anne Egger

CATALOGUE

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

1. attr. à CORNELIS ENGELBRECHTSZ	1468-1533	La décollation de Saint Jean-Baptiste
2. attr. à LUCAS GASSEL	v. 1480-1570	Paysage panoramique avec Saint Jérôme pénitent
3. HERRI MET DE BLES	v. 1510 - ap. 1555	La tentation de Saint Antoine
4. MAITRE D'AUGSBOURG	act. v. 1540	Diptyque: La Présentation de la Vierge au Temple et La Nativité
5. PIERRE GOURDELLE	v. 1530 - ap. 1588	Portrait de Thomas Gayant
6. ORAZIO SAMACCHINI	1535-1577	Sacra Conversazione
7. LUCAS VAN VALCKENBORCH	av. 1535-1597	Paysage panoramique avec pillage de soldats
8. CORNELIS VAN HAARLEM	1562-1638	Les trois Parques
9. PIETER BRUEGHEL LE JEUNE	1564-1638	Danse de noces dans un intérieur
10. PIETER BRUEGHEL LE JEUNE	1564-1638	Paysage d'hiver
11. PIETER BRUEGHEL LE JEUNE	1564-1638	Repas de noces en plein air
12. JAN BRUEGHEL L'ANCIEN	1568-1625	Paysage panoramique avec le Calvaire et vue sur Jérusalem
13. SEBASTIEN VRANCKX	1573-1647	Préparatifs d'un festin et scènes de carnaval dans un parc en Flandres
14. SEBASTIEN VRANCKX	1573-1647	Scène de bataille dans un paysage de neige
15-16. DAVID VINCKBOONS	1576-1632	Paire de paysages: paysage montagneux avec halte de seigneurs devant une auberge et paysage boisé de figures bibliques
17. ADRIAEN VAN STALBEMPT	1580-1662	Paysage fluvial avec vue panoramique
18. FRANS FRANCKEN LE JEUNE	1581-1642	Cabinet d'amateur
19. WILLEM VAN NIEULANDT	1584-1635/36	Paysage montagneux avec ruines et bergers
20-21. MARTIN RIJCKAERT	1587-1632	Paire de paysages animés de personnages illustrant les quatre saisons
22. PIETER VAN AVONT	1600-1632	Cabinet orné de tableaux illustrant des épisodes bibliques
23. CORNELIS MAHU	c. 1613-1689	Nature morte de fruits, huitres, tazza et verre de vin
24-25. PIETER GYSELS	1621-1690	Paire de natures mortes aux mets disposés sur un entablement
26. PIETER GYSELS	1621-1690	Paysage avec convoi de voyageurs
27. JAN VAN KESSEL	1626-1679	Concert d'oiseaux
28. JAN VAN KESSEL	1626-1679	Nature morte de fruits avec singe
29. ABRAHAM MIGNON	1640-1679	Vase de fleurs dans une niche
30. FRANÇOIS DESPORTES	1661-1743	Vaste nature morte avec chocolatière en argent, service en porcelaine chinoise, perroquet, instruments et partition de musique sur la terrasse d'un parc
31. WILLEM VAN MIERIS	1662-1747	Loth et ses filles
32. JOSEF VAN BREDAEL	1688-1739	Paysage fluvial animé de nombreux personnages aux abords d'un village
33. JAN FRANS VAN DAEL	1764-1840	Nature morte de fleurs et de fruits

attr. à CORNELIS ENGELBRECHTSZ

1468 - Leiden - 1533

Cornelis Engelbrechtsz, probablement né à Leiden en 1468, aurait reçu sa formation de peintre dans l'atelier de Colyn de Coter. Ce dernier, issu des milieux dominés par Gérard de Saint Jean et influencé par le Maître du diptyque de Brunswick, lui aurait fait connaître l'œuvre de Rogier van der Weyden. Il fut membre de la corporation de Leiden de 1499 à 1519. Son atelier attira de nombreux élèves parmi lesquels, outre ses trois fils Pieter, Cornelis et Lucas Engelbrechtsz, Aert Claesz et Lucas de Leiden. Peintre d'histoire, il s'attacha essentiellement à représenter des grandes scènes religieuses et des portraits de saints. Esprit indépendant tout autant que novateur, C. Engelbrechtsz s'appliqua à renouveler une tradition locale fortement enracinée dans le gothique flamboyant. Il s'inspira des tendances ornementales du maniérisme italien et de l'expressivité picturale propre aux maniéristes anversois tels J. Mostaert et J.C. van Oostzanen. Son attachement aux effets décoratifs s'exprime tout particulièrement dans les costumes surchargés d'ornementation, les lourdes coiffes exotiques, les architectures ou forteresses massives, les rochers étranges. Il privilégie l'expression de la fantaisie et du pittoresque dans les scènes de l'histoire sainte où les paysages servent encore de décor au motif principal. Son œuvre, enrichie d'une remarquable luminosité et d'une élégance empreinte de préciosité, mêlant de fortes annotations réalistes aux caprices de son imagination, donna une impulsion décisive et originale à la peinture leidoise.

La décollation de Saint Jean-Baptiste

Panneau: 68,4 x 49 cm

Provenance:
Collection Delporte, Bruxelles
Collection D. Vaarties, Rotterdam, 1961

Exposition:
Rotterdam, *Kunstzaal D. Vaarties tentoonstelling van Oude Meesters*,
14 Décembre 1961 - 23 Janvier 1962, cat. n° 21, ill.

Le motif de la Décollation de Saint Jean Baptiste, décrit par les Evangélistes (Matthieu XIV 3-11, Marc XVI 17-28 et Luc III 19-20) les textes apocryphes et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, se rencontre fréquemment dans la peinture ancienne. Jean avait été arrêté, enchaîné et fait prisonnier pour avoir dénoncé le crime d'adultère dont s'était rendu coupable Hérode Antipas en épousant Hérodiade, la femme de Philippe son frère encore vivant. Hérode avait cependant hésité de le faire tuer par crainte d'un soulèvement populaire parce que la foule tenait Jean pour un prophète. *"Or, comme Hérode célébrait son anniversaire de naissance, la fille d'Hérodiade, Salomé, dansa en public et plut à Hérode au point qu'il s'engagea par serment à lui donner ce qu'elle demanderait. Endoctrinée par sa mère, elle lui dit "Donne moi ici sur un plat la tête de Jean le Baptiste". Le roi fut contristé mais à cause de ce serment et des convives, il commanda de la lui donner et envoya décapiter Jean dans la prison"* (Matthieu XIV 3-11).

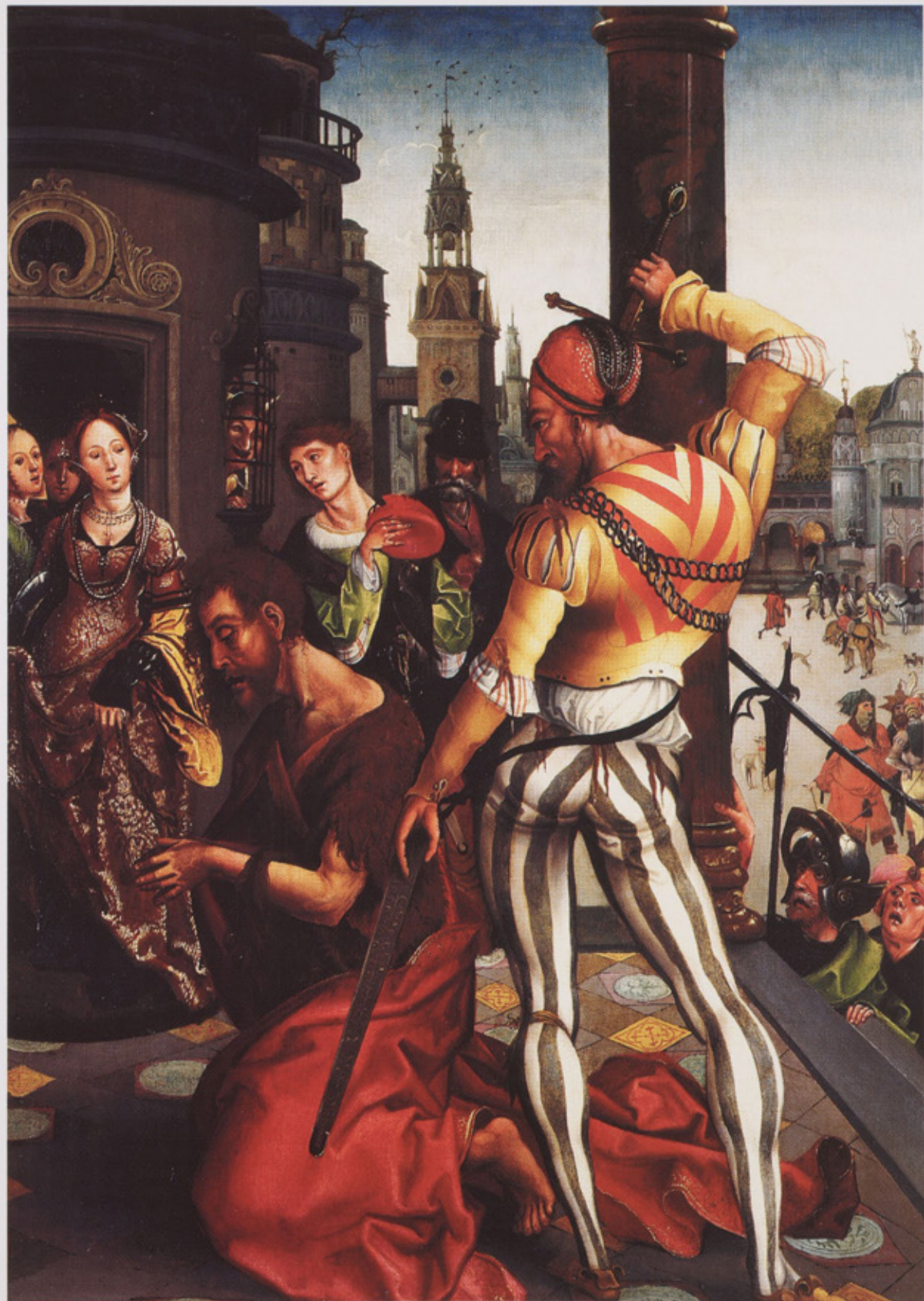
L'histoire ecclésiastique situe l'événement de la décollation dans un château de l'Arabie, appelé Machéroute, l'iconographie plus simplement sur le lieu d'exécution ou échafaud dans la cour d'une prison. Notre maître place ses personnages en plein air, à la porte même de la prison, sous l'atrium, dominant de quelques volées de marches une vaste esplanade où culminent des constructions composites et massives (tours, flèches ajourées, portiques, habitations élégantes) et où cheminent les cavaliers et les soldats curieux ou indifférents. L'abondance des motifs ornementaux et des architectures surchargées sert de repoussoir aux différents plans qui s'entrecoupent, multiplie les diagonales et les obliques, pour former le décor, approfondir le site et animer l'espace.

Il privilégie une approche frontale et un groupement asymétrique des figures étagées en profondeur. La stylisation et l'intimité de la scène, la gravité des sentiments imprimée sur les visages, fortement teintée de réalisme, renforce le sentiment tragique de l'événement. Les figures monumentales du martyr agenouillé et du bourreau tendu, le dynamisme recherché des attitudes se détachent avec insistance au premier plan. Les élégantes rotations ou les étirements des courbes, les fortes diagonales ou le relief soutenu des corps procèdent à de nombreux effets décoratifs, pittoresques, mouvementés et renferment un potentiel expressif très important en remplissant presque tout le cadre. La remarquable allure orientale du bourreau, vu de dos qui dégaîne son arme en un geste véhément, ou des femmes assistant à l'exécution - dans lesquelles il faut sans doute reconnaître Salomé et Hérodiade - contraste également avec la simple robe de bure de Jean, effilochée par endroit, vu de profil, les mains jointes, le corps émacié et hirsute.

Si le motif du bourreau est repris à une gravure d'A. Dürer représentant le *Le Massacre de Sainte Catherine* et datée autour de 1500 qui s'inspire elle-même d'un hallebardier d'un *Saint-Christophe* par Mantegna, les visages de Jean et du Bourreau ainsi que les personnages féminins de ce tableau présentent toutes les affinités possibles avec les physionomies du Christ, de Sainte Madeleine ou d'Elisée des œuvres de Cornelis Engelbrechtsz telles que la *Purification de Naaman*, panneau 59 x 38 cm, peint vers 1520-1525, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne ou *La Crucifixion du retable de Jacob Martensz*, panneau 180 x 145,5 cm, peint vers 1520 et conservé au Stedelijk Museum Lakenthal de Leyde. Nous retrouvons en particulier la torsion expressionniste des visages - caricatures ou masques - propre à Engelbrechtsz qui aime à aiguïser l'état d'âme des figures: le bourreau justement défiguré par le désir de mort, la douleur ou la compassion de sa victime, l'inquiétude, l'attention ou l'indifférence des témoins.

C. Engelbrechtsz fait partie de la jeune génération hollandaise dont l'effort repose directement sur les conquêtes picturales de la fin du XV^e siècle. Héritier des Primitifs, il use d'une écriture expressive très particulière pour sortir du formalisme et de l'immobilisme traditionnels de Leyde et emprunte certains aspects graphiques des premières tendances renaissantes - bruxelloises, anversoises ou allemandes - pour atteindre ce qui nous appelons le maniérisme gothique. La question soulevée par le maître est justement d'explorer plastiquement le mouvement et l'expression de la forme, de rechercher les formules adéquates pour les fixer sur le support, quitte à tomber dans la surenchère ou l'exagération formelle. Les longues figures anguleuses ou musclées du peintre, les mises apprêtées et précieuses, la recherche ornementale des formes outrancières mais souples, les contorsions dynamiques ou les raccourcis obliques, la richesse et la fantaisie des lourdes coiffes exotiques, le raffinement des vêtements chargés de dorures ou de broderies, les rayures irrégulières, la complexité des pans découpés ou creusés en méandre, l'abondance de motifs architectoniques fantaisistes témoignent également de cette fusion d'éléments épars. Il s'efforce néanmoins d'unifier la dynamique du geste et le mouvement des corps à l'atmosphère, d'intégrer les figures et l'espace tout entier dans un élan vital que renforce la gamme chromatique intense ou les hardis contrastes jouant sur la succession des plans.

Cette œuvre tumultueuse reflète bien l'inquiétude générale d'une époque, un doute pictural et conceptuel qui s'exprime chez le peintre avec originalité, préciosité et raffinement. L'assimilation des expériences plastiques bruxelloises se traduit dans le sens de la corporéité, l'acquisition d'une suggestion spatiale plus sensible issue du maniérisme anversois, l'influence des recherches ornementales et décoratives suggérées par l'Italie fusionnent et s'exaltent au contact du caractère figuratif et expressionniste plus typiquement leidois, dans une démarche fascinée et fascinante, dans l'explosion soudaine du mouvement et du rythme pour donner une impulsion décisive et originale à la peinture leidoise. Plus encore, les questions soulevées et les ébauches de réponses fournies ici préparent aux recherches mêmes de la fin du XVI^e siècle dans une perspective alors essentiellement humaniste.



attr. à LUCAS GASSEL

vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570

Lucas Gassel naquit à Helmont vers 1480 dans un village au nord d'Anvers. Il vécut à Bruxelles et y mourut en 1570. On connaît son portrait par une gravure de Wierickz qui nous le montre déjà âgé. Ami de l'humaniste Lampsonius, Lucas Gassel semble avoir eu des connaissances exceptionnelles en de nombreux domaines, tels que la géographie, la botanique, l'histoire sacrée... Il n'est d'ailleurs pas exclu qu'il soit allé parfaire son éducation en Italie, notamment à Venise où il semble être passé.

Son œuvre s'inscrit dans le prolongement de Joachim Patenier. Comme lui, il utilise le paysage panoramique mais sa vision est élargie et Gassel englobe une description plus diversifiée de l'univers, tel qu'on commence à le connaître au XVI^e siècle. Les courants d'idées issus de la haute société intellectuelle dont Gassel fait partie, ouvrent au paysage des voies nouvelles: le rêve de contrées inconnues lié aux grandes découvertes, le goût de la topographie encouragé par la gravure d'illustration, le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions de la terre, sont autant de facteurs déterminants pour l'évolution du paysage. Maître très important, ses œuvres sont rares et recherchées.

Paysage panoramique avec Saint Jérôme pénitent

Panneau: 10,2 x 19 cm

Provenance:

Monsieur D.G. van Beuningen, Vierhouten

Vente Christie's, Amsterdam, Octobre 1980, lot n° 125

Collection privée, Hollande.



Format réel

HERRI MET DE BLES

Vers 1510 Bouvignes - Ferrare après 1555

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Franz Mostaert.

Très attiré par l'Italie, il effectue un second voyage et décède à Ferrare après 1555, alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este.

Peintre de paysages panoramiques animés de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri met de Bles s'inscrit dans la tradition picturale de Patenier, dont il était le neveu.

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

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

La tentation de Saint Antoine

Panneau: 21,5 x 33 cm

Provenance:

Maison des Habsbourg, inventaire de Prague en 1621

Maison des Habsbourg, inventaire du Belvédère, 1659-1772

Musée de Vienne jusqu'en 1920

Collection Dr. Oelze, Amsterdam

Collection privée

Littérature:

Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, éd. Bruxelles-Leyden, 1974, XIII, p. 80, n° 78, ill. Plate 40.

La vie de Saint Antoine ermite (251-356), patriarche des cénobites de la Thébaïde et fondateur du monachisme a été contée par un de ses disciples, Saint Athanase d'Alexandre, au IV^e siècle, reprise par Saint Jérôme et popularisée au XIII^e siècle par la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. La légende raconte comment ce moine égyptien qui menait une vie ascétique dans le désert fut constamment assailli par le Diable et fut en proie aux tentations et les tourments les plus divers, interprétés comme les hallucinations d'un solitaire épuisé par les jeûnes et les veilles. C'est pour avoir tenu en échec Satan et ses suppôts acharnés à sa perte que l'anachorète, un modèle de comportement, fut érigé en symbole de l'ordre antonite et que son culte se répandit dès le Moyen Age dans toute la chrétienté, reconnu comme saint guérisseur, invoqué contre les incendies et les flammes de l'enfer. L'art s'est emparé des tentations dès le XV^e siècle parce qu'il constituait un éventail extraordinaire et infini de motifs et d'éléments picturaux puisés dans le vieux fond des superstitions populaires et folkloriques, dans les répertoires formels médiévaux, dans les visions infernales des théologiens, des inquisiteurs et des mystiques, dans la littérature alchimique, astrologique, dans les traités de sorcellerie.

L'interprétation la plus belle et la plus touffue fut immortalisée autour de 1500 par H. Bosch dans le *Triptyque de la Tentation de Saint Antoine* (panneau 131,5 x 119 cm) conservé au Museu de Arte Antiqua de Lisbonne. C'est aussi la plus personnelle puisqu'il est le premier en effet à associer et à introduire dans l'iconographie antonite, le thème de la sorcellerie et plus particulièrement la "nuit du Sabbat" qui alors hantait les esprits. Devant l'engouement des amateurs d'art flamands du XVI^e siècle, l'effet fantastique et insolite de la Tentation de Saint Antoine retint plus tard et indifféremment H. Met de Bles, J. Mandyn, P. Huys, P. Brueghel ...

La configuration du site et des démons s'apparente bien au triptyque de Lisbonne. Au centre, Saint Antoine, vieillard barbu, revêtu de sa traditionnelle robe de bure à capuchon, est agenouillé devant la forteresse en ruine. Il esquisse un geste de bénédiction vers l'autel où se dissimule une double figure du Christ: un Jésus-Christ en chair, spectateur, juge et témoin de la résistance, de la fermeté de la foi de son fidèle adepte ... et à côté d'une bougie allumée, un Crucifix qu'il désigne. Le rôle du Messie est bien d'arracher le saint à la puissance de diable par le mystère de la Croix.

Saint Antoine est sourd au tumulte qui l'environne. Il n'est pas atteint par les tentations hérétiques, n'assiste pas à la parodie du service religieux. Il ne voit pas les créatures diaboliques, projections infernales et matérialisées de son imagination, qui tentent de le détourner de la prière, de l'inquiéter, de le troubler. Une foule d'êtres hybrides et monstueux, de structures aberrantes et saugrenues, des hommes mutilés, des soldats et des chiens en armures et en casques, des monstres musiciens affluent de toute part pour converger en un cortège funeste, meute infernale ou concert grotesque vers le lieu de sa méditation. La femme élégante agenouillée aux côtés d'Antoine mais dont le regard est dirigé vers le grylle, monstre-insecte sans tronc, assis sur un semblant d'autel, symbole de coquetterie et de vanité, évoque la tentation charnelle. Autour d'une table se déroule une messe noire - sabbat de sorcières, banquet des tentations, contrefaçon de l'Office, messe à rebours - présidée par un faux moine, démon-oiseau, en froc de bure, tenant le livre. Parmi les convives qui l'entourent, un couple élégant consomme la communion diabolique, un cavalier tend une coupe empoisonnée à un musicien à tête de porc, une femme noire, symbole de l'hérésie, soulève un plateau sur lequel se dresse un crapaud tenant un œuf, motif alchimique et allusion à l'hostie sacrilège. Sont traditionnellement associés à la messe du sabbat, la chevauchée aérienne de démons zoomorphes, la présence d'un étang aux rives désolées, l'incendie du village ou le détail de l'énorme animal mi-âne mi-cruche sur lequel est monté un guerrier, cruche d'où sortait le Diable lors du Sabbat.

Le cortège est dominé par l'assimilation anatomique des éléments guerriers et des instruments de musique, en une étrange association de la terreur et de la danse, du chant et de la mort pour exprimer le bruit cacophonique. Mais ce symbole inversé des anges musiciens, de la révélation musicale de la Trinité est également impuissant à détourner l'ascète de sa contemplation et à faire douter le nouveau Job. A droite, un chasseur-ailé, la tête en fleur de cardon, monté sur une bête indéfinie puis une femme coiffée d'un arbre creux, symbole de mort, et portant l'enfant alchimique dans ses bras pourrait pervertir la Nativité. Une étrange bâtisse en pierre à la toiture de toile qui s'érige derrière eux, cache un lieu de luxure, lupanar, évoquant Sodome.

Sur les parois de la tour cylindrique, figurent diverses scènes qui s'opposent entre elles et rappellent les victoires de la foi sur l'hérésie. De bas en haut, le retour des fils d'Hébron, Josué et Caleb, portant les vignes la terre promise, l'escol ou le raisin géant, préfigure le baptême du Christ; le sacrifice d'un cygne, symbole d'hypocrisie ou de débauche, à une divinité païenne, une idole hérétique à tête de singe, symbole du diable; la dispersion des adorateurs du Veau d'or et la remise des Tables de la Loi à Moïse sur le mont Sinaï quant à elles annoncent la Chute des Idoles et la Descente du Saint Esprit. L'ancienne tour détruite associée à ces motifs bibliques illustre également l'Ancienne Loi détruite par la Nouvelle au moment de la naissance du Christ, déjà figuré dans la chapelle. Tout le fond du tableau, dominé par les lueurs rougeoyantes des incendies et les cieux obscurcis par les colonnes de fumée qui s'échappent de la bourgade en flamme, évoquerait un paysage nocturne et tourmenté si ce n'était un minuscule détail, une clairière boisée étrangement illuminée, oasis de paix et de lumière qui peut être un nouveau signe de rédemption possible.

Par rapport au Triptyque de Lisbonne, la vision et l'interprétation d'Herri Met de Bles sont cependant stylisées, épurées dans un souci de lisibilité plus grande, pour renforcer l'effet dramatique. La réduction intervenue dans les dimensions du panneau transforme l'imposant retable d'autel en un petit tableau d'intérieur. L'évolution sensible tant au point de vue stylistique qu'au niveau du langage formel résume, synthétise et renouvelle la composition de Bosch. En dépouillant la composition des motifs les plus licencieux, en simplifiant les registres iconographiques et leurs ordonnances, en combinant les éléments concrets et fantasmagoriques, le tableau de Met de Bles à contempler et à méditer, gagne en cohésion et en présence. Utiliser le vrai à la production du fantastique comme le fait H. Met de Bles ici devint le ressort même de l'esthétique du genre, bien avant le surréalisme pour frapper les esprits, les édifier et leur laisser toutefois un message d'espoir. S'il faut sans cesse triompher des monstruosités que peut produire nos esprits où combattent forces irrationnelles, désirs pervertis, angoisses convulsives pour entrer dans la lumière ... L'image ce merveilleux miroir de nos rêves n'est-elle pas le meilleur support de cette projection incontrôlée et incontrôlable ?



MAÎTRE 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.

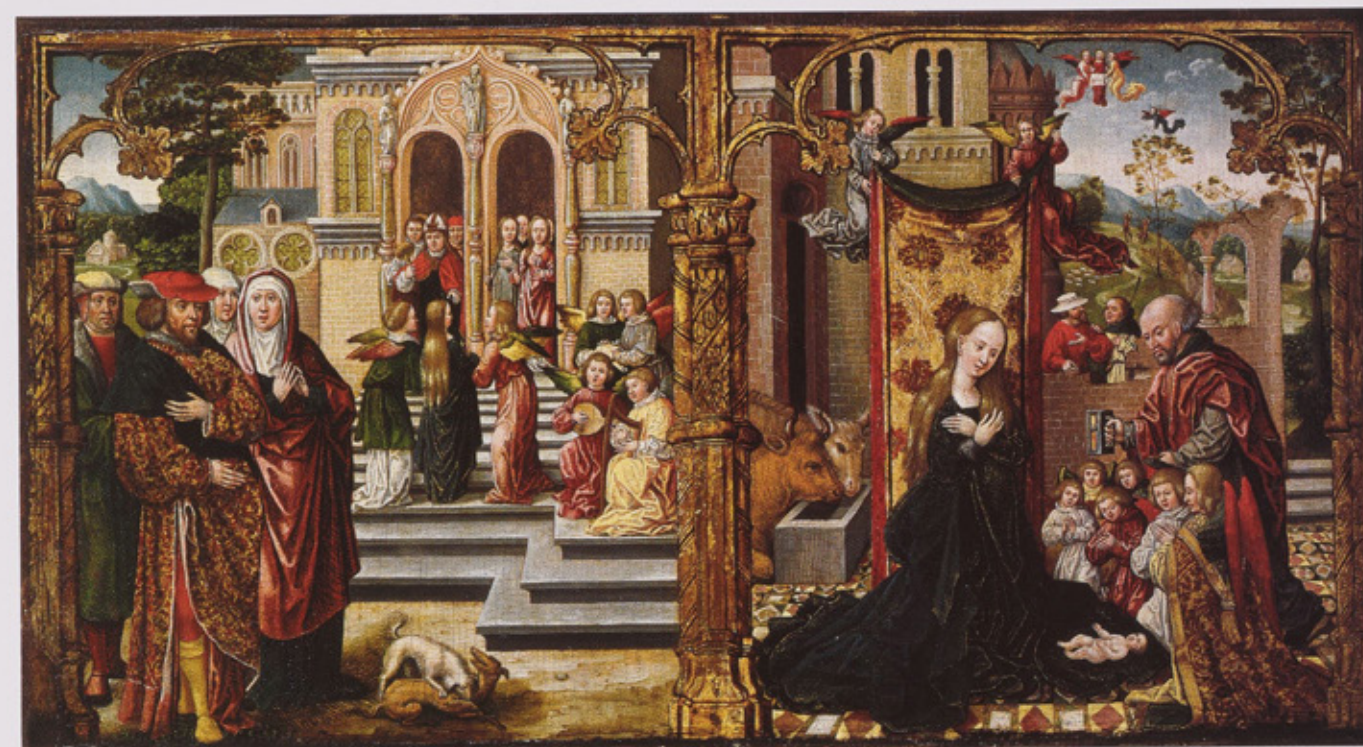
Ce centre artistique est alors dominé par les figures d'Holbein et de Bruckmair qui, tout en conservant la précision réaliste du Nord, ont adapté l'esthétique bellinesque à leur art. Les nombreux maîtres qui en sont issus allient la véracité du pinceau et la pureté des formes de la tradition flamande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

Diptyque: La Présentation de la Vierge au Temple et la Nativité

Panneau: 29 x 53,5 cm

Provenance:
Collection privée.



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.



ORAZIO SAMACCHINI

1532 - Bologne - 1577

Peintre d'histoire et graveur au burin, Orazio Samacchini aurait été l'élève de Pellegrino Tibaldi (1527-1596) et étudia les œuvres d'Antonio Allegri dit le Corrège (1489-1537) qui, depuis Parme, autre centre artistique émilien, avait beaucoup de contacts avec les milieux bolonais. Il devait principalement faire carrière hors de Bologne, tout comme ses contemporains P. Fontana et L. Sabbatini.

Samacchini fut chargé des fresques de la Grande Chapelle contiguë à la coupole de Saint Jean l'Evangéliste de Parme décorée par Allegri de 1520 à 1523. Il travailla ensuite à Rome dans le cercle de G. Vasari (1511-1574). Il a collaboré à la réalisation des fresques du Palais Vitalli de Città di Castello avant d'être employé en 1563 par le Pape Pie IV (1499-1565) à la décoration de la Sala Regia du Vatican, en collaboration avec Mario da Sienna. A Bologne, Samacchini a peint le maître autel de l'Eglise de la Sainte Trinité maintenant disparu mais attesté par un certain nombre de dessins et par une gravure de 1570 faite par Domenico Tibaldi. Il peignit la Présentation au Temple à San Giacomo Maggiore avec ses fresques latérales vers 1575, le Couronnement de la Vierge à l'Eglise SS Narborre et Felice, la Chute d'Icare au Palazzo Lambertini.

Au cours des années 1570, Samacchini a travaillé dans le Nord de l'Italie. Il lui fut demandé de peindre les fresques de la voûte du transept nord de la Cathédrale de Parme après l'inachèvement du travail par le Parmesan vers 1522 puis par Rondani et Bedoli en 1557. Il fut également invité à terminer les fresques sur la voûte de l'Eglise Sant'Abbondio de Crémone, commencées par Giulio Campi, après la mort de ce dernier survenue en 1572. Il peignit ultérieurement dans la nef de cette église trois panneaux ornés d'anges, de vertus et de prophètes sur les voûtes situées au dessus des lunettes.

Orazio Samacchini fait partie d'une génération d'artistes bolonais formés dans un centre artistique qui était dominé par des éléments disparates, vacillant entre un classicisme serein et un maniérisme inquiet et qui était, par une forte tradition locale, plutôt inspiré par les nouveaux classiques de la peinture italienne. De par sa formation et ses fréquents séjours hors de sa ville natale, Samacchini a produit une œuvre qui se situe à la frontière d'une tendance traditionaliste imprégnée d'idéaux humanistes et attachée à la forme classique rafaelienne tandis qu'elle exalte un naturalisme de filiation bolonaise. Il est mort en 1577 au sommet de son activité, en pleine maturité de son art.

**Sacra Conversazione
ou
Vierge à l'Enfant avec Elisabeth, Zacharie et Jean-Baptiste**

Cuivre: 42 x 29,9 cm

Provenance:
Collection privée.



LUCAS VAN VALCKENBORCH

avant 1535 Malines - Francfort 1597

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

Ce maître s'inscrit, avec son frère qui n'atteignit jamais sa renommée, parmi les plus grands paysagistes du XVI^e siècle. Sa conception du paysage dérive de Joachim Patenier et de Pieter Brueghel l'Ancien.

Ses représentations très détaillées des saisons, des kermesses villageoises, des compagnies galantes, des vues de villes se distinguent par le soin méticuleux apporté à leur réalisation et leur netteté poursuivie dans chacun des plans qui mènent à l'horizon.

Ses paysages panoramiques, montagneux ou boisés, sont une réelle invitation à la promenade. Cet observateur attentif et scrupuleux traite avec une délicatesse de miniaturiste des scènes anecdotiques toujours attractives et d'une surprenante exactitude historique, tandis que le paysage environnant gagne en exactitude topographique.

A la fin de sa vie, ses paysages profonds, aux nuances lumineuses et raffinées, témoignent d'une réelle démarche créatrice pour dépasser la conception brueghelienne et d'une perfection jamais atteinte par ses contemporains.

Paysage panoramique avec pillage de soldats

Tempera et huile sur parchemin monté sur panneau : 28,6 x 42,2 cm

Monogrammé et daté 1577

Provenance :

Collection Quédeville avant 1852

Collection Thomas Jefferson Bryan, New York jusqu'en 1867

Collection de la New York Historical Society, New York

Littérature :

Bryan Catalogue, 1853, p. 13, n° W. 165

Bryan Companion Catalogue, 1853, pp. 98-99, n° 165

W. von Bode, *Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staaten*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. VI, 1895, pp. 13 ff

Catalogue of the Gallery of Art, Historical Society, 1915, p. 82, n° B-205

S.J. Gudlaugsson, *Het Errera-Schetsboek en Lucas van Valckenborch*, in *Oud Holland*, 74, 1959, p. 131, ill. 23

H.G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 1969, ill. 245

A. Wied, *Lucas van Valckenborch*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 67, 1971, p. 198, n° 25, ill. 116

P.C. Sutton, *A guide to Dutch Art in America*, 1986, p. 177

P. Jeromack, *Hidden Treasures: Old Master Paintings in the New York Historical Society*, in *Art & Auction*, Mars 1986, pp. 98-99, ill.

A. Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch: Das Gesamtwerk mit kritischen Œuvre Katalog*, 1990, pp. 26 et 144, n° 29, ill.

Par sa composition et sa conception, la scène de pillage de soldats se déroulant dans un des plus beaux paysages de Lucas van Valckenborch, dérive des grandes vues panoramiques du maître peintes à partir de 1567. L'importance historique de ce tableau n'est pas négligeable non plus puisqu'il fait allusion à la période la plus trouble des Pays-Bas alors soumis, avant la séparation définitive des Provinces septentrionales de la République, effective dès 1579, à la répression espagnole. Héritier de Charles Quint, le roi Philippe II, très élevé contre les protestants, y avait nommé gouverneur le tristement funeste Duc D'albe dont les armées tyrannisaient sans pitié les populations résistantes. Dans ce climat d'agitation et d'insécurité, les soldats errants, constitués en bandes organisées, furent le véritable fléau des campagnes. Les paysans qui eurent à souffrir des pillages, agressions, vols, massacres ... jusqu'à la fin du XVI^e siècle, furent immortalisés par les non moins célèbres Pieter Brueghel dont Lucas van Valckenborch renouvela le répertoire, H. Bol, D. Vinckboons, S. Vranckx, J. et R. Savery, P. Snayers ou E. van de Velde ...

L'importance du tableau de Van Valckenborch est ailleurs puisqu'il préfigure les grands paysages atmosphériques du XVII^e siècle qui, en Flandre ou en Hollande se fondaient sur l'observation directe de la nature. Dans la suite immédiate de Pieter Brueghel, Lucas van Valckenborch fait partie des peintres qui, comme J. de Momper ou G. van Coninxloo, ont ouvert la voie aux tendances réalistes de l'art baroque sans toutefois se dégager complètement de l'emprise des principes maniéristes des panoramistes, tels que J. Patenier ou H. Met de Bles. En persistant à concevoir leurs images comme des ensembles composites, toujours liés à la présence humaine et à un thème iconographique précis mais en empruntant au réel de plus en plus de détails conformes au site, ils engagent l'histoire du paysage animé dans sa plus belle acquisition, celle d'un atmosphère justement sentie. L'œuvre de Lucas van Valckenborch qui distingue objet et action est au cœur même de ce changement fondamental : le pillage narré et décrit avec précision dans le coin inférieur gauche du tableau n'est que prétexte anecdotique à l'environner d'un cadre naturel et grandiose.

Déployées en un mouvement circulaire autour du tertre central, les petites figures pittoresques, campées avec fermeté à la manière de leurs homologues brueghéliens illustrent le thème : des soldats en armure de l'époque, munis des épées et des pieux modernes, viennent de piller la ferme isolée. Deux femmes et un enfant houspillent le soldat resté à l'arrière jusqu'au pont tandis que deux fermiers armés de fourches sont dissimulés entre les arbres. Le gros de la troupe qui se rassemble derrière leur chef se prépare à quitter les lieux. On imagine sans peine que les paysans remontant de la ville, les bras chargés, des paquets sur la tête, ne passerons pas sans se faire rançonner. La disposition des figures ainsi retranchées dans un coin du tableau laisse place à un vaste paysage.

Lucas van Valckenborch reprend encore à ses prédécesseurs l'agencement tripartite de la composition formée par l'opposition de grands plans. Une impressionnante masse de terre surélevée aux tons soutenus, surmontée par un bouquet d'arbres aux branches souples montant en diagonale de la route escarpée à droite vers la ferme et le sous bois à gauche, fait encore office de repoussoir. Le plan médian offre un effet de profondeur très marqué sur une longue vallée qui mène lentement le regard par la route traversant une rivière, vers les coteaux verdoyants, la ville et les rochers abrupts qui la dominent. Les vastes plaines de l'horizon, doucement ondulées, se dissolvent dans la lumière et dans le ciel.

En réduisant la taille du tableau, Van Valckenborch n'entame en rien l'harmonie et la monumentalité du paysage. A la différence des panoramistes du XVI^e siècle, il agrmente sa vision de nombreux détails empreints d'un réalisme nouveau, reflétant parfois l'exactitude du site. Dans cette démarche innovatrice, il témoigne d'une tentative de se dégager complètement de l'emprise brueghelienne. Son paysage, pénétré d'un sens de l'atmosphère inédit, développe en particulier une impression de familiarité plus grande. C'est son expérience même de la nature, favorisée par l'observation scrupuleuse de l'ordonnance topographique et la prise de possession de la diversité du réel qu'il met en lumière ici. Au delà du sujet et de l'anecdotique, le tableau révèle un véritable paysagiste, passionné par les vastes et profonds horizons. Il pousse plus loin la précision des formes, la texture de la pierre ou du talus, l'ondulation naturelle du tertre, la fluidité des vallonnements, le mouvement souple des troncs et des branches, le traitement en masse des feuillages, ponctués ça et là de petites touches lumineuses, la ciselure des herbages.

La sensibilité à percevoir les nuances de la lumière et son habileté à en fixer les plus subtils effets exaltent plus encore le sentiment de l'espace. En dépit de la force des bruns et des verts du premier plan vu à contre jour, la tonalité de l'ensemble est, grâce à une matière fluide, plus unie. Sous-bois, plaines, monts et vallées sont jusqu'au ciel dominés par une symphonie de tons froids - vert bleuté, gris vert, gris acier - égayée parfois de notes vives et vibrantes - rose, ocre blanc ou vermillon - tandis que le maître en multiplie à l'infini les nuances dont les valeurs s'éclaircissent peu à peu en atteignant les lointains.

Malgré les grandes oppositions graphiques des plans, l'unité se réalise par une composition coloriste plus cohésive, généralement suggestive. La technique même du tableau - tempera et huile sur parchemin - qui fut plus utilisée dans le dernier quart du siècle, ne doit pas en être étrangère. Si les contraintes maniéristes restent visibles, le tableau de Lucas van Valckenborch marque le premier pas d'une distanciation, fruit d'une médiation plus sensible envers l'ampleur du monde qui l'environne, ce monde indifférent semble-t-il au malheur ou transcendant les funestes conséquences de la guerre. Il en résulte une poésie de la nature très personnelle, attachée à suggérer tout autant l'immensité du paysage, son éternité ou ses effets atmosphériques pour renouveler le répertoire du genre en même temps que sa propre physionomie.



CORNELIS VAN HAARLEM

1562 - Haarlem - 1638

Cornelis Cornelisz dit van Haarlem fit son apprentissage à Amsterdam dans l'atelier de Pieter Pietersz Aertsen (1508-1575), l'un des plus brillants représentants du baroque septentrional. En 1579, durant son séjour en France, il entra probablement en contact avec les peintres de l'Ecole de Fontainebleau. Mais, chassé de Rouen par une épidémie de peste, il se réfugia à Anvers où il passa une année auprès de Gillis Coignet l'Ancien avant de se fixer définitivement à Haarlem à partir de 1582-83. Dans sa ville natale, il exerça simultanément les fonctions de peintre et d'architecte. Il y eut pour élève Gerrit Pietersz, L.J. van Delft, C.J. Delft, C.E. Verspronck, G. Nop, Z.P. van Alkmaar et P. Lastman.

A l'instar du graveur H. Goltzius et du théoricien K. van Mander, Cornelis van Haarlem représente le courant que l'on appelle le maniérisme haarlemois du début du XVII^e siècle et dont l'esthétique fut influencée par l'école de Fontainebleau qui s'épanouissait aussi à la cour de Rodolphe II à Prague - dans l'œuvre de Spranger en particulier - avant d'être diffusée vers les Pays-Bas du Nord.

En témoignent les grands formats de Cornelis van Haarlem réalisés entre 1582 et 1592 où s'exprime tout d'abord un style puissant et spectaculaire, violent et heurté. Sa renommée se fait dans l'éloquence des expressions, l'exagération des formes et des détails anatomiques, la torsion savante, voire excessive des nus, les forts contrastes des tons et des effets lumineux.

Après 1600, Cornelis van Haarlem renonce aux excès maniéristes de ses premiers tableaux et abandonne cette brutale emphase pour se tourner vers une plastique plus raffinée qui dénote une tendance au classicisme. Par une lumière adoucie jouant sur des ombres profondes, il met alors en valeur les formes alanguies et délicates de ses figures, aux chaires lisses et souples, aux contours sveltes et élégants. Il conserve cependant les mêmes harmonies colorées qui, tout en restant fortes et soutenues, constituent l'un des principaux apports de Cornelis van Haarlem à l'art néerlandais.

Les trois Parques

Panneau: 81 x 111 cm

Monogrammé et daté 1617

Provenance :

Cardinal Fesch, Palais Giulia, Rome, 1839

Collection privée, France.

Les Parques romaines ou Moires grecques - littéralement la part, le quartier ou la phase de la vie de chacun - sont les divinités du Destin, filles des amours adultères mais divines de Jupiter et de Thémis ou, dans la *Thégonie* d'Hésiode, engendrées par l'union de la Nuit et de l'Erèbe. Elles sont souvent identifiées à la Triple Déesse de la Lune sous son aspect de mort (nouvelle, pleine et vieille) et peuvent être associées aux trois âges de la vie ou aux saisons. Les trois sœurs infernales sont censées fixer la durée de la vie de chaque être humain à partir de sa naissance - rôle habituellement attribué à Clotho, la fileuse, qui tient une quenouille, un rouet ou un fuseau et commence à dévider le fil - puis de présider aux événements de son existence - Lachésis déroule le fil des jours et des unions ou mesure le temps avec une baguette - enfin de déterminer la fin irréductible des mortels - la plus terrible des trois, Athropos, s'apprête à trancher le fil avec ses fatals ciseaux quand le destin a décidé de la mort. *"Ce mythe du fil de lin prend sa source dans la coutume antique consistant à broder les insignes du clan ou de la famille sur les bandelettes servant à langer un nouveau né pour lui assigner sa place et sa destinée dans la société"*. R. Graves, *Les Mythes Grecs*, ed. Fayard, Paris, 1967, p. 46, 10-1.

Cornelis van Haarlem prend ses distances avec l'iconographie traditionnelle qui les représentait vieilles et laides pour accentuer le caractère irrévo-cable et cruel de leurs tâches. Seuls les instruments qu'elles tiennent et les fruits parsemés au hasard sur le sol - fruits éphémères ou pommes de la mort qu'elles distribuaient - permettent de les reconnaître. Il conçoit en effet les Destinées comme de jeunes femmes, gracieuses et belles, nues et provocantes, conscientes de leurs charmes et de leurs forces, assises et affairées dans un paysage boisé et idyllique - rappel du bois de chêne où s'élevait leur autel et où leur culte était célébré par des sacrifices de chèvres, des libations d'eau sucrée ou des offrandes de fleurs -. Qu'il s'agisse d'une confusion iconographique volontaire avec le motif des *Trois Grâces* ou d'une identification employée par euphémisme importe peu. Il suffit de se souvenir que seuls le nus mythologiques qui furent introduits dans la thématique flamande par J. Gossaert dit Mabuse étaient tolérés dans la peinture parce qu'ils servaient d'alibi à la représentation de corps dénudés tout en servant des préceptes moraux à la conduite humaine. Le sens moral devait être une mise en garde contre l'idée générale de Vanité et un rappel du caractère inéluctable de la mort à laquelle on ne peut échapper. Elles servaient plus subtilement à présenter comme de parfaites entités formelles des éléments abstraits ou des forces spirituelles. Mais, bien entendu, la nudité et la beauté finissaient par faire oublier le caractère allégorique de ses figures sensuelles, intégrées dans un semblant de paysage.

Cornelis van Haarlem privilégie une composition frontale et monumentale, claire et sereine, symétrique et équilibrée dans laquelle les trois figures en pied se répartissent artistiquement et harmonieusement devant un site verdoyant quelque peu schématisé, évoquant un monde plein d'artifice et d'élégance. Cette œuvre cohérente dans sa conception marque le renouvellement progressif de la représentation mythologique dans un sens réaliste. Dans son graphisme, elle révèle l'écriture apaisée de van Haarlem issue d'une recherche picturale nouvelle. Le maître s'est attaché à peindre des figures dont les proportions rigoureuses s'approchent de la statuaire antique, dont la plénitude des formes répondent aux canons classiques de la beauté. Sont justement caractéristiques de cette période, les corps élancés, sveltes, les hanches et les cuisses amples, les jambes ou les bras fuselés, les tailles affinées, les petites têtes légèrement disproportionnées par rapport à leur taille.

Les traits du visage peu individualisés, délicats et idéalisés traduisent déjà des signes d'assouplissement, de savoureuse simplification. Les attitudes ou les gestes, sans totalement se dégager d'un certain académisme, gagnent en souplesse et en naturel. Les gestes gracieux et arrondis ou les courbes unifiées des silhouettes atténuent l'effet plastique des poses tantôt fixées, tantôt figées d'une manière recherchée, encore énergiques. Les vifs effets lumineux viennent souligner les carnations lisses et diaphanes, jouer sur les parties saillantes ou sur les ombres profondes tandis que les sombres frondaisons ou les étoffes richement colorées émaillent l'ensemble d'un éclat sonore. Les harmonies intensément contrastées et soutenues de son premier style n'entame en rien la fluidité absolue du dessin et la finesse de la touche du styliste confirmé qu'est devenu le maître.

Cette double tendance qui se fait jour dans l'œuvre de Cornelis van Haarlem, est quelque peu ambiguë. Elle passe par le rapprochement et la mise en parallèle - ou mise balance - des formes idéales voire génériques qui sont partiellement soutenues par le motif iconographique (puisque rien n'exigeait en effet que les Parques soient nues) et des détails plus réalistes, fruits d'un sens de l'observation plus aiguisé envers le naturalisme et l'anatomie. Le but du maître est, à partir d'une norme traditionnelle, de chercher à peindre des corps plus véridiques et humains, plus proches et provocants. Après s'être débarrassé d'un maniérisme brutal et excessif, après quelques difficultés peut-être à définir sa nouvelle écriture picturale, Cornelis van Haarlem semble ici - en 1617 - réussir à capter le moment où la forme devient chair, l'instant même de la métamorphose. Quand le modèle s'immobilise et s'assouplit, il gagne en puissance suggestive et en présence. Les figures des Trois Parques, encore stylisées, simultanément décoratives et allusives, acquièrent ironiquement l'humanité qui leur faisait défaut.

Cornelis van Haarlem déploie ici une perfection plus classique que maniériste, caractéristique de sa seconde manière qui adopte, en apparence, une plastique apaisée et élégante alors qu'elle réalise en sous-main la prise de possession du naturel, c'est-à- dire, celle de la libération du corps. Le raffinement et la délicatesse de ce tableau dissimule ce qu'il porte déjà en germe, à savoir les principales conquêtes réalistes de la peinture en ce qui concerne le modelé du corps humain. Il comble le fossé entre forme et contenu, entre intention édifiante et érotisme pour exprimer une vision éminemment poétique du monde.

Ce tableau fut l'un de bijoux de la collection du Cardinal Fesch (1763 Ajaccio - Rome 1839), l'oncle maternel de Napoléon Bonaparte. Après avoir renoncer à la prêtrise, Joseph Fesch consacra sa fortune, acquise en 1796-98 à la commission des guerres de l'armée d'Italie, à la constitution d'une galerie d'œuvres d'art et de tableaux. Revenu à l'Eglise en 1800 à la demande de son neveu, ce primat de l'Eglise Nationale, ambassadeur auprès du Saint Siège, archevêque puis cardinal de Lyon, n'en continua pas moins d'accroître sa collection qui fut en partie dispersée par ses héritiers en 1843.



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE

1564 Bruxelles - Anvers 1638

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

Il est surnommé Brueghel d'Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu'il introduit, parmi lesquelles, l'importance qu'il confère au paysage, ainsi qu'une coloration propre, plus vive que celle de son père et d'une grande pureté. La seconde période débute vers 1615-1620. Il affirme sa personnalité par la création de compositions originales qui dès l'époque eurent un vif succès et suscitèrent elles aussi plusieurs répliques. Le fameux peintre de natures mortes et d'animaux, Frans Snyder et son fils Pieter Brueghel III furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu'il donne à l'œuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de son coloris, qui influencèrent l'ensemble des peintres flamands de son siècle.

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

Danse de noces dans un intérieur

Panneau: 75,5 x 106,5 cm

Signé

Provenance:

Collection privée, Belgique

Littérature:

Georges Marlier: *Pieter Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969, pp. 205-211

Exposition:

Bruxelles, Galerie Robert Finck, *Primitifs flamands et Maîtres des XVII^e et XVII^e siècles*.

L'évocation anthologique et folklorique des danses paysannes, parmi les festivités des noces rustiques de l'époque qui duraient trois jours, suit immédiatement le repas quand les parents et amis sont conviés à offrir leurs cadeaux. Le thème, annoncé par A. Dürer et Hans Sebald Beham, peint pour la première fois par H. Bosch, repris par M. van Cleve, P. Balten ou Pieter Brueghel l'Ancien et renouvelé à l'infini par son propre fils, fut le plus populaire de la peinture flamande au début du XVII^e siècle parce qu'il s'inscrivait pour les collectionneurs cultivés d'alors dans un principe de distinction évident. Pieter Brueghel le Jeune, à l'instar de son père, affirme un sens rigoureux de l'observation du réel et des mœurs de ses concitoyens, une analyse truculente et anecdotique des assemblées paysannes et de leurs innocentes réjouissances. Georges Marlier, dans sa monographie, n'a pas su trancher quant à l'origine de cette œuvre, située non plus à l'extérieur mais dans une auberge, entre une invention de Pieter Brueghel l'Ancien dont le modèle peint ou dessiné serait perdu et une composition originale de son fils qui en réalisa plusieurs versions. La question reste ouverte.

Une vue plongeante et un point de vue élevé nous introduisent dans cette composition synthétique et lisible où une succession de registres distincts, de couples isolés ou de groupes compacts, bien détachés les uns des autres, crée le rythme et la cohésion de l'ensemble. Le décor de l'auberge est évoqué succinctement par l'échelle menant à l'étage sous laquelle se devine le réduit où s'entasse les objets ménagers ou pièces de mobilier les plus divers que vient de recevoir la mariée, l'appentis au fond de la pièce. Ce cadre est supplanté par l'analyse des personnages. L'enchaînement au premier plan des danseurs crée l'animation et le mouvement de la scène, ils donnent le ton: les trois couples tournent sur eux mêmes, exécutent des mouvements giratoires, entraînés au son des cornemuses des deux musiciens placés au bas de l'échelle. Imaginons là le vacarme et la frénésie gestuelle.

Au second plan, la jeune mariée épanouie, coiffée de sa couronne, assise derrière la table et sous le drap d'honneur, un tabouret d'étable vide devant elle, subie le siège grouillant des convives, parents, amis ou voisins, venant apporter les présents ou les oboles traditionnels pour la mise en ménage du nouveau couple. Certains invités déposent leurs dons en espèces sur le large plat posé bien en évidence au centre de la table. Un couple se faisant face, de part et d'autre de la jeune épousée, se dispute justement la bourse à délier, un paysan qui porte la sienne à son cou, compte les pièces avec prudence, un autre a glissé sa main sous sa veste. D'autres invités, distribués en masse compacte à droite de la mariée, n'en finissent pas de pénétrer dans l'auberge pour offrir les objets usuels de la vie quotidienne. Imaginons là les discussions bruyantes, les rires ou les conversations déliées. Des couples enlacés, ragaillardis par le vin, la ripaille ou la musique, buvant ou s'embrassant goulûment, sont disséminés un peu partout pour relier ces deux groupes principaux. Derrière les danseurs et les musiciens, un paysan assis sur un banc de chêne a posé sa tête et ses bras sur la solide table débarrassée pour somnoler.

La parfaite maîtrise technique, le graphisme souple et vivant, le coloris étincelant de ce tableau sont conformes à l'écriture de jeune Brueghel qui mêle les physionomies fortement individualisées des acteurs rarement beaux mais expressifs et authentiques à des visages anguleux et rougeauds, campés d'un trait sûr, plus caricaturisés. Il stylise certains détails anecdotiques comme le couple de danseurs trapu du premier plan à gauche et apporte le même soin d'exécution aux traits physiques, aux mines comiques ou postures grivoises, aux détails et aux plis des vêtements dont les coloris vifs et contrastés privilégiant l'éclat du vermillon, du bleu ou du blanc sur les ocres clairs ou soutenus sont d'une fraîcheur et d'une spontanéité toute brughelienne.

Ce thème mis à profit par Pieter Brueghel et dont il tire une leçon de vie, une vision des sens très personnelle annonce ses scènes rustiques les plus originales. Par une vision dynamique et une version anecdotique de la vie en Flandre de cette époque, peinte avec bienveillance, il nous convie par dessus tout à partager l'intimité et la joie pleine de verve de ce mariage paysan qui exalte plus encore la sincérité du maître. La composition témoigne de l'esprit inventif et malicieux de Pieter Brueghel le Jeune qui, en habile conteur épris de vie et fidèle interprète des petits gens, transcende la réalité authentique par le sens de la fête et des plaisirs des milieux ruraux pour enrichir toujours plus le répertoire des danses et des noces.



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Paysage d’hiver

Panneau: 39 x 58 cm
Signé et traces de date 16..

Provenance :
Collection privée, Belgique

Littérature :
Georges Marlier : *Pieter Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969, pp. 425-426.

Le *Paysage d’hiver* de Pieter Brueghel le Jeune est une version jusqu’alors inédite d’une composition similaire, signée et datée 1621, répertoriée par Georges Marlier dans sa monographie, mais qui possède une qualité picturale et chromatique semble-t-il supérieure. De frappantes analogies se révèlent également avec la configuration du site et des architectures de l’admirable *Paysage d’hiver avec la trappe aux oiseaux*, imaginé et composé en 1565 par Pieter Brueghel l’Ancien (ancienne collection Delporte, conservé au Musée d’Art Ancien de Bruxelles) et plusieurs fois répété par le fils. Ces correspondances que Marlier avait déjà retenues sans s’avancer sur le fait que les deux tableaux puissent avoir formé des pendants, feraient penser au village de Pede Sainte Anne, situé dans la vallée de la Senne, près de Bruxelles mais figuré sous un angle différent. Le paysage vu de la rive gauche, est alors centré sur l’auberge, la rivière gelée, l’église étant reléguée au fond.

Comme la célèbre interprétation d’un hameau enneigé du père, ce petit paysage, utilisant la traditionnelle perspective aérienne, présente une véritable innovation picturale en abandonnant la création d’un site composite, admise à l’époque maniériste, pour peindre d’après nature, un paysage brabançon engourdi et figé par le froid, plus encore réel et familier. Le caractère intimiste de la scène située dans un lieux clos par des habitations paysannes est accentuée par la transcription en un langage simple et direct des actions humaines et quotidiennes intégrées de manière réelle au paysage.

Les petites figures insouciantes et pittoresques, qui passent le temps en attendant la belle saison, sont disséminées en petits groupes isolés : deux chasseurs et leurs chiens traversent la rivière gelée en conversant, un homme tire son épouse assise sur une luge improvisée au moyen d’un tabouret renversé, une femme et sa fille cheminent sur la glace ferme et luisante, deux paysans armés des longues pics transportent des charges; quelques rares badauds ponctuent ça et là le reste du paysage comme la femme portant un fagot sur la rive droite tandis que l’aubergiste, un pichet à la main, invite un couple de villageois en désaccord à venir se réchauffer dans l’auberge alors qu’un autre couple à leurs côtés entame un pas de danse ...

Les figurines jouent un rôle décoratif sans nuire cependant à l’unité atmosphérique de l’ensemble. Celle-ci restitue magistralement l’ambiance silencieuse d’un clair jour de gel, rendue par une gamme de valeurs fondues et nuancées, froides pour la plupart mais relevées d’ocres, de roses ou d’ivoires et émaillées ça et là de notes vives, qui unissent les différents plans en un espace cohérent. Le rythme s’étrenne par la diversité des demeures enneigées et par les arbres dénudés. Une même lumière diffuse et ambrée filtre doucement à travers le ciel nuageux et brumeux pour égayer le site. L’esprit analytique de Pieter Brueghel le Jeune le porte à détailler avec soin et pittoresque les arbres dont les branches nues forment des réseaux denses et variés, les demeures aux murs d’argile, aux toits bas et couverts d’une croûte de neige, aux fenêtres étroites, la grange délabrée, la barque lourde de neige et prise dans la glace scandent l’espace alors que notre regard glisse sur la rivière gelée et sinueuse pour atteindre l’horizon.

Le paysage de neige, libéré des formules qui auparavant ordonnaient la composition, nous introduit au plus fort de l’hiver. Même s’il reste encore étranger au lyrisme du courant baroque dont il est l’exact contemporain, ce paysage préfigure déjà les paysages d’hiver hollandais peints par H. Avercamp, E. van de Velde ou A. van der Neer qui procéderont par valeur plutôt que par couleurs. Il inaugure la transcription des sites familiers où l’attention se porte autant aux détails réalistes de la topographie qu’aux actions et attitudes humaines figurées.

Cet exemplaire qui déploie un coloris d’une riche et subtile harmonie a conservé l’extrême état de fraîcheur de ses origines. La rigueur de l’hiver est transcendée par l’activité fébrile des hommes, soutenue par une expression franche et vitale du peuple. L’unité du point de vue et de l’atmosphère nous permet de mieux saisir les très grandes qualités de Pieter Brueghel le Jeune, fidèle interprète de la réalité, la finesse de sa touche, le sens poétique de la couleur et de l’éclairage, l’expérience et l’observation de la vie, l’acuité et la justesse de son regard. Ce très beau paysage de neige, à l’ambiance calme et feutrée, presque joyeux si ce n’était la nature pesante du froid et du silence a volontairement fait disparaître l’élément dramatique et menaçant, hautement allégorique, de la trappe aux oiseaux qui invitait à la réflexion pour se consacrer à la seule poésie de la saison.

Que ce tableau soit de l’invention de Pieter Brueghel le Jeune sur un thème qui lui est familier - ce que nous aurions tendance à privilégier - ou qu’il s’agisse moins probablement d’un témoin d’une œuvre perdue de Pieter Brueghel l’Ancien, l’importance de ce tableau et de ce motif qui montre la terre et le temps, les occupations des hommes et la neige dans l’évolution du paysage flamand est indéniable.



PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Repas de noces en plein air

Panneau : 41,5 x 58,9 cm

Provenance :
Collection privée, FranceLittérature :
Georges Marlier : *Pieter Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969,
pp. 377-381Note :
Le revers du panneau est frappé du sceau de la ville d'Anvers.

JAN BRUEGHEL LE VIEUX

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Brueghel le Vieux et le frère de Pieter Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d'apprentissage chez P. Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve cette année là à Naples, puis à Rome en 1593 et 1594 et finalement à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le Cardinal Borromée.

En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Il acquiert le droit de bourgeoisie en 1601 et occupe l'année suivante la charge de Doyen de la Corporation. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et fut nommé peintre officiel de la cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle.

La diversité des sujets traités, sont d'un raffinement, d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. Il fut surtout l'un des plus grands spécialistes du paysage du XVII^e siècle. Il en renouvela totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par d'innombrables nuances où dominent les bleus-verts caractéristiques de sa palette et animant ses scènes de personnages qui furent quelquefois exécutés par Rubens.

Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève, mais son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.

Paysage panoramique avec le Calvaire et vue sur Jérusalem

Cuivre: 13,2 x 18 cm

Signé et daté 1603

Provenance:

Collection privée

Note:

Il existe au Kunsthaus de Zürich, donation D.M. Koetser, une *Montée au Calvaire* de Jan Brueghel l'Ancien, cuivre 13 x 18 cm, que Klaus Ertz, in *Jan Brueghel D.A., Die Gemälde mit Kritischem Œuvre Katalog*, ed. DuMont Buchverlag, Köln, 1979, cat. n° 131, ill. 295, p. 231, date aux environs de 1605-1610. Le format, la conception de la composition et la qualité de ce cuivre, en tout point identiques à notre tableau daté de 1603, nous incitent à rapprocher ces œuvres. Si rien ne nous permet encore de prouver que les épisodes bibliques décrits sont des pendants, ils nous semblent toutefois faire partie d'une même série tant au point de vue iconographique que temporel. Ceci nous permettrait en outre d'avancer la datation du tableau de Zürich à 1603.



SEBASTIEN VRANCKX

1573 - Anvers - 1647

Peintre et poète anversoïis. D'après Karel Van Mander, Sébastien Vranckx fut l'élève d'Adam van Noort, un des maîtres de Rubens. Il est surtout connu par ses nombreux tableaux de batailles, ses scènes de pillages et d'attaques de brigands, mais il fut en réalité un peintre infiniment plus divers et qui occupa, à l'époque de Rubens, une place prépondérante dans l'école anversoïise. Il fut essentiellement un "peintre de cabinet", pratiquant tous les genres, à l'exclusion, toutefois, du tableau religieux et du portrait. Après son apprentissage, Sébastien Vranckx passa en Italie les dernières années du XVI^e siècle. Charles Sterling suppose que, tout comme Joost de Momper, il noua des relations avec Lodovoco Pozzoserrato (Louis Toeput), qui peignit à Trévisé des réunions élégantes dans des paysages de la Vénétie. Rentré au pays, Vranckx fut reçu franc-maître à Anvers en 1600. Pendant quelque temps, il conjugua la tradition brueghelienne des scènes populaires accordée au style italianisant de Louis Toeput. En 1612, il fut nommé doyen et épousa la fille du marchand de tableaux Bartholomeus Pamphi. Ses tableaux de bataille datent, pour la plupart, de la seconde moitié de sa carrière. Ils seront imités par son élève Pieter Snayers. A partir de 1613, l'artiste fait partie de la garde bourgeoïise, dont il deviendra capitaine pendant cinq ans. Cette activité eut un retentissement sur son art. Vranckx fut également doyen des escrimeurs. Les anciens inventaires font mention de la collaboration de Sébastien Vranckx avec Jan Brueghel le Vieux, Hendrik van Balen et Joost de Momper.

Préparatifs d'un festin et scènes de carnaval dans un parc en Flandres

Panneau : 54 x 84 cm
Monogrammé

Provenance :
Collection privée.

Le déroulement d'une scène galante dans un parc appartient aux tableaux de société peints par Sébastien Vranckx vers 1600-1610 après son retour d'Italie. Ses séjours à Trévisé, Rome et Venise ainsi que sa rencontre avec L. Toetput déterminèrent en effet les souvenirs graphiques et thématiques qu'il allait ramener de la péninsule. Non la passion des antiquités et de ses ruines comme l'on pouvait s'y attendre mais principalement l'esprit des fêtes ou des carnavals italiens dont la mode en peinture fut lancée à la fin du XVI^e siècle par les vénitiens. Vranckx qui se consacre à la peinture de genre au moment même de sa genèse, privilégie les motifs où il peut affirmer son goût du pittoresque et sa délicate verve de conteur. Il reprend les aspects distingués des représentations traditionnelles du XV^e siècle telles que le *Banquet des Dieux*, *Le Jardin d'Amour*, la *Parabole du Fils Prodigue*, les *Assemblées musicales en plein air*, prétextes allégoriques à des réunions galantes, des scènes de conversations ou de promenades dans des jardins clos, pour mettre en scène les activités récréatives inspirées de la vie quotidienne de la haute société moderne. Ce sont des spectacles qui vantent les loisirs et les divertissements, modérés et cultivés, ou plus généralement, le miroir des coutumes et des mœurs de la noblesse d'une époque.

Sébastien Vranckx cependant adopte un ton plaisant et alerte pour nous plonger sur une vaste esplanade où se rejoignent ses nombreuses figures au port et aux costumes italianisants, figées en des actions ou des situations multiples et simultanées tandis qu'une rigoureuse ordonnance de plans qui multiplie les bâtiments et les jeux perspectifs donnent toute sa profondeur au tableau. L'égale importance accordée justement aux figures et au paysage flamand environnant, aux architectures et à la disposition des groupes sont des principes familiers de Vranckx de cette période.

Le tableau nous offre un éventail encyclopédique et narratif de la fête aristocratique et fastueuse, autour des thèmes du festin, du carnaval, de l'assemblée musicale, de la conversation, de la promenade, de la fontaine d'Amour. Par l'association même des symboles amoureux de la fontaine et des instruments de musique, elle semble plus particulièrement centrée sur l'idée du badinage amoureux qui serait favorisé par un décor agréable. Différents plans séparés par un jeu de coulisses successives, servant de repoussoir : le palais vu de biais qui répond au mur d'enceinte entourant le parc boisé, la pergola qui fait écho à la fontaine d'Amour dominée par la figure de Venus, accompagnée de Cupidon, l'édifice à ciel ouvert et ajourée ou gloriette au centre, encadré d'allées ombragées forment des axes obliques et convergents vers l'horizon. Ils encadrent la composition, clôturent l'espace, créent un monde à part. Les nobles figures de dames et d'enfants, de seigneurs, judicieusement dispersés en petits groupes, évoluent de façon pittoresque dans le site. Ils conversent ou déambulent, se saluent, en attendant l'heure du banquet dont la longue table dressée sous la gloriette laisse présager le faste. Ils sont divertis par les musiciens installés sur la margelle de la fontaine ornementale, par la troupe de jongleurs ou de baladins qui masqués et déguisés avec des costumes de la Comedia dell'Arte, Pantalon et Zani peut-être, exécutent leur numéro de mime ou de cabrioles. D'origine italienne, la gloriette, au décor très maniéré, forme un lieu ambigu, un espace bien détaché du palais renaissant, tout à la fois ouvert et fermé, couvert et découvert, vide et dans la promesse de la foule. Élément symbolique ou principe constructif majeur, nous ne saurions trancher. Nous serions tentés de voir cet édifice mi-arc de triomphe, mi-galerie à arcades qui s'élève au juste centre comme une dernière allusion à l'amour, la célébration unanime et affichée de sa victoire.

L'œuvre aristocratique et précieuse, au sens historique du mot, son équilibre harmonieux et son caractère hautement décoratif n'entament pas la minutie que Vranckx porte aux figures qui animent l'espace tout en renforçant la verticalité de l'ensemble. Si celles-ci sont le plus souvent grêles et statiques, petites et allongées, quelque fois schématisées, si leurs visages sont peu individualisés et peu expressifs, les silhouettes sont campées avec force et leurs plus beaux atours détaillés avec le plus grand soin : pomponnées et précieuses, les figures ont toutes le maintien altier, qu'elles portent un chapeau à plumes ou tiennent un éventail, un mouchoir, une rapière ou une partition musicale. Encore imprégnées de l'esprit du XVI^e siècle, elles traduisent l'esprit d'observation du maître, l'originalité et la vivacité de son imagination.

La facture soigneuse et un travail appliqué ajoutent à l'agrément du coloris local, sobre mais riche et profond, toujours précisément distribué. Sous un ciel traversé de sombres nuages à travers lesquels filtrent les rayons du soleil, la délicate gamme des tons chauds, très nuancés - brun, vert, ocre-rosé, or du décor, de la verdure ou du sol - font éclater les touches claires, joyeuses ou soutenues - vermillon brueghelien, rose et jaune d'or de certaines parures - contrastant elles-mêmes avec des costumes d'un noir profond, d'un gris subtil ou d'un vert bleuté. Vranckx s'affranchit peu à peu de la convention des trois tons, chère au XVI^e siècle au profit d'un éclaircissement progressif des fonds.

Son tableau caractéristique du style flamand italianisé réalise la brillante synthèse des éléments iconographiques et picturaux épars et égale les compositions similaires de ses contemporains, considérés comme les plus grands spécialistes du genre, à savoir les membres de la dynastie des Francken, L. de Caulery, J. Janssens ... Il préfigure les fêtes galantes d'A. Watteau qui, à l'étude des maîtres flamands, explorera plus encore le genre pour fixer l'expression fugitive et spontanée des sentiments amoureux et permettre à la peinture du XVIII^e siècle de s'adresser plus encore au cœur.



SEBASTIEN VRANCKX

1573 - Anvers - 1647

Scène de bataille dans un paysage de neige

Cuivre: 27 x 36 cm

Provenance:
Collection privée.



15-16

DAVID VINCKBOONS

1576 Malines - Amsterdam ap. 1632

Peintre paysagiste et de scènes de genre, David Vinckboons émigre avec son père, peintre de paysage à la détrempe sur toile à l'imitation des tapisseries, à Middelbourg en 1586, puis à Amsterdam en 1592.

David Vinckboons appartient, avec Hans Bol, Martin et Lucas van Valckenborch, à ce groupe de peintres paysagistes protestants issus du milieu Malinois qui ont fui les persécutions religieuses; ils s'étaient tous déjà exercés à la représentation du paysage dans cette ville de Malines, centre dans lequel s'était tout particulièrement développé le genre de la peinture de paysage imitant la tapisserie.

David Vinckboons peut être considéré comme l'un des meilleurs suiveurs de G. van Coninxloo et de P. Brueghel I et II dans la représentation des scènes de paysannerie.

Son œuvre, faite de compositions dynamiques et spontanées où se mêlent dans une imagination toujours renouvelée des scènes de genre les plus variées au paysage, est mise en valeur par une facture fine et précise ainsi que par une palette riche et délicate dans laquelle sont particulièrement appréciés les roses et les mauves.

David Vinckboons joua un rôle important dans la diffusion des idées flamandes en Hollande. Il eut pour élève Gillis d'Hondecoeter. Son œuvre fut popularisée et largement diffusée par la gravure.

Paire de paysages:

Paysage montagneux avec halte de seigneurs devant une auberge

Paysage boisé animé de figures bibliques

Cuivres: 13 x 20 cm

Datés 1600

Provenance:

Collection privée, Belgique

Littérature:

Korneel Goossens: *David Vinckboons*, Davaco Publishers, Soest-Holland, 1977.



ADRIAEN VAN STALBEMPT

1580 - Anvers - 1662

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbempt vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Dès 1609 cependant, il regagne sa ville natale, et s'inscrit la même année comme Maître de Saint-Luc. Attiré par le genre en faveur à l'époque, il se consacre au paysage, comme l'attestent une vingtaine d'œuvres s'échelonnant entre 1604 et 1629.

En 1632, l'artiste quitte Anvers durant dix mois pour se rendre à Londres, à l'appel du Roi Charles I^{er} d'Angleterre. Il semble avoir abandonné toute activité par la suite et l'on en ignore toujours le motif.

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

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

Paysage fluvial avec vue panoramique

Toile: 39 x 42,5 cm

Provenance:

Collection privée.



FRANS FRANCKEN LE JEUNE

1581 - Anvers - 1642

Il est le plus productif et le plus justement réputé des peintres de la nombreuse dynastie des Francken.

Frans Francken le Jeune reçut sa formation dans l'atelier paternel. Il est nommé grand-maître de l'Académie de Saint-Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614.

Très tôt, il dirige lui-même un atelier florissant, aidé par de nombreux collaborateurs. Il aborde les genres les plus divers : biblique, mythologique, historique, allégorique. Il est aussi l'auteur de cabinets d'amateur dont il lança la mode et qui allaient constituer pendant tout le XVII^e siècle un genre spécifiquement anversois.

Son style se distingue par l'élégance de la présentation et le brio de la facture. Un trait caractéristique de sa manière est sa façon d'inscrire les yeux des personnages en forme de points noirs dans de fins visages.

Jusqu'à la mort de son père survenue en 1616, le peintre signa parfois ses œuvres "De Jon. F. Francken" (le Jeune Frans Francken). A partir de 1628, et pour se distinguer de son propre fils Frans III devenu peintre, il reprit la signature de son père "De O Frans Francken" (le Vieux Francken).

Cabinet d'amateur

Cuivre: 33 x 45 cm

Provenance:
Collection privée, Suède.



WILLEM VAN NIEULANDT

1584 Anvers - Amsterdam 1635/36

Né à Anvers, Willem van Nieulandt vécut cependant à Amsterdam où ses parents s'étaient installés en 1588. Il y fit son apprentissage auprès de J. Savery entre 1594 et 1599. Comme tant d'autres paysagistes anversoïses du début du XVII^e siècle, il s'expatria en Italie de 1599 ou 1602 à 1605 et se fixa à Rome pour travailler dans l'atelier de Paul Bril. Il dessina de nombreuses vues de la cité, en peignant certaines, assimilant avec perfection la leçon de composition de son nouveau maître.

A son retour aux Pays-Bas, il résida d'abord à Anvers où sa présence est attestée dans les registres de la Guilde comme "fils de maître" en 1605 et comme maître de Pieter Heremans en 1606. Il s'installa probablement vers 1629 à Amsterdam où sa fille allait épouser le peintre de natures mortes et d'animaux Adriaen van Utrecht.

Peintre de vues de villes et de sujets religieux, dessinateur et graveur, Willem van Nieulandt appartient à ce groupe d'artistes qui, après leur séjour dans la péninsule et leur retour au pays natal, prirent l'habitude de se servir des souvenirs épars, inscrits sur des carnets de croquis ou d'esquisses, pour donner à leurs tableaux un caractère antique et italien par l'évocation de ruines ou de paysages arcadiens, étoffés de scènes bibliques ou historiques.

Les compositions de van Nieulandt, calmes, solides et harmonieuses, qui allient une facture précise et fouillée à un grand souci d'exactitude, exaltées par une palette douce et nuancée se situent dans le prolongement immédiat de Paul Bril auquel il reprit, entre autre, le dessin soigné des arbres et des feuillages.

Il faudrait rapprocher ses thèmes iconographiques privilégiés des six tragédies que Willem van Nieulandt écrivit lui-même et qu'il fit représenter, mettant en scène d'une autre manière magistrale les grands conflits humains de l'Ancien Testament. Cet artiste véritablement accompli qui fut aussi poète et dramaturge portait en lui les qualités mêmes qui sont à l'origine de sa grande renommée.

Paysage montagneux avec ruines et bergers

Panneau: 22,5 x 32,5 cm

Provenance:
Collection privée, Angleterre.



20-21

MARTIN RIJCKAERT

1587 - Anvers - 1631

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

Paire de paysages animés de personnages illustrant les quatre saisons

Cuivres: 17,7 x 14,7 cm

Provenance:

Professeur Stumpf, Berlin, 1907

Dr. W. Holzappe, Berlin-Dahlem, 1934

Collection Alfred Brod, Londres, 1965

Collection privée, Angleterre

Exposition:

Basle, Stadkunsammlung, 1907.



PIETER VAN AVONT

1600 Malines - Anvers 1632

Fils du sculpteur Hans van Avont dont il fut probablement l'élève, Pieter van Avont entra à la guilde de Malines en 1620. Deux ans plus tard, il est mentionné dans la guilde des Quatre-Couronnes de Bruxelles où il fut admis à la maîtrise en 1625. Peu de temps après, il s'établit à Anvers et y fut reçu franc-maître en 1631. Il eut pour élèves F. Wouters, P. van de Cruys ainsi que son plus jeune frère. Il exerça parallèlement les fonctions de graveur, éditeur de gravures et marchand de tableaux.

On connaît peu d'éléments sur son œuvre. Les inventaires et les autres sources écrites indiquent cependant que ce peintre, essentiellement de figures, travailla avec Jan Brueghel I et II, Lucas van Uden, D. Vinckoons, J. Wildens, J. d'Arthois, L. Achtschellinck, L. de Vadder et F. Wouters, étoffant de corps gracieux leurs compositions paysagées ou les cartouches de leurs guirlandes de fleurs. Son sujet de prédilection fut la Sainte Famille dont un très bel exemple réalisé en collaboration avec Jan Brueghel l'Ancien, est actuellement conservé à l'Alte Pinakotek de Munich. Il suivit la manière d'Hendrick van Balen dans la représentation de scènes religieuses ou mythologiques entourées d'angelots ou d'amours qui dansent, jouent de la musique ou portent des fleurs. Quand, derrière ses figures, s'étend un paysage de sa main, celui-ci est généralement simple même s'il témoigne d'une grande qualité de coloriste. Les caractéristiques de cet excellent peintre de figures se révèlent particulièrement dans leurs regards aux yeux toujours ronds et bruns.

De son vivant, Pieter van Avont était loué pour la délicatesse et la puissance de ses compositions, la finesse et la beauté de ses figures, la douceur et le moelleux de ses carnations dans lesquels il alliait avec perfection un grand souci de naturalisme et un fort sentiment poétique qui trahissent sans réserve la main de leur créateur.

Cabinet orné de tableautins illustrant des épisodes bibliques

Meuble en ébène: 75 x 86 x 38 cm

Provenance:
Collection privée.



CORNELIS MAHU

vers 1613 - Anvers - 1689

Aucun document ne relate l'apprentissage ou la formation de ce peintre de natures mortes et de paysages, également auteur de quelques marines. Sa présence est toutefois attestée à la guilde d'Anvers en 1638 quand il y fut reçu franc-maître. C'est là également qu'il eut pour élève L.F. Verbruggen, Caspar-Pieter Verbruggen l'Ancien en 1644-45 et D. de Brouwer en 1671.

Si les circonstances de sa vie et de son œuvre sont encore mal connues, Cornelis Mahu est toutefois l'un des rares artistes flamands de nature morte dont les compositions se rattachent aussi fortement à celles des hollandais. La plupart de ses tableaux en effet se rapprochent de l'école de Haarlem et en particulier de William Claesz Heda (1594-1680), le principal représentant des "banketje monochromes" dans le second quart du XVII^e siècle, dont il a pu s'inspirer quand ce dernier séjourna à Anvers ou par les nombreux témoignages de sa virtuosité disséminés dans les collections anversoises.

Dans les natures mortes de déjeuners ou les tables mises de Cornelis Mahu, l'esprit hollandais préside à la composition, au nombre restreint des objets et à la sélection des tons; il se reconnaît autant à la délicatesse de ses verres de vin, de ses aiguères en verre de Venise qu'aux effets lumineux qui animent subtilement ses tableaux. Son style adopte également les coloris atténués ou assourdis si chers aux maîtres hollandais, exaltés ça et là par de fines nuances de gris, de rose ou de jaune.

Nature morte de fruits, huîtres, tazza et verre de vin

Toile: 116 x 61 cm

Provenance:

Collection privée, Belgique.



24-25

PIETER GYSELS

1621 - Anvers - 1690

Pieter Gysels est né à Anvers où il fut l'élève de Jean Boots en 1641. Il acquiert sa maîtrise en 1650. Comme son maître, il s'adonne autant au paysage qu'à la nature morte. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours quant aux compositions et au choix du coloris. Son art se distingue par l'accent qu'il met sur le jeu des lumières qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives ainsi que par sa facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains. Dans une autre veine, Pieter Gysels réintroduit quelquefois dans ses tableaux, le paysage panoramique. Il se caractérise enfin par une figuration élégante des personnages qui le rapproche des maîtres du genre: Hieronymus Janssens ou Gonzales Coques. Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, font de Pieter Gysels, un des peintres flamands les plus appréciés.

Paire de natures mortes aux mets disposés sur un entablement

Cuivres: 13,3 x 21,6 cm

Provenance:

Collection privée, Angleterre.



PIETER GYSELS

1621 - Anvers - 1690

Paysage avec convoi de voyageurs

Cuivre: 17 x 24 cm

Provenance:
Collection privée.



JAN VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

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

Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d'objets qu'il y introduit : plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Concert d'oiseaux

Cuivre: 14 x 19 cm

Provenance :
Collection privée, Belgique.



Format réel

JAN VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

Nature morte de fruits avec singe

Cuivre: 17 x 22 cm

Provenance:
Collection privée, Angleterre.



ABRAHAM MIGNON

1640 Francfort sur le Main - Utrecht 1679

Abraham Mignon est né au sein d'une famille française qui, durant la période des persécutions religieuses contre les calvinistes, a émigré en Allemagne, plus précisément à Francfort sur le Main, ville qui fut, à cette époque une terre d'asile pour les nombreux calvinistes exilés, venus du nord de la France et des provinces flamandes.

Dès son plus jeune âge, vers sept ans, il entre en apprentissage chez le peintre de fleurs Jacob Marrel. Abraham Mignon quitte Francfort vers 1659, en compagnie de J. Marrel pour se rendre à Utrecht, où il entre alors dans l'atelier de Jan Davidsz de Heem. En 1669, on le trouve inscrit dans la guilde de Saint-Luc.

Jan Davidsz de Heem fut son véritable Maître et c'est grâce à lui qu'il parvint à la maturité et à l'aboutissement de son art. Il est d'ailleurs considéré à juste titre comme l'un des plus doués et brillants représentants de cette école.

Il est l'auteur de somptueux bouquets et guirlandes de fleurs dans lesquels il introduit volontiers de petits animaux et des insectes. La maîtrise de la composition, une technique parfaite alliée à un sens inné des coloris s'unissent pour aboutir à une perfection rarement atteinte dans la peinture de fleurs. Peu de peintres auront poussé si loin l'étude de la lumière et des couleurs pour définir les volumes et synthétiser les formes. Il en résulte un art qui, à force de maîtrise et de rigueur, frappe par sa vivacité contenue et son naturel et atteint un raffinement et une plasticité qui n'a d'égal que le plaisir des yeux qu'il procure.

L'art de Mignon fut tout particulièrement apprécié par les Electeurs de Saxe qui au cours du XVIII^e siècle réunirent treize œuvres, formant ainsi l'une des plus belles collections de ce peintre.

Vase de fleurs dans une niche

Toile: 88 x 68,5 cm

Signée

Provenance:

Collection C.J. Nieuwenhuys, avant 1883

Vente Galerie Saint-Luc, Bruxelles, 4 Mai 1883, n° 16

Collection privée, Belgique.



Abraham Mignon

Vase de fleurs dans une niche,

Abraham Mignon offre à notre regard un somptueux bouquet privilégiant une disposition savante, décorative, voire maniériste, mais plus encore le naturel ou le désordre apparent et vivant ainsi que l'organisation du mouvement semblent avoir présidé à son agencement. Support de la gerbe touffue placé au centre d'une épaisse table de pierre, le carafon de cristal dont la panse rebondie capture les reflets d'une fenêtre, est encadré par une niche qui creuse le mur pour donner l'impression de profondeur à cet espace clos. S'en échappent toutes sortes de fleurs, assemblées frontalement qui s'inscrivent dans un schéma pyramidal dominé en son sommet par l'héliotrope. L'élan vertical des grosses fleurs dressées vers le haut, allégées d'espèces plus petites, étoffées de feuilles et d'épis de blé qui s'enchevêtrent avec soin, les longues tiges sinueuses des fleurs ou des graminées retombant sur la table d'une manière souple et capricieuse brisent l'axe horizontal de l'entablement, lui-même souligné par les escargots et les insectes.

Dans sa conception et sa complexité, le bouquet, combinant réalisme et sens décoratif, reste imaginaire. Mignon a pris la liberté de réunir des espèces qui fleurissent à des époques différentes, peintes à divers stades de floraison, en équilibre instable avec la taille du vase. L'élégance toute naturelle de son ordonnance, en témoignant de son talent et de son sens du raffinement, exalte une représentation idéalisée de la nature. A mi-chemin entre les propositions de D. Seghers et celles de J. van Huysum, à l'instar de son maître J.D. de Heem dont il affine les arrangements, le vase de fleurs d'Abraham Mignon révèle une richesse expressive inédite, soutenue par l'éclat subtil de son coloris et la distribution non moins habile de la lumière.

L'effet de masse est mis en valeur par un puissant clair-obscur. La lumière joue un rôle fondamental dans la création du mouvement et du rythme, ménageant les espaces vides, éloignant ou rassemblant les plans. L'éclairage latéral qui détache les fleurs les unes des autres, définit en même temps leurs volumes exacts et synthétise les formes. L'enveloppe aérienne cerne le bouquet et modèle chaque détail. Elle crée l'espace et plus encore elle offre un sens réel à l'atmosphère obscure et mystérieuse du fond, cependant naturelle et sereine au premier plan. Elle permet aux ombres portées de se poser sur le fond gris et insondable de la niche.

L'extraordinaire habileté d'Abraham Mignon à manier la gamme chromatique, dont l'état de fraîcheur conservé jusqu'à nos jours peut paraître incroyable, est également d'une étonnante puissance suggestive. Ce ne sont pas les infimes nuances mais les contrastes des tons, chauds et éclatants, riches et lumineux, qui accentuent le volume des fleurs et le rythme de la gerbe. La vivacité du coloris, cependant contenue par le fond gris, les verts bleutés des feuillages ou la matité de la pierre, n'entame pas la fidélité du maître à reproduire la nature avec exactitude. Il met au service de son graphisme élégant, toujours minutieux et sûr, l'analyse précise des motifs, l'observation quasi scientifique des textures, la recherche naturaliste dans le rendu des détails pour faire vivre ses fleurs et ses insectes. Il explore ainsi la diversité des formes et des matières, les tiges souples ou les grâciles brindilles courbées, la tulipe prête à s'effeuiller, les pesantes pivoines, l'inclinaison des graminées, les roses opulentes, les pétales vacillants ... Une maîtrise et une rigueur identiques président à la description réaliste des insectes et des animaux.

Associés aux fleurs contenues dans le réservoir même de la vie, les papillons aux ailes diaprées qui s'affairent dans la gerbe, les escargots cheminant sur la pierre, les insectes qui bourdonnent, voltigent autour des fleurs ou s'y attachent ajoutent à l'agrément de ce bouquet sans jamais le surcharger et en accrochant la lumière. Abraham Mignon, parmi les peintres entomologistes, développera ce goût particulier dans ses scènes forestières, célébrant la richesse de la nature animée d'animaux dans un cadre plus naturel encore.

Il y a bien une mise en abîme du symbolisme latent de la Vanité. La courte vie des fleurs illustrant l'aspect éphémère des choses et la brièveté de la vie invite à réfléchir sur les merveilles de la création divine et sur l'éternité; les espèces du règne animal figurant les étapes de la vie terrestre, la mort, la résurrection et l'inexorabilité du destin enrichissent le sens de sa composition dominée par l'héliotrope tourné vers le soleil à la manière dont l'homme devait consacrer son attention à Dieu. Cette manifestation de l'essence de la nature dissimulant une idée divine ou cette théodicée symbolique semble toutefois secondaire en regard de la représentation du monde visible, de l'hommage aux aspects multiples de la nature et de cette tentative picturale de la défier. L'étalage de riches fleurs et la somptuosité des effets visuels de cet excellent compositeur mettent en effet l'accent sur les perceptions sensorielles. Le plaisir que cette gerbe procure à nos sens et son atmosphère particulière fait de ce tableau un véritable poème visuel, une métaphore ouvrant la voie à une appréciation plus affective des choses en une affirmation positive de l'existence.

L'œuvre d'Abraham Mignon, éminemment illusionniste dans son ensemble encyclopédique et idéal parce qu'elle est une re-crédation imaginaire d'objets ou de motifs peints d'une manière irréprochable et sans emphase offre une puissance de suggestion accrue. Le doute visuel et conceptuel qu'elle introduit contribue à l'intérêt de la réflexion qu'elle propose.



FRANÇOIS DESPORTES

1661 Champigneulle - Paris 1743

François Desportes, dont on découvrit par hasard le talent de dessinateur quand il s'installa à Paris en 1673, fit son apprentissage dans l'atelier de Nicasius Bernaert, flamand installé à Paris, ancien élève de F. Snyders, le fameux peintre septentrional de chasses et d'animaux.

S'il participa aux côtés de Cl. Audran, à la décoration de plafonds et de théâtres et aux programmes décoratifs des résidences de Louis XIV au Château d'Anet et à Versailles, il se fit d'abord connaître en tant que portraitiste et c'est en cette qualité qu'il fut appelé à la cour du roi de Pologne Jean Sobieski et de son épouse Marie-Casimir, de 1695 à 1696.

A son retour en France, il se consacra exclusivement au genre de la nature morte. Avant même d'être reçu à l'Académie Royale en 1699, il fut nommé en 1696 "peintre de la vénerie" de Louis XIV qui lui commanda les portraits de ses chiens et des scènes de chasse auxquelles Desportes dans un grand souci de réalisme n'hésitait pas à participer lui-même. Il conserva cette charge sous Louis XV.

François Desportes contribua parallèlement à la décoration de nombreuses résidences royales et princières (châteaux de Marly, de la Muette, de Chantilly, de Compiègne, l'hôtel de Bouillon, le Palais Royal ...) et fut chargé d'exécuter des cartons de tapisseries pour la Savonnerie et les Gobelins dont les plus célèbres furent entre 1735 et 1741 les "Nouvelles Indes". En 1712, lors d'un séjour en Angleterre pour accompagner le Duc d'Aumont, il rencontra un vif succès auprès de la reine Anne et laissa là une foule de tableaux.

L'œuvre de François Desportes qui se rattache subtilement à la tradition flamande témoigne dans la peinture des animaux, des objets ou du paysage d'une heureuse liberté et révèle une vision de la nature dépouillée d'artifice. L'influence des natures mortes et des scènes de chasse de Snyders, sensible après sa formation auprès de Nicasius Bernaert, déterminait tant la formule décorative de ses victuailles et de gibier mort, accompagnés d'animaux que ses fastueuses compositions d'objets inanimés, installés ou agencés avec une élégance toute française devant des pièces d'architecture ou des fonds de paysage. Et s'il s'attache à cette conception jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, il l'assouplit peu à peu. Ses compositions, alors plus aérées et plus rythmées, gagnent en élégance et en authenticité.

François Desportes qui peut être considéré comme le premier peintre français d'animaux et de chasse, va ouvrir la voie à la nature morte française triomphale, à celle de Chardin comme à celle, plus tard, de Delacroix.

Vaste Nature morte avec chocolatière en argent, service en porcelaine chinoise, perroquet, instruments et partition de musique sur la terrasse d'un parc

Toile: 164 x 129 cm - Signée

Provenance:

Collection Ramel de Nogaret
Vente du Baron Lepic, Galerie Georges Petit,
18 Juin 1897, lot n° 10
Collection Elisabeth Wildenstein

Galerie Charpentier, Paris, 7 Juin 1955, n° 32
Collection Patino
Collection privée

Littérature:

Le XVIII^e siècle français, Collection Connaissance des Arts, éd. Hachette, 1956, ill. p. 20
Georges de Lastic, *Catalogue raisonné des œuvres de François Desportes*, (à paraître)

Expositions:

Copenhague, *L'Art français au XVIII^e siècle*, 1935, cat. n° 52
Paris, Galerie Charpentier, *Natures mortes françaises du XVIII^e siècle à nos jours*, 1951, n° 45.



Alexandre-François Desportes

Nature morte ave chocolatière en argent, service en porcelaine bleu et blanc de Chine, basse de viole, cartes à jouer, partition de musique, sur la terrasse d'un parc

Cette nature morte s'apparente aux tableaux réalisés pour orner les palais royaux français et européens durant la seconde moitié du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e. Elle se rattache aux natures mortes d'apparat illustrées par les *retours de chasse*, thème cher aux flamands et hollandais, et que reprendra Oudry.

Au point de vue plastique, il restait à la nature morte de pouvoir rivaliser avec la composition historique, le portrait et le paysage. Aux maîtres décorateurs de la seconde moitié du XVII^e siècle revient le mérite de lui avoir conféré la noblesse du style pour qu'elle témoigne, comme les autres expressions de la pensée, de la grandeur du siècle.

Desportes pratique ici un vocabulaire de nouveaux archétypes. Aux tables de cuisine sont substitués les buffets et les dessertes. Pour l'ornement de vastes demeures, il compose des décors fastueux qui excluent la réalité modeste et quotidienne. Il écarte délibérément les objets rustiques et vulgaires, associe riches orfèvreries et étoffes somptueuses.

L'artiste assortit un ensemble d'éléments d'une grande richesse décorative. Participent de cette élégance raffinée le détail des rendus de chaque matière et la somptuosité des coloris. La lumière provient de la gauche; elle modèle les objets, détaillant avec le plus grand soin les différents motifs. Desportes se montre curieux et soucieux d'exactitude. Il se rattache ainsi à la tradition des maîtres flamands.

Le sujet peint, presque grandeur nature, est prétexte permanent à mettre en scène. L'originalité de la lecture tient ici au motif d'architecture convexe de la balustrade qui projette les objets en avant et accentue ainsi la profondeur du parc. L'espace de la représentation est défini par ce perron qui permet de mettre en évidence les mécanismes de la composition. Les objets sont agencés de telle façon qu'ils se complètent et se mettent en valeur les uns les autres. Leur seule mise en rapport établit une des significations de la scène. Un des ressorts fondamentaux du tableau est en effet la représentation des sens.

La musique est un des thèmes premiers de la toile puisque la basse de viole, les deux violons et la partition y tiennent une place ostensible. Si l'on prête au perroquet la valeur symbolique qui lui est commune aux XVI^e et XVII^e siècles, à savoir l'attribut de l'éloquence, sa présence, outre l'apport d'une note de couleur, concourt à la symbolique de l'ouïe. Le bas-relief en bronze inclus dans la balustrade de marbre, composition de *"Jeux d'enfants"* de François Duquesnoy (1594-1643), la draperie de velours vert bordée d'une passementerie d'or, représentent le sens tactile des matières. La pyramide d'oranges et la chocolatière sont, quant à elles, les attributs du goût et de l'odorat.

L'analyse du style, témoin privilégié de l'évolution du goût, est le signe d'une recherche d'aptitude particulière pour l'ornemental et l'effet de mise en scène. L'œuvre s'avère essentiellement française, mais certains traits sont la marque d'une influence étrangère diffuse, impossible à démontrer de façon rigoureuse, mais qui paraît difficilement contestable, si l'on fait référence à la formation de l'artiste.

La relative unité des thèmes qui apparaît dans l'œuvre de Desportes justifie et ses choix et sa méthode. La reprise de motifs d'une scène à l'autre est notable. IL est facile de faire la connexion entre notre tableau et celui de la collection Heim-Gairac, toile de 249 x 129 cm, dont les compositions comportent de nombreuses similitudes. Le succès de ce type de scène qui rassemble des accessoires sophistiqués, est motivé par la formation du "public" qui apparaît avec la Régence. Il se recrute dans les classes sociales qui tendaient depuis longtemps à se confondre avec la noblesse pour se rapprocher du roi : les financiers, la noblesse de robe, la grande bourgeoisie. Si la provenance nous est encore inconnue, cette toile se place parmi les œuvres majeures du peintre.

Catherine Combe



WILLEM VAN MIERIS

1662 - Leiden - 1747

Peintre de genre, portraitiste, paysagiste, modelleur et graveur, Willem van Mieris est le plus jeune fils de Frans van Mieris l'Ancien (1635-1681) dans l'atelier duquel il fit son apprentissage avant d'être admis à la guilde de Leiden en 1683. Il eut pour élève son propre fils Frans van Mieris II et Herman van der Myn.

Son œuvre présente beaucoup d'affinités avec le travail de son père et avec celui de G. Dou dont il affina la technique pour la prolonger assez loin dans le siècle. Très tôt, il fit preuve d'un talent sûr et ses scènes de la vie courante et en particulier ses intérieurs de boutiques animés de vendeurs et de clients, obtinrent une réputation qui ne se démentit pas avant le XIX^e siècle.

Souvent peintes sur de petits formats, les scènes de genre de Willem van Mieris témoignent de la grande attention qu'il portait aux détails. Si les gestes et les mouvements de ses figures semblent conserver une certaine emphase, leurs traits en revanche présentent des caractéristiques très réalistes, attestant de la finesse et de la justesse de son observation.

Plus tardivement, Willem van Mieris se consacra à peindre des scènes mythologiques et bibliques, suivant en cela les commandes de ses protecteurs, dont les plus notables furent Van der Noort et Madame Dortmans et pour lesquels il modela, entre autres, des vases ornés de bas-reliefs vers 1702-1704. Ces riches commanditaires, en effet, suivant la grande vogue que rencontrait alors G. De Lairese, incitèrent Willem van Mieris à changer de registre pour peindre des paysages boisés étoffés de grandes figures historiques. Celles-ci révèlent l'art de ce maître dont la facture fine et infiniment soignée exalte le style académique qui va triompher au XVIII^e siècle.

Loth et ses filles

Panneau: 38 x 32,5 cm

Signé et daté 1709

Provenance:

Collection privée

Note:

Ce tableau est à rapprocher d'un dessin - crayon noir et blanc sur papier bleu, 325 x 269 mm, inscrit en bas à droite Guillaume Mieris et portant la marque du Louvre L. 1886 - conservé au Musée du Louvre inv. 22.753. Il est reproduit planche LXXVI dans *l'Inventaire Général des dessins des Ecoles du Nord, Ecole Hollandaise*, par F. Lugt, Paris, éd. A. Morancé, 1929, cat. 456.



JOSEF VAN BREDAEL

1688 Anvers - Paris 1739

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

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

Si les compositions et les motifs sont quelque fois empruntés à Jan Brueghel, il confère une note personnelle à la touche et au modelé de ses figures. La représentation du cheval est particulièrement caractéristique, avec des pattes minces, un tronc puissant et une tête étrangement petite. Il modèle ses motifs et ses volumes d'une touche légère qui laisse une impression de vie et de mouvement.

Témoignant d'une observation attentive du monde animalier au sein d'un paysage harmonieux, le peintre déploie une réelle qualité d'exécution, un délicat naturalisme qui devrait le situer parmi les meilleurs suiveurs de Brueghel de Velours, aux côtés de P. Gysels, T. Michau ou M. Schoevaerdt.

Paysage fluvial animé de nombreux personnages aux abords d'un village

Cuivre: 15,5 x 22 cm

Provenance:

Collection privée.



JAN FRANS VAN DAEL

1764 - Anvers - 1840

Jan Frans van Dael débuta en même temps que G. van Spaendonck comme élève d'un décorateur spécialisé dans l'ornementation de voiture avant de s'inscrire à l'Académie d'Anvers comme architecte et peintre de fleurs et de fruits. En 1786, il se rendit à Paris qui était devenu le nouveau centre artistique de la peinture florale. Et là, malgré les changements successifs de régimes, il bénéficia sans cesse des faveurs officielles.

Dès son arrivée en France, il travailla pour Louis XVI, participant à la décoration des châteaux de Chantilly, de Saint-Cloud et de Bellevue. Il exposa à de nombreux Salons, dont celui de 1793 alors que Robespierre était au pouvoir. A cette époque trouble, il eut droit, comme les meilleurs peintres d'alors, d'installer son atelier dans le Palais du Louvre. Napoléon et l'impératrice Joséphine, puis Marie-Louise le prirent sous leur protection. Les commandes royales ou princières, de Louis XVIII et de Charles X, continuèrent d'affluer sous la Restauration. Il reçut la Légion d'honneur en 1825 et s'éteignit à Paris durant le règne de Louis-Philippe. Jan Frans van Dael fut l'ami des peintres Redouté et G. van Spaendonck, également parisiens d'adoption; il eut de nombreux élèves.

Il réalisa de nombreux projets de décors intérieurs pour différents châteaux et ses dessins furent utilisés à l'ornementation de vases par la Manufacture de Sèvres. Parallèlement, dans un domaine qu'il avait acheté à la campagne, il se consacra à la culture de fleurs et de plantes afin de les utiliser dans ses compositions florales ou fruitières.

Les natures mortes de Jan Frans van Dael forment des ensembles harmonieux qui allient la profusion des éléments aux mouvements gracieux, à la délicatesse des différentes variétés de fleurs, mariant avec un soin extrême fraîcheur du coloris, touche subtile et savant éclairage annonçant le Romantisme. Ces œuvres délicates et puissantes font de Jan Frans van Dael le peintre flamand qui réussit à Paris l'une des carrières les plus brillantes.

Nature morte de fleurs et de fruits

Toile: 41 x 32,5 cm

Signée

Provenance:

Collection privée.



DE JONCKHEERE