



DE JONCKHEERE



Tableaux de maîtres
flamands et hollandais
des XVI^e
et XVII^e siècles

100, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél.: 01 42 66 69 49

Fax: 01 42 66 13 42

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Experts en Œuvres d'Art

DE JONCKHEERE



47^e Exposition

Automne-Hiver 2000



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1. Lucas Cranach l'Ancien Portrait de Sibylle de Clèves, Electrice de Saxe	1472 – 1533	17. Lucas van Valckenborch Paysage panoramique avec scène de kermesse	avant 1535 – 1597	35. Frans Francken Allégorie des Cinq sens	1581 – 1642	54. Jan van Kessel Nature morte au plateau d'huîtres et à l'orange	1626 – 1679
2. Ecole allemande Portrait de couple patricien	début XVIe siècle	18. Lucas van Valckenborch & Georg Flegel Allégorie de l'Automne : Vue du Weimarkt à Francfort	avant 1535 – 1597 1563 – 1638	36. Frans Francken Cabinet d'amateur à l'astronome	1581 – 1642	55. Maîtres de l'entourage de Jan van Kessel Cabinet orné de scènes mythologiques, de bouquets de fleurs et de banketjes	
3. Maître du Saint-Sang Triptyque : Mariage Mystique de Sainte-Catherine avec Sainte Barbe et Sainte Marie-Madeleine	actif à Bruges autour de 1520	19. Marten van Valckenborch La Tour de Babel	1535 – 1612	37. Maerten Rijckaert Paysage fluvial avec vue de Sint-Anna-Pede	1587 – 1642	56. François Habert Bouquet de fleurs dans une coupe en porcelaine Wan-Li sur un entablement	actif vers le milieu du XVIIe siècle
4. Maître de l'Adoration von Groote Adoration des Mages	actif à Anvers début du XVIe siècle	20. Hendrick van Steenwijck l'Ancien Intérieur d'une cathédrale gothique	vers 1550 – 1603	38-39. Maerten Rijckaert Paire de Paysages montagneux	1587 – 1642	57-58. Abraham Storck Paire de Caprices portuaires méditerranéens	1635 – 1710
5. attr. à Jan de Beer Saint Jérôme pénitent dans le Désert	vers 1480 – après 1520	21-22. Pierre Brueghel le Jeune Le Retour de la Kermesse et Le Repas des Paysans devant l'auberge	1564 – 1638	40. Pierre Brueghel III Les Sept Œuvres de Miséricorde	1589 – 1638/39	59. Abraham Mignon Bouquet de fleurs avec oiseaux, insectes et grenouilles près d'un ruisseau en sous-bois	1640 – 1679
6. Maître des Demi-Figures Saint Jérôme pénitent dans le désert	actif à Anvers entre 1500 et 1550	23. Pierre Brueghel le Jeune La Visite à la Ferme	1564 – 1638	41. Pieter Binoit Bouquet de tulipes, iris, oeillets, marguerites et autres fleurs dans un vase de verre	1589 – 1639	60-61. Pieter Bout & Cornelis van Poelenburgh Paire de Paysages italianisants ornés de ruines antiques	avant 1658 – 1702 vers 1640 – 1679
7. Jan Mandijn La Tentation de Saint Antoine	1502 – 1560	24. Pierre Brueghel le Jeune Le gardien d'oies	1564 – 1638	42. Frederick Bouttats Le Jardin d'Eden	1590 – 1661	62. Theobald Michau Scène de village animée de paysans	1676 – 1765
8. Hans Schöpfer Portrait de dame de qualité	vers 1505 – 1569	25. Pierre Brueghel le Jeune Le Retour de la kermesse	1564 – 1638	43. Balthazar van der Ast Nature morte à la corbeille de fruits, au vase de fleurs, coquillages, cerises et autres fruits sur une nappe blanche	1593 – 1657	63-64. Orazio Grevenbroeck Paire de caprices portuaires méditerranéens	actif à Paris entre 1670 et 1730
9. Cornelis Massys Montée au Calvaire	vers 1510 – 1556/57	26. Pierre Brueghel le Jeune La Danse de noces en intérieur	1564 – 1638	44. Jan Matham Nature morte de pêches et de prunes	1600 – 1648	65. Franz de Paula Ferg La halte des chasseurs	1689 – 1740
10. Ludger tom Ring le Jeune Portrait en buste de gentilhomme	vers 1522 – 1584	27. Jan Brueghel l'Ancien & Hans Rottenhammer La Sainte Famille	1568 – 1625 1564 – 1625	45. Jean-Michel Picart Bouquet de fleurs dans un vase de verre sur un entablement	1600 – 1682	66. Balthasar Beschey Scène de marché au bord d'un fleuve	1708 – 1776
11. Jacob Grimmer Le Repos pendant la Fuite en Egypte	vers 1526 – 1589	28. Sebastien Vranckx Fête champêtre	1573 – 1647	46. Jan Brueghel le Jeune Le Jardin d'Eden	1601 – 1678	67-68. Jean Valette-Falgous, dit Valette-Penot Paire de trompe l'oeils : Trompe-l'oeil aux poires, pommes, raisins et noix et Trompe-l'oeil au baromètre, dessin, relief, plume, porte-mines et pipe	1710 – 1777
12. Jacob Grimmer & Gillis Mostaert Kermesse villageoise	vers 1526 – 1589 1534 – 1598	29. Louis de Caulery Scène de Carnaval italien	1575 – 1621	47. attr. à Herman Mijnerds Doncker Le retour du jeune chasseur : Portrait de famille	avant 1620 – après 1656	69. Piat-Joseph Sauvage Amours jouant au jeu de la main chaude	1744 – 1818
13-14. Maerten van Cleve Paire de scènes villageoises : Banquet nuptial et Kermesse	1527 – 1581	30-31. Louis de Caulery Paire d'allégories : Le Printemps et l'Eté	1575 – 1621	48. Isaac Willaerts Marine avec vue de village côtier	1620 – 1693	70. Giovanni Bernardino Bison Vue du Canal Grande à Venise	1762 – 1844
15. Hans Vredeman de Vries Caprice architectural de palais avec personnages et scène allégorique	1527 – avant 1609 ?	32. David Vinckboons Paysage d'hiver avec scènes de patinage	1576 – 1632	49. Pieter Gijssels Scène de Moisson	1621 – 1690		
16. Hans Bol Le repos des bergers dans un paysage boisé	1534 – 1593	33. Adriaen van Stalbempt Portrait de famille dans un paysage	1580 – 1662	50-51. Jan van Kessel Etudes de papillons, libellules et autres insectes	1626 – 1679		
		34. Adriaen van Stalbempt Paysage fluvial avec vue de village	1580 – 1662	52-53. Jan van Kessel Paire de bouquets de fleurs dans un vase de verre	1626 – 1679		

Lucas Cranach l'Ancien

1472 Cranach – Weimar 1533

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer, comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande. A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500. Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas Cranach le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier. Excepté une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce en tant que bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

Œuvre emblématique de la formule du portrait de cour telle que la mit au point Cranach, ce portrait représente Sibylle de Clèves-Juliers-Berg, Electrice de Saxe. Adeptes précoces de la religion Réformée, Sibylle épouse Jean-Frédéric de Saxe en 1526. Les époux posèrent naturellement à plusieurs reprises pour leur peintre de cour et notamment à l'occasion de leurs noces. Dans l'un des portraits isolés les plus anciens de Sibylle, l'Electrice arbore un col brodé de façon similaire de sa devise *Als in Ere* (i.e. Tout dans l'honneur).

Par-delà la caractérisation psychologique de cette femme de tête, à la fois pieuse et décidée, Cranach nous donne ici l'un des plus beaux exemples de ses talents de portraitiste de cour, manifestes dans l'élégance subtile du rendu tactile et chatoyant des pierreries, broderies et autres fils d'or venant rehausser le corsage de l'Electrice.



Portrait de Sibylle de Clèves, Electrice de Saxe *Portrait of Sibylle von Cleves, Electress of Saxony*

Panneau • Panel.

Signé avec le caducée et daté de 1535. 20,3 x 14,6 cm.

PROVENANCE :

Collection des Comtes Löwendal, Freiherren, Saxe et Danemark dès 1682

Collection van Büren, vente Mak van Waay, Amsterdam, 1925

Vente Collection Dr. Rudolph, Hambourg, 1950 (6 500 DM)

Vente Sotheby's, Londres, 27 juin 1962, lot 82

Collection Mlle. Bellesi

Collection privée Allemagne



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

He was both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther, successfully dealing with religious and mythological scenes, portraits and female nudes whom he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He travelled to Vienna and apparently settled there in 1500.

In 1505, he became court painter to the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, made retables as well as non-religious subjects. In 1508, the Elector Frederick of Saxony granted Cranach a coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons Hans Cranach and Lucas Cranach the Younger were among his assistants. They faithfully imitated his style and played a major role in the works produced by his studio. Apart from a visit to the Low Countries in 1508, the Master lived almost uninterruptedly in Wittenberg. He was a civic dignitary and was elected to the town council in 1509, serving as Bürgermeister in 1537 and 1540.

*This work, which demonstrates the formula of the court portrait perfected by Cranach, depicts Sibylle von Cleves-Juliers-Berg, wife to the Elector of Saxony. As an early follower of Protestantism, Sibylle married Jean-Frederic of Saxony in 1526. Naturally, the couple posed for their court painter on several occasions, especially at the time of their wedding. In one of the oldest single portraits of Sibylle, the Electress wears a brocade collar, in a spirit worthy of her motto *Als in Ere* (With Honor).*

In addition to the psychological characterization of this woman with her pious and resolute expression, this painting offers one of the most beautiful examples of Cranach's skills as a court portraitist, full of subtle elegance in the shimmering and tactile rendering of the jewels, brocade and threads of gold that embellish the bodice she wears.



2

Ecole allemande

début XVI^e siècle

Portrait de couple patricien *Portrait of a patrician couple*

Panneau • Panel : 29,2 x 41 cm.

Daté 1516

PROVENANCE :
Collection privée

Cet élégant double portrait présente la particularité de réunir dans le même champ pictural, mais en léger décalage l'un par rapport à l'autre, les deux époux : l'homme, légèrement projeté vers l'avant de façon à lui servir d'écran protecteur virtuel, est, suivant les conventions de présentation héraldique, représenté à gauche selon le point de vue du spectateur, mais bel et bien à la droite de son épouse dans le champ pictural du tableau. La représentation à mi-corps et de trois-quarts se réfère également à la formule la plus répandue pour le portrait en ce début de XVI^e siècle. Cette dernière, outre qu'elle permet la restitution la plus complète d'une physionomie, permet d'obéir encore aux conventions de représentation médiévales, qui réservaient la pleine face à l'image divine, qu'il s'agisse du *Salvator Mundi*, de l'*Ecce Homo* ou des représentations de la Trinité.

C'est donc la réunion des deux figures dans le même champ pictural qui constitue l'originalité la plus marquante de la mise en page retenue par l'artiste...

De leur côté, le graphisme à la fois incisif et élégant, le sens des couleurs qui se détachent avec netteté du fond noir abstrait ainsi que le sens du détail décoratif (qu'il s'agisse des poils de la barbe de l'homme ou des fines broderies sous coiffe du bonnet de son épouse) sont autant d'éléments qui confèrent son charme spécifique à la représentation et permettent de situer sans ambiguïté son auteur parmi les praticiens du portrait les plus accomplis de l'école allemande de ce premier quart du XVI^e siècle.



*In this elegant double portrait, a married couple is presented together, slightly staggered within the pictorial space: the man is positioned somewhat in front as if to form a protective screen, and according to the conventions of heraldry, he is located on the left-hand side of the painting, placing him to the right of his wife within the scene depicted. The figures are shown in a 3/4 view, from the waist up, in accordance with the most prevalent formula for portraits at the beginning of the XVIth century. In addition to affording the opportunity for a thorough physical description, this view also allows the representational conventions of the medieval age to be maintained, the frontal view being reserved for images of the divine, such as the *Salvator Mundi*, the *Ecce Homo* or depictions of the Holy Trinity.*

Thus, the most strikingly original aspect of this work is the arrangement of the two figures within a single pictorial space.

As for the draughtsmanship, which is both incisive and elegant, the choice of colors, which stand out boldly against the abstract black ground, and the handling of decorative detail (from the hairs of the man's beard to the fine embroidery on his wife's bonnet), all of these elements serve to lend a specific charm to this picture, solidly identifying the painter as one of the most accomplished portraitists of the German school in the first quarter of the XVIth century.



Ce maître de l'école brugeoise, actif aux alentours de 1520, tire son surnom des œuvres de sa main qui sont conservées à la Confrérie du Saint-Sang à Bruges. Au vu des œuvres qui, depuis la redécouverte de ces dernières, se sont progressivement ajoutées à son *corpus*, son production fut abondante et il est logique de supposer qu'il fut à la tête d'un atelier florissant.

Une de ses meilleures œuvres, une *Vierge à l'Enfant avec Saints, Prophètes et Sybilles* est conservée à l'Eglise Saint Jacques de Bruges.

En l'absence de toute influence directe de l'œuvre de Gérard David ou d'autres peintres brugeois contemporains (si l'on excepte Memling à qui il reprend souvent la dominante horizontale et l'équilibre souvent symétrique de ses compositions) la question de la formation de ce peintre mystérieux reste sujette à caution. En fait, outre des affinités certaines avec l'œuvre du Maître de la Madeleine Mansi, ses figures féminines participent d'un idéal proche de celui de Quentin Metsijs. Il est donc vraisemblable qu'il reçut sa formation à Anvers, avant de venir dans un deuxième temps s'installer à Bruges...

Par-delà l'excellent rendu des textures dont témoignent ses œuvres, le Maître du Saint-Sang accuse souvent une certaine raideur dans le traitement des plis de ses drapés, visible notamment par des plis en bracelet tout à fait spécifiques au niveau des manches. Très caractéristiques également, ses oreilles, souvent haut placées, constituent une sorte de crypto-signature. L'utilisation savante et mesurée d'une forme de *chiaroscuro* insufflé une vibration silencieuse dans des compositions généralement régies par un esprit de tranquille quiétude.

Ce remarquable triptyque représente une addition de taille à l'œuvre du Maître du Saint-Sang : On peut sans ambiguïté le rapprocher du très beau retable, conservé à la Kunsthalle de Hambourg figurant la *Sainte Famille avec un Ange musicien* et, sur les volets, *Sainte Catherine* et *Sainte Barbe* : même proportions et type idéalisé des figures féminines, avec une présentation, dans ce cas, oblique de Saint Joseph, mais toujours derrière un parapet.

La dualité de la culture picturale de ce maître éclate dans toute sa spécificité : Le type des figures ainsi que le traitement rigoureux des détails luxueux participent d'une culture anversoise : On perçoit l'écho de l'œuvre de Metsys mais aussi une parenté certaine avec l'œuvre du Maître des Demi-figures ainsi qu'avec celles d'artistes résolument plus "maniéristes". A côté de cela, l'horizontalité toute en symétrie de la composition, la calme gravité qui s'en dégage renvoie à des modèles plus brugeois. Les visages allongés aux nez délicatement arqués et aux oreilles légèrement haut placées, les mains allongées aux doigts effilés sont autant de caractéristiques de l'art du maître.



**Triptyque : Mariage Mystique de Sainte-Catherine (panneau central)
Sainte Barbe et Sainte Marie-Madeleine (volets)**

**Triptych : Mystical Marriage of Saint Catherine (central panel)
Saint Barbara and Saint Mary Magdalen (wings)**

Panneaux • Panels : 113,5 x 170,2 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



This master of the Bruges school, who was active sometime around 1520 derives his name from the paintings by him in the collection of the Brotherhood of the Holy Blood in Bruges. Judging from the works which have gradually been rediscovered and added to his body of work, his production was prolific and it is logical to assume that he was in charge of a flourishing workshop.

One of the best of his works, of a Virgin with Child, Prophets and Sybils is in the collection of the Church of Saint John in Bruges.

As there is no sign of direct influence from the work of Gerard David or other contemporary Bruges painters (with the exception of Memling, from whom he often borrows the dominant horizontal and the frequently symmetrical balance of the compositions), little can be said with certainty of the training of this mysterious painter. In fact, beyond definite affinities with the Master of the Mansi Magdalen, his female figures display an ideal that comes close to that of Quentin Metsijs. It would thus appear that he was trained in Antwerp, before later establishing himself in Bruges.

Aside from the excellent rendering of textures in his work, the Master of the Holy Blood often displays a certain stiffness in the treatment of the folds in cloth, which is particularly noticeable in the highly specific folds in the sleeves at the wrist. Equally characteristic is the way of placing the ears rather high up, which forms a sort of hidden signature. The skillful and judicious use of a form of chiaroscuro lends a silent force to these compositions that are generally dominated by a feeling of quiet tranquility.

This remarkable triptych represents a formidable addition to the body of work of the Master of the Holy Blood. Without doubt, it can fruitfully be compared to the beautiful altarpiece from the Kunsthalle in Hamburg depicting in the central panel the Holy Family with a Musician Angel and, on the side wings, Saint Catherine and Saint Barbara: same proportions and ideal types of the female figures with the same way, albeit diagonal in this case, of placing Saint Joseph behind a ledge.

The duality of the pictorial culture of this master asserts itself here in all its specific traits : the type of figures as well as the rigorous handling of luxurious detail indicates an Antwerp culture. There are overtones of the work of Metsys, but also a definite connection with the work of the Master of the Half Figures as well as with decidedly more "manneristic" artists. Outside of these aspects, the horizontality and symmetry of the composition, and the calm gravity that it projects is closer to the sensibility of Bruges models.



L'atmosphère pleine de sereine gravité est particulièrement appropriée au thème représenté dans le panneau central: Catherine, élégamment habillée en jeune princesse de la Renaissance, s'apprête à recevoir l'anneau nuptial que lui tend un Enfant Jésus tout en gravité et prématurément vieilli, conformément aux conventions de représentation de sa personne.

La Vierge participe à la solennité de la cérémonie par la grenade, fruit emblématique de la Passion du Christ, qu'elle tend à son fils et à la jeune sainte, ainsi que par le rouge de la robe dont elle est vêtue, couleur assumant dans ce contexte un même symbolisme. Bref, l'heure est à la gravité: chacun des acteurs de la scène est de tout évidence conscient de la solennité de l'engagement et semble avoir une prémonition du sort qui l'attend.

Il n'est pas jusqu'à Saint Joseph, accoudé sur un parapet en marge du groupe central, qui ne semble absorbé dans une lecture attentive des Ecritures, comme à vérifier la suite des événements...

Et de fait, dans le merveilleux paysage de l'arrière-plan, révélant un aspect moins connu de l'art du Maître du Saint-Sang, on aperçoit Catherine, agenouillée à côté de la roue et des autres instruments de son supplice.

Sur les volets prolongeant rigoureusement les lignes d'horizon du paysage central sont représentées à gauche Sainte Barbe, identifiée par la tour-attribut et la scène de décapitation intégrées à l'arrière-plan, et à droite Sainte Marie-Madeleine absorbée dans la contemplation de son calice à onguents et dont on aperçoit également la caverne de pénitente.

La cohésion stylistique et visuelle du groupe formé par ces trois jeunes saintes élégamment vêtues et leurs ressemblances physiologiques s'expliqueraient autant par l'existence chez le peintre d'un type-idéal féminin que par l'application du principe de l'*Imitatio Mariae*, répercutant sur le plan physique le principe, popularisé par Jan van Ruysbroeck dans son *Imitatio Christi*, d'imitation des personnages sacrés auquel tout bon chrétien devrait essayer de se conformer. Soulignons aussi la cohérence du choix iconographiques de ces trois saintes de rangs et/ou conditions sociales élevés autorisant cette profusion de bijoux précieux et riches coiffures.



The elongated faces with delicately curved noses and slightly high-set ears, and the elongated hands with tapering fingers are further characteristics of this master. The atmosphere full of serene gravity is particularly well suited to the theme depicted in the central panel: Catherine, elegantly dressed as a young Renaissance princess, is preparing to receive the wedding ring offered to her by a Baby Jesus who is depicted as solemn and prematurely aged, in accordance with the convention. The Virgin adds to the gravity of the ceremony with the pomegranate, the fruit symbolizing Christ's Passion, that she offers to her son and the young Saint, as well as in the red of her robe, a color that takes on the same meaning in this context. In short, it is a solemn occasion: each of the actors in the scene is fully aware of the gravity of the undertaking and they appear to have premonitions of its outcome.

It is as if even Saint Joseph, seen leaning on a parapet at the edge of the central group, absorbed in a careful reading of the Scriptures, was verifying the events to come.

And indeed, in the marvelous landscape in the background that demonstrates a lesser known aspect of the art of the Master of the Holy Blood, we see Catherine, kneeling beside the wheel and other instruments of her torture.

On the wings that rigorously extend the horizon lines of the central landscape, on the left there is a depiction of Saint Barbara, identified by the sign of the tower and the decapitation scene that has been worked into the background, and on the right, of Saint Mary Magdalen who is seen contemplating her chalice of balm, while the cave of her penitance is also visible.

The stylistic and visual cohesion of the group formed by these three young saints in their elegant dress and physiognomical similarities can be explained as much by the painter's concept of a feminine ideal as by the physical transposition of the principle popularized by Jan van Ruysbroeck in his *Imitatio Christi*, according to which all good Christians should strive to imitate the Holy Figures. Also of note is the iconographical coherence of these three saints of elevated social rank and/or situation, which allows for this profusion of precious jewels and sumptuous hair arrangements.



Maître de l'Adoration von Groote

actif à Anvers au début du XVI^e siècle

Adoration des Mages *Adoration of the Magi*

Panneau • Panel : 58 x 52 cm.

PROVENANCE :
Collection privée, Allemagne

L'œuvre de ce maître à la production caractéristique a été pour la première fois identifiée par Max Friedländer autour du Triptyque éponyme figurant l'Adoration des Mages qui se trouvait dans les Collections du Baron von Groote et qui fut présenté au public lors d'une exposition au public en 1904. Très vite d'autres compositions de ce maître, figurant d'ailleurs le même sujet, furent localisées, notamment dans les collections du *Städelsches Institut* de Francfort et de la *Johnson Collection* de Philadelphie.

L'influence de Cornelis Engelbrechtsz., tant dans le maniérisme des formes architecturales que dans le type et le groupement assez compact des figures, est assez sensible.

Ses personnages, de taille assez moyenne, restent empreints de majesté, par-delà leurs attitudes souvent un peu contraintes. Évitant les raccourcis trop audacieux, le maître s'essaye néanmoins à des poses en *contrapposto* typiques du maniérisme anversois et émergeant de drapés aux plis volontiers sculpturaux.

Les faciès ridés aux pommettes saillantes de ses personnages masculins sont caractéristiques et souvent, en guise de crypto-signature, leurs dents se dessinent au travers de bouches que l'artiste laisse entrouvertes. Et ses mains, aux longs doigts effilés, sont souvent réunies dans un geste expressif.

Ses figures féminines, souvent représentées en profil plein ou en demi-profil, présentent des visages allongés, aux fronts hauts et aux expressions alanguies voire mélancoliques.

Emblématique de sa production, cette Adoration des Mages révèle la main d'un maître maniant avec facilité le vocabulaire formel du Maniérisme Anversois. Ses figures présentent les traits récurrents que l'on observe dans l'œuvre du maître : taille moyenne, grandes têtes aux pommettes saillantes et ridées de façon expressive pour les hommes, ovale mélancolique du visage de la Vierge, bouches ouvertes découvrant les dentitions et longs doigts effilés réunis dans des gestes expressifs...

Quand elles ne révèlent pas l'usage d'un habile *contrapposto* comme pour la figure de Balthazar, ses silhouettes acquièrent une expressivité formelle au travers des plis sculpturaux des drapés que le peintre déploie avec générosité.

L'ouverture sur l'arrière-plan révèle également un habile paysagiste, s'intégrant parfaitement au développement du genre dans la peinture anversoise du XVI^e siècle, tandis que les lignes de fuite clairement articulées du carrelage montrent le souci de rendu perspectif animant cet artiste de la Renaissance.



The characteristic style of this master was first identified by Max Friedländer on the basis of the eponymous triptych depicting the Adoration of the Magi in the Baron von Groote Collection, presented to the public in an exhibition in 1904. Other compositions treating the same subject were very quickly attributed to this master, notably those in the collection of the *Städelsches Institut* in Frankfurt and the *Johnson Collection* in Philadelphia.

The influence of Cornelis Engelbrechtsz. is fairly noticeable here, in the mannerism of the architectural forms as well as in the type of figures and their placement in rather compact groups.

The figures, which are of fairly average scale, retain a majestic air, in spite of their often slightly forced poses. Avoiding overly ambitious foreshortening, the master nonetheless selects poses in the *contrapposto* that is typical of Antwerp Mannerism, as well as paints the folds in the cloth in the intentionally sculptural manner also characteristic of this style.

The wrinkled faces and protruding cheek bones of the male figures are characteristic of this artist's work, and often, by way of a crypto-signature, they are often depicted with open mouths, so that their teeth are visible, while the hands, with long, slender fingers, tend to form expressive gestures.

The female figures, who are often shown in full or half profile, have elongated faces, with high foreheads and languid - if not melancholy - expressions.

Emblematic of this artist's work, this Adoration of the Magi displays the handiwork of a master fluent in the formal vocabulary of Antwerp Mannerism. His figures have the features that recur in his paintings: medium size, large heads with prominent cheekbones and expressive lines on the faces of the men, with a melancholy expression on the oval face of the Virgin, in addition to opened mouths showing the teeth and long-fingered hands in animated poses.

When they are shown in artful positions of *contrapposto*, as is the case for the figure of Balthazar, the silhouettes are given a formal expressiveness through the sculptural folds of the cloth with which the artist has generously swathed them.

The view in the background also displays the touch of a capable landscapist fully engaged in the development of the genre in Antwerp in the XVIth century, while the perspective lines in the tiling indicate the concern of this Renaissance painter for the construction of perspective.



Les grotesques délicats ornant les pilastres encadrant de façon délicate la scène de l'Adoration lui permettent également de rendre un hommage plus ou moins discret aux modes humanistes, en même temps que, par le contraste qu'elles forment avec l'architecture en ruine de la bâtisse et autres édifices gothiques que l'on discerne à l'arrière-plan, elles permettent d'exprimer symboliquement l'Avènement de l'Ordre Nouveau du Christianisme sur les décombres de l'Ancienne Loi et du paganisme.

De façon tout à fait caractéristique pour l'iconographie du thème à l'époque, les Trois Rois Mages sont représentés sous les traits respectifs d'un jeune homme, d'un homme d'âge mûr et d'un vieillard, personnifiant ainsi les Trois Âges de la Vie. Par la convention qui se répand dès la moitié du XVe siècle, Balthazar, le plus jeune, est représenté sous les traits d'un jeune Noir, ce qui permet également d'associer chacun des Mages aux trois Continents connus à l'époque.

Résultant d'une sorte de processus de condensation iconographique, les Bergers s'approchent à leur tour de cette étable, délabrée mais quelque peu palatiale, afin de venir adorer le Fils de l'Homme ou à tout le moins de venir en vérifier l'Incarnation.

Car c'est là que se situe la signification des regards souvent fort dirigés des Mages et autres adorateurs du Divin Enfant et des gestes toujours opportuns de la Vierge soulignant, comme à dessein, le sexe du Nouveau Né. Loin de revêtir un caractère d'une quelconque inconvenance, ces conventions iconographiques illustrent le combat qu'en cet fin de Moyen-Âge et début de Renaissance, la hiérarchie catholique exerce toujours contre les dérives de l'hérésie monophysite qui soutenaient la simple nature divine du Christ. Dès lors, il s'agissait, dans l'iconographie officielle, de défendre la double nature du Fils de Dieu et, en particulier, d'en souligner l'Incarnation dans ses aspects les plus explicites...

Autant de particularités iconographiques qui viennent rehausser le charme à la fois raffiné et ingénu qui se dégage de cette représentation particulièrement équilibrée du thème.



The refined grotesques adorning the pilasters delicately frame the scene of the Adoration, at the same time as allowing for a more or less discreet homage to the humanist movement, as well as forming a symbolic statement in contrast with the architectural ruins of the building and other Gothic structures in the background, representing the Advent of the New Order of Christianity on the rubble of the Old Law and paganism.

As is a highly characteristic for the iconography of this subject at the time, the Three Magi are represented with the features of, respectively, a young man, a mature man, and an old man, thus personifying the Three Ages of Man. In accordance with the conventions that took hold in the latter half of the XVth century, Balthazar, the youngest, is depicted as a young black man, which also creates a symbolic association between the three Magi and the three Continents that were known at the time. Through a process of a sort of iconographical condensation, the Shepherds are seen approaching the stable, which is dilapidated yet still somewhat palatial, in order to venerate the Son of Man, or at the very least, to verify the Incarnation.

After all, it is in this way that the often highly orchestrated looks of the Magi and other worshippers of the Divine Child can be understood, in addition to the gestures of the Virgin which appear to intentionally emphasize the sex of the Babe. Far from embodying some form of impropriety, these iconographical conventions illustrate the way that, at the end of the Middle Ages and the beginning of the Renaissance, the Catholic hierarchy still struggled against the contamination of Monophysitic heresy that maintained Christ's nature as wholly divine. From that time on, the official iconography was used to defend the dual nature of the Son of God, specifically by emphasizing the Incarnation as explicitly as possible.

This rich iconographical content adds to the charm, at once refined and naive, that radiates from this particularly harmonious rendition of the theme.



Peintre anversois de compositions religieuses, Jan de Beer représente l'un des artistes emblématiques du premier maniérisme anversois. Après une première formation auprès du peintre Gilles van Everen, il est mentionné comme maître dès 1504, avant d'accéder au décanat de la Guilde en 1515.

Excellent dans les effets de virtuosité décorative, il s'attache souvent à mettre en valeur les pièces d'orfèvrerie et autres matériaux précieux.

Ses personnages, aux silhouettes allongées et aux gestes souvent un peu affectés, révèlent parfois une écriture confinante à l'expressionnisme dans le rendu des mains et des visages.

C'est dans des œuvres comme son *Adoration des Mages* de 1510, conservée au Musée de Gand, qu'éclatent les hautes qualités décoratives de son art, tant au niveau des personnages, du rendu des matériaux des architecture ou du paysage...

A l'instar du Saint Jérôme du Maître des Demi-Figures présenté sous le n° 6 de ce catalogue, ce panneau figure un Saint Jérôme Pénitent à demi-dénudé et prêt à battre sa coulpe. Mais à l'instar du paysage beaucoup plus dramatique servant d'arrière-fond, c'est la représentation tout entière qui est ici animée d'un souffle à la fois dynamique et angoissé. La torsion que le peintre imprime au corps du Saint exprime directement les tourments de son âme alors qu'il saisit d'une main crucifix et Bible, tout en tenant de l'autre la pierre expiatoire. A ses pieds, gît le vêtement cardinalice dont les mille plis et replis sont comme une métaphore visuelle de ses angoisses, tandis que le lion, cet autre attribut du Saint qui était représenté endormi de façon tout à fait placide dans le tableau du Maître des Demi-Figures, s'abreuve, comme à exprimer la soif d'une eau rédemptrice et éternellement désaltérante. Mais c'est la Bible, avec la table sur laquelle figure le crâne, motif premier et ultime des *vanitates*, qui constituent la différence la plus notable d'avec le panneau du Maître des Demi-Figures. Issus d'une sorte de contamination de l'iconographie de Saint Jérôme dans son étude, ces motifs n'induisent ici aucun apaisement. Bien au contraire, ils ne semblent qu'accroître la tension sous-tendant la représentation.

Le paysage, on l'a vu, fait écho au climat inquiet et dynamique de la scène : rochers déchiquetés, végétation dense et touffue, lueurs crépusculaires, port de l'arrière-plan dont partent une escadrille de vaisseaux... Les talents de paysagiste du peintre sont évidents et le situent dans une proximité directe de Joachim Patinier et, en particulier de son Saint Jérôme conservé au Musée de Karlsruhe. On reconnaît notamment le bloc montagneux central, certes fortement stylisé mais néanmoins inspiré de formations rocheuses existantes près de Dinant, ville natale de Patinier, et repris par ses épigones dans de nombreux paysages peints, dessinés ou gravés. La structure de l'arrière-plan, avec notamment le motif de la ville portuaire, se retrouve notamment dans un dessin de Matthys Cock, conservé au Cabinet des dessins du Musée du Louvre.



Saint Jérôme pénitent dans le désert *Saint Jerome doing Penance in the Desert*

Panneau • Panel : 52,5 x 69 cm.

PROVENANCE :
Collection Lubomirsky
Collection privée

EXPOSITION :
Mostra d'Arte fiamminga ed olandese dei secoli XV e XVI, Florence, Palazzo Strozzi,
Mai-Octobre 1947, n°180



As an Antwerp painter of religious scenes, Jan de Beer is one of the emblematic artists of early Antwerp Mannerism. After an initial training with the painter Gilles van Everen, he is listed as a master from 1504 onwards, and later became a dean of the Guild in 1515.

Excelling in virtuoso decorative effects, he often devoted great care to the depiction of silverwork and other precious metals.

His figures, with their elongated silhouettes and often somewhat affected gestures, often display workmanship in the rendering of the hands and faces that borders on the expressionistic.

Works such as his *Adoration of the Magi* from 1510, in the collection of the Ghent Museum, allow the highly decorative qualities of the art of de Beer their full impact, in the figures, the rendering of materials and architecture, and in the landscape alike.

Just like the *Saint Jerome* by the Master of the Half-figures presented under no. 6 of this catalogue, this panel depicts a penitent Saint Jerome, semi-clothed and ready to shrive himself. However, judging from the far more dramatic landscape in the background, the entire picture here seems imbued with a spirit of intensity and anguish. The Saint's contorted body gives direct expression to his tormented soul, while he holds a crucifix and a Bible in one hand, and a stone of penance in the other. At his feet lie his cardinal's vestments, crumpled into thousands of folds, as if a metaphor for his suffering, while his other attribute of the lion, sleeping peacefully in the same manner as in the painting by the Master of the Half-figures, drinks, as if to express the thirst for the eternal relief of the water of Redemption. However, it is the Bible, together with the skull lying on the table, that ultimate motif of vanities, which forms the most striking difference with the panel by the Master of the Half-figures. As the result of a sort of iconographical contamination from images of Saint Jerome engaged in study, these motifs can provide no solace. Quite to the contrary, they only seem to heighten the tension that underlies this picture.

As we have seen, the landscape echoes the restless energy of the scene: jagged cliffs, dense and tufted vegetation, shadowy glimmerings, and a port in the distance from which a fleet of ships is sailing. These elements attest to the skill of Jan de Beer as a landscape painter and associate him directly with Joachim Patinier and particularly, his *Saint Jerome* in the collection of the Karlsruhe Museum. One can clearly discern the mountainous central outcropping which, although it is highly stylized, is nevertheless inspired by the rocky formations that occur in the vicinity of Dinant, Patinier's native city, which were copied by his many followers in paintings, drawings and engravings. The structure of the background, showing the harbor city, appears notably in a drawing by Matthys Cock, in the drawings collection of the Louvre.



Maître des Demi-Figures

actif à Anvers entre 1500 et 1550

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle est resté non identifié. Il est surtout célèbre pour ses portraits de femmes, représentées à mi-corps, souvent vêtues de riches vêtements. Le caractère élégant de ses modèles, les sujets de ses tableaux inspirés par la musique ou la poésie ont conduit les historiens à supposer qu'il travailla à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley fit le portrait. Le peintre anonyme est peut-être issu de l'atelier de celui-ci. Cet artiste peignit aussi des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable à l'influence de Joachim Patenier, qui vécut à Anvers jusqu'en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l'hypothèse que le Maître travailla à Anvers et à Malines, et que son activité se développa entre 1527 et 1540. Les types morphologiques constants de ses modèles féminins le différencient de ceux des tableaux d'Adriaen Isenbrant et d'Ambrosius Benson, ses contemporains, auxquels il fut toutefois comparé, notamment pour les sujets religieux. Les œuvres de ce Maître restent principalement associées aux figures de jeunes femmes, représentées à mi-corps; la tête tournée de trois quart, le visage ovale, les sourcils arqués, la bouche aux lèvres ourlées, les cheveux coiffés le plus souvent avec une raie centrale, les mains fines et soignées sont les caractères d'un modèle idéalisé que le Maître des demi-figures a repris dans tous ses tableaux. Ce modèle féminin apparaît également dans les tableaux à sujets religieux.



Saint Jérôme pénitent dans le Désert *Saint Jerome doing Penance in the Desert* Panneau • Panel : 38,5 x 29 cm.

PROVENANCE :

Vente Collection Dr. Störi, Zürich, 1929, n° 279
Galerie Sankt Lukas, Vienne
Collection Mr. Joseph Strecker, Vienne
Collection Wollner, Chambéry, jusque 14 juin 1947
Collection E. et M. Koller-Truninger, Lucerne
Collection privée, Allemagne

LITTÉRATURE :

Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol XII, Leyden 1973, p. 173, n°179
cat. expo *Drei Jahrhunderte Flämische Kunst 1400-1700*, Vienne, 11 janvier- 23 février 1931, p. 31, n°52, pl. XIII.

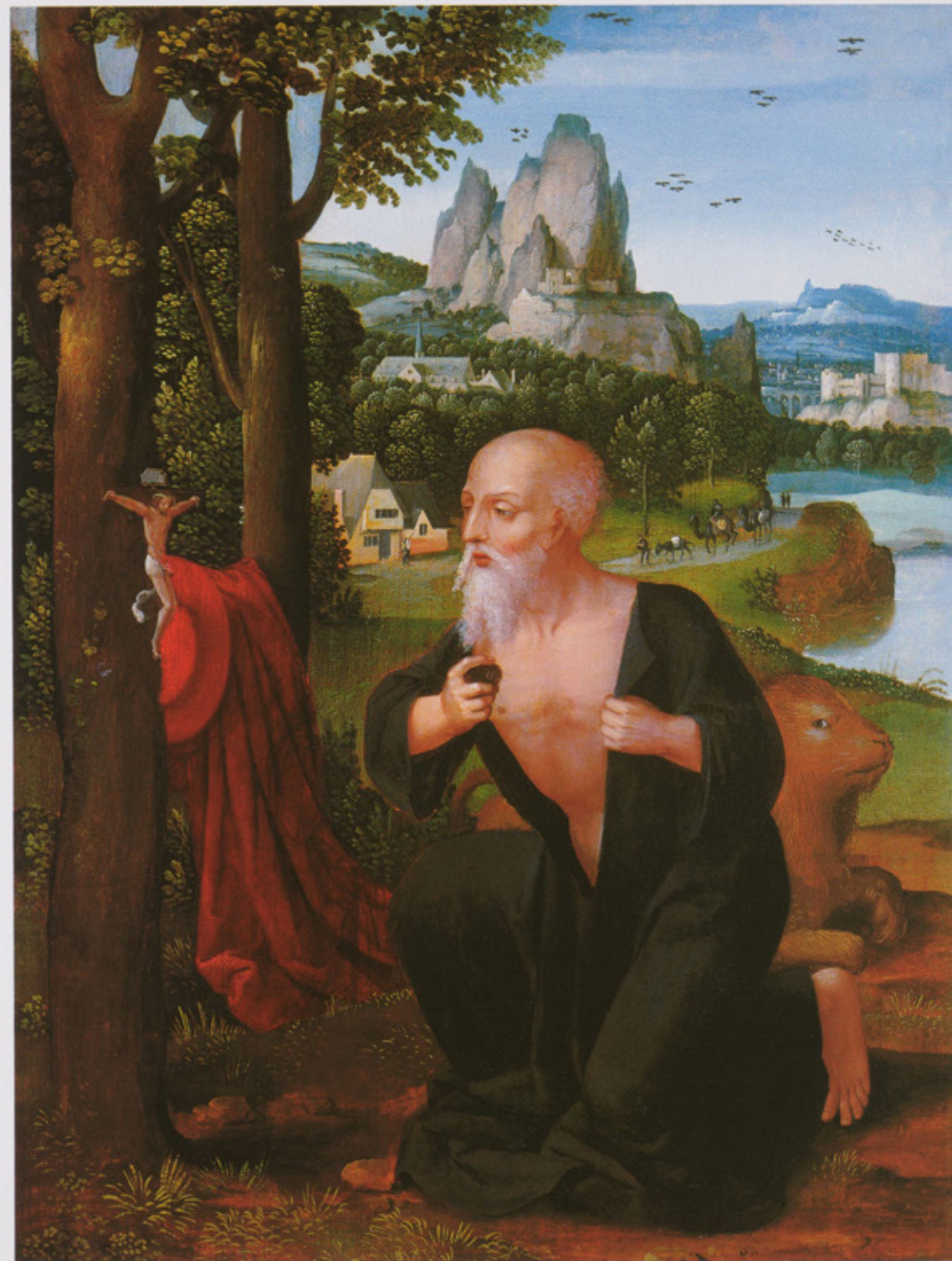
EXPOSITIONS :

Drei Jahrhunderte Flämische Kunst 1400-1700, Cxe Exposition de l'Association des Artistes de la Sécession Viennoise, Vienne, 11 janvier- 23 février 1931, n°52.



This master, who was active during the early XVIth century, has so far remained unidentified. He is famed above all for his ladies's portraits, generally half-length and often richly clad. The natural elegance of his models, together with the musical and poetical elements which inspired some of his works, have led art historians to conjecture that he had some time been active in Mechlin, in the refined and highly cultured circles around Margaret of Austria, governor-general of the Netherlands from 1518 to 1530, whom we know thanks to a very fine portrait by Bernard van Orley. Our anonymous master, who may have been trained in Van Orley's studio also painted landscapes interspersed with religious scenes. The panoramic landscapes which characterize the backgrounds of his works are indebted to the influence of Joachim Patenier who is known to have lived in Antwerp until 1524. These various clues enable us to conjecture that the Master of the Half-Length Figures was most probably active in Antwerp and Mechlin between 1527 and 1540.

The recurrence of models of the same female morphological type set him apart either from an Adriaen Isenbrant or an Ambrosius Benson, the contemporary painters to whom he has been compared for his religious subject matters in particular. Yet, the first and foremost subject matter of this master was the portrait of a young lady in half-length. A three-quarter profile, an oval face, arched brows, a mouth with delicately shaped lips, hair often parted in the middle, slender and perfectly manicured hands: such were the features of the idealized model which the Master of the Half-Length Figures chose to represent in his paintings. This female model is also present in the Master's paintings with a major religious subject.



Plus célèbre par sa production éponyme de tableaux figurant d'élégantes figures féminines à mi-corps, le Maître des Demi-Figures donne ici un exemple alternatif de ses talents de peintre de figures, tout en faisant une démonstration éclatante de son habileté de paysagiste.

De format et d'esprit plus ou moins similaires à son *Saint Jean l'Évangéliste sur l'île de Patmos* de la National Gallery de Londres (inv. n°717), le peintre campe la figure du Saint agenouillé et pénitent dans un splendide paysage conforme au schéma que l'on observe de façon récurrente chez le peintre. Des arbres viennent fermer la composition d'un autoritaire rideau vertical sur l'un des deux côtés, ainsi qu'on peut également l'observer dans sa *Sainte Famille* de National Gallery de Londres ou dans le *Repos pendant la Fuite en Égypte* de la collection Johnson de Philadelphie, tandis que l'étendue d'eau du plan moyen et surtout le rocher aux formes caractéristiques de l'arrière-plan rappellent les motifs similaires utilisés dans le *Saint Jean à Patmos* de Londres. Tout aussi caractéristique du maître est sa façon particulière de définir le feuillage par des rehauts clairs en "boucles".

Le personnage du Saint, loin des interprétations souvent exacerbées que le thème peut susciter, correspond en tous points, avec sa chevelure arachnéenne, son fin nez arqué ainsi que son expression rayonnant d'une douce mélancolie, à la typologie des figures du maître. En l'occurrence, il évoque directement la figure de Saint Joseph de Philadelphie ou encore celui du *Triptyque de la Nativité* du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

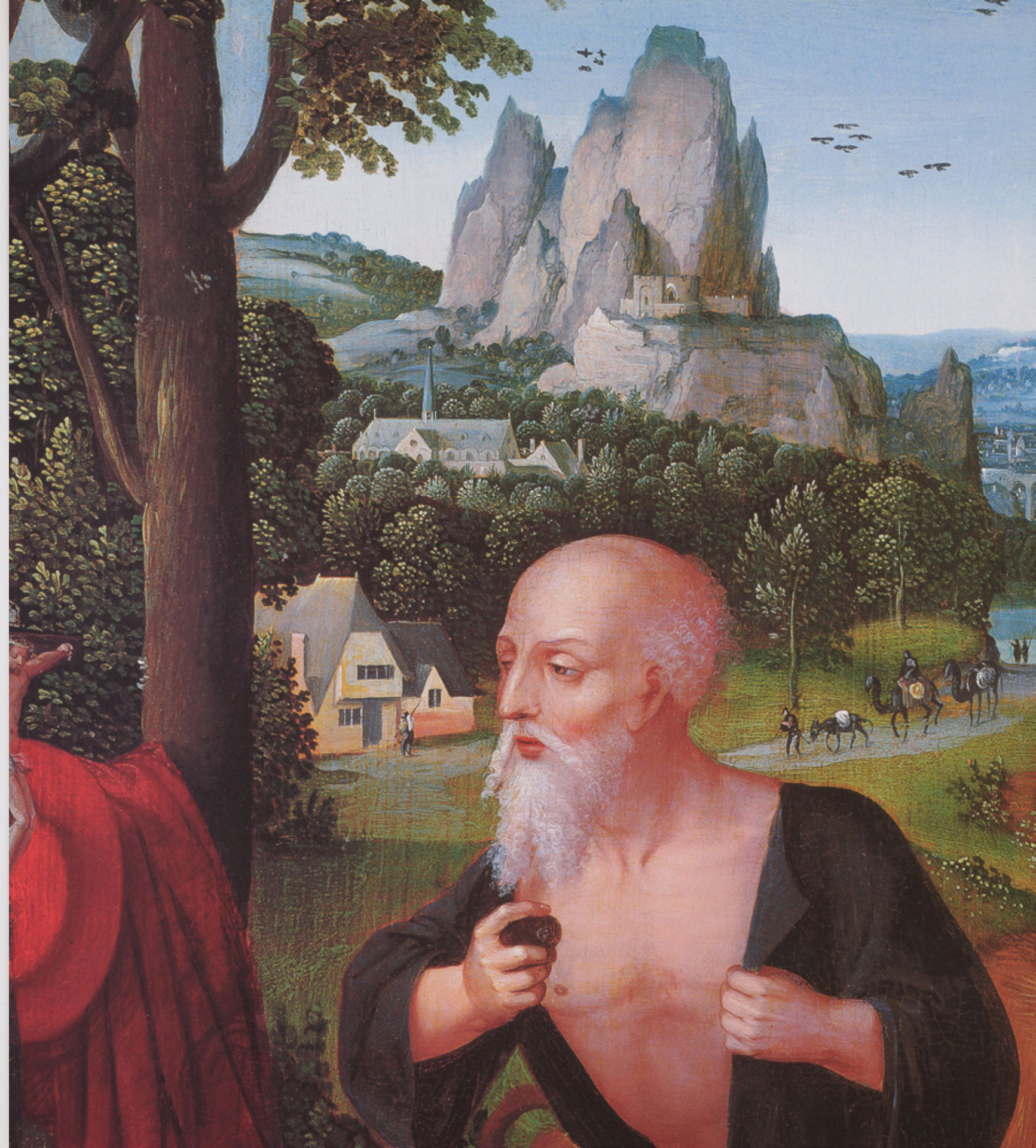
Traducteur de la Vulgate et l'un des quatre Docteurs de l'église catholique, Saint Jérôme s'impose d'emblée au début du XVI^e siècle comme l'un des sujets emblématiques de l'humanisme Renaissance, en particulier lorsqu'il est représenté dans son étude dans un rapport de confrontation directe avec la Bible. Dans cet autre aspect de sa légende, qui le représente pénitent dans des déserts plus que florissants, il préside en quelque sorte au développement du genre paysager les Flandres du XVI^e siècle. Loin d'essayer d'imaginer à quoi pouvaient ressembler les lointains déserts de l'Orient, les peintres n'hésitent pas à représenter le Saint dans de somptueux paysages panoramiques verdoyants. C'est notamment le cas dans ce panneau où tout concourt, de la quiétude du paysage à la douceur mélancolique de l'expression du Saint, en passant par sa facture lisse et soignée, à créer un chef-d'œuvre tout en délicatesse, représentatif de l'art raffiné de ce peintre énigmatique que reste le maître des Demi-Figures.



More famous for the works after which he is named featuring elegant female figures viewed from the waist up, we see a stunning example of the talents of the Master of the Half-figures here, as a skillful painter of landscapes in addition to his figures. In this work of similar size and feeling to his *Saint John the Evangelist on the Isle of Patmos* in the National Gallery in London (inv. no. 717), the artist has also placed the kneeling and penitent Saint in a dazzling landscape, according to the formula he characteristically applied. On one side, the composition is completed by an imposing swath of trees, as also appears in his *Holy Family* in the National Gallery in London or in his *Rest on the Flight into Egypt* in the Johnson collection in Philadelphia, while the body of water in the middle ground and particularly, the typical shape of the rocks in the background recall the similar motifs that appear in the *Saint John at Patmos* in London. Equally characteristic is the particular way the master paints foliage using "tufted" highlights.

A far cry from the often over-dramatic interpretations inspired by this theme, the depiction of the Saint corresponds in every way to the master's typical figures, in his finely curved nose and spidery hair, as well as his expression that radiates a soft melancholia. In this case, he bears a direct resemblance to the figure of Saint Joseph in Philadelphia or as he appears in the *Triptych of the Nativity* in the Strasbourg Museum of Fine Arts.

As a the translator of the Vulgate Bible and one of the four Doctors of the Catholic church, Saint Jerome was immediately claimed as one of the cherished emblems of Renaissance humanism at the beginning of the XVIth century, particularly in the depictions of him studying directly from the Bible. Another aspect of his legend in some ways led to the development of the landscape genre in XVIth century Flanders, showing him doing penance in deserts which are anything but barren. Abandoning any attempt to imagine how the distant deserts of the Orient might look, the painters had no qualms about depicting the Saint within magnificent, verdant, panoramic landscapes. This is particularly the case in this painting where all of the elements, from the tranquility of the landscape to the sweet melancholy in the Saint's expression and the smooth, limpid brushwork, coalesce to form a delicate masterpiece of the refined art of the enigmatic painter known as the Master of the Half-figures.



Né à Haarlem en 1502, Jan Mandijn s'établit dès 1630 à Anvers. Très rapidement, il s'y bâtit une réputation par ses représentations de scènes telles que la Tentation de Saint Antoine et Saint Christophe pour lesquelles il puise largement, à l'instar d'un Pieter Huys, dans le bestiaire fantastique d'un Jérôme Bosch. Dans ses compositions plus drôlatiques que véritablement inquiétantes, on ne trouve toutefois pas cet arrière-fond d'angoisse caractéristique du maître de Bois-le-Duc. De façon tout aussi caractéristique, il se distingue par le réalisme accru de ses paysages, souvent traités avec un pinceau souple et large.

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

Le feu, la terre, l'air et l'eau, les quatre éléments participent au délire apocalyptique entourant les hallucinations de Saint Antoine. Le Saint, ayant déjà abandonné son bâton et son chapelet, essaie en vain de détourner son attention des scènes tentatrices qui l'entourent : il est cerné de toutes parts, mais son index pointé, indiquant au loin l'autel, présage du dénouement « heureux » de l'épisode cauchemardesque de sa légende du Saint.

Tant par le concept général du thème que par les éléments de détail du bestiaire fantastique auquel il recourt, Jan Mandijn se rapproche bien évidemment des prototypes boschiens. Sa singularité n'en éclate pas moins dans la liberté et la fraîcheur de son écriture picturale.



La Tentation de Saint Antoine *The Temptation of Saint Anthony*

Panneau • Panel : 42,5 x 52,5 cm

PROVENANCE :

Galerie Robert Finck, 1968

Collection privée



Born in Haarlem in 1502, Jan Mandijn moved to Antwerp in 1630. He very quickly acquired a reputation for his depictions of scenes such as the Temptation of Saint Anthony and Saint Christopher for which he drew heavily upon the fantastic bestiary of Hieronymus Bosch, after the example of Pieter Huys. However, in his compositions, which are actually more amusing than truly disturbing, we do not find the tormented backgrounds seen in the work of the master from 'sHertogenbosch. Also characteristic of the artist is the heightened realism of his landscapes, often loosely painted with a broad brush.

The special ties he maintained with Pieter Aertsen, as well as his apprenticeship with figurative painters such as Jan Mostaert and Bartholomeus Spranger would lead one to assume that his work was not confined to the fantastic art which is commonly associated with his name. It is for this reason that many art historians have tried, surely rather hastily, to identify Mandijn as the Master of the Prodigal Son. Not so long ago, a relationship has been suggested with the mysterious figure of the Master of Paul-and-Barnabas. While it remains difficult to resolve these questions, it is undeniable that during his lifetime, if the annual pension he received from the city of Antwerp for his work as a decorator of the annual Ommegang procession is anything to go by, Mandijn must have enjoyed a success and professional respect well beyond that of the mere imitator of Bosch he is generally assumed to have been.

The four elements of fire, earth, air and water are involved in the apocalyptic visions of the Saint's hallucinations. The saint has already abandoned his rosary and staff and is trying in vain to divert his attention from these scenes of temptation which swirl around him. He is surrounded on all sides, but his raised index finger pointing at the altar in the distance foretells of the "happy" ending to this nightmarish episode in the legend of the Saint.

Both in general concept of the theme and in the elements of detail in the fantastic bestiary which he employs, Jan Mandijn is clearly following the prototypes established by Bosch. However, his individuality bursts forth in the freedom and freshness of his painterly hand.



Hans Schöpfer

vers 1505 Starnberg – Munich 1569

Né vers 1505 à Starnberg, Hans Schöpfer commence son apprentissage auprès de Hans Muelich de 1520 à 1525 environ. Dès 1531, il est inscrit comme maître à la Corporation des Peintres à Munich, tout en travaillant comme peintre de cour des ducs Guillaume IV et Albert V. Une de ses œuvres les plus remarquables est constitué par la série de portraits des dames de l'entourage de la Duchesse Anne, épouse d'Albert V.

L'influence de Dürer et de Cranach sont particulièrement sensibles dans ce beau portrait féminin daté de 1538. Le fond vert abstrait fait ressortir l'éclat de la carnation du modèle, que viennent également rehausser le luxe discret de sa tenue et de ses atours.

La caractérisation mélancolique de la personnalité du modèle s'inscrit également dans la mouvance de l'œuvre des deux grands maîtres allemands. Et de façon tout à fait caractéristique chez Schöpfer comme chez ses contemporains, le modèle féminin est représenté de trois quarts son regard tourné vers la gauche: un position conforme à la présentation héraldique des couples, la dame étant toujours représentée à la droite du spectateur, certes, mais à la gauche de son époux.



Portrait de dame de qualité

Portrait of a Lady

Panneau • Panel : 44 x 33 cm.
Monogrammé HS et daté 1538.

PROVENANCE :

Collection J. Gibson-Craig, Manchester

Galerie Julius Böhler, Cologne 1905

Collection privée, Allemagne

EXPOSITIONS :

Exhibitions of Art Treasures, Manchester 1857

Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Schweiz, Deutschland, Niederlande, Kunsthaus, Zürich, 1934, n° 74

Kunstschätze aus Münchener Privatbesitz, Stadtmuseum, München, 1965, n° 28, pl. 19.



Born in 1505 in Starnberg, Hans Schöpfer began his apprenticeship with Hans Muelich sometime around 1520-1525. From 1531 onwards, he is registered as a master in the Corporation of Painters in Munich, at the same time as working as a court painter for the dukes William IV and Albert V. One of his most remarkable achievements is the series of portraits of ladies from the entourage of Duchess Anne, the wife of Albert V.

The influence of Dürer and Cranach is particularly noticeable in this attractive female portrait dated 1538. The green abstract background brings out the blush of the model's complexion at the same time as enhancing the discreet luxury of the finery she wears.

The melancholy characterization of this personality is also in line with the work of the two great German masters. Furthermore, as is highly characteristic in the work of Schöpfer and his contemporaries, the female figure is represented in a 3/4 view, looking to the left: positioned in accordance with the heraldic presentation of couples in which, while the woman is always depicted on the right from the viewer's point of view, she is to the left of her husband.



LITERATURE :

F. C. Willis, *Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16 Jahrhunderts*,

in : *Monatschrift für Kunstwissenschaft*, VII, 1914, pp. 43-47

M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden 1973, vol. IXb, p. 121, n°225, pl. 217 (comme J. Patinir)

W.S. Gibson, *Mirror of the Earth : The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, New Jersey 1989, p. 25, fig. 2.34 (comme Ecole anversoise XVIe siècle).

Cornelis Massys ou Metsys, peintre de genre et de paysages, est le second fils de Quentin Metsys et de Katharina Heyns. Formé dans l'atelier paternel, il fut reçu maître à Anvers en 1531. Il se signala à ses débuts par une série de petites gravures au burin comprenant d'une part des scènes religieuses et allégoriques de style italianisant et, d'autre part, des sujets populaires et moralisants inspirés de Hieronymus Bosch, ouvrant ainsi une voie qu'allait bientôt emprunter Pieter Brueghel l'Ancien.

Cornelis Massys se révéla également comme un excellent paysagiste : Aux côtés de Herri Met de Bles et de Matthijs Cock, il contribua de façon déterminante, dans la lignée d'un Joachim Patinir, dont il est sans doute le plus proche et digne successeur, au développement du genre dans la peinture flamande. Ses paysages panoramiques ont cependant, chez lui, un accent plus intime et, avec leur alternance de masses sombres de verdure et de lointains transparents, ils témoignent d'une observation nouvelle et personnelle des jeux atmosphériques.

Prolongeant indirectement, mais dans un autre genre, la dimension réaliste présente dans les œuvres de son père, C. Massys se dégage des formes pittoresques et tourmentées encore dominantes chez un met de Bles, annonçant par là même les recherches des paysagistes de la fin du XVIe siècle.

Par-delà ses dimensions restreintes, c'est une certaine forme de monumentalité non dénuée de délicatesse qui se dégage de ce petit panneau : l'ampleur du souffle panoramique ainsi que le thème figuratif emplissant le champ pictural d'un nombre non négligeable de comparses ne sont pas sans contribuer à cet effet surprenant.

En un long cortège continu serpentant le long des vallonnements du relief, les acteurs du drame sacré se dirigent lentement vers le Golgotha. Le profil anthropomorphe qui est donné à la colline, en particulier avec le rocher fermant la composition à droite, et qui ressort avec d'autant plus de netteté en l'absence de toute végétation, se réfère à n'en pas douter à la légende du lieu : Lieu de sépulture d'Adam, dont le crâne est d'ailleurs souvent représenté au pied du Christ dans les Crucifixions, le Golgotha devient le lieu prédestiné à accueillir le sacrifice du Fils de l'Homme, destiné à racheter le péché originel...

A l'avant-plan un groupe de cavaliers mahométans dûment enturbannés situe géographiquement la scène dans un Orient mythique, à l'instar des édifices à plan central que l'on aperçoit à l'intérieur des fortifications, traditionnellement associés à Jérusalem. Plus étrange, et procédant d'une actualisation à sous-entendus politiques, est le personnage à casque espagnole, qui les escorte. Derrière lui, un gentilhomme en habit rouge n'est pas sans évoquer la silhouette de Charles V ou à tout le moins celle des gentilhommes de sa cour et quand l'on s'aperçoit que le profil du château fort d'Hérode rappelle celui des Comte de Flandres à Gand, l'ensemble des indices "signifiants" devient suffisant pour que l'on puisse écarter l'hypothèse d'une simple et innocente coïncidence.

Par-delà ces considérations iconographiques, cet ample paysage aux doux vallonnements s'articulant en une succession de plans de couleur suivant une perspective tonale assourdie porte la marque de l'art du paysagiste délicat qu'est Cornelis Massys. Tout aussi caractéristique est la mise en évidence au centre de la composition d'un arbre-repoussoir, dont le feuillage duveteux et les lierres l'enserrant confortent également l'attribution. Enfin, répondant à l'allure générale du paysage, les personnages présentent un aspect quelque peu arrondi et trapu, avec des membres dont on ne sent pas vraiment l'ossature, ajoutant au charme à la fois légèrement naïf et moderne se dégageant des œuvres de l'artiste.

Montée au Calvaire

The Ascent to Calvary

Panneau • Panel : 20,5 x 37,5 cm.

PROVENANCE :

Vente Rümerkirch, Munich, 23 mars 1903, lot 71

Collection Baron Ludwig von Schack; sa vente, Lepke, Berlin, 10 mars 1914, lot 67

Collection P. von Schwabach, Berlin; sa vente, Fischer, Lucerne, 9 septembre 1943, lot 852

Vente Galerie Fischer, Lucerne, 27 novembre-1 décembre 1956, lot 2500 (comme Jan de Cock)

Vente Lempertz, Cologne, 2-3 décembre 1968

Vente Sotheby's, Londres, 3 avril 1985, lot 32 (comme Patinir)

Galerie Edel, Cologne

Collection privée

A genre and landscape painter, Cornelis Massys or Metsys was the second son of Quentin Metsys and Katharina Heyns. Trained in his father's workshop, he became a master in Antwerp in 1531. He distinguished himself in his early career with a series of small engravings featuring on one hand, religious and allegorical scenes in an Italianate style and on the other hand, popular and moralistic subjects inspired by Hieronymus Bosch, thus setting a trend which would soon be taken up by Pieter Brueghel the Elder.

Cornelis Massys also proved to be an excellent landscape artist. Along with Herri Met de Bles and Matthijs Cock, he made a crucial contribution to the development of this genre in Flemish painting, continuing in the direction established by Joachim Patinir, of whom Massys is certainly the closest and most worthy heir. However, in his hands, the panoramic landscapes have a more intimate accent and, in alternating dark masses of greenery with transparent depths, they reveal a new and individualistic observation of atmospheric effects.

Indirectly carrying on in his father's realistic vein, although in another genre, C. Massys distances himself from the picturesque and tortuous forms which are still dominant in the work of Met de Bles, thus foreshadowing the aspirations of the landscape artists of the end of the XVIth century.

In spite of its modest dimensions, this little panel exudes a certain monumentality and at the same time, a delicacy : the breadth of the panoramic scope and the figurative subject result in a pictorial space populated by a considerable number of figures, contributing to this surprising effect.

In a long, continuous procession that snakes its way through the small valleys in the terrain, the actors of the sacred story slowly proceed towards the Golgotha mount. The anthropomorphic profile this mount thus assumes, heightened by the boulder that completes the composition at the right, and which is all the more striking due to the absence of any vegetation, is surely a reference to the legend of the location : the site of the tomb of Adam, whose skull is in fact often represented at the feet of Christ in Crucifixions, Golgotha becomes the place that is fated to be the setting for the sacrifice of the Son of Man, who is destined to pay for the Original Sin.

In the foreground, a group of Mohammedan horsemen, appropriately attired in turbans, situate the scene geographically within a mythical Orient, as do the buildings in the middle ground that can be discerned inside of the fortifications traditionally associated with Jerusalem. What is more odd is the appearance of the figure in a Spanish helmet escorting them, the product of a contemporary updating of the theme with political undertones. Behind him, a gentleman in red does not fail to recall the silhouette of Charles V, or at the very least, that of the members of his court and, when one notices that the profile of Herod's fortress bears a certain resemblance to that of the Count of Flanders in Ghent, the accumulation of "significant" elements makes it clear that this is more than just iconographical coincidence. Aside from these iconographical considerations, this broad landscape with soft undulations depicted in a succession of color fields creating a muted tonal perspective bears the mark of the delicate landscape artistry of Cornelis Massys. Also characteristic is the depiction in the center of the composition of a tree in regrowth, the downy foliage of which and the ivy surrounding it also serving to reinforce the attribution.

Finally, in accordance with the overall aspect of the landscape, the figures are somewhat rounded and squat, with limbs that do not entirely seem to contain bones, adding to the slightly naive yet modern charm of the work of this artist.



Ludger tom Ring le Jeune

1522 Münster – Brunswick 1584

Portrait en buste de gentilhomme

Bust portrait of a gentleman

Panneau • Panel : 8,3 x 8,3 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Il est le second fils de Ludger tom Ring le Vieux (1496-1547), l'aïeul d'une famille de peintres qui, pendant presque un siècle, a influencé l'histoire de l'art allemande, et celle de Münster en particulier. Cette famille fut appréciée pour la variété de ses talents : ses membres s'illustrèrent en effet comme peintres, dessinateurs, graveurs et architectes.

Ludger tom Ring le Jeune fut membre de la Guilde des peintres et fit partie du Conseil protestant de la ville. Il fut formé par son père puis travailla avec son frère Hermann (1521-1597) jusqu'en 1555. On suppose qu'il voyagea durant les années 1540 dans les Pays-Bas du Nord et en Angleterre, où il put étudier l'œuvre de Holbein.

Les premières natures mortes allemandes datent des années 1560. C'est justement en 1562 que Ludger tom Ring le Jeune peint le remarquable tableau "Les Noces de Cana" dans lequel sont repris différents éléments qui caractériseront par la suite le genre de la nature morte.

Le fait que son œuvre soit circonscrite presque exclusivement aux portraits et aux natures mortes différencie l'œuvre de Ludger tom Ring le Jeune de celle de l'ensemble de la famille tom Ring.

Ce petit *tondo* participe d'une production caractéristique chez Ludger tom Ring l'Ancien, dérivée à n'en pas douter de la vogue des médailles frappées d'effigies à l'antique, et où, par-delà l'exiguïté du format, l'artiste arrive à déployer ses talents de portraitiste.

A l'encontre de la formule récurrente privilégiant le portrait de profil, l'artiste recourt ici à une présentation frontale. Ulérieur indice, s'il en fallait, permettant de situer ce charmant *tondo* dans son siècle, dans la mesure même où ce choix exprime une rupture avec la tradition médiévale qui voulait que la pleine frontalité fût réservée à l'image la plus sainte de l'iconographie chrétienne : le Christ en Salvator Mundi ou Dieu le Père dans les représentations trinitaires.

Si le choix de renoncer à la formule du profil à l'Antique se comprend aisément dans le chef d'un portraitiste soucieux de restituer une image fidèle et expressive de son modèle, l'abandon de la formule de trois-quarts, celle permettant la récréation la plus complète d'une physionomie, peut surprendre.

A n'en pas douter, le peintre veut ici profiter de l'effet d'interpellation du spectateur que peut susciter une image frontale, ainsi que viendrait également le suggérer l'ambiguïté spatiale générée par la position des mains du modèle sur le rebord fictif de l'oculus peint. Tout se passe comme si tom Ring faisait mine de mouloir projeter son modèle de l'espace fictif du tableau vers l'espace réel du spectateur...



He was the second son of Ludger tom Ring the Elder (1496-1547), the ancestor of a family of painters who, for almost a century, influenced the history of German art, and in particular that of Münster. This family was appreciated for the variety of its talents: indeed, its members included painters, graphic artists, engravers and architects. Ludger tom Ring the Younger was a member of the Guild and belonged to the city's Protestant Counsel. After training with his father, he worked with his brother Hermann (1521-1597) until 1555. It is supposed that during the 1540's he traveled to the Northern Netherlands and England, where he was able to study the work of Holbein. The first German still-lives go back to the 1560's. Indeed, it was in 1562 that Ludger tom Ring the Younger painted the outstanding canvas "The Wedding at Cana, encompassing number of accessories which would later characterize the still-life genre.

The fact that his work is almost exclusively devoted to portraits and still-lives differentiates Ludger tom Ring's works from all the other members of the Tom Ring family.

This small *tondo* forms part of the characteristic work produced by Ludger tom Ring the Elder, surely derived from the contemporary fashion for medals embossed with effigies in the Antique style, and in which the artist was able to express his skills as a portraitist in spite of the small scale of the support.

Contrary to the often-seen formula of the portrait in profile, tom Ring here has chosen a frontal presentation. This is yet another indication, should one be required, that this charming *tondo* is very much of its century, to the extent that this decision expresses a break with the medieval tradition in which full frontality was reserved for only the holiest images in Christian iconography: Christ and the Salvator Mundi or God the Father in representations of the Trinity. While the choice to abandon the profile view of Antiquity is understandable enough in the work of a portraitist concerned with creating a faithful and expressive image of his model, it is in some ways surprising that he has not opted for the 3/4 view, which would allow for a more complete description of the physiognomy.

No doubt, the painter's intention here is to take advantage of the ambiguity created by a frontal image as well as of the spatial illusion of positioning the model's hands on the imaginary edge of the eyepiece suggested by the round format. It is as if tom Ring wanted to project his model out of the fictitious space of the painting and into the real space of the viewer.



Jacob Grimmer fut le contemporain de Pieter Brueghel l'Ancien. C'est à Anvers qu'il fit son apprentissage à partir de 1539, tour à tour l'élève de Gabriel Bauwens, Matthijs Cock puis de Cerstian van den Queckborn. Il fut reçu franc-maître en 1547.

Son œuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand au XVI^e siècle. Son interprétation des sites, inspirés des vues des environs d'Anvers, et les scènes rurales qui y sont intégrées, montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle. Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle est en grande partie son invention.

Les panoramas fantastiques, tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité jamais atteinte auparavant. La couleur se fait également plus vraie, avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques.

Il se plaît à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel le Jeune ou Jan Wildens.



Le Repos pendant la Fuite en Egypte *The Rest during the Flight into Egypt*

Panneau • Panel : 68,1 x 110,8 cm
Monogrammé et daté 155(4)

PROVENANCE :

Galerie D.A. Hoogendijck, Amsterdam 1926
Baron de Cartier de Marchiennes, Belgique
Collection privée, Etats-Unis

LITTÉRATURE :

P. Bautier in : *Cahiers de Belgique*, février 1928, p. 25
Reine de Berthier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Bruxelles 1991, pp.57-58, ill. 1, n° II.
H. Fierens Gevaert in : *International Studium*, XXXIII, février 1927, p. 29 (ill.)
E. Greindl, *Monographie de Jacob Grimmer* in : cat. expo. *Die Hals-Familie und ihre Zeit*, Galerie Pallamar, Vienne, 15 Novembre-31 Décembre 1972, n°1 (comme signé et daté de 1553)

EXPOSITION :

Paysages Flamands, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Septembre-Novembre 1926, n°139.
Die Hals-Familie und ihre Zeit, Galerie Pallamar, Vienne, 15 Novembre-31 Décembre 1972, n°1 (ill.)



Jacob Grimmer was the contemporary of Pieter Brueghel the Elder. He did his apprenticeship as of 1539 in Antwerp, first as the pupil of Gabriel Bauwens and Matthijs Cock and then Cerstian van der Queckborn. He was accepted as a Master in 1547.

His work represents a major turning-point in the development of XVI century Flemish landscape. His interpretation of the sites, inspired by views of the surrounds of Antwerp, and the rural scenes that are introduced into them, denote a new conception of outstanding maturity. The plain, unified landscape which made its appearance toward the middle of the century is largely his invention.

Fantastic panoramas, such as those still practiced by Lucas Gassel, are set aside to the benefit of a simplicity never achieved until then. Color is also more genuine, with a permanent concern for rendering all the values of an atmosphere.

He takes pleasure in filling out his landscapes with characters and small anecdotal scenes with a like spontaneity and naturalistic vision. He had great influence, inspiring many other painters such as his son Abel, Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel the Younger and Jan Wildens.



Œuvre essentielle du corpus Grimmerien par sa date précoce, ce paysage est également, par l'ampleur de son souffle panoramique, l'un de ces jalons qui permettent de resituer l'évolution du genre paysagiste flamand.

Se dégageant du *Weltbild* d'un Patinir ou d'un met de Bles, mais aussi de la conception plongeante qui subsiste dans les œuvres d'un Pierre Brueghel ou d'un Valckenborch, Grimmer crée ici l'un des tous premiers paysages panoramiques, adoptant, certes, un point de vue encore relativement haut, mais répondant déjà à une vision ordonnée par le regard du spectateur. Celui-ci a la libre exploration d'un véritable panorama, et, si l'attention est en quelque sorte focalisée par le centre du tableau, délimité en l'occurrence par un triangle d'arbres sinueux et occupé par le groupe de la Sainte Famille, le parcours visuel n'est pas pour autant coercitif. Chaque élément de la composition est là pour lui-même, et non simplement pour conduire le regard du spectateur dans telle ou telle direction.

Cette liberté d'appréhension est renforcée par le fait que Grimmer atténue, plastiquement et chromatiquement, les contrastes entre les différents plans de profondeur. La perspective tonale est en effet assourdie : le peintre utilise une tonalité dominante, diversifiée en de subtiles nuances, et procède ensuite par plans de couleur quasiment abstraits. Renonçant aux bleus souvent un peu durs utilisés pour les lointains dans la tradition flamande, il opte, en général comme dans le cas présent, pour un ton de gris d'une légèreté admirable.

D'un point de vue plastique, il n'y a guère de place chez Grimmer pour des éléments structurant de façon fortement hiérarchisée le paysage, qu'il s'agisse des éléments-coulisses utilisés à l'avant-plan par les peintres maniéristes ou des reliefs fantastiques récurrents dans l'œuvre d'un met de Bles : d'un plan à l'autre, on n'observe ici que de doux vallonements, à l'instar des déclivités naturelles que l'on peut rencontrer en pays flamand.

Car c'est bien dans une campagne flamande, émaillée d'éléments architecturaux (le village avec son église à gauche, les bâtiments de ferme au centre et le château fort entouré de douves à droite) à la fois réalistes et pittoresques, que l'on se trouve, ainsi que le suggère également le profil très scaldé du port représenté à l'arrière-plan. Et la calme ampleur de ce paysage bucolique semble particulièrement adaptée à la scène sacrée sous-tendant la représentation : rarement le thème du Repos pendant la Fuite en Égypte n'aura été illustré avec un tel abandon dans un environnement aussi adéquat : il suffit de regarder les positions alanguies de la Sainte Famille pour s'en convaincre...



An essential link in the body of work by Grimmer on account of its early date, this landscape is also significant because the breadth of its panoramic scope makes it one of the key works for appraising the evolution of the Flemish landscape genre.

In departure from the *Weltbild* of Patinir or Met de Bles, but also from the plunging approach found in the work of Brueghel or Valckenborch, Grimmer creates in this painting one of the first panoramic landscapes. It is true that the viewpoint is still fairly high, but it already expresses a vision determined by the viewer's perspective. This view ranges freely over a veritable panorama, and, while attention is to some degree focussed on the centre of the composition - defined in this case by a triangle of winding trees in which the Holy Family appears - the visual trajectory is not overly determined. Each element in the composition has a life of its own and is not intended merely to lead the viewer's eye in one direction or another.

This free approach is reinforced by the fact that Grimmer emphasises the contrast between the different levels of depth, both through colour and form. The tonal perspective is essentially muted: the painter uses a single dominant tonality, modulated by subtle nuances, and further uses nearly abstract colour planes. Abandoning the blues traditionally used in Flemish landscapes to indicate distance, which are at times somewhat overpowering, he often chooses, as in this case, a grey tone which is admirably subtle.

In formal terms, there is no place in Grimmer's work for highly structural elements to organise the landscape hierarchically, whether they be the corridor-like elements used in the foreground by mannerist painters, or the fantastic relief elements which recur in the work of Met de Bles, the planes flow into one another in soft undulations, echoing the natural tendencies of the Flemish countryside.

It is indeed a view of Flanders, dotted with architectural elements, (the village with church at the left, the farm buildings in the centre and the fortified castle surrounded by a moat at the right), painted in a manner which is at once realistic and picturesque, as is also suggested by the port in the background which looks distinctly Antwerpian. The serene expanse of this bucolic landscape seems particularly suited to the holy scene which underpins the image: the theme of the Rest on the Flight into Egypt has rarely been illustrated so literally in such an appropriate environment: one glance at the languid positions of the Holy Family is sufficient proof.



Jacob Grimmer et Gillis Mostaert

1534 Hulst – Anvers 1598

Peintre flamand du XVI^e siècle, principalement de paysages, Gillis Mostaert fut l'élève de Frans Floris et de Jan Mandijn en 1550 et fut reçu franc-maître à Anvers quatre ans plus tard.

Le répertoire de son œuvre se constitue essentiellement de vues panoramiques, de villages, de foires, de fêtes et de marchés animés de personnages.

Son œuvre fut longtemps mal connue et sous-estimée. Ce n'est que récemment, grâce aux recherches des historiens d'art, que l'on a mieux compris l'ensemble de ses tableaux et de ses dessins. Gillis Mostaert se manifeste comme peintre d'une spécialisation assez rare où l'on remarque l'utilisation d'un procédé particulier qui divise souvent ses tableaux en deux parties. Le panneau central, où se déroule le thème, haut en couleur, est entouré d'un cadre divisé en plusieurs carrés qui représentent des figures ou des scènes décrites en grisaille, mais iconographiquement liées à la scène principale. Après lui, Frans Francken le Jeune fut reconnu comme le grand spécialiste de cette manière de procéder. Surtout grand paysagiste, Gillis Mostaert montre une prédilection et une grande sensibilité pour rendre, dans la nature, les meilleurs effets de la neige, du feu ou de la nuit. Ses paysages boisés annoncent l'art de Gillis Van Coninxloo qui fut d'ailleurs son élève et l'école de Frankenthal.

Il a collaboré avec Jacob Grimmer pour étoffer ses paysages ce qui prouve qu'il était renommé à l'époque aussi bien comme peintre de figures que comme paysagiste.

L'héritage brueghélien, incontournable dans ce genre de représentations, est certes facilement perceptible dans ce panneau, tant pour la conception d'ensemble que pour des motifs iconographiques isolés, tels ce banquet des noces paysannes ou la posture de tel ou tel danseur. Il n'en reste pas moins que la marque de chacun des artistes s'exprime ici sans équivoque possible. Dans sa construction par strates horizontales quasiment abstraites en laissant une large place à l'architecture pour assurer l'intégration spatiale (là où un Brueghel aurait créé un continuum spatial en s'appuyant presque exclusivement sur l'échelonnement de personnages), mais aussi dans le traitement d'éléments de détails tels le feuillage, ce large paysage panoramique révèle la main caractéristique de Grimmer.

De leur côté, quelque débraillés et expressifs qu'ils puissent être dans leurs comportements, les personnages de Mostaert conservent néanmoins une sorte de grâce courtoise (visible en particulier dans les mouvements des jambes) que l'on serait bien en peine de trouver chez Brueghel. Et l'ancrage anversoïse, commun aux deux artistes, s'exprime notamment par le profil très scaldéen donné à la ville portuaire de l'arrière-plan...



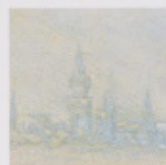
Kermesse villageoise

A village kermesse

Panneau • Panel : 59,5 x 72,4 cm

PROVENANCE :

Collection privée



A XVIth Century Flemish landscape painter, Gillis Mostaert was the pupil of Frans Floris and Jan Mandijn in 1550. Four years later he was made free master in Antwerp.

His works deal mainly with panoramic views, villages, village fairs, religious feasts and market scenes animated with figures.

Little or no attention has been paid for a long time to his largely underestimated production. But art historians have recently investigated and re-assessed a whole corpus of works made up of paintings and drawings ascertained to be from his hand and the painter was thus finally granted the merit he deserves. Gillis Mostaert specialised in a rather uncommon manner, dividing often his paintings into several parts. A central panel would feature and highlight his main topic, surrounded by a frame itself divided into several squares featuring figures and scenes painted in a variety of grey hues (grisaille) and echoing the central panel theme. Frans Francken who followed in his wake, was subsequently recognised as the great specialist of this manner.

A major landscape painter, Gillis Mostaert had a partiality for nature which he recorded with a wonderful sensibility, excelling in rendering snow, fire and night impressions. His forest landscapes foreshadow the art of a Gillis van Coninxloo, his pupil, but also the School of Frankenthal.

His collaboration with Jacob Grimmer for whom he executed staffage indicates that he was also famed as a figure painter.

The influence of the Brueghelian heritage, which is inevitable in this genre of scenes, is certainly easy to spot in this panel, both in terms of the design as a whole and in the separate iconographical motifs, such as this peasant wedding banquet or the position of a dancer. Nonetheless, in this work, each artist incorporates these elements in a way that is indisputably his own. The fact that the construction is made up of almost abstract horizontal stratae, leaving the spatial integration largely up to the architecture (where Brueghel would have created a spatial continuum by relying almost exclusively on the arrangement of figures), but also the treatment of details such as the foliage, give this broad panoramic landscape the characteristic signature of Grimmer.

As for Mostaert's figures, although their conduct is somewhat slovenly and expressive, they nonetheless retain a certain courtly grace (particularly evident in the leg movements) which one would certainly not be likely to find in Brueghel. What is more, both artist's ties to Antwerp are notably expressed by the strong resemblance of the port city in the background to the city on the Scheldt...



13-14

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

Martin van Cleve, le fils du peintre Willem van Cleve, reçut son premier apprentissage auprès du peintre Frans Floris.

En 1551, il fut reçu Maître dans la corporation d'Anvers, la même année que Pieter Brueghel l'Ancien, dont il était l'exact contemporain. A l'encontre de ce dernier, il ne fit pas le voyage de formation en Italie, coutumier à l'époque.

Ses premières œuvres révèlent l'influence de Pieter Aertsen, avant de subir, à l'instar de tous ses contemporains, celle de Pieter Brueghel l'Ancien. Dans la foulée des œuvres de ce dernier, Martin van Cleve se plaît à représenter, avec un sens aigu du réel, des scènes paysannes, en plein air ou dans un intérieur.

En retour, l'on sait que Pieter Brueghel le Jeune s'est inspiré, en plus des modèles paternels, de plusieurs tableaux de van Cleve.

Quelques détails caractéristiques se rencontrent de façon récurrente dans l'œuvre de van Cleve qu'il s'agisse des coiffes blanches de ses femmes, plus amples que celles qu'on observe chez Brueghel et avec des brides souvent relevées et nouées sur le sommet de la tête ou du motif, tout aussi fréquent, du chien représenté de profil.

Parmi les artistes avec lesquels il a travaillé en collaboration, on retrouve les noms de Frans Floris, de son frère Hendrik van Cleve, peintre paysagiste et d'architecture, des Grimmer, et de Gillis van Coninxloo.

Exceptionnelles par leur signature (rare chez van Cleve), leur format, leur complémentarité et le caractère particulièrement soigné et foisonnant de leur composition, ces deux panneaux font figure d'œuvres-phares dans le corpus de Maerten van Cleve, un peintre dont on reconnaît certes l'importance historique en tant qu'épigone brueghélien et grand novateur iconographique, mais dont les œuvres de plus grand format qu'on lui attribue, souvent un peu légèrement, révèlent parfois un praticien quelque peu maladroit. C'est donc un jour nouveau, rendant justice à ses talents de peintre à la fois subtil et plein de verve, que cette charmante paire de panneaux lève sur son œuvre.

Dans le panneau figurant les noces, la mariée figure à l'arrière-plan droit en retrait mais mise en évidence par son dais d'honneur rouge et dûment ceinte de la couronne nuptiale. Elle porte en signe de sa virginité, les cheveux libres et épars pour la dernière fois de sa vie de jeune fille nubile.

La position décentrée de la table nuptiale n'est pas sans rappeler les célèbres antécédents brueghéliens, qu'il s'agisse du *Repas de Noces* du Kunsthistorisches Museum de Vienne aux *Danses de Noces* popularisées par son fils, mais c'est ici dans un paysage beaucoup plus ample et panoramique que l'artiste campe les festivités nuptiales.



Paire de scènes villageoises : Banquet nuptial et Kermesse Pair of village scenes : The Wedding Banquet and the Village Fair

Cuivres • coppers : 20 x 31,5 cm.

Signés

PROVENANCE :

Collection privée



Martin van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and the student of Frans Floris.

He was accepted as a Master in the Antwerp corporation in 1551, the same year as Pieter Brueghel the Elder, who was his exact contemporary. He never visited Italy, although this was the custom at the time.

In his early works, one can detect the influence of Pieter Aertsen, but before long, Martin too would fall under the spell of Brueghel. Like Brueghel, Martin van Cleve painted both indoor and outdoor peasant scenes, which display a sharp sense of realism. Moreover, van Cleve's paintings are known to have influenced Pieter Brueghel the Younger, in addition to his father's work.

Certain characteristic details show up in all of van Cleve's work : the women's white bonnets which are larger than those seen in the work of Brueghel, and which are sometimes worn with the strings knotted on top of the head, together with the ever-present dog that is almost always seen from the side.

He collaborated with Frans Floris, his brother the landscape painter Hendrick van Cleve, Jacob and Abel Grimmer and Gillis van Coninxloo.

These two panels, which are exceptional not only for their signature (unusual in the work of Cleve) and their size but also for their particularly lavish and detailed compositions, are landmarks in the œuvre of Maerten van Cleve. This painter of acknowledged historical importance, as both an imitator of Brueghel and a great iconographical innovator, has sometimes been considered technically weak on the basis of the larger format works that have often been attributed to him rather loosely. This charming pair of panels, however, unambiguously asserts his talents as a painter of both subtlety and verve.

In the panel depicting the wedding, the bride is shown in the background at the right. Seen from a distance, she is nonetheless clearly identified by her red ceremonial dais and bridal crown. For the last time in her life as a young girl, she wears her hair loose and parted in the middle, as a symbol of her virginity.

Although the off-center positioning of the wedding table echoes well-known earlier examples by Brueghel, including the *Wedding Banquet* at the Kunsthistorisches Museum in Vienna and the *Wedding Dances* popularized by his son, in this case, the artist has set the wedding festivities within a much more expansive, panoramic landscape.

The viewer's attention is above all drawn to the long table of guests that traverses the





13-14

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

L'attention du spectateur est avant tout mobilisée par la longue table de convives barrant l'avant-plan. Les convives y sont engagés dans des activités diverses, qu'elles soient ou non strictement alimentaires: du couple enlacé à l'homme assoiffé qui saisit une cruche en passant par l'homme qui vomit, il y a comme une décomposition cinématique des effets multiples que peuvent avoir des ripailles arrosées, qui d'ailleurs ne sont pas prêtes de s'achever: le chaudron fumant ainsi que le porc qui sort de la maison de l'arrière-plan présagent de la poursuite pantagruélesque du banquet.

Formant un contrepoint expressif à l'agitation débridée du banquet, cavaliers et gentilhommes passent le long des venelles latérales.

Tout aussi dense est la scène de kermesse faisant pendant à cette noce et que l'enseigne de l'auberge ("Dit.is.in.Hoboken/In.Den.Roen.Hart") localise explicitement à Hoboken. De nombreux motifs tels l'arbre de mai rappellent d'ailleurs d'ultérieurs antécédents brueghéliens. Mais la foule bigarrée, combinant patriciens et gens du peuple, avec des femmes portant des coiffes pointues à oreilles caractéristiques, appartient bel et bien à l'œuvre du peintre anversois.

Les allusions mettant en garde contre les plaisirs des Cinq Sens, inhérentes à ce genre de représentation, y abondent, tout comme il est loisible de repérer dans la représentation des allusions aux Sept Péchés Capitaux. Ainsi, tandis que le vendeur de fruits et légumes peut légitimement renvoyer à la gourmandise, le fou à la colère et à l'incontinence, le mendiant à l'avarice des bonnes gens qui l'ignorent, le vendeur de colifichets flatte la vanité de ses clients, tout en suscitant l'envie chez d'autres badauds. Et il n'est pas jusqu'à la paresse qui ne soit la dérive commune possible de cette journée de délasséments et de plaisirs...

Par-delà la complexité de leur iconographie, ces panneaux retiennent directement l'attention par le foisonnement de détails savoureux et expressifs, leur rendu pictural à la fois enlevé et expressif, ainsi que la gamme chatoyante et nuancée de ses harmonies chromatiques. Autant d'éléments qui en font des œuvres de référence permettant d'apprécier à sa juste valeur le talent de ce peintre à la fois célèbre et profondément méconnu que fut Maerten van Cleve.



foreground. The guests are seen engaged in various activities during their meal: a couple embraces and a thirsty man grabs a jug while another man vomits, forming something of an inventory of the potential effects of a feast where the wine flows freely. And this feast is far from over: the steaming kettle and the pig being brought out of the house in the background foretell of the further excesses that this banquet holds in store.

Creating an expressive counterpoint to the unbridled frenzy of the banquet, we see gentleman horsemen riding along the streets on the side.

No less densely painted is the scene of the fair that forms the counterpart to this wedding, in which the sign of the inn ("Dit.is.in.Hoboken/In.den.Roen.Hart" or "This.is.in.Hoboken/At the Red Heart") explicitly locates the scene in the town of Hoboken. There are many motifs that recall earlier works in the style of Brueghel, such as the May pole, but the colorful crowd, a tumult of gentlefolk and peasants alike, with women wearing the typical pointed bonnets with flaps, makes this very much the work of the Antwerp painter.

The symbolic allusions warning us of the pleasures of the Five Senses, so typical of this type of picture, are plentiful, while allusions to the Seven Deadly Sins are also in evidence. In this sense, the fruit and vegetable seller could represent gluttony, the crowd wrath and incontinence, the beggar the greed of those who blithely ignore him, the seller of baubles flatters the pride of his customers while arousing the envy of onlookers, and surely this day of leisure and enjoyment could be seen as a form of collective sloth....

In addition to the complexity of their iconography, these panels are striking in their abundant detail, full of richness and color, and the rendering that is at once gestural and expressive, as well as the shimmering and subtle range of chromatic harmonies. All of these elements make them reference works for this celebrated, yet often profoundly underrated artist, Maerten van Cleve.



Peintre mais également architecte et ornementaliste, Hans Vredeman de Vries s'initie à la peinture à Leeuwaerden auprès de Reijer Gerritz, avant de s'établir à Kampen pendant deux ans. Il voyagea ensuite dans les Pays-Bas du Sud, à Malines et Anvers, où en 1569, il collabore à la préparation de la Joyeuse Entrée de Philippe II. C'est en Frise où il se retire pendant deux ans qu'il fera, à 45 ans, la découverte de la publication qui bouleversera son œuvre : les traités d'architecture de Sebastiano Serlio et de Vitruve dans l'édition/traduction de Pieter Coeck d'Alost, véritable bible du credo architectural renaissant.

De Vries retourne alors à Malines, où il étudiera le rendu perspectif avec Claude Dorigny. Très vite, ses tableaux d'architecture et de perspective lui assurent un renom considérable. Parmi les collectionneurs lui commandant des tableaux, on trouve le peintre Willem Key, le mécène Gillis Hoogman. Il collabore également avec d'autres artistes et dessine notamment des architectures pour les graveurs G. de Joodhe, Ph. Galle, P. Balten, H. Cock.

En 1586, suite au sac d'Anvers, il fuit et s'établit à Francfort dans un premier temps et à Brunswick ensuite. Des commandes et invitations successives l'amènent néanmoins à Hambourg en 1591, à Dantzig, puis à la cour de Rodolphe II à Prague, à Leipzig (où il est chargé de la décoration de la Bourse), à Amsterdam, à La Haye, et enfin de nouveau à Hambourg, où il semble s'être établi de façon permanente. En 1604, il publie le recueil en deux livres qui permettra la diffusion assurée de ses modèles architecturaux *Perspective, Dat is de Hoogh-gheroemde const...*

On ne connaît rien des circonstances de son décès que l'on situe avant 1609 comme terminus *ante quem*. Bien que son intérêt ne fût pas uniquement confiné à l'architecture, l'œuvre picturale circonscrite de Hans Vredeman de Vries se compose essentiellement de vue d'architectures palatiales imaginaires, animées de scènes élégantes, et de quelques intérieurs d'église. Sa première œuvre connue, signées et datée 1566 est un Christ dans la maison de Marthe et Marie. Les rapports étroits entre Hans et son fils Paul Vredeman de Vries sont encore aujourd'hui difficiles à discerner. Il est établi que Paul, excellent peintre de son état, a travaillé en étroite collaboration avec son père et il semble probable qu'il a, dans certains cas, mis en œuvre des compositions dessinées par son père. Pour certaines compositions, la critique suggère également une collaboration avec Dirck de Quade van Ravensteyn, qu'ils auraient rencontrés à la cour de Rodolphe II à Prague, pour les figures animant leurs compositions architecturales.

En tout état de cause, l'œuvre de Hans Vredeman de Vries sera déterminante pour le développement dans la peinture flamande et hollandaise d'une peinture d'architecture autonome et trouvera ses prolongements directs, outre dans celle de son fils, dans les réalisations de son élève, H. van Steenwijk l'Ancien, ainsi que dans celles de Hendrick Aerts, B. van Bassen ou encore des Neefs père et fils.

Avec ce tableau spectaculaire, on se rapproche directement des œuvres que Hans Vredeman de Vries réalisa pour l'empereur Rodolphe II, avec la collaboration plus ou moins importante de son fils Paul. Les analogies, tant typologiques que stylistiques, avec les quatre tableaux réalisés pour l'empereur, aujourd'hui conservés au

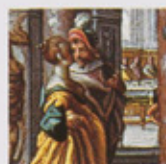


Caprice architectural de palais avec personnages et scène allégorique *Architectural capriccio of a palace with figures and allegorical scene*

Panneau • Panel : 65 x 89 cm

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Thomas Dacosta Kaufmann, *L'école de Prague : La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985, p. 320-322



A painter, but also an architect and ornamental designer, Hans Vredeman de Vries received his early training from Reijer Gerritsz, in Leeuwarden. He thereafter settled for two years in Kampen prior to travelling in the southern Netherlands, staying in Mechelen and Antwerp where, in 1569, he assisted Pieter Coecke van Aelst on the decoration of the triumphal arches constructed for the ceremonial entry of Charles V and his son, the future Philip II. He retired to Friesland for two years and there, aged forty-five, made a discovery that was to radically change his approach to art, viz. the treatises of architecture of Sebastiano Serlio and Vitruvius, translated and published by Pieter Coeck van Aelst. These two works were then considered as the bible of Renaissance architecture.

De Vries thereupon returned to Mechelen where he studied the illusionistic perspective with Claude Dorigny. His paintings based upon architecture and perspective gained him rapid recognition. Gillis Hoogman, the patron of the arts and the painter Willem Key were among his commissioners. He also cooperated with other artists and drew in particular architectures for the printers G. de Joodhe, Ph. Galle, P. Baalten and H. Cock. After the sack of Antwerp, in 1586, he sought sanctuary in Germany where he settled first in Francfort, then in Brunswick. Various commissions and invitations led him successively to Hamburg in 1591, Danzig and Prague at the Court of Rudolf II, later in Leipzig (where he was entrusted with the decoration of the Stock Exchange) in Amsterdam, The Hague and finally in Hamburg again, where he apparently settled for good.

In 1604, he published the two volumes of his collection of architectural models, *Dat is de Hoogh-gheroemde const*, which had an immediate wide reception and ensured the diffusion of his architectural designs. Nothing is known about the circumstances of his death, the *terminus ante quem* being generally assumed to be 1609.

Although his interests were not limited to architecture, the corpus of Hans Vredeman de Vries' painted works consists mainly in compositions resting on imaginary palatial architectures, staffed with elegant companies, and several church interiors as well. His first known painting (signed and dated 1560) is *Christ in the House of Martha and Mary*. Although father and son, the exact degree of Hans and Paul Vredeman de Vries' artistic collaboration is still to be established. It is known that Paul was an excellent painter and that, on several occasions, he executed compositions designed by his father. It has also been suggested that the staffage of some of their architectural paintings had been carried out by Dirck de Quade van Ravensteyn whom they had met at the court of Rudolf II in Prague.

The work of Hans Vredeman de Vries has whatever the forms it may have adopted played a decisive role in the Flemish and Dutch painting genre featuring architecture *per se*. Its direct offshoots are the works of his son and the creations of his pupils H. van Steenwick the Elder, Hendrick Aerts, B. van Bassen and the Neefs, father and son.



Kunsthistorisches Museum de Vienne, sont frappantes. Le séjour de Hans à la cour de Prague est à situer entre 1596 et 1598. Hans présente à Rodolphe II des projets architecturaux pour le palais impérial, à la décoration de deux salles duquel il collabore avec son fils Paul. Il soumet également à l'empereur les projets de sept fontaines, ce qui donne un relief particulier à la présence de tels motifs dans le tableau présenté ici et dans deux des toiles de Vienne.

L'une des quatre toiles du Musée de Vienne, *Architecture de Palais avec les préparatifs d'un banquet* (inv. 2334, signée "Hans Vredeman VRIES IN.") présente une composition très similaire à notre tableau: même portique à l'avant plan, même perspective oblique de la colonnade, mêmes chapiteaux de colonne et fontaine au centre. Mais c'est la quatrième toile du Musée de Vienne, *Cour de Palais avec baigneurs*, (inv. 1899, toile qui ne présente aucune signature), qui offre la plus grande similitude avec notre tableau, tant par l'ensemble de sa composition architecturale, qui suit le même agencement, jusqu'au pavillon à clochetons et pinacles fermant la composition à l'arrière-plan droit, que par sa matière picturale, plus empâtée, ce qui semble dès lors exclure la participation prépondérante de Paul Vredeman de Vries à la réalisation de cette toile.

De fait, au regard des autres tableaux viennois et d'un certain nombre de ses œuvres signées postérieures au décès de son père (telle l'*Esther devant Assuérus*, 1612, du Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) le style de Paul se caractérise par un modelé distinct et une définition des détails architecturaux plus plate, avec une surface picturale dans son ensemble plus lisse.

Par-delà la richesse de l'invention architecturale, les scènes figurées ajoutent une dimension supplémentaire au charme du tableau: les personnages sont savamment distribués au sein de l'espace architectural, qui dansant, qui s'embrassant, qui jouant de la musique, qui faisant honneur à un banquet. Autant de tableaux brossant un portrait de la vie courtoise des élégants de l'époque, sur un arrière-fond de vanité des plaisirs des sens, directement imagée ici par la présence du squelette brandissant un sablier au-dessus du couple d'amoureux de l'avant-plan. Le type des figures, aux barbes en pointe, grands fronts, lourdes paupières et aux têtes inclinées, conforte, lui, l'intervention de Dirck de Quade van Ravenstein, l'une des personnalités artistiques les plus singulières de l'École de Prague, et dont la collaboration avec les Vredeman de Vries est visible dans trois des quatre tableaux du Kunsthistorisches Museum.

En-dehors de toute polémique scholastique, cette œuvre, par la simple qualité de son exécution picturale, et par la richesse, l'inventivité, le raffinement des structures architecturales se situerait d'emblée parmi les chefs-d'œuvre du genre. La rareté des œuvres des Vredeman de Vries suffirait d'autre part à en faire une œuvre d'exception. Mais la probabilité de se retrouver face à une commande impériale et devant l'une des rares œuvres où l'on puisse reconnaître sans ambiguïté la main de Hans (sans pour autant exclure une participation mineure de Paul) parachèvent le tableau des éléments qui font de ce panneau une œuvre "muséale".



The similarities, both typological and stylistical, of the present panel with the four other paintings (in the present custody of the Kunsthistorisches Museum, Vienna) carried out for the Emperor are most striking. Hans, whose sojourn at the court of Prague took place between 1596 and 1598, presented Rudolf II with architectural designs for the imperial palace (two halls of the latter were decorated by the de Vries, father and son). His design for seven fountains naturally conveys a particular relief to the present painting which, like two other pictures in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, features the fountain motive.

One of the Vienna canvases, *Palace Architecture with Banquet Preparations* (inv. 2334, signed: "Hans Vredeman VRIES IN.") is very similar in composition to our painting: same portico in the foreground, same tilted colonnade perspective, same column capitals, same fountain in the centre. It is, however, another painting in the Vienna Museum, *Palace Courtyard with Bathers* (inv. 1899, unsigned) which compares most adequately with the present picture. The whole architecture is arranged according to a similar compositional scheme; we also find here, closing the composition at the right of the background, a square tower adorned with pinnacles and a bulbous bell tower. But it is, above all, the painterly matter — its impastos thicker here than in the other pictures — which seems to discard a predominant intervention by Paul Vredeman de Vries. Compared with the other Viennese paintings on a number of signed pictures, executed after his father's death (such as *Esther in front of Assuerus*, 1612, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), Paul's style appears characterised by an idiosyncratic modelling and a flatter definition of architectural details with, on the whole, a smoother painterly surface.

Besides the rich architectural inventiveness, the genre scenes figures add an extra element of charm to the work. The figures are judiciously distributed among the architectural elements: some are dancing while some others are embracing (kissing each other), playing an instrument of music, attending a splendid banquet. All these scenes describe, each per se, an aspect of the elegant courtly life of the time. The implicit moral message tells about the vanity of short-lived sensual pleasures, which the hour glass brandished by the skeleton above the two lovers in the foreground explicitly underlines.

As far as staffage is concerned, the typology of the faces (bearded chin, high brows, heavy eyelids and inclined heads) indicates clearly the collaboration of Dirck de Quade van Ravenstein, one of the most singular artists of the School of Prague, who manifestly participated in three of the four paintings by Vredeman de Vries in the Kunsthistorisches Museum.

The painterly achievement of this work, the richness, inventiveness and refinement of its architectural structures rank high among the pictorial masterpieces of the genre. The rarity of Vredeman de Vries's paintings is in itself a sufficient reason for us to consider this work as exceptional. But, to boot, we are here probably confronted with a commission by Rudolf II and with one of the rare works showing unambiguous authorship by Hans (although a minor collaboration by Paul may not be excluded), all which makes this painting a genuine "museum piece".



Dans les années qui suivirent la prise de contrôle de la ville d'Amsterdam par les calvinistes, on constata un redressement de l'économie ainsi qu'un regain d'intérêt pour les arts. C'est ainsi que de nombreux peintres de naissance et de formation flamandes choisirent de s'établir à Amsterdam plutôt qu'à Haarlem, contribuant à donner à la peinture de paysage, tout particulièrement, un formidable renouveau. Parmi ces émigrés flamands, il y eut Gillis Van Coninxloo, David Vinckboons et Hans Bol, qui fut l'un des premiers à s'établir dans cette ville.

Né à Malines, il fut l'élève de ses deux oncles, Jan et Jacob Bol.

On le trouve inscrit à la Gilde de cette ville en 1560. À la suite du pillage de 1572, il part travailler à Anvers dont il reçoit la citoyenneté deux ans plus tard. Chassé en 1584 par la guerre, il entreprend une série de voyages qui le conduisent successivement à Bergen-op-Zoom, Dordrecht et Delft avant de se fixer définitivement à Amsterdam en 1586. Il se rendit surtout célèbre par ses paysages et ses vues de ville panoramiques, étoffés de nombreuses petites figures, réminiscentes de l'art de Pieter Brueghel l'Ancien, dont il contribua pour une large part à accroître la renommée dans ce pays. Il influença d'une manière déterminante toute une génération de peintres hollandais tels Jacob Savery de Courtrai, Georg Hoefnagel et Frans Boels, qui furent ses disciples.



Le repos des bergers dans un paysage boisé
A wooded landscape with shepherds resting

Panneau circulaire • Circular panel : 16,5 cm

PROVENANCE :
 Collection privée

LITTÉRATURE :
 H. G. Franz, *Die niederländische Kabinettminiatur*, in : *Kunst und Antiquitäten*, III, 1985, pp.12-23



In the years following the take-over of the city of Amsterdam by the Calvinists, there was great economic recovery, as well as a renewed interest in the arts. This was why many painters of Flemish birth and training chose to settle in Amsterdam rather than Haarlem, which helped to account for a huge renewal in landscape painting in particular. Among these Flemish emigrants there figured the names of Coninxloo, Vinckboons and Hans Bol, who was one of the first to settle there.

He was born in Malines and was the pupil of his two uncles, Jean and Jacques Bol. His name can be found registered at the Guild of this City in 1560. In the wake of the pillage of 1572, he went to work in Antwerp, where he obtained rights of citizenship. However, when the war caused him to flee in 1584, he undertook a series of journeys, which led him successively to Berg-op-Zoom, Dordrecht and Delft, before he finally settled in Amsterdam in 1586.

He became particularly celebrated for his landscapes with their great panoramas, peopled with many small figures, where there is to be found the spirit of Pieter Brueghel the Elder, whose fame he largely helped to broadcast in this country, thereby influencing a whole generation of painters. Jacob Savery de Courtrai, Georg Hoefnagel and Frans Boels were his disciples.



Le génie de l'art de Bol, héritier direct de la tradition brueghélienne dans le souffle panoramique qu'il donne à ses compositions et d'une formation de miniaturiste qui transparaît dans chaque recoin de ses tableaux, est tout entier présent dans ce petit tondo. Seize centimètres de diamètre suffisent en l'occurrence à l'artiste pour créer un paysage d'une respiration et d'une cohérence panoramiques que peu d'artistes du XVI^e siècle parviendront à égaler.

Adoptant un point de vue plongeant légitimé par l'éminence rocheuse d'où l'artiste est censé observer la scène, Bol brosse un large paysage comprenant vallées, pâturages, étangs, hameau, village et s'achevant au loin, en suivant une perspective tonale des plus naturelles, sur un horizon côtier. Le naturalisme atmosphérique laisse pantois et qu'il s'agisse des architectures, du feuillage des arbres, ou de la gestuelle des personnages, le raffinement pictural est égal. Mais on ne doit pas pour autant perdre de vue la construction mûrement réfléchie de ce petit tondo: l'arbre central sert ici d'élément butoir, suivant une formule affectionnée par Bol et reprise par les paysagistes maniéristes. Placé de façon asymétrique afin de ménager des trouées perspectives différenciées, il permet de séparer les différents plans de profondeur et d'induire ainsi une tension dynamique dans le regard du spectateur.

Un dessin indépendant en tondo (plume et lavis, 16 cm, collection privée), récemment redécouvert et publié, a sans aucun doute servi de modèle à notre tableau, la seule différence résidant dans l'inclusion de personnages dans la version picturale...

Contrastant avec l'atmosphère à première vue pour le moins bucolique du tableau, le geste furtif et emporté du paysan venant de monter l'escarpement introduit une note légèrement dramatique dans cette campagne où tout semble n'être que douce volupté. Désignant en quelque sorte les bergers endormis, ce geste soulève une ambiguïté: et si ces bergers endormis n'étaient autres que des soudards espagnols se délassant après le pillage d'une campagne prospère que le personnage central cherche désormais à fuir...



The genius of the art of Bol, which indicates a direct link to the Brueghelian tradition in the panoramic vision he brings to his compositions and in his training as a miniaturist which is apparent in every corner of his paintings, is fully present in this small tondo. The artist needs just a scant sixteen centimetres to convey a landscape with a spaciousness and panoramic coherence that few artists of the XVIth century have been able to match.

Viewed from a plunging perspective which is explained by the cliff-like formation from which the artist apparently views the scene, Bol paints a wide landscape full of valleys, pastures, ponds, hamlets and villages vanishing in the distance, with a highly natural tonal perspective, in a coastal horizon. The atmospheric naturalism is breathtaking and the architecture, the foliage of the trees and the gestures of the figures display a sustained painterly refinement. However, one must not lose sight of the clever construction of this small tondo: the central element of the tree acts as a buffer, according to a formula favoured by Bol and adopted by the mannerist landscape painters. Placed asymmetrically in order to create a contrast in the perspective of the vistas, it serves to separate the different fields of depth, thus introducing a dynamic tension for the viewer.

An independent drawing in tondo (pen and wash, 16 cm., privately owned), which has recently been discovered and published, unquestionably served as the model for this painting, the sole difference being the inclusion of figures in the painted version.

In contrast with the atmosphere which at first sight appears bucolic enough, the furtively impassioned gesture of the peasant who has just climbed the steep slope introduces a slight note of drama into this countryside where all seems bathed in a soft voluptuousness. Pointing in the general direction of the sleeping shepherds, this gesture suggests an ambiguity: could those sleeping shepherds be hardened Spanish militiamen, resting after pillaging the prosperous countryside from which the central figure is now trying to flee?



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 il travailla à Bruxelles 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 part à Francfort, où il partage son atelier avec son frère Martin.

Il s'inscrit, ainsi que son frère dans une moindre mesure, parmi les plus grands paysagistes du XVI^e siècle. Ses représentations très détaillées des saisons, de kermesses villageoises, de compagnies galantes, de vues de ville 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, tout en rendant avec une précision topographique remarquable, le paysage environnant.

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 jamais atteinte par ses contemporains.



Paysage panoramique avec scène de kermesse
Panoramic landscape with village kermesse

Panneau • Panel : 29,5 x 40,6 cm

Monogrammé

vers 1572

PROVENANCE :

Comte Moltke, Copenhague, 1871

G.A. Sadolin, Dragor, n° 11, 1929

Galerie Edward Speelman, 1965 (catalogue de l'exposition n° 11)

LITTÉRATURE :

J.S. Stühr, *Nederlandske Landskapsmaleri i Danske Samlinger*, Copenhague, 1929, p. 82

A. Wied, *Lucas und Marten van Valkenborch*, Freren, 1990, p. 17, n° 15



Lucas van Valckenborch was probably introduced to painting by his father Martin van Valckenborch the Elder, before he was admitted as Master of the Malines Guild in 1564. Following the religious persecutions inflicted by the Duke of Alba's troops on the Reformation's sympathizers, he had to flee his native town in 1566 and take refuge in Liege and then in Aachen, where he rejoined his brother Martin and Hans Vredeman de Vries. He settled in Antwerp in 1576. The following year, he worked in Brussels for the Archduke Matthias, then Governor of the Low Countries. In 1581 he accompanied the latter in Austria, staying in Vienna and Prague as well as in Linz and Nuremberg. After 1593, he shared his Frankfurt studio with his brother Martin.

The master, with his brother, belongs to the greatest landscape painters of the XVI century. His concept of landscaping emanates from Joachim Patenier and Pieter Brueghel the Elder.

This careful and scrupulous observer uses a miniaturist's fineness to treat anecdotal scenes, that is always attractive and of a surprising historical accuracy, whilst the surrounding scenery is rich with topographical exactness.

At the end of his life, his deep landscapes, with their luminous and refined nuances, are witness to a real creative intention, to go beyond the Brueghelian conception, and of a perfection never attained by his contemporaries.



Ce tableau est l'une des 14 compositions où Valckenborch s'attache à dépeindre une kermesse villageoise, insérée, il est vrai, dans un de ces merveilleux paysages panoramiques dont il a le secret. Se situant ici dans la lignée d'un Pieter Brueghel, d'un Pieter Balten ou d'un van Wechelen, Lucas van Valckenborch ne s'en démarque pas moins par la place prépondérante qu'il accorde au paysage et par le nombre relativement restreint de ses personnages. Si certaines figures (notamment le couple de danseurs de l'avant-plan) ne sont pas sans rappeler des motifs brueghéliens, leur physionomie est caractéristique de Lucas van Valckenborch. Merveilleusement équilibrée, cette composition séduit tant par le précision de ses détails, que par la finesse de son rendu pictural et sa conception aérée. Le détail de la ville de l'arrière-plan, motif cher, s'il en est, à Lucas van Valckenborch, suffit pour comprendre où se situent les priorités de l'artiste. Pour des motifs stylistiques, on s'accorde en général à situer cette composition aux environs de 1572.



This painting is one of the fourteen compositions in which Valckenborch represents a village fair, integrated in one of these splendid panoramic landscapes of his. A follower of Pieter Brueghel, Pieter Balten and van Wechelen, Lucas van Valckenborch differs from his models by the importance he grants to the landscape and the relatively restricted number of his figures. Some of these (in particular the dancing couple in the foreground) evoke brueghelian themes, yet their expressions and physiognomies are characteristic of Lucas van Valckenborch. This splendidly balanced composition appeals through its detailed precision, but likewise through its exquisite painterly rendering and airy conception. The details of the town in the background, a motif having definitely the painter's predilection, indicate clearly what the priorities of Lucas van Valckenborch were. On the basis of stylistic considerations, this composition is generally dated ca. 1572.



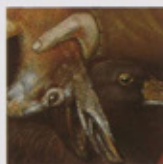
Lucas van Valckenborch et Georg Flegel

1563 Olmutz – Francfort 1638

Georg Flegel est l'un des peintres de natures mortes les plus importants du XVII^e siècle et le premier et le plus talentueux spécialiste du genre en Allemagne. Principalement peintre de tables garnies ou *banketjes*, agrémentées d'orfèvreries allemandes et de cristaux de Bohême, il n'introduit qu'occasionnellement des fleurs dans ses tableaux.

Bien que né à Olmutz (actuellement en Tchécoslovaquie) en 1563, il s'installa à Francfort et devint bourgeois de la ville en 1597: on suppose qu'il s'y transféra dans le sillage de Lucas et Martin van Valckenborch, peintres à la Cour des Archiducs Ernst et Mathias. Flegel aurait rencontré Lucas en Autriche et l'aurait vraisemblablement suivi de Linz à Francfort, en quête de tolérance religieuse. A Francfort, son cercle d'intimes compta également Daniel et Isaac Soreau, qui s'étaient installés non loin de là, à Hanau.

Son sens tout à fait personnel de l'arrangement et la disposition des objets ainsi que son coup de pinceau spécifique situent d'emblée ses œuvres en marge des productions contemporaines des écoles hollandaises et flamandes. De 1593 à 1597, Lucas van Valckenborch et G. Flegel travaillèrent ensemble à la réalisation de grandes compositions allégoriques, combinant figures monumentales et de riches natures mortes. Georg Flegel poursuivit une carrière artistique qui le classa parmi les plus grands maîtres allemands. Le duc Maximilien de Bavière et l'archiduc Ernst du Tyrol figurent parmi ses distingués protecteurs. Il résida à Francfort jusqu'à sa mort en 1638, où il eut comme élève Jacob Marrel et, fort probablement, Pieter Binoit.



Allégorie de l'Automne : Vue du Weimarkt à Francfort *An Allegory of Autumn : View of the Weinmarkt in Frankfurt*

Panneau • Panel : 169,6 x 236,6 cm.

Signé et daté 1594.

PROVENANCE :

Archiduc Ernest d'Autriche, Gouverneur des Pays-Bas espagnols, Bruxelles 1595

Ing. Moritz Gruental, Vaduz

Galerie Stern, Düsseldorf 1934

Bode et Bode, La Haye 1966

Collection H. Jochems, La Haye

EXPOSITIONS :

Alte Meister aus Rheinisch-Westfälischem Besitz, Galerie Stern, Düsseldorf, 1934, n° 80, pl. 10

Visage de Liège, Musée des Beaux-Arts, Liège, 1954-55, n° 107

Le Siècle de Brueghel, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1963, n° 263, fig. 264

Georg Flegel, Stilleben, Historisches Museum, Francfort-sur-le-Main, 1993, n° 3 (ill.)

LITTÉRATURE :

W. J. Müller, *Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens*,

in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main*, vol. VIII, 1956, p. 88, pl. 4

G. T. Faggini, *Appunti, Estratto dalle Rivista (Dirck de Vries)* in : *Paragone*, no. 165,

Septembre 1963, note 22

A. Wied, *Lucas van Valckenborch*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*,

vol. 67, 1971, pp. 119 et 204, n° 53, fig. 142

H. Seifertova, *Tempores anni Lucas van Valckenborch*, in : *Umeni*, XXII, 1974, pp. 326 et 337, fig. 9

K. Wettengl, *Die Mahlzeitenstilleben von Georg Flegel*, 1983, pp. 20, 22 and 28, fig. 9

S. Segal, *Georg Flegel as Flower Painter*, in: *Tableau*, VII, 1984, p. 85, note 9

A. Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch*, 1990, pp. 28, 35, 40 and 166, no. 65 (ill.)

H. Seifertova, *Georg Flegel and his compositional peculiarities*,

in : *Bulletin of the National Gallery in Prague*, I, 1991, pp. 44ff.



Georg Flegel is one of the most important still life painters of the XVIIth century and Germany's first and most talented specialist in this genre. He mainly painted scenes of set tables known as banketjes adorned with German silverware and Bohemian crystal, while he rarely depicted flowers.

Although he was born in Olmutz (now in the Czech Republic) in 1563, he settled in Frankfurt and became a citizen of the city in 1597: he is assumed to have moved there in order to follow Lucas and Martin Valckenborch, Court painters of Archdukes Ernst and Mathias. Flegel would have met Lucas in Austria and apparently followed him from Linz to Frankfurt as they sought refuge from religious intolerance. In Frankfurt, his circle of intimates also included Daniel and Isaac Soreau, who had settled nearby in Hanau.

His highly personal sense of positioning and arrangement of the objects, as well as his specific brushwork, immediately distinguishing his works from the contemporary production of the Dutch and Flemish schools. From 1593 to 1597, Lucas van Valckenborch and G. Flegel collaborated to produce large allegorical compositions combining monumental figures and sumptuous still lifes.

Georg Flegel's career was such that he ranks among the greatest of the German masters. Duke Maximilian of Bavaria and Archduke Ernst of Tyrol were among his distinguished patrons. He remained in Frankfurt until his death in 1638, where his students included Jacob Marrel and, as indicated by their collaborative work, Pieter Binoit.



Lucas van Valckenborch et Georg Flegel

1563 Olmutz – Francfort 1638

Chef d'œuvre se situant à la croisée de genres multiples (scène de genre, nature morte et paysage urbain), cette Allégorie de l'Automne est l'une des compositions les plus représentatives de ce thème par Lucas van Valckemborch, véritable initiateur de ces cycles allégoriques des Saisons. Wied a identifié dans l'œuvre de Valckenborch quatre cycles, dont celui dont cette composition ferait partie serait le plus important en taille. Son seul pendant conservé à ce jour serait l'*Allégorie de l'Été* conservée au château de Castolovice. Se rapportant à la mention dans l'Inventaire, dressé en 1595, des collections bruxelloises de l'Archiduc Ernest d'Autriche de "Vier grosze Stuck auf Lainwath die vier anni temporibus", Seifertova avance l'hypothèse d'une commande archiducal, alors que l'archiduc se trouvait encore à Linz (l'*Allégorie de l'Été* est en effet datée de 1592) et qui aurait été achevée par Valckenborch et son collaborateur G. Flegel après leur établissement à Francfort en 1593. Elle écarte de ce fait, pour des raisons évidentes de surnombre, la série des sept tableaux de mois conservés entre Vienne et de Brunn.

Au-delà des appellations fantaisistes qui localisaient la scène comme étant une *Vue de Marché à Linz* ou encore, suivant une autre variante, à Passau, c'est bien de Francfort qu'il s'agit ici, en accord avec la commande présumée de ce cycle et la biographie de nos deux artistes. Une comparaison avec une gravure contemporaine de M. Merian permet d'identifier le théâtre de la scène comme étant le *Weinmarkt* de la ville rhénane, avec, à l'arrière-plan, les silhouettes caractéristiques des clochers de l'Eglise Saint-Nicolas et du *Kran* de cette même ville.

La collaboration de Georg Flegel à la réalisation de ce panneau renforce ce que l'on sait déjà des liens étroits existant entre les deux peintres: Remontant vraisemblablement au séjour autrichien de Valckenborch, le peintre d'Olmütz serait venu à Francfort à la suite de ce dernier. En 1594, 1595 et 1597, les actes de baptêmes successifs de ses enfants Martin, Lucie et Frédéric mentionnent la présence du frère, de la belle-sœur et du fils de Lucas van Valckenborch comme parrains et marraine respectifs. Et c'est sur recommandation et témoignage à validité posthume de Lucas van Valckenborch que le bourgmestre de Francfort accorde le 28 avril 1597 la citoyenneté de sa ville à Georg Flegel. De toute évidence, Lucas van Valckenborch servit en quelque sorte de figure protectrice présidant à l'essor de la carrière de Flegel en tant que peintre à succès de natures mortes.

Les compositions florales contenues dans l'*Allégorie de l'Été* faisant pendant au présent tableau se rapprochent sans ambiguïté des natures mortes de fleurs de l'artiste d'Olmütz. Il serait dès lors, en tout état de cause, logique d'envisager d'emblée dans le cas présent la collaboration de Georg Flegel, par-delà les rapprochements stylistiques que l'on est en droit de formuler après un examen attentif des éléments de nature morte.

Dérivée *lato sensu* des scènes de marché d'un Pieter Aertsen ou d'un Joachim Beuckelaer, les scènes de marché de Valckenborch n'en participent pas moins d'un type tout à fait spécifique: Délaisant les scènes bibliques d'arrière-plan chères à ses prédécesseurs et servant de justification morale à l'élément de nature morte inclus dans leurs compositions, Valckenborch est véritablement le premier à concevoir de véritables cycles allégoriques laïques figurant les Saisons.



A masterpiece that can be situated at the intersection between multiple genres (genre scene, still life and urban landscape), this *Allegory of Autumn* is one of the most characteristic of the works on this theme by Lucas van Valckenborch, who virtually invented allegorical cycles of the seasons. Wied has identified four cycles among Valckenborch's œuvre, the largest in scale of which forms the context for this composition, the sole remaining counterpart of which is the *Allegory of Summer* that is preserved in the castle of Castolovice. Relying on the mention in the 1595 inventory of the Brussels collection of Archduke Ernest of Austria of "Vier grosze Stuck auf Lainwath die vier anni temporibus", Seifertova puts forward the hypothesis of a commission by the archduke, at the time that the latter was still based in Linz (the *Allegory of Summer* is in fact dated 1592) which would have been completed by Valckenborch and his collaborator G. Flegel after they had established themselves in Frankfurt in 1593. For obvious reasons, she leaves out the series of seven paintings of the months preserved between Vienna and Brunn, from this hypothesis.

In spite of fantastical references which would situate the scene as being a *View of the Market in Linz* or, according to another variation, in Passau, it is in fact a picture of Frankfurt, which, by the way, fits with the presumed commission of this cycle as well as the biographical details of these two artists. Comparison with a contemporary engraving by M. Merian makes it possible to identify the setting as the *Weinmarkt* in the city on the Rhine, with the characteristic silhouettes of the bell towers of the Church of St. Nicholas and the *Kran* visible in the background.

The collaboration with Georg Flegel in producing this panel adds to what is already known of the close ties, apparently dating back from Valckenborch's stay in Austria, that existed between these two painters: Flegel seems to have followed the latter to Frankfurt. In 1594, 1595 and 1597, the successive baptismal documents of his children Martin, Lucy and Frederick note the presence of the brother, the sister in law, and the son of Lucas van Valckenborch as the respective godparents. Furthermore, it was at the recommendation and posthumously active testimony of Lucas van Valckenborch that the burgomaster of Frankfurt granted Georg Flegel citizenship in his city on April 28, 1597. To all appearances, Lucas van Valckenborch acted as a sort of protective figure who nurtured Flegel's career as a successful still life painter.

Derived *lato sensu* from the market scenes by Pieter Aertsen or Joachim Beuckelaer, the market scenes by Valckenborch are nonetheless quite specific in nature: abandoning the biblical scenes in the background favored by his predecessors as a form of moral justification for the still life elements included in their compositions, Valckenborch is truly the first to create genuinely secular allegorical cycles featuring the Seasons.

This distinction is echoed in the relative tempering of the moralistic message that is inherent in this genre of picture. Rather than a covert warning of the excesses of fleshly delights and the pleasures of the senses (without, however, absolutely ruling out this type of interpretation of the painting), the message here seems to be more of a glorification of the fruits of the earth within the context of an economy that was still largely feudal. As pointed out by Norbert Schneider, it is essentially in accordance with



Lucas van Valckenborch et Georg Flegel

1563 Olmutz – Francfort 1638

Ce *distinguo* se répercute dans l'affaiblissement relatif du message moralisateur inhérent à ce genre de représentations. Plus qu'une mise en garde déguisée contre les excès des voluptés de la chair et des plaisirs des sens (sans toutefois qu'il faille absolument exclure ce genre de lecture du tableau), c'est davantage vers une glorification des ressources de la terre dans le cadre d'une économie encore largement féodale qu'il faut chercher le message de ce tableau. Ainsi que le souligne Norbert Schneider, c'est essentiellement en suivant le point de vue des bénéficiaires bourgeois et aristocratiques de cette prospérité que ces scènes de marché ont été conçues.

En ces temps de bouleversements, religieux certes, mais surtout socio-économiques, où les classes citadines et marchandes commençaient à saper les fondements mêmes de l'économie féodale, il était important de souligner la productivité fondamentale de cette dernière. La question n'est pas ici de représenter dans leur élément, comme chez Brueghel, des paysans prospères et aisés, mais bel et bien d'illustrer le profit que peuvent *in fine* retirer d'une économie agraire les classes dirigeantes, par la représentation pléthoriques de biens alimentaires somme toute luxueux, destinés à la consommation urbaine.

Ainsi, par-delà leur type brueghélien, c'est sans empathie aucune mais bien avec une intention caricaturale que Valckenborch représente les paysans grimaçants de l'avant-plan, véritables coulisses-repoussoirs du tableau.

C'est néanmoins dans cette inclusion bien intégrée d'éléments anecdotiques (telles les scènes de réjouissances avec guirlandes et feu de joies célébrant la vendange ou encore les tonneaux de vins rhénans prêts à être exportés) et topographiques "réalistes" que l'on saisit encore une fois la particularité de l'art de van Valckenborch, par opposition à celui d'Aertsen ou de Beuckelaer.

Alors que, par l'intermédiaire de Vincenzo Campi notamment, ces derniers ensementeront d'autres terreaux picturaux, en influençant indirectement A. Carracci, B. Passarotti ou Jacopo Chimenti, la formule valckenborchienne, illustrée par d'autres membres de la dynastie ainsi que dans les prolongements qu'elles trouvera dans l'art encore peu exploré d'un A. de Muyter, d'un Dirck de Vries ou d'un J.-B. de Saive, reste un moment quelque peu isolé au firmament de la peinture bourgeoise flamande de cette fin de XVI^e siècle.



the point of view of the bourgeois and aristocratic beneficiaries of this prosperity that these market scenes would have been designed.

In this time of turbulent change, in religious matters to be sure, but above all in socioeconomic terms, during which the merchant and urban classes began to undermine the very foundations of the feudal economy, it was important to emphasize the essential productivity of the latter. The point here is not to represent comfortable and prosperous peasants in their surroundings, as is the case in the work of Brueghel, but in fact to illustrate the ultimate gain that the ruling classes could derive from an agrarian economy, through the bountiful depiction of the ultimately luxurious foodstuffs made available for the city's consumption.

Thus, in spite of their Brueghelian connotations, the grinning peasants depicted in the foreground are presented without the slightest empathy, with the intention of caricature, and are virtually relegated to a behind-the-scenes position within the painting. However, it is in this well integrated inclusion of anecdotal elements (such as the scenes of festivities with garlands and bonfires in honor of the harvest, or in the barrels of Rhine wine ready for export) as well as the "realistic" topography that the specific qualities of the art of Valckenborch are conveyed, in contrast to that of Aertsen or Beuckelaer, for example.

While particularly through the agency of Vincenzo Campi, the latter would stimulate other pictorial developments by indirectly influencing A. Carracci, B. Passarotti or Jacopo Chimenti, the Valckenborchian formula, as applied by other members of the dynasty as well as in the work of the little-explored artists who carried it forward, such as A. de Muyter, Dirck de Vries or J.-B. de Saive, remains a somewhat isolated climax in the development of Flemish genre painting at the end of the XVIth century.



La Tour de Babel
The Tower of Babel

Panneau • Panel : 68,8 x 97,8 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée



Né à Louvain en 1534, Marten van Valckenborch est issu d'une famille de peintres, paysagistes pour la plupart, dont les principaux autres membres sont Gillis, Frederik et Lucas. Marten est inscrit dès 1559 à la Gilde des peintres de Malines, puis à celle d'Anvers où il séjourna jusqu'en 1572. Suite aux persécutions religieuses, il quitta la cité anversoise et émigra à Aix-La-Chapelle où il retrouva Hans Vredeman de Vries et où le rejoignit son frère Lucas. Il fut inscrit comme citoyen de cette ville en 1573. Après un court séjour à Anvers, il rejoignit son frère à Francfort en 1586.

Marten van Valckenborch adopta la formule du paysage panoramique, héritée de Pieter Brueghel l'Ancien, qui conjugue les perspectives linéaires et aériennes. Comme chez son frère Lucas, ses panoramas traitent des particularités topographiques avec un soin méticuleux, mais l'étoffage humain et une palette sobre et sourde leur confèrent un accent personnel et unique, proche des dernières manifestations du maniérisme.

Marten van Valckenborch est, avec Hans Bol, l'un des plus anciens paysagistes urbains des Pays-Bas.

Addition importante au corpus de Marten van Valckenborch, ce remarquable panneau est l'une des trois *Tours de Babel* recensées à ce jour de la main de l'artiste.

Si les premières représentations de ce thème emblématique de l'humanisme renaissant aux Pays-Bas procèdent de *Codices* et autres manuscrits bibliques enluminés, c'est bien après les deux représentations picturales qu'en donne Pieter Brueghel l'Ancien, véritables tableaux-phares respectivement conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne et au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, que le thème, riche en sous-entendus politico-religieux, trouve un véritable essor dans la peinture flamande.

La légende de la Tour de Babel, mot expressif signifiant à la lettre confusion en hébreu, apparaît pour la première fois dans le Livre de la Genèse (XI, 1-9) : suivant le texte, les habitants de Shina décident d'élever une ville censée toucher le ciel. Frappé de leur outrecuidance, le Seigneur intervient en semant la désunion et la zizanie au sein des hommes en les privant de la Langue Originelle et en leur imposant l'usage de langues différentes. Divisées culturellement et désormais incapables de se comprendre, les nations des hommes ne purent achever leur grand oeuvre et finirent inévitablement par s'affronter dans des conflits de plus en plus sanglants.

Dans la version du récit qu'en donne l'historien juif Flavius-Joseph, c'est l'arrière-petit-fils de Noé, Nimrod qui aurait commandité la construction de la tour, sur les ruines de laquelle aurait été construite par la suite la ville de Babylone. Dans cette optique la présence, sur notre tableau comme sur celui de Brueghel conservé à Rotterdam, d'un paysage urbain autour de la tour, relèverait quelque peu de l'anticipation.

Symbolisant d'emblée l'*hubris*, la démesure orgueilleuse, le thème a pu facilement servir à des allusions plus ciblées et/ou contemporaines.

Ainsi d'allusion à la chute de l'Empire Romain, le thème fut à l'époque qui nous occupe vraisemblablement aussi utilisé pour épingle et critiquer de façon à peine voilée la puissance du successeur de ce dernier : le Saint Empire Romain Germanique du



Marten Van Valckenborch, who was born in Louvain in 1534, came from a family of artists, mainly landscape painters, including Gillis, Frederik and Lucas. As from 1559, he enrolled at the Malines Guild of Painters, and then in Antwerp, where he stayed until 1572. In the wake of the religious persecutions, he left Antwerp and moved to Aachen, where he joined Hans Vredeman de Vries and his brother Lucas. He was registered as a citizen of this city in 1573. After a short stay in Antwerp, he joined his brother in Frankfurt in 1586.

Marten van Valckenborch adopted the formula of the panoramic landscape inherited from Pieter Brueghel the Elder, combining linear and aerial perspectives. His panoramas, as with his brother Lucas, meticulously deal with topographical peculiarities, though the portrayal of people and a sober range of colors bestow a unique, personal touch on them, resembling the last bouts of the Mannerist style.

Together with Hans Bol, he was one of the oldest urban landscape artists in the Low Countries.

An important addition to Marten van Valckenborch's body of work, this remarkable panel is one of the three Towers of Babel by the artist that have been reviewed to date. While the early representations of this theme that was so emblematic of the rebirth of humanism in the Netherlands are derived from the *Codices* and other illuminated biblical manuscripts, it is only subsequent to the two depictions by Pieter Brueghel the Elder that form veritable landmarks in the history of painting, and which are housed respectively in the Kunsthistorisches Museum in Vienna and the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam, that this theme, rich in politico-religious overtones, would truly take Flemish painting by storm.

The legend of the Tower of Babel, a word that literally denotes confusion in the Hebrew language, first appears in the Book of Genesis (XI, 1-9) : according to the Scriptures, the inhabitants of Shina decide to erect a city that will touch the sky. Affronted by their boldness, the Lord intervenes by sowing dissent and discord among men by depriving them of the universal Original Language, and making them speak different languages. Divided culturally and henceforth unable to understand one another, the nations of mankind fail to complete their great project and are drawn into increasingly bloodthirsty conflicts.

In the version of the tale by the Jewish historian Flavius-Joseph, it is the great grandson of Noah, Nimrod, who orders the construction of the tower, on the ruins of which the city of Babylon would later be built. In this light, the presence in this painting as well as in the work by Brueghel in Rotterdam, of an urban landscape surrounding the tower is somewhat anticipatory.

Directly symbolizing hubris, prideful excess, the theme could easily have been used for more specific and/or contemporary allusions.

In addition to an allusion to the fall of the Roman Empire, it would appear that during the period under consideration, the theme was also used to make thinly veiled pointed references to the power of the successor to that empire, namely the Germanic Holy Roman Empire in the name of which the Hapsburgs, suzerains of the Provinces of the



19

Marten van Valckenborch

1535 Louvain – Francfort sur le Main 1612

titre duquel les Habsbourg, suzerains des Provinces néerlandaises, étaient les détenteurs.

Une même contextualisation "romaine", qu'il s'agisse de l'inclusion d'éléments architecturaux plus ou moins précis ou comme dans le tableau de Rotterdam d'une procession papale sont pour Klamt, en ces temps de Réforme et de dépenses somptuaires souvent excessives de la hiérarchie catholique (que l'on songe notamment au chantier de la basilique Saint-Pierre, projet cyclopéen in the making tout au long des XVI et XVIIe siècles...) une façon de s'attaquer aux excès de cette oligarchie qui prétendait avoir le monopole de la communication avec Dieu.

Ces deux façons d'actualiser la dimension critique et moralisatrice du thème sont d'ailleurs, en particulier pour un spectateur flamand du XVIe siècle, intrinsèquement liées, quoiqu'à des degrés divers. Et il n'est pas de tout improbable que le concept de division de la Langue inhérent au thème de la Tour de Babel n'ait trouvé un écho particulièrement sensible dans l'((in-)conscient collectif du XVIe siècle. Il suffit de remplacer l'idée de la division de la Langue Originelle par le concept de Division du Verbe (de Dieu) pour que l'on se retrouve plongé en pleine problématique religieuse.

Babel devient dès lors par excellence un appel à l'union ou plutôt à la ré-union contre un arbitraire et une tyrannie qui seraient à la source des malheurs endurés par l'humanité...

Dérivée de façon directe du prototype fourni par le Colisée, la typologie de la Tour de Babel, telle qu'elle sera popularisée par Brueghel et les Valckenborch, relève d'un type hybride: dans la tension existant entre construction radiale et élévation verticale, entre socle et étages, revêtements et noyaux, le bâtiment porte souvent les stigmates de sa propre perte: La représentation de cet édifice truffé d'illogismes architecturaux incarne dès lors en soi le concept de *vanitas vanitatum*. Certes, des nuances existent: ainsi la tour de Pierre Brueghel l'Ancien conservée au Musée de Vienne, limitée à sept étages et particulièrement bien équilibrée, dégage une telle impression de force et de puissance qu'elle semble être viable. N'étaient la désunion et les dissensions guettant ses ouvriers, le grand oeuvre aurait pu être terminé et revêtir un sens nouveau, plus humaniste...

En multipliant les étages (ils sont ici au nombre de treize, dont sept seulement sont achevés) et en accentuant l'élancement vertical, Valckenborch fragilise d'emblée l'aspect de sa tour et en hypothèque les chances de survie dans l'esprit du spectateur.

Mais c'est avec une véritable fascination que, de la carrière aux poulies en passant par les grues, Valckenborch s'attache à détailler les différentes phases de la construction...

Au pied de la tour, de part et d'autre, le peintre campe un ample paysage urbain à mi-chemin entre l'Anvers portuaire du XVIIe siècle et une Rome Antique truffée de monuments facilement reconnaissables: Colisée, Circus Maximus, Colonne Trajane, Château Saint-Ange... Autant d'éléments qui confirment les différents niveaux d'actualisation voilée de la représentation que l'on a évoqués ci-dessus.

A l'avant-plan, se détache le cortège de l'orgueilleux Nimrod, derrière lequel se tient un sacerdote revêtu d'une espèce de tiare lui conférant des allures étrangement pontificales. Se prévalant de l'origine orientale de la couronne papale, Valckenborch, à défaut d'une véritable procession comme dans le tableau de Rotterdam, introduit ainsi une notation supplémentaire de satire politico-religieuse.

La présence de nombreux bâtiments en hors d'œuvre autour de la tour est un élément que l'on retrouve dans les autres versions du thème par Marten van Valckenborch: En l'occurrence, la cohabitation d'édifices de styles différents (dont, au cinquième niveau, une silhouette palatiale qui n'est pas sans rappeler celle de l'hôtel de ville d'Anvers) et en particulier la présence de chapelles de style gothique serait un élément qui corroborerait ultérieurement la connotation implicite de critique de l'Eglise catholique, tout en stygmatisant l'idée de la Division du Verbe...

Netherlands, held sway.

The same "Roman" contextualization, whether in the inclusion of more or less accurate architectural elements or, as in the Rotterdam painting, of a papal procession, is seen by Klamt as a way, in these times of Reformation and of lavish and often extravagant spending by the Catholic hierarchy (the construction of Saint Peter's basilica comes to mind, a massive project that would last throughout the XVIth and XVIIth centuries), of attacking the excesses of this oligarchy that claimed to have a monopoly on communication with God. Moreover, these two ways of updating the critical and moralizing dimension of the theme are intrinsically linked, particularly for a Flemish viewer in the XVIth century, although to varying degrees. It is not at all unlikely that the concept of the division of Language that is inherent in the theme of the Tower of Babel had particular resonance in the collective (un)consciousness of the XVIth century. One need only replace the idea of the division of the Original Language with the concept of the Division of the Word (of God) in order to go straight to the heart of a religious debate.

From then on, Babel became the ultimate call for union or, rather, reunion in the face of an arbitrary tyranny generating great suffering among men.

Derived directly from the prototype provided by the Colosseum, the typology of the Tower of Babel as it was popularized by Brueghel and Valckenborch, is actually hybrid in form: in the tension created by a construction that is at once radial and vertical, between the base and the stories, exterior and core, the building often incorporates the signs of its own downfall. The depiction of this edifice full of architectural contradictions thus incarnates the notion of *vanitas vanitatum* in its own right. To be sure, there are nuances here: the tower painted by Pieter Brueghel the Elder, in the collection of the Vienna Museum, with a only seven stories, is particularly well balanced, projecting such a sense of strength and solidity that it would seem perfectly viable. If not for the dissent and strife lying in wait for the builders, the great project could have been completed and could have assumed a new, more humanistic meaning.

By increasing the number of stories (there are 13 storeys in this painting, of which seven are finished) and accentuating the vertical thrust, Valckenborch instantly gives the tower a more fragile air, diminishing its chances for survival in the mind of the viewer. At the same time, truly fascinated by all building practicalities, he illustrates them in detail, from the quarry to the pulleys and cranes

At the foot of the Tower, one can make out on both sides an ample urban landscape, appearing to be halfway between a harbor view of Antwerp in the XVIIth century and a view of Ancient Rome, scattered with easily identifiable monuments: the Colosseum, the Circus Maximus, the Trajan's Column, The Castle Saint Angelo etc. , all of these elements confirming the various levels of veiled references discussed above. In the foreground stands out the group of the proud King Nimrod and his courtiers, with the presence, behind the king, of an enigmatic religious dignitary wearing a specific headdress giving the figure a distinctive papal character . Relying on the oriental origin of the pontifical tiara, Valckenborch, if he doesn't include a papal procession like the Elder Brueghel in his Rotterdam painting, cannot help introducing additional political and religious innuendos in his painting.

The presence of numerous additional buildings around the tower is an element that recurs in the other versions on the theme by Marten van Valckenborch: in this case, the coexistence of the buildings of different styles and functions (such as the palatial building recalling the façade of the Antwerp Town Hall on the fifth storey) and, particularly, the presence of Gothic-style chapels, could be seen as an further element supporting the implicit connotations of an indictment of the Catholic church, at the same time as targeting the Division of the Word...



Hendrick van Steenwijck l'Ancien

vers 1550 Steenwijck – Francfort 1603

Intérieur d'une cathédrale gothique

Interior of a Gothic cathedral

Cuivre • Copper : 35,5 x 52 cm.

Signé et daté 1597

PROVENANCE :

Collection privée

Des zones d'ombres subsistent dans la biographie des premières années de ce peintre pionnier, à la suite des Vredeman de Vries, de la peinture d'architecture en Flandre et aux Pays-Bas. Né dans la ville dont il portera le nom d'après van Mander, à Kampen suivant d'autres sources, van Steenwijck s'établit à Aix-la-Chapelle vers 1570, dans le sillage des Vredeman de Vries, selon toute vraisemblance, dont il fut d'ailleurs, toujours selon van Mander, l'élève. En tout état de cause, il s'établit dans cette ville et y épouse, en 1573, Helena van Valckenborch, la fille du peintre Marten van Valckenborch, avant de retourner à Anvers, dans les registres de la Guilde de laquelle il est mentionné en 1577.

L'instabilité politique des Pays-Bas le porte ensuite à s'établir, avec Marten van Valckenborch, à Francfort, dont il acquiert la citoyenneté le 5 juin 1586.

Peu des éléments nous sont connus de la fin de son existence : resté probablement à Francfort, il y décède et est inhumé au cimetière de la Peterskirche le 1 juin 1603.

Son œuvre, véritable charnière du développement du genre, assure la transition entre l'œuvre expérimentale et essentiellement imaginaire des Vredeman de Vries avec la peinture d'architecture réaliste telle qu'elle sera pratiquée aux Pays-Bas par Saenredam et, au-delà, par de Witte, Houckgeest, de Lorme et *alii* et, en Flandre par les Neefs et leurs suiveurs.

Privilégiant au début de son œuvre un point de vue assez élevé et strictement axial, van Steenwijck évolue vers des compositions légèrement décentrées, ouvrant la voie aux approches latérales que pratiqueront Saenredam et, à sa suite, Houckgeest et de Witte.



There are gaps in the biographical information on the early years of this painter, who, after Vredeman de Vries, pioneered architectural painting in Flanders and the Netherlands. Born in the city from which he takes his name, according to van Mander, or in Kampen according to other sources, van Steenwijck established himself in Aachen around 1570, in the wake of Vredeman de Vries, who appears to have been his master, again according to van Mander. In any case, he settled in this city and in 1573, married Helena van Valckenborch there, the daughter of the painter Marten van Valckenborch, before returning to Antwerp where he is listed as a member of the Guild in 1577.

The political instability of the Netherlands later led him, together with Marten van Valckenborch, to move to Frankfurt, where he became a citizen on June 5, 1586.

Little is known of the end of his life: he probably remained in Frankfurt, died there and was buried at the cemetery of the Peterskirche on June 1, 1603. His work, which is truly pivotal in the development of genre, provides the transition between the experimental and essentially imaginary paintings of Vredeman de Vries and the realistic painting of architecture as practiced in the Netherlands by Saenredam, as well as by de Witte, Houckgeest, de Lorme and others, and in Flanders by the Neefs and their followers. Favoring a fairly high point of view along strict lines in his early work, van Steenwijck involves towards slightly decentralized compositions that opened the door to the lateral approaches of Saenredam and later, Houckgeest and de Witte.



Œuvre emblématique s'il en est de l'œuvre de ce peintre d'architectures raffinées que fut Hendrick van Steenwijck l'Ancien, ce cuivre découvre la perspective impressionnante des trois nefs d'une église qui n'est pas sans évoquer la cathédrale d'Anvers. En marge de sa production de caprices architecturaux où le peintre utilise avec discernement le répertoire ornemental des Vredeman de Vries, van Steenwijck excelle dans ce genre "nouveau", et d'une actualité quelque peu brûlante à l'époque, qu'est la représentation d'intérieurs d'église.

Certes, la représentation précise et détaillée d'édifices religieux dans le cadre de compositions religieuses trouve des antécédents directs dans la peinture des "grands" Primitifs flamands du XVe siècle: van Eyck, avec sa *Vierge à l'Eglise* de la Gemäldegalerie de Berlin, van der Weyden, avec son *Retable des Saints Sacraments* du Musée d'Anvers, mais aussi Gérard de Saint-Jean et van Orley nous ont tous laissé de remarquables exemples d'édifices religieux, purement imaginaires ou plus ou moins librement inspirés de constructions existantes. Mais dans tous les cas, il s'agit de motifs strictement subordonnés à la scène religieuse principale et utilisés à des fins essentiellement symboliques et/ou littéralement décoratives.

Il faut donc attendre le développement du genre des "perspectives" imaginaires d'un Hans et Paul Vredeman de Vries pour que se développe à leur suite une peinture d'églises comme genre indépendant. En véritable pionnier du genre, Hendrick van Steenwijck, élève de Vredeman de Vries, sera le premier, avec son *Intérieur de la Cathédrale d'Aachen* (panneau : 52,2 x 79 cm, daté 1573), conservé à la Alte Pinakothek de Munich, et deux générations avant le hollandais Pieter Saenredam, à réaliser un portrait indépendant d'une église existante. Dans le cas présent, si, on l'a vu, des affinités certaines existent avec l'intérieur de la Cathédrale Onze-Lieve-Vrouw d'Anvers, des différences sensibles de détail, notamment au niveau des chapelles et autels latéraux, laissent penser qu'il faille avant tout voir dans cette composition un portrait évocateur d'un édifice essentiellement imaginaire.

Suivant la formule privilégiée par le peintre, le point de vue reste relativement haut et la construction spatiale, très claire, suit grosso modo l'axe central de l'église, abordé avec un léger décalage de manière à aménager une meilleure visibilité des bas-côtés. De fait, on sent aisément que l'on se situe aux prémices du développement d'un genre qui, avec Saenredam, mais surtout E. de Witte et G. Houckgeest privilégiera progressivement un abord oblique de l'espace architectural au travers de travées latérales et en mettant l'accent sur les jeux de lumières ou les foules de fidèles regroupées à l'avant-plan du tableau.

Par-delà ces considérations stylistiques, il est piquant de comparer le contraste existant entre les édifices représentés par Steenwijck et Saenredam : Là où le hollandais s'attachera à représenter, non sans une pointe de mélancolie, des églises désaffectées, ravagées par l'iconoclasme ou, à tout le moins, dépouillées de leur mobilier ostentatoire, ce sont des églises florissantes, richement décorées de retables, tableaux et sculptures, qui reviennent dans l'œuvre de Steenwijck : C'est bel et bien dans des Pays-Bas méridionaux restés sous la férule habsbourgeoise, ainsi que l'attestent d'ailleurs la présence dans ce tableau de personnages en sombres vêtements de cour à la mode espagnole, que s'exerce le talent de ce peintre raffiné.



A classic example of the refined architectural scenes painted by Hendrick van Steenwijck the Elder, this copper panel depicts the impressive perspective sweep of three naves of a church that suggests the cathedral of Antwerp. Alongside his production of architectural caprices, in which the painter judiciously applies the ornamental repertoire of Vredeman de Vries, van Steenwijck excelled in the "new" genre of church interiors, a topic of searing relevance at that time.

To be sure, the precise and detailed representation of religious buildings within the context of religious compositions is very much a part of the tradition of the "major" Flemish Primitive painters of the XVth century: van Eyck, with his *Virgin in a Church* in the collection of the Gemäldegalerie in Berlin, and van der Weyden with his *Retable of the Holy Sacraments* in the Antwerp Museum of Fine Arts, while Gerard de Saint-Jean and van Orley too have left remarkable examples of religious buildings, painted strictly from imagination or more or less loosely based on existing edifices. However, in all of these cases, these motifs are thoroughly subordinate to the central religious scene and are used for symbolic purposes and/or literally as decoration.

Thus, it was not until the development of the genre of imaginary "perspectives" by Hans and Paul Vredeman de Vries that the subsequent development of the painting of churches as a separate genre became possible. A true pioneer of this genre, Hendrick van Steenwijck, who was a student of Vredeman de Vries, was the first to create an independent portrait of a church in his *Interior of the Cathedral of Aachen* (panel : 52,2 x 79 cm, dated 1573), in the collection of the Alte Pinakothek in Munich, painted a full two generations before the Dutch painter Pieter Saenredam. In this particular work, while as we have seen, there are certain similarities with the interior of the Cathedral of Our Lady in Antwerp, there are certain distinct differences in the detail, specifically in the chapels and side altars, which indicate that the composition should be viewed as an evocative portrait of a largely imaginary building.

According to the formula favored by this painter, the point of view remains relatively high and the spatial construction, which is exceedingly sharply defined, essentially follows the central axis of the church, with a slight displacement in order to provide better visibility of the side aisles. In fact, it is clear to see that this work anticipates the development of a genre that, with Saenredam and especially E. de Witte and G. Houckgeest, would gradually begin to favor an oblique approach to the architectural space across the side transepts, accenting the play of light or crowds of worshippers grouped in the foreground. Beyond these stylistic considerations, it is quite revealing to examine the differences between the buildings depicted by Steenwijck and Saenredam: where the Dutch painter devoted himself to depicting desolate churches, ravaged by iconoclasm or, at the very least, denuded of their ostentatious furnishings, in the work of Steenwijck, we see flourishing churches, richly decorated with retables, paintings and sculptures. In the latter case, the setting remains quite obviously the southern Netherlands, which remained under Hapsburg rule, as is also indicated by the presence of figures wearing the dark clothing that was fashionable in the Spanish court, all portrayed with such refinement and skill.





21-22

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 peintre Pieter Coecke d'Alost, elle-même peintre, décède alors qu'il n'est qu'adolescent, mais il semble qu'elle ait joué un rôle lors de son apprentissage.

En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants.

Il est surnommé Brueghel d'Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son 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.

Son apport personnel réside dans des subtiles variations qu'il y introduit, notamment par l'importance qu'il confère au paysage, et dans sa gamme chromatique 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 Snyders 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 influença 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.



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

The Return from the Fair and the Peasant Meal in front of the Inn

Panneaux • Panels : 30,5 x 56,2 et 30,5 x 54 cm.

Signés

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

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

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

fig. 673-674



Pieter Brueghel the Younger was the first son of Pieter Brueghel the Elder and settled at an early date in Antwerp to study in the landscape painter Gillis van Coninxloo's studio. He became a Master in 1585. He could not be taught by his father who had died in 1569 when he was not yet 5 years old.

Pieter Brueghel the Younger followed two different trends. He first took up a great number of his father's compositions again and developed several other subjects. He contributed his personal touch by introducing variations, notably the importance he gave to landscape and his own colors, brighter than his father's.

After 1615, he asserted his personality in creating original compositions which immediately met great success and also instigated several imitations. The famed still-life and animal painter, Frans Snyders, and his own son Pieter Brueghel III were his pupils. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century, especially by his fine pictorial quality and the purity of his colors, which influenced all the Flemish painters of his century.





21-22

Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Les œuvres conçues en paire sont rares dans l'œuvre de Pierre Brueghel, et il s'agit en fait ici de l'une des deux versions connues de ces deux pendants correspondant à des réélaborations inédites de sujets éminemment brueghéliens que sont *Le Retour de la Kermesse* et *Le Repas des Paysans devant l'Auberge*. Trois versions de ce dernier sujet sont répertoriées (dont une est conservée au Musée de Saint-Omer), tandis qu'une seule autre version de ce *Retour de la Kermesse* nous est connue, de telle sorte que la seule autre paire complète de ces deux sujets est actuellement conservée au Musée de Kiev (coll. Khanenko).

Plus intimiste que la version consacrée du thème (cf. n° 25 de ce catalogue), ce *Retour de la Kermesse* utilise un nombre plus réduit de personnages. Ceux-ci semblent d'ailleurs animés d'un rythme infiniment plus lent, conférant à la composition une atmosphère de gravité quelque peu mélancolique faisant son charme particulier. Au centre, un paysan, suivi d'une matrone portant une épée, lève le bras, tandis qu'un couple à cheval, avec la femme tenant panier et drapelet de pèlerinage, ferme la composition sur la droite. Ce motif se retrouve également dans un cuivre de Jan Brueghel de Velours (signé et daté de 1600, 47 x 67,5 cm.) figurant une *Scène de kermesse* et conservé dans les collections royales anglaises à Windsor Castle. A gauche, s'avance un couple suivi de deux enfants. Un fou reconnaissable à sa coiffe bigarrée étreint la femme qui semble vouloir se défendre en empoignant l'oreille de son bonnet d'âne. La moitié droite de l'arrière-plan est occupée par un bois présentant une belle trouée perspective, tandis que la moitié gauche s'ouvre par une échappée sur le village et, plus au centre, sur un château.

Des paysans se lançant dans une farandole au centre de la place villageoise sont représentés à si petite échelle que le caractère légèrement mélancolique et alanguie de la représentation ne s'en trouve pas affecté. C'est véritablement des derniers feux de la fête qu'il s'agit ici, à l'encontre de ce qui se passe dans la version plus connue du *Retour de Kermesse*.

La même distanciation par rapport au modèle plus répandu du thème se retrouve dans les *Paysans attablés devant l'auberge*.

La table, placée ici en diagonale le long du mur de l'auberge, et non plus au centre, amorce la trouée de la longue allée arborée s'enfonçant au loin jusqu'au point de fuite de la ligne d'horizon.

Mais surtout, le festin est ici bel et bien terminé. Au lieu de la joyeuse agitation de couples brandissant chopes et cruches, c'est ici un couple d'amoureux et un groupe de paysans s'affairant à déchiffrer une lettre qui restent assis autour de la table. L'agitation se concentre au plan moyen, où l'on aperçoit, de dos, un groupe de paysans se bousculer afin de rentrer dans une grange pour des plaisirs ou un spectacle qui nous échappent. Ce même sentiment, très moderne, d'une représentation se dérobant au spectateur est accentué par les éléments coupés tel celui assez particulier, chez Brueghel, des deux lévriers, et par d'autres motifs vus de dos, tels le paysan debout, sabre au côté, ou encore celui assis près des deux chiens.

Autant d'éléments qui confèrent à cette paire de panneaux leur charme tout particulier et quelque peu étrange au sein du corpus brueghélien.



Works designed as a pair are unusual in the œuvre of Pieter Brueghel, and this is in fact one of only two known versions of matching treatments of those consummately Brueghelian subjects, the *Return from the Fair* and the *Peasant Meal in front of the Inn*. Three versions of the latter subject have been catalogued (one of these is in the collection of the Museum of Saint-Omer), while just one other version of this *Return from the Fair* is known, making the only other complete pair on these two themes the one in the collection of the Museum of Kiev (Khanenko collection).

More intimate than more consecrated the version of the theme, this *Return from the Fair* resorts to a more limited number of figures. Moreover, those figures that do appear seem to move at a far slower pace, giving the composition the atmosphere of almost melancholy sobriety that forms its distinct charm. At the center, we see a peasant with arm raised followed by a matron carrying a sword, while a couple on horseback, with the woman carrying a pilgrim's basket and pennant, complete the composition on the right. This motif is also found in a copper panel by Jan "Velvet" Brueghel (signed and dated 1600, 47 x 67.5 cm.) depicting a *Scene at the Fair* that is among the British royal collections at Windsor Castle. At the left, a couple makes their way, followed by two children. A fool, identifiable by his brightly colored headdress, importunes the woman who appears to be trying to defend herself by gripping part of his cap.

The right-hand side of the background is occupied by a forest showing a lovely perspective vista, while the left-hand side shows a view of the village and, more centrally, a castle.

In the center of the village square, peasants engaged in a circle dance are depicted on such a small scale that they hardly dispel the somewhat languid and melancholy atmosphere. It is clear that the fair is in its final throes here, in contrast with the goings-on in the more familiar version of the *Return from the Fair*.

The same distancing from the more widespread model for this theme can be seen in the *Peasant Meal in front of the Inn*. The table, which has been placed here diagonally along the wall of the inn, and no longer at the center, sets off the view of the long line of trees that darkens in the distance until it vanishes on the horizon. But above all, this time, the festivities are well and truly over. In place of the joyful frenzy of couples gripping cups and jugs, only a couple of lovers and a group of peasants who are trying to read a letter are left at the table. The movement is focused in the middle ground, where a group of peasants is seen from the back, jostling to get inside a barn for some diversion or spectacle invisible to the beholder. The highly modern feeling of an image escaping the viewer is accentuated by the elements that are cut off, including the element that is fairly specific to Brueghel of the two greyhounds, and other motifs seen from the back, such as the standing peasant with his sword at his side, or the one sitting near the two dogs.

All of these elements combine to imbue this pair of panels with a very specific charm that makes them exceptional in the work of Brueghel.



Mentionné dans des inventaires anciens sous le titre de *Voesterheer* (le père nourricier) et plus généralement intitulé *La Visite à la Nourrice*, ce panneau nous est parvenu en différents exemplaires, tant en grisailles qu'en couleurs, de la main de Pierre le Jeune et de Jean l'Ancien. Ces deux éléments, ainsi que le fait que les deux frères suivent à peu de choses près le même schéma, militent en faveur de l'existence d'un modèle paternel en grisaille, conçu à l'instar du *Christ et la femme adultère* ou de *La mort de la Vierge* et que d'aucuns voudraient faire coïncider avec la composition du même thème (Panneau. 28,5 x 42,7 cm.) conservée à la Fondation Custodia à Paris. Rien n'est moins sûr toutefois. En tout état de cause, il s'agit ici sans doute de la version la plus aboutie des panneaux signés et datés de Pierre Brueghel le Jeune, dont les dates s'échelonnent d'ailleurs de 1611 à 1635.

Le sujet, à l'instar du *Retour de la Kermesse* de Pieter Aertsen, met en scène une confrontation expressive de classes sociales: Un couple de bourgeois ou de seigneurs richement mais sobrement vêtus rend visite à la nourrice de leur enfant, si l'on accepte l'interprétation la plus généralement reconnue de l'iconographie. Tandis que l'homme semble offrir des victuailles (un pain de sucre) à l'époux de la nourrice, son épouse délie les cordons de sa bourse afin de donner une obole à l'enfant déguenillé qui se tient devant elle. Aucun des deux ne semble véritablement se préoccuper de l'enfant que la nourrice s'apprête à emmailloter au coin du feu, indice qui, à première vue, viendrait plaider en faveur d'une interprétation plus large du thème, que le nouveau-né soit effectivement le fils du patricien ou simplement le troisième enfant de l'un de ses metayers. De façon quelque peu humoristique d'ailleurs, l'enfant ne semble d'ailleurs vouloir présenter à ses présumés et distants géniteurs que la vue de son arrière-train...

Tout autre, par contre, est la situation que l'on peut observer dans les trois versions du thème qu'en donne Maerten van Cleve, où la dame de qualité s'est agenouillée devant le bébé que lui présente sa nourrice, tandis que son époux contemple la scène avec ravissement, tout en puisant dans son escarcelle, ce qui rétablit la balance en faveur de l'interprétation la plus généralement admise du tableau.

De là à voir, dans le traitement assez sec du thème qu'en donne Brueghel, un élément délibéré de satire sociale favorisant par empathie les classes populaires, il n'y a qu'un pas qu'il serait certes facile mais quelque peu léger à faire, tant le rapport à l'enfance s'ancrait alors dans un terreau de préjugés, tant sociologiques que religieux. Loin du mythe de l'Innocence du Paradis de L'Enfance se répandant dans le sillage des idées pré-romantiques à la Rousseau, l'enfant reste encore essentiellement au XVI^e siècle une créature imparfaite, issue du Pêché Originel et ne se bonifiant que par la Foi et une solide éducation chrétiennes.

Par delà la caractérisation psychologique ou sociologique des rapports des deux classes sociales, ce charmant panneau vaut par son intérêt documentaire, qui en fait une véritable mine d'informations sur le mode de vie des classes rurales.

Au-delà de l'énorme chaudron dans lequel bout la potée, une table dressée signale la prospérité relative de ce foyer de paysans industriels dont l'un des membres s'affaire sur le banc à manger à même un chaudron tandis que plus au fond, un couple est occupé à battre le beurre dans une baratte.

Et qu'il s'agisse du chien lové dans le berceau servant, à n'en pas douter, de couverture vivante, ou des estampes pieuses clouées au dossier du banc central, ce tableau regorge de détails savoureux...

La Visite à la Ferme *The Visit to the Farm*

Panneau • Panel : 50,5 x 73,2 cm.
Signé et daté 1622

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, p. 482, n° 464 a (ill.)

Mentioned in old inventories under the title of Voesterheer (the foster father) and more generally entitled The Visit to the Foster Mother, various versions of this panel have been preserved, in both grisaille and in color, by both Pieter Brueghel the Younger and Jan Brueghel the Elder. These two elements, as well as the fact that the two brothers followed practically the same design, would argue in favor of the existence of a model by their father in grisaille, not unlike his Christ and the Adulteress or his Death of the Virgin, and which some would assimilate with the composition on the same theme (Panel, 28.5 x 42.7 cm.) in the collection of the Fondation Custodia in Paris, a connection which is far from reliable, however. In any case, there is no doubt that this is the most finished version of the signed and dated panels by Pieter Brueghel the Younger, the dates of which range from 1611 to 1635. The subject, after the example of the Return from the Fair by Pieter Aertsen, is an expressive confrontation between social classes: a bourgeois couple or gentleman dressed with sober elegance are visiting the foster mother of their child, according to the most generally accepted interpretation of the iconography. While the man appears to be offering food (a sugar loaf) to the husband of the foster mother, his wife is untying the strings of her purse in order to give a coin to the swaddled child before her. Neither of the two appear to be particularly concerned with the child that the foster mother is preparing to wrap in his basket at the fireside, a fact that, at first sight, would argue in favor of a broader interpretation of the theme, where the newborn is in fact the nobleman's godchild or is simply the third child of one of his sharecroppers. In a somewhat humorous fashion, moreover, the child apparently deigns to present only his backside to his assumably distant progenitors. By contrast, the situation observed in three versions of the subject by Maerten van Cleve, is quite a different matter. The noblewoman kneels before the baby being shown to her by the foster mother, while her husband rapturously surveys the scene, and digs into his wallet, which tips the scales in favor of the more generally accepted interpretation of this painting.

In this regard, the rather dry treatment of the subject by Brueghel could be seen as an element of deliberate social satire on behalf of the common people, and it would certainly be easy enough - if not somewhat facile - to extend this to childhood as bearing the brunt of various prejudices, both sociological and religious. Far from the myth of the Innocence of Childhood's Paradise that would take hold in the wake of the Rousseau's pre-Romanticism, in the XVIth century, the child is still considered an imperfect being, a product of Original Sin that can only be redeemed by Faith and a solid Christian education.

In addition to the psychological or sociological characterization of the relationship between these two social classes, this charming panel is of tremendous documentary value, as a veritable gold mine of information on the way of life of the rural classes. Above the enormous stew kettle, a set table indicates that this is the relatively prosperous household of industrious peasants, one of whom is seated on the bench at the table with another pot, while further in the background, a couple is making butter in a churn.

From the dog nestled in the cradle, who apparently serves as a living blanket, to the devotional prints nailed to the back of the bench in the center, this picture overflows with colorful and expressive detail.



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

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

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

En marge de la subtile ambiguïté de l'iconographie, la richesse et la subtilité des détails de l'arrière-plan ainsi que le foisonnement délicat de la végétation font de ce tondo la version la plus accomplie du thème et le situent parmi les *Zinneken* brueghéliens les plus attachants et énigmatiques.

Le gardien d'oies

The Goose Keeper

Panneau circulaire • Round panel. Diam : 19,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 159-160
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, pp. 133-136



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

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

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

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



Chef-d'œuvre absolu de l'art brueghélien, ce panneau est l'une des compositions les plus abouties et équilibrées que nous ait données Pierre Brueghel le Jeune sur le thème des réjouissances populaires. Se penchant de façon novatrice, mais avec la verve et la malice qui lui sont coutumières, sur l'autre versant de la fête, sur ses derniers feux et les effets souvent cocasses entraînés par ces réjouissances excessives, Brueghel le Jeune fait ici une œuvre entièrement originale et autographe, dégagée d'un quelconque modèle paternel.

A l'encontre des autres kermesses brueghéliennes, mais suivant plutôt le modèle de la *Procession nuptiale* (voir n° 14 de ce catalogue), la scène se déroule en rase campagne et s'articule en fait suivant deux registres distincts et superposés.

A l'avant-plan, Brueghel concentre, sur un lacet de route surélevé à la façon d'une estrade théâtrale lui permettant de détailler leurs mouvements, mimiques et attitudes, l'essentiel des acteurs de cette scène. Si l'usage consacre l'appellation de *Retour de la Kermesse* pour cette représentation, on s'aperçoit aisément qu'elle pourrait tout aussi s'intituler: *Retour de la procession*: le personnage présenté au gentilhomme à l'avant-plan gauche porte en effet un drapelet processionnel, ce qui ne doit guère surprendre dans un contexte historique où festivités religieuses et réjouissances populaires étaient intrinsèquement liées et se déroulaient conjointement.

Derrière ce groupe, un couple, d'âge moyen et de corpulence assez imposante, s'avance péniblement, accompagné d'un jeune enfant rivi à son cheval de bois et par un homme plus jeune portant un oriflamme enroulé. Au centre, un groupe de paysans conserve suffisamment d'énergie pour se lancer, au son d'une cornemuse, dans un farandole endiablée, tandis que plus à droite, une femme tente désespérément de ranimer les esprits de son époux, visiblement très éméché. A l'extrême droite, un couple de vieillards s'apprête à reprendre péniblement le chemin du retour, la femme tout simplement assise afin de parer à un besoin plus que pressant.

Le paysage se déployant derrière ce groupe de personnages, en l'occurrence une longue route bordée de futaies et suivant le cours d'une rivière, peut également faire l'objet de menues variantes: chemin sinueux, absence de rivière etc...

Assurant la liaison avec le registre supérieur de la composition, un couple de paysans et un charrette abritant les gestes furtifs d'un couple enlacé gravissent péniblement la montée menant au terre-plein de l'avant-plan.

Derrière cet escarpement, on aperçoit le village, où le peintre parvient à nous restituer avec précision les derniers feux de la kermesse: malgré l'échelle réduite des personnages, beaucoup plus nombreux d'ailleurs, on distingue aisément les jeux et autres activités auxquels ils s'adonnent: farandoles, poursuites, pétanque ou tir



Le retour de la kermesse *The return from the kermesse*

Panneau • Panel: 42,6 x 56,5 cm

Signé

PROVENANCE:

Collection De Jonckheere, 1988

Collection privée

LITTÉRATURE:

G. Martier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 393-398

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, p. 917, n° 1302



Absolute masterpiece in the artist's production, this panel stands out as one of the most successful and well-balanced compositions that Pieter Brueghel the Younger painted on the theme of popular celebrations. With his customary verve and wit, the artist takes the innovative approach of the other side of the festivities: the last embers of the fires, and the often comical after-effects of such excessive revelry. Brueghel the Younger has thus created an entirely original and individual work without any model from his father's repertoire.

In contrast to the other Brueghelian fairs, and more in line with the Wedding procession (see no. 14 in this catalogue), the scene takes place in the open country and is in fact made up of two distinct registers which have been superimposed.

In the foreground, Brueghel concentrates on a stretch of road which is elevated like a theatrical tribune, allowing him to depict the gestures, expressions and attitudes of the figures in detail, capturing the essence of the actors in this scene. While this picture has been habitually referred to as *Coming home from the fair*, it is plain to see that it could just as easily be called *Coming home from the procession*. The figure being presented to the gentleman in the left-hand foreground in fact holds a processional banner, an element which should come as no surprise at all in a historical context in which religious festivities and popular celebrations were intrinsically linked and took place at the same time.

Behind this group, a middle-aged couple of considerable girth makes their way with difficulty accompanied by a small child on his hobby horse and a younger man carrying a rolled up pennant. At the centre, a group of peasants are managing to muster the energy to launch into a frenzied folk dance to the music of the bagpipes, while, at the right, a woman is desperately trying to revive her husband who is obviously quite tipsy. At the far right, an elderly couple is readying themselves for the difficult trip home: the woman, still sitting down out of urgent necessity.

The landscape unfurling behind this group of figures, in this case a long road lined with barrels, following the course of a river, could also be the subject of variation: winding road, without the river, etc.

Providing the connection with this upper register of the composition, a pair of peasants and a cart shield the furtive gestures of an entwined couple struggling up the hill towards the area in the foreground.

Behind this steep slope appears a village in which the painter manages to clearly indicate the dying fires of the fair: in spite of the reduced scale of the figures, which are more profuse than in other parts of the picture, one can clearly make out the games



25

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

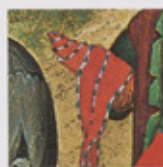
à l'arc pour les moins pieux et les plus nombreux d'entre eux, tandis qu'un certain nombre de fidèles subsiste à l'intérieur de l'enceinte de l'église...

La richesse narrative de cette représentation émaillée de maints détails relevant de l'anecdote savoureuse ne doit pas nous faire oublier qu'il s'agit également d'un admirable paysage panoramique dont les tonalités dominantes verte et ocre sont judicieusement égayées par les accoutrements bariolés et vibrants des paysans de l'avant-plan. C'est dans cette dualité de grand paysagiste et de chantre des coutumes paysannes qu'il convient de saisir dès à partir de 1616, la quintessence de l'art d'un peintre qui a résolument assimilé de façon tout à fait originale l'héritage paternel.



and other activities in which they are engaged: folk dances, chases, bowling and archery for the less pious among them making up the greater part, while a number of faithful believers remain inside the enclosure of the church...

The narrative richness of this picture, which is peppered with countless details conjuring up lusty anecdote, must not lead us to forget that it is also an impressive panoramic landscape, the predominantly ochre and green tones of which are accented by the vivid colours of the clothing worn by the peasants in the foreground. It is this duality of painter of sweeping landscapes on the one hand and chronicler of peasant customs on the other, that characterises, from 1616 onwards, the artistry of a painter who has fully assimilated his father's legacy in an entirely original way.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La danse de noces en intérieur

The indoors wedding dance

Panneau • Panel : 76,6 x 108cm

Signé et daté 1622

PROVENANCE :

Galerie John Mitchell, Londres, 1958

Collection privée

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 208, n°4

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Hannover, 1998/2000, p. 716, n° 890

L'évocation des danses de noces paysannes est certainement l'un des thèmes les plus emblématiques de l'œuvre brueghélienne, même si l'iconographie de ce thème pictural, annoncée par des gravures d'A. Dürer et de H. Sebald Beham, apparaît en Flandres pour la première fois dans l'œuvre d'un Jérôme Bosch. C'est ensuite Martin van Cleve (dans une série de cinq épisodes dont il est l'inventeur : le cortège du fiancé, le cortège de la fiancée, la remise des présents, le repas de noces, la bénédiction du lit nuptial) qui inaugure le traitement du thème, repris par Pieter Brueghel l'Ancien, son exact contemporain. Inspirant par la suite *inter alios* Jacob et Abel Grimmer, Pieter Balten et Jan Brueghel de Velours, il fut renouvelé à l'infini par Pieter Brueghel le Jeune, qui s'en fit une véritable spécialité.

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

Afin de prévenir excès et désordres en tous genres, les autorités municipales et l'église réglementaient fortement le rituel en arrêtant par exemple le nombre des musiciens pouvant être utilisés, contrôlant les dons en espèces et en interdisant le déroulement nocturne des banquets. A la réapparition de la peste au début du XVI^e siècle, les autorités allèrent même jusqu'à proscrire toute forme de rassemblement festif, à l'exception des bals de mariage, qui devinrent dès lors les seules occasions licites de danser en commun et de se divertir.

Répondant à l'importance sociologique de l'évènement, le succès de l'iconographie parmi la clientèle aisée et citadine de Brueghel ne s'en inscrit pas moins aussi dans une logique ambiguë conciliant l'empathie spontanée que le thème devait susciter avec l'inévitable distanciation qu'amenait le développement d'une conscience de classe au sein de cette bourgeoisie urbaine.

Georges Marlier a répertorié dans l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune une quarantaine de danses de noces paysannes dont une dizaine au moins se déroulent dans un intérieur d'auberge comme dans le cas présent. Marlier ne tranche pas quant à l'origine de cette œuvre : la question de savoir s'il s'agit d'une invention de Pieter Brueghel l'Ancien, dont le modèle peint ou dessiné serait aujourd'hui perdu, ou au contraire d'une composition originale de son fils, librement adaptée



The depiction of peasant wedding dances is certainly one of the most emblematic themes of Brueghel's work, even if the iconography of this pictorial theme, introduced in the engravings of A. Dürer and H. Sebald Beham, appears in Flanders for the first time in the work of Hieronymus Bosch. The theme was then established by Martin van Cleve (in a series of five episodes of his own creation, The Groom's Procession, The Bride's Procession, The Presentation of Gifts, The Wedding Feast, and The Blessing of the Marriage Bed), and taken up by Pieter Brueghel the Elder, an exact contemporary of van Cleve's. Inspired by the subsequent work of artists such as Jacob and Abel Grimmer, Pieter Balten and Jan "Velvet" Brueghel, Pieter Brueghel found endless ways of renewing the subject and it became something of a speciality for him. A moment of special warmth within the peasant culture, as well as the embodiment of an old Flemish saying, "Friendships are maintained at weddings and christenings", the nuptial festivities often lasted for several weeks beginning with the engagement and culminating in the actual wedding ceremony, which would take place over the course of three days: separate processions for the betrothed, blessing, banquet, presentation of gifts, ball and other rituals surrounding the wedding night, all of which were public events involving the entire village community.

In order to prevent overindulgence and other sorts of trouble, the municipal authorities and the church exercised strict control over the ritual by, for example, restricting the number of musicians that could be used, controlling the cash gifts, and forbidding the banquets from being held at night. With the resurgence of the plague at the beginning of the XVIIth century, the authorities even went as far as prohibiting all forms of festive gatherings with the exception of wedding balls, which thus became the sole occasions when one could legally dance and make merry in public.

Responding as it did to the sociological importance of the event, there is also an ambiguity to the success of this iconography among Brueghel's urbane and well-to-do clientele, as the spontaneous empathy surely elicited by theme combined with the development of a growing sense of class-consciousness among this urban bourgeoisie.

Georges Marlier catalogued some forty peasant wedding dances in the work of Pieter Brueghel the Younger, at least ten of which take place inside an inn as in this painting. Marlier does not settle the matter of the origins of this body of work: whether it derives from an invention of Pieter Brueghel the Elder, the original painted or drawn model having since been lost, or conversely, whether this is an original composition by the son, loosely based on the Wedding dance outdoors by Pieter Brueghel the



à partir de la *Danse de noces en plein air* de Pieter Brueghel l'Ancien (panneau de 119 x 157 cm, daté de 1566), conservé à l'Institute of Arts de Détroit, ou de la gravure au burin du même thème par Pieter van der Heyden, éditée par H. Cock et portant l'inscription «Brugel Invent.», reste à ce jour irrésolue. L'une des épreuves de l'estampe portant la date de 1558, il est tout à fait logique de supposer l'existence d'un original perdu de Pieter Brueghel l'Ancien, antérieur au tableau de Détroit. L'instant croqué ici par Brueghel correspond au rituel des dons suivant immédiatement le banquet nuptial.

Le point de vue élevé et la perspective plongeante adoptés par le peintre nous introduisent d'emblée dans une composition synthétique et lisible où une succession de modules distincts, faits de couples isolés ou de groupes compacts bien détachés les uns des autres, confère rythme et cohésion à l'ensemble de la composition.

Le décor de l'auberge est évoqué succinctement par l'échelle menant à l'étage et sous laquelle se devine le réduit où sont entassés les objets ménagers et autres pièces de mobilier que viennent de recevoir les époux.

Mais la description du cadre reste secondaire par rapport à celle, détaillée, des personnages : Au premier plan, l'enchaînement des danseurs insufflé animation et mouvement à la scène : Trois couples tournent sur eux-mêmes, exécutant des mouvements giratoires et entraînés au son des cornemuses des deux musiciens placés au bas de l'échelle.

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

Parmi la foule des convives, distribuée en masse compacte de part et d'autre de la mariée, il y a ceux qui attendent leur tour en comptant leur argent et ceux qui guettent non sans curiosité l'accumulation des écus. Certains déposent leurs dons en espèces sur le large plat posé bien en évidence au centre de la table. Un couple se



Elder (119 x 157 cm panel dated 1566), in the collection of the Detroit Institute of Arts, or on the engraving of the same theme by Pieter van der Heyden published by H. Cock which bears the inscription "Brueghel Invent", remains an unanswered question. However, as one of the proofs of the print is dated 1558, it is quite logical to assume that an original by Pieter Brueghel the Elder did exist, predating the Detroit image. The moment captured here by Brueghel reflects the ritual of the presentation of gifts immediately after the wedding banquet.

The elevated viewpoint and plunging perspective taken by the artist draws us into a clear and coherent composition made up of a series of distinct modules formed by isolated couples or compact, well-defined groups, lending rhythm and cohesion to the composition as a whole.

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

Still, the description of the setting remains secondary to the detailed portrayal of the characters: in the foreground, the chain of dancers imbues the scene with excitement and motion. Three couples are swinging around in a gyrating movement to the accompaniment of bagpipes played by two musicians at the base of the ladder.

*In the margins of all of this commotion, the young bride, seated at the table in the midst of the festivities beneath a honorary canopy as was the custom, remains unmoved, with eyes downcast and hands clasped to her stomach as she receives the various guests, parents, friends or neighbours who bring her the traditional donations to pay for the young couple's new household. In contrast to her groom, who is not identified in any particular way and is lost among the crowd of guests (it is left to the viewer's imagination to pick out which one might be the lucky man), she is easily identified by her black dress and, above all, her *bruidskroon* - a type of crown denoting the temporary royal status setting this queen for a day apart from the rest of the women in attendance. On her wedding day, she wears her hair loose and uncovered for the last time, as a symbol of her virginity.*

Among the crowd of guests, distributed in a tight mass on both sides of the bride, some are counting their money while they wait and some are eyeing the accumulation of coins with a certain curiosity. Some of them are placing their financial gifts on the large plate which is clearly visible at the centre of the table. A couple facing each other from opposite sides of the young bride are arguing about the exact amount to give, one peasant wearing his purse around his neck is carefully counting the coins



faisant face, de part et d'autre de la jeune épousée, se dispute justement la bourse à délier, un paysan qui porte la sienne à son cou compte les pièces avec prudence, un autre a glissé sa main sous sa veste. De nouveaux invités, distribués en masse compacte à droite de la mariée, n'en finissent pas de pénétrer dans l'auberge pour offrir des objets usuels de la vie quotidienne. Imaginons là les discussions bruyantes, les rires ou les conversations déliées.

Ailleurs, des couples enlacés, ragaillardis par le vin, la ripaille ou la musique, buvant ou s'embrassant goulûment, sont disséminés afin de relier les 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. Ça et là, des figures isolées observent.

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



while another is reaching inside his jacket. Other guests forming a compact mass to the right of the bride continue to pour into the inn bringing the objects used in everyday life. We can only imagine their heated discussions, laughter and raucous conversations.

Elsewhere, we see couples entwined, buoyed by the wine, the feast or the music, kissing or drinking with abandon, scattered in such a way as to link the two main groups of figures. Behind the dancers and the musicians, a peasant seated on an oaken bench has put his head down on his arms on the emptied table and gone to sleep. Here and there, isolated figures look on.

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





Jan Brueghel l'Ancien et Hans Rottenhammer

1568 Bruxelles – Anvers 1625 / 1564 Munich – Augsburg 1625

La Sainte Famille

The Holy Family

Cuivre • Copper : 26 x 19 cm

PROVENANCE :

Collection privée.

Hans Rottenhammer. Hans Rottenhammer fait son apprentissage auprès de Hans Donauer à Munich. Avec l'aide du Duc Guillaume V de Bavière, il part à Rome en 1589 où il travaille en collaboration avec Paul Bril et Jan Brueghel de Velours qui l'influencent fortement.

Il se fait vite apprécier par des sujets historiques et mythologiques de petit format sur cuivre. Il va ensuite à Venise où il étudie Tintoret à la Scuola di San Rocco et les œuvres de Paul Véronèse. Il est chargé par le duc Ferdinand de Mantoue d'importants travaux. De 1596 à 1606, il est à Venise où Adam Elsheimer travaille dans son atelier. Il retourne en Allemagne en 1606 et se fixe à Augsburg, où il acquiert le droit de citoyen et devient maître en 1607.

Il travaille à Bückeberg de 1609 à 1613 pour revenir à Augsburg, protégé par l'empereur Rodolphe II, recevant des commandes importantes pour des thèmes décoratifs et des retables.

Les gravures de ses tableaux par Egidius Sadeleer et Lucas Kilian rendirent ses compositions vite célèbres. Dans son œuvre, les modèles de composition vénitiens sont combinés à des éléments de la peinture néerlandaise - technique et description du paysage. La richesse du détail, la précision de l'exécution, l'application au rendu émaillé de la couche picturale, l'intimité pieuse de l'approche au sujet sont autant d'éléments qui rendent sa production recherchée.

Jan Brueghel le Vieux. 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 à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le Cardinal Borromée.

En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. 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'une précision et d'une virtuosité extrêmes. L'un des plus grands spécialistes du paysage au 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.

Son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.

La main de Jan Brueghel de Velours éclate dans la subtilité chatoyante de la corbeille de fleurs, la profondeur de l'azur du ciel ainsi que dans la délicatesse caractéristique du rendu presque arachnéen du feuillage des arbres. Le talent maniériste de Rottenhammer s'exprime, lui, dans l'élégance, toute en douceur et dignité qu'il insufflé au groupe de la Sainte Famille et dans la vivacité suave du groupe des angelots.

Le contrapposto raffiné, presque michélangélesque, de l'Enfant Jésus traduit de façon à la fois discrète et expressive la tension existant entre l'enfant attaché au giron maternel et le futur Salvator Mundi recevant avec prescience et maturité l'hommage de son jeune cousin venu le saluer.

Saint-Jean-Baptiste ici coiffé d'une délicate couronne de fleurs, prend appui sur son attribut, l'Agneau Pascal, présageant du futur sacrifice du Fils de l'Homme.

La douce intimité de ce petit cuivre, nimbé de mélancolie et de gravité, ressort encore davantage par la virtuosité du traitement pictural adopté par les deux peintres.

Hans Rottenhammer. Hans Rottenhammer served his apprenticeship in Hans Donauer's studio in Munich. Aided by the Duke William V of Bavaria, he left for Rome in 1589 there to collaborate with Paul Bril and Jan Brueghel ("Velvet" Brueghel) who had a considerable influence upon him.

He was soon appreciated for his small scale format historical and mythological subjects executed on copper. He then left for Venice there to study the works of Paul Veronese and Tintoretto (the latter at the Scuola di San Rocco). He received major commissions from the Duke Ferdinand of Mantua. He was back in Venice from 1596 till 1606 and Adam Elsheimer worked in his studio on the laguna. He returned to Germany in 1606 there to settle in Augsburg where he was made master and acquired the rights of citizenship in 1607.

He worked in Bückeberg from 1609 till 1613, and thereafter a protégé of the Emperor Rodolf II, returned to Augsburg where he executed important commissions (decorative compositions and altar-pieces) for his imperial patron.

Egidius Sadeleer and Lucas Kilian made engravings inspired by his compositions which as a result soon became famous. His works combine Venetian composition patterns with the imagery and technique of Dutch landscape paintings. The lavish details, their extremely accurate treatment, the enamel-like pigment layering, the reverent, dignified intimacy relating subject and painter are some of the reasons why Rottenhammer's production has always been very much in demand.

Jan Brueghel the Elder. Jan Brueghel the Elder, also called Velvet Brueghel owing to the attractiveness of his range of colors, was the son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He spent his first years of apprenticeship with P. Goekindt, a painter in Antwerp, before setting off for Italy in 1590. He turned up in Milan in 1595, where he came under the protection of Cardinal Borromea. In 1596, he returned to Antwerp, where he was registered as a Master. After a journey to Prague in 1604 and Nuremberg in 1606, he came back to Antwerp and was appointed the official court painter to Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diversity of the subjects dealt with show proof of great exactitude and virtuosity. As one of the main specialists in XVIIth century landscape, he totally renewed its design by creating a genre that was both simple and lyrical, linking the various backgrounds with infinite fine details, in which there dominate the blues and greens of his range of colors for his scenes peopled with characters often executed by Rubens. He exerted enormous influence on several generations of painters.

Jan "Velvet" Brueghel's touch is fully in evidence in the shimmering subtlety of the basket of flowers, the deep azure of the sky and the characteristically delicate, almost spidery, rendering of the foliage on the trees. Rottenhammer's mannerist talents unfold with the elegance, sweetness and dignity that he brings to the group of the Holy Family and in the sweet vivacity of the cherubs.

The refined, practically Michelangelesque contrapposto of the Infant Jesus conveys, with a discreet yet powerful expressiveness, the tension between the child clinging to his mother's lap and the future Salvator Mundi receiving the homage that his young cousin has come to pay him, with prescience and maturity.

Saint John the Baptist, shown wearing a delicate crown of flowers, touches his attribute, the Lamb of God, foreshadowing the future sacrifice of the Son of Man.

The soft intimacy of this small copper panel, shrouded in melancholia and solemnity, is heightened by the virtuosity of the painterly approach taken by these two artists.



Fête champêtre

Harvest feast

Cuivre • Copper : 49 x 66 cm.

Revers aux marques du maître Pieter Stas et de la Guilde d'Anvers

PROVENANCE :

Vente Spink, Londres 1925 (comme David Vinckboons)

Collection privée, Royaume-Uni (depuis 1925)

D'après Karel Van Mander, Sébastien Vranckx fut l'élève d'Adam van Noort, un des maîtres de Pierre-Paul Rubens. Il passa en Italie les dernières années du XVI^e siècle. Charles Sterling suppose que, tout comme Joost De Momper, il noua des relations avec Lodovico Pozzoserrato (Lodewijk Toetput), qui peignait à Trévise des réunions élégantes dans des paysages de Vénétie. Rentré au pays, Vranckx fut reçu franc-maître à Anvers en 1600 et nommé doyen en 1612.

Ce peintre et poète anversoïse est surtout connu par ses tableaux de batailles, imités par P. Snayers, ses scènes de pillages et d'attaques de brigands; il fut en réalité un peintre infiniment plus divers, pratiquant tous les genres à l'exception du tableau religieux et du portrait.

Pendant un temps, il conjugia la tradition brueghelienne des scènes populaires avec le style italianisant de Lodewijk Toetput. Nombre de ses paysages sont ainsi agrémentés de ruines romaines, de vues de ville ou de jardins de palais renaissants. Il fut principalement le chantre des fêtes populaires ou aristocratiques en plein air. Les anciens inventaires font mention de la collaboration de Sébastien Vranckx avec les peintres J. Brueghel de Velours, H. Van Balen et J. De Momper.

Chef d'œuvre inédit de la période de première maturité de l'artiste, ce remarquable cuivre permet de rendre justice aux multiples talents de Vranckx comme peintre de figures, d'architectures et remarquable paysagiste. Au regard de l'accumulation de détails italianisants inclus dans la représentation, tant au niveau des architectures que des personnages, ce cuivre doit avoir été conçu après le retour du jeune Vranckx d'Italie en 1601. Un examen attentif de la typologie des personnages permet de le situer selon toute vraisemblance avant les œuvres de référence que sont les *Sept Oeuvres de Miséricorde* du Niedersächsisches Landesmuseum de Hanovre daté de 1608 ou encore avant les gravures telles *l'Histoire de Lazare*, que Matham réalisa en 1606 d'après les dessins de Vranckx. L'examen du paysage et des éléments architecturaux permet un rapprochement avec un dessin monogrammé et daté de 1601 conservé au Cabinet des Estampes d'Anvers ou encore avec une composition du même sujet conservée au Statens Museum for Kunst de Copenhague (inv. n° 788). Autant d'éléments qui permettent d'avancer une fourchette temporelle entre 1601 et 1605 comme datation probable de ce ravissant cuivre. La forme des marques de Pieter Stas correspond d'ailleurs à celles utilisées par le maître entre 1603 et 1606, date à partir de laquelle ce dernier aura recours à d'autres poinçons (cf. J. Wadum, *Antwerp Copper Plates*, in: cat. expo. *Copper as canvas*, New York 1999).



According to Karel van Mander, S. Vranckx was the pupil of Adam van Noort, one of Rubens' Masters. He spent the last years of the XVIth century in Italy. Charles Sterling believes that, like Joost de Momper, Sebastian Vranckx was in contact with Ludovico Pozzoserrato (L. Toetput), who painted in Treviso elegant meetings within Venetian landscapes. When he returned home, he was admitted to the Guild of Antwerp as a Master in 1600.

This painter is chiefly known for his many paintings of battle and looting scenes, and attacks by bandits, whereas he did in fact paint a variety of subjects and practised all styles with the exclusion of religious paintings and portraits. A great deal of his subjects are thus enhanced with Roman ruins, views of towns or gardens of Renaissance palaces. He was chiefly the bard of open-air popular feasts or aristocratic activities.

His collaboration with Jan Brueghel the Elder, Hendrik van Balen and Joost de Momper are mentioned in old inventories.

An incomparable masterpiece from the artist's early mature period, this outstanding copper panel does justice to Vranckx's many talents as a painter of figures, architecture and remarkable landscapes. Judging from the accumulation of Italianate detail in this image, both in the buildings and the figures, this panel must have been created after the young Vranckx's return from Italy in 1601. Careful examination of the typology of the figures indicates, to all appearances, that the work can be situated prior to the standard reference works for this artist such as the *Seven Acts of Mercy* in the Niedersächsisches Landesmuseum in Hanover, dated 1608, or even before the engravings such as the *Story of Lazarus* produced by Matham in 1606 from drawings by Vranckx. Examination of the landscape and the architectural elements reveals links with a monogrammed drawing dated 1601 in the collection of the Antwerp Print Gallery or further with a composition on the same theme in the collection of the Statens Museum for Kunst in Copenhagen (inv. no. 788).

All of these elements allow this stunning work to be dated somewhere between 1601 and 1605. The shape of the hallmark of Pieter Stas, moreover, corresponds to those used by this master between 1603 and 1606, after which time he would have used different seals (cf. J. Wadum, *Antwerp Copper Plates*, in: exhib. cat. *Copper as canvas*, New York 1999).

The irrefutable Antwerp provenance of the copper panel allows Alfred Scharf's hypothesis that this work dates from Vranckx's Italian period to be rejected with confidence.



La provenance irréfutablement anversoise de la plaque de cuivre permet dès lors de rejeter en toute tranquillité l'hypothèse de Alfred Scharf situant ce panneau dans la période italienne de Vranckx.

Cette composition connut un véritable succès populaire au regard des réélaborations que l'artiste fut successivement amené à en donner : l'une d'elles en provenance présumée des collections de Charles Ier d'Angleterre se trouvait dans les collections de Lord Abercorn avant d'être mise en vente à l'American Art Association, New York, les 4-5 février 1931, sous le lot 195 (comme D. Vinckboons) tandis qu'une autre version portant l'attribution tout aussi erronée à L. de Caulery se trouvait au Musée de Columbus, Georgie avant d'être présentée aux amateurs chez Sotheby's, New York, le 22 mai 1997, lot 112.

Véritable anthologie des plaisirs de la fête champêtre, ce cuivre préserve aux réalisations les plus abouties que, quelque cent ans plus tard, Watteau donnera du thème. Par-delà la facture rubénienne, on perçoit encore mieux ce que le maître de Valenciennes doit à la tradition flamande, tant d'un point de vue stylistique qu'iconographique.

Des plaisirs de la table (pour le goût) à ceux de la chasse (pour la vue) en passant par ceux des compagnies musicales (l'ouïe), des ballets (le toucher) ou encore de la flânerie dans un jardin parfumé (l'odorat), le tableau regorge d'allusions plus ou moins voilées aux éphémères plaisirs des sens, sur l'habituel arrière-fond de *vanitas* sous-tendant ce genre de représentations. Pages, mendiants fous et autres jongleurs viennent compléter ce parterre d'acteurs essentiellement aristocratiques, élargissant ainsi de façon implicite la portée du message moralisateur de ce tableau.

Agrémentant de façon plaisante et diversifiée le paysage au frondaïsons délicates, les éléments italianisants procèdent d'inspirations pour le moins variées et dont le caractère disparate ne pourrait servir d'emblée comme preuve irréfutable d'un séjour italien : de fait, des gondoles aux reminiscences vénitienes à la Divinité fluviale faisant écho aux collections archéologiques romaines contemporaines, en passant par le profil de la villa de l'arrière-plan qui n'est pas sans rappeler celui de la villa Aldobrandini à Frascati ou encore par ces personnages diseurs de bonne aventure et personnages dérivés de la *Commedia dell'Arte*, cette Italie de fantaisie reste le fait d'un peintre ayant intégré de façon tout à fait personnelle, et en toute indépendance, les leçons italiennes.

À l'encontre d'un Pieter van Laer et des autres *Bamboccianti*, Vranckx montre ici combien il reste essentiellement, en dehors de toute esprit de soumission à une tradition allochtone, un peintre flamand, s'attachant à rendre avec un égal bonheur, dans une facture lisse et émaillée, les nuances tonales les plus subtiles du paysage comme les détails anecdotiques les plus savoureux.



This composition enjoyed considerable public success, judging from the various subsequent editions of the work that the artist created: one of these, presumed to have belonged to Charles I of England, was in the collection of Lord Abercorn before being put up for sale at the American Art Association, in New York, on 4-5 February 1931, under lot number 195 (as D. Vinckboons) while another version, given the equally erroneous attribution to L. de Caulery, was in the Columbus Museum in Georgia before being presented at Sotheby's, New York, on 22 May 1997, lot 112.

A veritable anthology of the pleasures of a harvest feast, this copper panel anticipates the more refined treatment that Watteau would bring to the theme 100 years later. In addition to his Rubensian brushwork, the debt that this painter from Valenciennes owed to the Flemish tradition, in both stylistic and iconographical terms, is more evident than ever.

*With references to the delights of the table (for taste), to those of the hunt (for sight), musical ensembles (for hearing), ballet (for touch) and of strolling in a fragrant garden (for smell), the picture overflows with more or less veiled allusions to the fleeting pleasures of the senses, set against the backdrop of *vanitas* that traditionally underlies this genre of painting. Pages, insane beggars and various jugglers complete this band of largely aristocratic actors, thus implicitly expanding the scope of the moral message presented.*

*Pleasantly embellishing and diversifying the landscape with its delicate foliage, the Italianate elements are inspired by sources that are, to say the least, varied and so eclectic that they couldn't act as a formal evidence of the artist's sojourn in Italy: thus Whether it be the gondolas recalling Venice, the River God evoking contemporary Roman archaeological collections, the profile of the villa in the background resembling that of the villa Aldobrandini in Frascati or the figures of the fortune tellers and characters based on the *Commedia dell'Arte*, all these elements combine to form an imaginary Italy that is clearly the product of a painter who has integrated, in a highly personal and independent manner, his Italian experiences.*

*In contrast to Pieter van Laer and other *Bamboccianti*, in this painting Vranckx makes abundantly clear the extent to which he remains a Flemish painter, despite his integration of a foreign formal vocabulary, in his devotion to rendering the subtle tonal nuances in the landscape along with the wittiest anecdotal details with equal amiability, in a smooth and accurate hand.*



Scène de Carnaval italien Italian Carnival Scene

Panneau • Panel : 53,5 x 75,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Probablement originaire du village de Caulery proche de Cambrai, il vint à Anvers en 1594 et se forma auprès de Joos de Momper. Il fut admis comme Maître dans cette ville en 1602.

La date à laquelle il se rendit en Italie n'a pu être déterminée; ses œuvres attestent qu'il séjourna pourtant à Venise, Florence et Rome. Orienté vers le tableau de genre, cet artiste traita les scènes les plus diverses : carnivals sur la glace, feux d'artifice, combats de taureaux, collections en plein air, allégories des cinq sens, réunions peintes dans l'esprit de l'Ecole de Fontainebleau. La haute taille des personnages, leurs attitudes recherchées, leurs visages lisses, leurs fronts dégagés caractérisent sa manière. Son coloris est très raffiné. Sa palette, sous l'influence des maîtres italiens, innove en Flandre : demi-teintes, ocre-jaune, vert Véronèse, lie de vin. Ses représentations architecturales le montrent soucieux d'exactitude et très habile dans le rendu de la perspective.

Illustrant un genre dont il fut le pionnier dans la peinture flamande, cette scène de Carnaval italien participe d'une formule mixte combinant une *veduta* urbaine imaginaire avec scènes de réjouissances à la fois populaires et aristocratiques, regorgeant de détails savoureux et expressifs.

On reconnaît sans peine la *piazza* dégagée que Caulery utilise, dans une optique de lisibilité maximale, pour camper les différentes scènes émaillant le cortège carnavalesque et qui revient dans un certain nombre de scènes similaires : au centre se détachent les différents éléments parodiques : cortège de la folie, échassier, cavalier simulant un cortège chevaleresque, autour desquels se presse une foule citadine bariolée mélangeant gentilhommes et gens du peuple.

Au premier plan, des enfants déguisés en soldats jouent à la guerre, en adéquation à cet exercice d'exorcisme collectif qu'est le carnaval, tandis qu'un peu plus loin, jeu ou réalité, un Pantaleone se voit moqué par un groupe de bourgeois.

Même s'il serait difficile de vouloir ancrer cette représentation dans un cadre de réalité trop contraignant, celle-ci n'en reste pas moins un véritable *compendium* d'éléments et de scènes tout à fait crédibles : il n'est pas jusqu'à la façade de l'église proto-baroque que l'on aperçoit à l'arrière-plan qui ne puisse témoigner de cette faculté de restitution d'ambiance pour le moins étonnante dans le chef d'un artiste qui, dans l'état actuel de nos connaissances, n'eut jamais l'occasion de faire le voyage d'Italie.



He probably came from the village of Caulery near Cambrai, but moved to Antwerp in 1594 and trained with Joos de Momper. He was accepted as a Master in this town in 1602. The date he went to Italy cannot be determined; his works prove that he did however reside in Venice, Florence and Rome.

This artist was inclined toward genre painting and dealt with a highly variety of scenes : carnivals on ice, fireworks, bull-fights, open-air collections, allegories of the five senses and meetings painted in the spirit of the Fontainebleau School. The tallness of his characters, their exquisite postures, smooth faces and bare foreheads characterize his style. His colors are highly sophisticated. Under the influence of the Italian Masters, his palette proved to be an innovation in Flanders : half tones, ochre-yellow, Veronese green and Burgundy red. His depiction of buildings shows him to be concerned with fine precision, while being very skillful at presenting perspective.

An example of a genre in Flemish painting pioneered by de Caulery, this scene of an Italian carnival is based on a mixed formula combining an imaginary urban veduta with scenes of the diversions of the aristocracy and common people alike, full of colorful, expressive detail.

We clearly see the open piazza that de Caulery has used in various similar scenes, for the sake of maximum overview of the action, in which the different vignettes in the carnival procession are taking place. At the center, the various satirical elements are shown: the procession of folly, a figure on stilts, a horseman simulating a knightly procession, surrounded by a colorful, jostling crowd of city folk in which gentleman rub elbows with commoners.

In the foreground, children dressed up as soldiers play at war, as befits the collective exorcism which carnival indeed is, while somewhat further away, either in jest or in earnest, a Pantaloone figure is being mocked by a group of bourgeois.

While it may be difficult to fit this image into a strictly realistic context, it nonetheless presents a veritable compendium of quite credible elements and scenes : the depiction of the proto-Baroque facade of the church in the background reveals the artist's astonishing ability to re-create a setting in spite of the fact that, insofar as is known, he never had the opportunity to travel to Italy.



30-31

Louis de Caulery

vers 1575 – Anvers – 1621

Paire d'allégories : Le Printemps et l'Été

Pair of Allegories : Spring and Summer

Panneaux • Panels : 47,5 x 71,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Allégories saisonnières déguisées sous la forme d'un paysage estival sur fond de ville portuaire et d'une vue de jardin palatial, cette splendide paire de panneaux donne la pleine mesure des multiples ressources de Caulery comme peintre de figures, paysagiste et iconographe novateur.

Le Printemps et l'Été sont ici conçus comme deux pendants dont la complémentarité s'affiche à plusieurs niveaux.

Spatialement déjà, leurs lignes de fuite divergentes induisent un motif en V et à chaque extrémité de l'ensemble formé par les deux panneaux figure le cortège allégorique où trône, entourée de cartouches avec les signes zodiacaux adéquats, la divinité correspondant à chacune des deux saisons : Cérès, entourée des signes du Cancer, du Lion et de la Vierge pour l'Été et Flore, avec le Bélier, le Taureau et les Gémeaux pour le Printemps, escortées respectivement d'un cortège de paysans et d'aristocrates, en adéquation à la dualité des paysages dans lesquels se développent ces deux allégories.

Car c'est tout naturellement, en hommage à Cérès, un paysage de moisson et de fénaison qui sert de toile de fond à l'Été, tandis que dans le panneau du Printemps, l'Empire de Flore se déploie dans les parterres fleuris et soignés d'un jardin palatial à l'italienne, animé d'une multitude de courtisans vaquant à leurs occupations oisives. D'emblée, une nouvelle complémentarité se dessine entre les deux panneaux sur fond d'opposition entre classes populaires et aristocratiques. Cette opposition significative entre *otium liberale* et dur labeur du Tiers Etat se voit encore renforcée quand l'on détaille, à l'arrière-plan du panneau représentant l'Été, la vue de ville portuaire avec le cortège d'activités mercantiles et industrielles qui s'ensuit.

Par-delà la richesse du concept iconographique sous-tendant leur composition, le raffinement de l'exécution picturale, la subtilité de la gamme chromatique et l'attention portée au rendu de chaque personnage dans chacun de ces deux pendants en font des œuvres-phares permettant de resituer à sa juste valeur l'importance de de Caulery.



Featuring seasonal allegories concealed within the form of a summer landscape against the background of a harbor city and a view of a palatial garden, this marvelous pair of panels displays the many talents of de Caulery as a figure painter, a landscapist and an iconographical innovator.

Spring and Summer are conceived of here as a matching pair that complement each other on many levels.

In spatial terms alone, the divergent perspective angles of the two paintings create a V-shaped motif, flanked at the outer edges of each panel by the allegorical procession in which the deities that correspond to each season are enthroned, surrounded by cartouches with the appropriate zodiac signs : Ceres, surrounded by the signs Cancer, Leo, and Virgo for Summer and Flora, with Aries, Taurus and Gemini for Spring, escorted by a procession of peasants and aristocrats respectively, as befits the two different types of landscape that serve as the settings for these allegories.

Quite naturally, for the homage to Ceres, we see a landscape at harvest and haying time in the background of the Summer scene, while in the panel devoted to Spring, the Kingdom of Flowers is revealed in the well-tended floral carpet of an Italian palace garden, populated by a multitude of courtesans engaged in their idle pursuits.

This immediately creates a new aspect of complementarity between the two panels, embodied by the opposition between the aristocracy and the common people. This significant contrast between serene leisure and hard labor among the members of the Third Estate is further reinforced in the details in the background of the panel depicting Summer, with the view of the harbor city and its panorama of mercantile and industrial activities.

Beyond the richness of the iconographical concept that underlies these compositions, the refinement of the painterly execution, the subtlety of the chromatic range and the attention devoted to rendering each figure depicted in the two panels establish them as reference works that shed new light on the importance of de Caulery.





32

David Vinckboons

1576 Malines – Amsterdam après 1632

Paysage d'hiver avec scènes de patinage *Winter landscape with scenes of skating*

Panneau • Panel : 48,2 x 96,3 cm.
Monogrammé et daté 1611

PROVENANCE :
Galerie Slatter, Londres
Collection privée

LITTÉRATURE :
Eduard Plietsch, *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, pp. 91-92, fig. 150
cat. expo. *El siglo de Oro del Paisaje Holandes*, pp. 242-243.

Peintre de paysages et de scènes de genre, David Vinckboons appartient avec H. Bol, M. et L. van Valckenborch, à la pléiade des paysagistes protestants issus du milieu malinois qui ont fui les persécutions religieuses. Sa famille émigra à Middelburg en 1586 puis à Amsterdam en 1592.

Vinckboons joua un rôle important dans la diffusion des idées flamandes en Hollande et son œuvre fut largement diffusée par la gravure. Ses scènes de la vie paysanne ou ses kermesses se situant dans le prolongement de Pieter Brueghel l'Ancien, ainsi que ses assemblées mondaines dans des parcs, ses paysages sylvestres à la manière de G. van Coninxloo, ou ses paysages animés de petites figures suivant la tradition d'H. Bol révèlent d'autres diverses facettes de son art.

Ses compositions, soutenues par un style dynamique et spontané, sont mises en valeur par une facture fine ainsi que par une palette riche et délicate dans laquelle ressortent souvent des tonalités de rose et de mauve. Tant par la qualité de son œuvre que par l'influence qu'il exerça par son atelier, où passèrent des artistes comme Gillis de Hondcoeter ou Esaias van de Velde, David Vinckboons occupe une place prépondérante dans l'essor de la peinture hollandaise au début du XVII^e siècle.

Cette œuvre importante, tant par ses dimensions que par le raffinement éclatant de son exécution picturale, occupe une place particulière dans le développement du paysage d'hiver en tant que genre indépendant. De fait, elle assure le chaînon manquant entre les œuvres de Brueghel et ses émules qui, malgré tout, restent liées au concept de représentation allégorique d'une saison et les représentation autonomes et résolument ludiques qu'en donneront les peintres hollandais du XVII^e siècle, de H. Avercamp à A. Verstralen en passant par Esaias van de Velde, Pieter de Molijn ou Adam van Breen. Plus que de dresser un panorama des activités économiques permises à l'homme par les restrictions saisonnières, il s'agit désormais chez ces peintres d'exprimer et de représenter les variations atmosphériques propres à la saison hivernale tout en agrémentant leurs compositions de personnages s'adonnant aux joies d'activités essentiellement récréatives.

Au-delà de la représentation particulièrement réussie d'un ciel hivernal à la luminosité pleine de vibrations, Vinckboons séduit l'œil du spectateur par la pléthore et la vivacité de ses groupes de personnages. Par-delà la présence marginale de quelques paysans s'affairant à un labeur quotidien (telles la femme assise devant la margelle du puits ou l'homme portant un peu plus loin un sac sur son dos), il s'agit essentiellement de bourgeois ou d'aristocrates. Par les banderoles flottant ostensiblement sur



As a landscape painter and creator of genre paintings, David Vinckboons, together with Hans Bol and Martin and Lucas Valckenborch, belongs to the number of Protestant landscape painters from Malines, who fled from the religious persecutions. His family emigrated to Middelburg in 1586 and then to Amsterdam in 1592. David Vinckboons played an important part in spreading Flemish ideas throughout Holland, and his works became widely broadcast through engravings. His scenes of peasant life and fairs in the style of Pieter Brueghel the Elder, as well as his society gatherings in parks, his forest landscapes inspired by G. van Coninxloo, or his landscapes peopled with small figures in the tradition of Hans Bol all reveal different aspects of his talents. His dynamic and spontaneous approach to composition, associating genre with landscape painting, is enhanced by a fine, precise workmanship and a subtle palette where, very often, purples and mauves stand out. Overall, Vinckboons holds a major place in the rise of Dutch painting at the beginning of the XVII century, as much by the quality of his production as by the influence of his studio on artists such as Gillis d'Hondecoeter or Esaias van de Velde.

This tremendous work, both in size and in the dazzling refinement of its painterly execution, occupies a special place in the development of the winter landscape as an independent genre. In fact, it is the missing link between the work of Brueghel and his followers who, in spite of everything, remain bound to the concept of an allegorical representation of the season, and the autonomous and distinctly amusing scenes created by the Dutch painters of the XVIIth century, from H. Avercamp to A. Verstralen, including Esaias van de Velde, Pieter de Molijn and Adam van Breen. More than simply presenting a panorama of the economic activities carried on despite the rigors of the season, these painters were interested in expressing and representing the atmospheric variations typical of the winter season together with figures engaged in the pleasures of essentially recreational activities. In addition to a particularly successful portrayal of a winter sky that is luminous yet forboding, Vinckboons delights the eye of the viewer with a plethora of lively groups of figures. Outside of the marginal presence of a few peasants busy with their daily chores (such as the woman seated before the rim of the well or the man carrying a sack on his back, further away), they are essentially made up of burghers and aristocrats. Judging from the colors flying conspicuously from the masts of the dinghys that have ventured onto the ice, the scene is clearly set in the Netherlands. Moreover, to all appearances - in the carefree luxury exhibited by the figures - we are looking at a vehicle for political propaganda cele-



les mâts des nacelles s'aventurant sur le fleuve gelé, la scène est ostensiblement localisée aux Pays-Bas. Dès lors, tout se passe comme si le tableau revêtait également, dans l'insouciance et joyeuse opulence affichée par ses personnages, une fonction de propagande politique célébrant la prospérité de ces contrées récemment affranchies du joug espagnol...

Par-delà la présence de détails topographiquement exacts (on peut ainsi reconnaître la silhouette caractéristique du château de Zuylen dans la demeure nobiliaire de l'arrière-plan), Vinckboons introduit nombre d'éléments documentaires dans son tableau: Se détache, en particulier, l'imposante barque-traineau qui ferme à gauche la composition.

Cette nouveauté ludique, apparaissant dès 1605-1608 dans les gravures de Christoffel van Sichem et de Claes Visser, connut une vogue éphémère, que vint seule compromettre son insuffisante stabilité.

En l'occurrence, nul risque de ce genre: trop chargé et muni d'une voile insuffisamment grande, l'exemplaire représenté par Vinckboons rencontrerait à vrai dire quelque difficulté à glisser effectivement sur la glace...

La présence, tout à fait claire et distincte sur ce tableau, du monogramme de l'artiste et de la date de 1611, permet de préciser la contribution essentielle de Vinckboons au développement du paysage de neige: Jusqu'ici, son rôle déterminant était relié à deux dessins (dont l'un, signé et daté de 1602, jadis (1966) chez C. G. Boerner à Düsseldorf), gravés entre 1605 et 1610 par Hessel Gerritz, et figurant à la manière brueghélienne des patineurs devant un château fort.

Une deuxième version de notre composition, légèrement plus grande et attestant de sa fortune critique, fut d'ailleurs présentée à la galerie Hoogsteder-Naumann en 1986. Pour des raisons stylistiques, on s'accordait à dater cette version autour de 1620.

La date explicite figurant sur notre tableau permet dès lors de situer la contribution de Vinckboons avant les réélaborations qu'en donnent, dans un rapport devenant dès lors de dérivation directe, Adam van Breen ou Adriaen van de Venne dans leurs tableaux de neige datant respectivement de 1611 (Rijksmuseum, Amsterdam) et de 1615 (Musée de Worcester).

En bref, par delà ses qualités esthétiques et décoratives évidentes, ce tableau s'impose comme une de ces œuvres-phares qui permettent d'évaluer à sa juste valeur le rôle tout à fait capital que David Vinckboons et, avec lui, de nombreux artistes flamands émigrés, dans le développement des différents genres qui assurèrent la spécificité de la peinture hollandaise du Siècle d'Or.



brating the prosperity of this region that has recently thrown off its Spanish shackles. In addition to the presence of topographically accurate details (for example, the characteristic silhouette of the castle of Zuylen can be recognized in the noble residence in the background), Vinckboons has inserted numerous documentary elements into the picture: among these, the impressive sleigh-boat that completes the composition to the left.

This amusing novelty, which appears in the engravings of Christoffel van Sichem and Claes Visser from 1605-1608 onwards, enjoyed a fleeting vogue, which was only tempered by the lack of stability of the craft.

In this case, there is little to fear: overloaded and furnished with a sufficiently large sail, Vinckboons' version actually looks as if it would have difficulty moving forward on the ice at all.

The completely obvious and distinct presence of the artist's monogram on this painting, as well as the date of 1611, makes it possible to redefine Vinckboons' essential contribution to the development of the snowy landscape: up until now, the crucial role attributed to this artist had been based on two drawings (one of which, signed and dated 1602, was formerly (1966) at C.G. Boerner in Dusseldorf), engraved between 1605 and 1610 by Hessel Gerritz, which depict Brueghelian skaters in front of a fortress.

A second, slightly larger version of this composition, which attests to its critical success, was also shown at the Hoogsteder-Naumann Gallery in 1986. On stylistic grounds, this version could be dated around 1620.

The explicit date included in this painting thus enables the contribution of Vinckboons to be placed prior to the interpretations, which are closely enough related to be considered direct derivations, painted by Adam van Breen or Adriaen van de Venne in their winter landscapes, dating respectively from 1611 (Rijksmuseum Amsterdam) and 1615 (Worcester Museum of Art).

In short, in addition to its obvious aesthetic and decorative value, this painting constitutes a seminal work that sheds light on the absolutely capital role played by David Vinckboons, together with numerous Flemish emigre artists, in the development of the various genres that gave Dutch painting of the Golden Century such a particular character.



Portrait de famille dans un paysage

Family portrait in a landscape

Panneau • Panel : 44 x 85 cm.

PROVENANCE :

Vente Anonyme, Etude Binoche-Maredsous, Orléans, 28 mai 1994

Collection privée

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

En 1632, l'artiste quitte Anvers durant dix mois pour se rendre à Londres, sur invitation 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, ainsi que la couleur des maisons, jaune clair, et non rose comme chez Jan Brueghel.

Par ce qu'elle a de diversifié 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.

A la croisée entre les genres du paysage et de la compagnie galante en extérieur, ce portrait de famille donne la pleine mesure des talents d'Adriaen van Stalbempt : la délicatesse du rendu des feuillages, l'éclat à la fois subtil et soutenu de ses ciels révèle le paysagiste chevronné tandis que l'heureuse intégration des personnages indique une pratique de peintre de genre étoffant volontiers ses paysages de scènes expressives et caractéristiques. A cela viennent ici s'ajouter d'évidents talents de portraitiste...

Le portrait de famille, rare dans l'œuvre de Stalbempt, trouve ici une formulation particulière : l'échelle réduite des personnages laisse un instant planer une ambiguïté en suggérant qu'il pourrait s'agir d'une simple compagnie galante. Mais l'accumulation de détails, la caractérisation des personnages dissipent rapidement le doute : on a bien affaire là à un portrait de groupe en extérieur, et à un des premiers du genre, précédant les réalisations d'un David Teniers le Jeune ou d'un Gonzales Coques.

Et le village tout aussi caractérisé que l'on aperçoit à l'arrière-plan est à n'en pas douter celui dont cette famille est originaire ou celui où elle a récemment acquis une propriété foncière.



Born of Protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg, where his family had fled after the fall of the City of Antwerp. However, in 1609, he returned to his place of birth and, in the same year, enrolled as a Master at the Guild of Saint Luke. In 1632, the artist left Antwerp for London, where he was summoned by the English King Charles I. He consequently seems to have abandoned all activity, the motive of which still remains unclear.

His work was devoted to landscape, as is testified by some twenty paintings ranging over the years from 1604 to 1629. Some of them are reminiscent of the style of G. van Coninxloo, whereas others bring to mind P. Brill or Velvet Brueghel. However, several recurrent features assist towards the identification of his work: in particular, the workmanship of the foliage and the pale yellow color of his houses, which are not pink as in Brueghel's paintings.

Adriaen van Stalbempt is an eclectic, indefinable artist with a most endearing personality. Together with Abraham Govaerts, we may situate him among the greatest successors of Velvet Brueghel.

At the intersection between the genre of landscape and the elegant outdoor party, this family portrait shows the talents of Adriaen van Stalbempt to their fullest: the delicate rendering of the foliage, and the subtle yet intense glow of the sky are the mark of a seasoned landscapist, while the pleasing integration of the figures indicates that this is the work of a painter well versed in adorning his landscapes with expressive and characteristic scenes, not to mention his obvious skill as a portraitist.

The family portrait, a rarity in Stalbempt's œuvre, is given a particular formulation here: the small scale of the figures creates a certain ambiguity suggesting that this may simply be an elegant company. However, the accumulation of details and the characterization of the figures soon dispel such doubts: it is clearly an outdoor group portrait, and one of the very first in the genre, a forerunner of the work of David Teniers the Younger or Gonzales Coques.

The village in the background that displays equal character is surely the family's place of origin or perhaps the site of a recently acquired estate.



Paysage fluvial avec vue de village
River landscape with village view

Cuivre • Copper : 27,6 x 36 cm

PROVENANCE :
 Collection privée, Allemagne

On retrouve dans ce merveilleux petit cuivre toutes les caractéristiques qui font de van Stalbempt l'un des disciples les plus inspirés et personnels de Jan Brueghel de Velours.

Si la composition est effectivement dérivée de Brueghel de Velours, inspirée d'un original non localisé mais connu par les deux versions (l'une au Museum der Bildenden Künste de Leipzig et l'autre dans une collection privée) qu'en donna Jan Brueghel le Jeune, le traitement très pittoresque des architectures et le coloris très soutenu du ciel révèlent bel et bien la main raffinée et singulière de van Stalbempt.



This marvellous little copper panel contains all of the qualities that make van Stalbempt one of the most inspired and individualistic of the disciples of Jan "Velvet" Brueghel. While the composition is effectively derived from Velvet Brueghel, based on an original which has not been located, but which is known through the two renditions of it by Jan Brueghel the Younger (one is in the Museum of Fine Arts in Leipzig and the other is privately owned), the highly picturesque treatment of the buildings and the very solid colour of the sky are clearly the mark of van Stalbempt's unique and refined touch.



35

Frans Francken

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 scènes 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 allongés.



Allégorie des Cinq sens
Allegory of the Five Senses
Panneau • Panel : 72,5 x 100,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



He was the most productive and highly reputed of the painters of the long dynasty of the Franckens.

Frans Francken the Younger was trained in his father's studio. He was appointed Grand Master of the Academy of Saint Luke in Antwerp in 1605 and senior member in 1614. At a very early age, he himself directed a flourishing studio, with the help of many assistants. He worked on a high variety of subjects: biblical, mythological, historical and allegorical. He was also the author of amateur's exhibition rooms, for which he started a fashion and which were to become a genre specific to Antwerp throughout the whole of the XVIIth century.

His style stands out through its pictorial elegance and the bravado of its workmanship. A characteristic feature of his manner is his way of depicting the characters' eyes as black dots on finely drawn faces.



35 Frans Francken

1581 – Anvers – 1642

Dans une somptueuse galerie palatiale remplie d'objets, tableaux, meubles et instruments précieux, Francken procède groupe par groupe à une illustration allégorique des cinq sens, lui permettant d'enrichir sa composition à l'aide de somptueuses natures mortes. Bien entendu, il est quelque fois difficile de dissocier sens par sens l'utilisation allégorique de chaque personnage. De fait, si le putto et la femme de l'arrière-plan droit arrangeant un somptueux bouquet et une guirlande de fleurs peuvent de façon indifférente renvoyer à l'odorat et à la vue, les putti assis en train de déguster une tourte, ainsi que la figure féminine attablée devant de somptueuses victuailles illustrent sans ambivalence le Goût. De même, si la figure féminine attablée brandissant miroir et loupe et entourée d'instruments astronomiques et de tableaux ne peut qu'être associée à la Vue, les amours de l'avant-plan, s'affairant à déchiffrer une partition à côté d'un arrangement fortuit d'instruments de musique ou encore la jeune femme grattant une guitare peuvent être respectivement associés à la Vue et à l'Ouïe comme à l'Ouïe et au Toucher. De façon moins ambiguë peut-être, la femme tenant un perroquet venant béqueter dans sa main évoque, elle, le Toucher. On le voit, l'ambivalence des figures allégoriques semble de règle, mais il y a lieu de se demander si ce flottement sémantique ne reflète pas sciemment l'interpénétration des plaisirs sensoriels dans la vie réelle...

Si l'un des attraits de cette composition réside de façon évidente dans ses délicates harmonies chromatiques ainsi que dans la subtile transparence de ses glacis, le spectateur ne peut qu'être également interpellé par le charme discret émanant de l'apparence quelque peu pensive des figures, comme à suggérer implicitement l'idée de *vanitas rerum*, traditionnelle dans ce genre de représentations. Tout se passe comme si, littéralement encerclées d'objets de désir et de plaisir, sollicitées par une combinaison de tous leurs sens, ces élégantes allégories les considéreraient désormais avec une certaine distance embuée de mélancolie, conscientes que les sources d'une satisfaction véritable et durable résideraient ailleurs...

Au-delà de ces considérations morales et philosophiques, il est intéressant de souligner la ressemblance du bâtiment que l'on aperçoit à travers la colonnade du portique avec la façade arrière du Palais ducal du Coudenberg à Bruxelles, siège de riches collections habsbourgeoises jusqu'à son incendie en 1731. Et, de fait, quel autre bâtiment de l'imaginaire flamand pouvait servir de meilleur cadre à cette allégorie des plaisirs et de l'opulence de ce monde?



In a magnificent palatial gallery full of objects, paintings, furniture and precious instruments, Francken illustrates the five senses, group by group, along with lavish still lifes. Naturally, it is sometimes difficult to separate the senses represented allegorically by each figure. For example, the putto and the woman in the background to the right, arranging a spectacular bouquet and garlands of flowers could just as easily represent Smell as Sight, while there can be no doubt that the seated putto eating a pie and the woman at the table bedecked with sumptuous delicacies illustrate Taste. In the same way, while the female figure at a table holding a mirror and a loupe, surrounded by astronomical instruments and paintings can only signify Sight, the cherubs in the foreground, who are engrossed in deciphering a piece of sheet music next to a haphazard collection of musical instruments, or the young woman playing a guitar could personify Sight and Hearing as well as Hearing and Touch respectively. The figure of the woman with a parrot eating from her hand is perhaps a less ambiguous reference to Touch. As we see, ambivalence in the allegorical figures appears to be the rule, but it is worth considering that this indeterminate meaning might be an intentional reflection of the way that the pleasures of the senses are often inseparable from each other in real life.

*While one of the most attractive aspects of this composition is clearly the delicate color harmonies and the subtle transparency of the glazing, the viewer is no less drawn to the discreet charm of the somewhat pensive looking figures who seem to implicitly suggest the idea of *vanitas rerum*, traditional in this genre of picture. These elegant allegorical characters who are literally surrounded by objects of desire and pleasure tempting all of their senses at once, nonetheless regard them with a certain detachment that has a melancholy air, as if they know that true and enduring satisfaction can only be found elsewhere.*

In addition to these moral and philosophical considerations, it is interesting to point out the resemblance of the building visible through the colonnade of the portico to the rear facade of the ducal palace of the Coudenberg in Brussels, which housed the exquisite collections of the Hapsburgs until it burned down in 1731. Indeed, what other building from the Flemish imagination could be better suited as a backdrop for this allegory of the fleeting pleasures and opulence of this world?



Cabinet d'amateur à l'astronome

Picture gallery with an astronomer

Panneau • Panel : 89,2 x 109,2 cm

Signé et daté 1612

PROVENANCE :

The Hon. Mrs. Lawrence, Emperor's Gate, Londres

Hérité ensuite par son neveu W. J. Lawrence, 1914 (d'après une étiquette au revers)

Capitaine M. Graham

Joseph Bliss

Vente Sotheby's, Londres, 19 avril 1967, lot 112

Collection privée

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568 – 1625) : Die Gemälde*, Cologne 1979, pp. 451-452, 514 et 602, fig. 546, n° 265.Z.Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550 – 1700*, New Jersey 1987, p. 62 et note 19 p. 218U. Härting, *Frans Francken II*, Freren 1989, pp. 25, 84, 86, 87, 91 et 452, n° 455U. Härting, « *Doctrina et pietas* » über frühe Galeriebilder in : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1996, p. 95, fig. 1.K. Van der Schueren, *De Kunstkamers van Frans Francken II : een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur* in : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1996, p. 77, notes 48-49.

Il s'agit ici du premier tableau daté des quelques 21 représentations de cabinet d'amateurs peints par Frans Francken le Jeune dans une veine thématique dont il fut en quelque sorte le créateur. Visant à l'auto-célébration conjointe de la classe d'amateurs avisés et des artistes brillants générés par la Métropole scaldéenne, ils témoignent de l'essor extraordinaire connu par Anvers aux XVI^e et XVII^e siècles, tant d'un point de vue économique qu'artistique, et répondent au bourgeoinement de talents sans précédent qu'indépendamment de tout mécénat princier, pouvait subventionner l'oligarchie de marchands et bourgeois aisés qui gouvernait la ville.

Tableaux, sculptures, coquillages et animaux exotiques, instruments d'astronomie, fleurs décorent cette galerie proprement palatiale, en formant un panorama presque exhaustif de ces objets d'art, de luxe et de savoir qui suscitaient l'intérêt passionné des « honnêtes hommes » de l'époque. Il est piquant de remarquer que les différentes catégories d'objets présentées ici renvoient indirectement à la catégorisation systématique des quatre éléments (les tableaux pour la Terre, les sculptures en terre cuite pour le Feu, les coquillages bien évidemment pour l'Eau et les instruments d'astronomie pour le Ciel)

Une description détaillée des œuvres d'art incluses dans ce genre de représentations se révèle toujours fructueuse, dans la mesure où il s'agit d'un état des lieux des options artistiques d'un artiste et/ou d'un collectionneur-commanditaire dans un contexte culturel bien spécifique.

C'est ainsi que l'on distingue ici de gauche à droite et de bas en haut :

un *Paysage avec incendie* dans le style de Kerstiaen de Keuninck, un *Saint Sébastien* rappelant celui de Otto van Veen, un *Prêche de Saint Jean-Baptiste dans le désert* dans celui propre à l'artiste lui-même, un *Loth et ses filles* dans la même veine, un *Saint Jérôme Pénitent* dans celui de David Teniers I, une *Marine dans la tempête* rappelant Andries van Eertvelt II, une *Danaé* dans le style de Hendrick van Balen, une *Reine de Saba reçue par Salomon* dans celui de Francken II, un *Paysage villageois* à la Adriaen van Stalbempt, un *Paysage Alpin* à la Joost de Momper II,



This is the first dated painting in a series of 21 paintings by Frans Francken the Younger in a subject matter of which he was to some extent the creator. Geared towards the self-celebration of the class of educated amateurs and brilliant artists generated by the thriving metropolis on the Scheldt, they attest to the extraordinary expansion that the city of Antwerp underwent in the XVIth and XVIIth centuries, in both economic and artistic terms, and respond to the unprecedented burgeoning of talents which the oligarchy of merchants and upper bourgeoisie who governed the city was able to support, independent of any princely sponsor.

A truly palatial gallery overflows with paintings, sculptures, shells and exotic animals, astronomical instruments and flowers, forming a practically exhaustive panorama of the objects of art, luxury and knowledge which captured the fervent interest of the "gentle men" of the day. It is stimulating to observe here that the different categories of objects seen here indirectly reflect the systematic categorisation of the four elements (the paintings being Earth, the terra cotta sculptures being Fire, the shells being Water, of course and the astronomical instruments being Air). A detailed description of the artworks included in this type of picture is always rewarding, to the extent that it presents an inventory of the artistic taste of an artist or collector/commissioner.

Thus, in this case, from left to right and from bottom to top, one sees:

A Landscape with fire in the style of Kerstiaen de Keuninck, a Saint Sebastian which recalls that of Otto van Veen, a Saint John the Baptist's Sermon in the Desert in this case, in a rendition by the artist himself, a Penitent Saint Jerome by David Teniers I, a Storm at Sea which recalls that of Andries van Eertvelt II, a Danae in the style of Hendrick van Balen, a Queen of Sheba being Received by Solomon by Francken II, a Landscape with Village in the style of Adriaen van Stalbempt, an Alpine Landscape in the style of Joost de Momper II, a mannerist Resurrection, a Burning City in the style of Met de Bles, and finally, to the lower right, a Wooded Landscape by Gillis van Coninxloo.



une *Résurrection* maniériste, un *Incendie de ville* dans le style de Met de Bles, et enfin, en bas à droite, un *Paysage boisé* dans celui de Gillis van Coninxloo.

Il n'est pas sans importance de souligner l'importance, dans le cas où l'œuvre ne résulte pas d'une commande spécifique de la part d'un collectionneur afin de dresser le portrait de sa collection, de la sélection imaginaire et subjective de l'artiste, le cabinet d'amateur faisant dès lors en quelque sorte office de credo artistique dans le chef de son concepteur et pouvant servir à la promotion indirecte de son art ou de celui de collègues appréciés. Cet hommage d'artiste à artiste peut également, et c'est vraisemblablement le cas ici, prendre la forme d'une collaboration effective à l'intérieur de l'espace fictionnel du tableau. C'est ainsi que l'intervention directe de David Teniers I et de Hendrick van Balen a été avancée par la communauté scientifique pour les tableaux figurant dans cette collection (imaginaire?) participant de leur style pictural. Une hypothèse que vient conforter le fait que, pour conformes qu'ils puissent paraître au style et à l'iconographie des artistes, ils ne semblent pas avoir de modèle direct dans le corpus de l'œuvre de chacun des deux maîtres. Il s'agirait donc, à l'instar des trois Francken que l'on retrouve, en abyme, dans cette galerie de tableaux, de créations originales spécifiquement conçues pour être insérées dans ce cabinet d'amateur.

Si le nom de Jan Brueghel de Velours n'a pas encore été évoqué jusqu'à présent, c'est que sa collaboration, plus importante, participe d'un cas un peu particulier: Qu'on la limite, ainsi qu'incline à le penser Ursula Härting au somptueux bouquet de fleurs de l'avant-plan, ou qu'on l'étende également, en suivant K. Ertz, aux perroquets ou coquillages, l'intervention de Brueghel s'inscrit directement *dal vivo* dans le champ de réalité fictive du tableau.

Etablie de façon récurrente, cette collaboration des deux artistes aurait pu de façon tout à fait tentante expliquer le monogramme «I.B... F94» que l'on discerne à la base du groupe de Vénus et Cupidon sur la table à droite près des personnages. L'absence de concordance pour la date exclut d'emblée cette hypothèse et il semble plus probable qu'il s'agisse d'une référence à l'œuvre de Jean de Boulogne, le célèbre sculpteur plus connu sous la forme italianisée de son patronyme Giambologna. Même si, là encore, il ne semble pas y avoir d'antécédent direct dans l'œuvre du sculpteur, K. Van der Schueren n'exclut pas la possibilité d'y voir une libre adaptation dérivée d'une œuvre du maître, tout en soulignant la filiation probable à partir d'une gravure raphaëlesque du même thème par Raimondi (voir K. Van der Schueren, *De Kunstkamers van Frans Francken II: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur in: Jaarboek van het Koninklijk Museum*



It is worth emphasising here that in the case where the work is not the result of a specific commission by a collector to capture his collection for posterity, the artist's selection made on the basis of his own imagination and subjective taste is tremendously significant, thereby functioning as a sort of vehicle for the personal artistic credo of the painter, while also serving as an indirect means of promoting his own work or that of esteemed colleagues. This artist's homage can also take the form of an actual collaboration within the fictitious space of the painting, as is apparently the case here. In this way, it has been suggested by the scientific community that David Teniers I and Hendrick van Balen had a direct hand in the paintings depicted in this (imaginary?) collection, based on the style of their execution. This hypothesis is given credence by the fact that, much as they appear to correspond to the work of these artists in style and iconography, there do not seem to be any direct models for them within the œuvre of the two masters in question. Thus, along with the three Franckens, at the back of this gallery of paintings, we are confronted with original works designed specifically to be inserted into this collector's cabinet.

If the name Jan "Velvet" Brueghel has not been mentioned up until now, it is because his more significant collaboration forms something of a special case. Whether one restricts its scope, as according to Ursula Härting, to the magnificent bouquet of flowers in the foreground, or extends it to include the parrots and shells in keeping with the ideas of K. Ertz, Brueghel is directly involved in the fictitious space of the painting.

*This collaboration between the two artists, which occurred repeatedly, might have suggested an explanation for the monogram "I.B... F94" which can be seen at the base of the group depicting Venus and Cupid on the table at the near right of the figures. However, the fact that the dates do not correspond immediately discounts this hypothesis and it seems more likely that this is a reference to the work of Jean de Boulogne, the famous sculptor best known by the Italianised form of his name, Giambologna. Even if, there again, there does not appear to be a direct antecedent for this work in the sculptors œuvre, K. Van der Schueren does not rule out the possibility that it could be regarded as a free adaptation based on the work of the master, while emphasising the probable derivation from an engraving on the same theme by Raimondi in the style of Raphael (see K. Van der Schueren, *De kunstkamers van Frans Francken II: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur in: Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, [the art rooms of Frans Francken II: a critical analysis of the sculpture included] 1996, p. 77,**



voor Schoone Kunsten Antwerpen, 1996, p. 77, n° 48-49, et *Illustrated Bartsch*, XXVI, p. 311).

De nombreux motifs se retrouvent, pris isolément, dans d'autres œuvres de Frans Francken le Jeune : C'est ainsi que la *Marine* et le *Paysage alpin* sont repris dans le tableau jadis présenté en 1951 chez Mortimer Brandt, New York (Härting, *op. cit.*, n° 459), tandis que le bouquet est semblable à celui utilisé dans le *Cabinet d'amateur* du Musée d'Anvers (Härting, *op. cit.*, n° 461, fig. 79). Le singe et le géographe renvoient, eux, à un tableau jadis dans la collection Lande Long (Härting, *op. cit.*, n° 456, fig. 76), les perroquets à l'*Intérieur de la Maison Rockox* (Härting, *op. cit.*, n° 462, pl. 19) tandis que le plâtre figurant le Génie du Tibre se retrouve dans le *Cabinet d'amateur* de la Galerie Borghese (Härting, *op. cit.*, n° 454, fig. 12).

La mise en abyme de tableaux que l'on retrouve dans d'autres compositions du même genre nous autorise à penser qu'il ne s'agit pas véritablement ici *stricto sensu* d'un portrait de collection. Il n'en reste pas moins que l'aspect très caractérisé et soigné du rendu de la physionomie du personnage tenant le compas entre ses mains a amené plusieurs historiens d'art à y voir un portrait et à s'interroger sur son identité possible : G. Vanpaemael inclinait à y voir un portrait posthume de Christophe Plantin, ce qui pourrait expliquer l'utilisation de costumes renaissants carrément démodés en ce début de XVII^e siècle et en discordance temporelle directe avec le style des tableaux représentés, et être conforté par la présence entre ses mains d'un compas, allusion à peine voilée à l'enseigne de la célèbre imprimerie qu'il avait fondée au Vrijdagmarkt d'Anvers... Härting (*op. cit.*, 1993, p. 103, note 23) y verrait plutôt le portrait de son successeur aux rênes de la célèbre imprimerie, Balthazar Moretus I (1574 – 1641), la pratique d'habiller de façon quelque peu pittoresque les personnages des cabinets d'amateurs en *konstliefhebbers* de la Renaissance permettant dès lors au peintre de faire discrètement allusion à l'âge d'or mythique de la métropole scaldéenne, antérieur à son sac en 1589 par les forces du duc d'Albe. Une référence mélancolique à peine voilée, que partageront nombre d'artistes et intellectuels anversois du début du XVII^e siècle, inquiets du déclin économique relatif de la métropole, et sans doute non encore véritablement conscients de l'efflorescence et de la vitalité artistique retrouvées que leur propre génération allait insuffler à la ville...

Sans vouloir trancher sur ces points de détail, il convient de souligner le caractère véritablement exceptionnel de cette composition, se situant aux prémices du développement d'un genre qui contribuera justement à la renommée des arts anversois en cette première moitié du XVII^e siècle.



no. 48-49, and *Illustrated Bartsch*, XXVI, p. 311).

Numerous motifs can be found, separately, in other works by Frans Francken the Younger. Thus, the *Seascape* and the *Alpine Landscape* are included in the painting presented in 1951 by Mortimer Brandt, New York (Härting, *op. cit.*, no. 459), while the bouquet resembles the one used in the *Amateur's Office* at the Antwerp Museum (Härting, *op. cit.*, no. 461, fig. 79). As for the monkey and the geographer, they refer to a painting at one time in the Lande Long collection (Härting, *op. cit.*, no. 456, fig. 76), the parrots to the *Interior of the Rockox House* (Härting, *op. cit.*, no. 462, pl. 19), while the plaster figure representing the *Genius of Tiber* is included in the *Amateur's Office* in the Borghese Gallery (Härting, *op. cit.*, no. 454, fig. 12).

The inclusion of paintings found in other compositions in the same genre leads us to believe that this is not actually a portrait of a collection *stricto sensu*. Nevertheless, the highly defined character and detailed rendering of the figure holding the compass between his hands has led many art historians to regard it as a portrait and to wonder about the possible identity of the person. G. Vanpaemael was inclined to see it as a posthumous portrait of Christopher Plantin, which could explain the use of Renaissance costumes which were decidedly out of fashion at the beginning of the XVIIth century and which directly clash with the period of the paintings portrayed. This notion is supported by the presence of a compass between his hands, a thinly veiled allusion to the insignia of the renowned printing workshop founded by Plantin on the Vrijdagmarkt in Antwerp... Härting, (*op. cit.*, 1993, p. 103, note 23) on the other hand, saw in it a portrait of Plantin's successor at the head of the famous workshop, Balthazar Moretus I (1574 – 1641), with the practice of dressing up the figures presented in collector's cabinet pictures as *konstliefhebbers* from the Renaissance allowing the artist to make a subtle allusion to the legendary golden age of the city on the Scheldt before its sacking at the hands of the Duke of Alba's troops. This thinly veiled melancholy reference was shared by many an artist and intellectual in Antwerp at the beginning of the XVIIth century, concerned as they were by the relative economic decline of the city, and doubtless not yet entirely aware of the new-found artistic vitality and growth that their own generation would bring to the metropolis...

Without being able to resolve these peripheral questions, it must be emphasised that this is a truly exceptional composition, which must be situated at the forefront of the development of a genre which would justly contribute to the renown of the arts in Antwerp in the first half of the XVIIth century.



Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq peintres. Il se forma auprès de son père, David Rijckaert le Vieux, peintre et marchand de tableaux, et auprès du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la gilde des peintres d'Anvers en 1611, il devint également membre de la «Chambre de Rhétorique» et compléta sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie. L'influence de P. Bril, qu'il connut à Rome vers 1615 – 1616, fut déterminante dans l'élaboration de sa conception du paysage.

Martin Rijckaert acquiert et perfectionne un style se manifestant par un agencement des plans, une richesse du détail, des nuances de touche et de palette, un rendu du feuillage et de l'eau, qui lui sont tout à fait propres. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Rijckaert fait preuve d'un sens et d'une ampleur de composition digne des plus grands paysagistes. Il mourut en 1631 en la pleine maturité de son art, à l'âge de 44 ans.



Paysage fluvial avec vue de Sint-Anna-Pede
River Landscape with view of Sint-Anna-Pede

Cuivre • Copper panel : 22 x 28 cm.

Marked on the back with the hand of the city of Antwerp,
 and the hallmark of the master Pieter Stas.

PROVENANCE :
 Collection privée



This Flemish landscape painter belonged to a family of five painters. He underwent his training with his father, David Rijckaert the Elder, a painter and art-dealer, and the landscape painter, Tobias Verhaecht. He became a Master of the Guild of Antwerp Painters in 1611 and also Member of the "Chamber of Rhetoric". He finished his training by spending several years in Italy.

The influence of P. Bril, whom he met in Rome around 1615 – 1616, was decisive in the development of his conception of landscape.

Martin Rijckaert acquired and perfected a very personal style which can be easily recognised through his particular arrangement of the landscapes, the richness of his details, the subtle nuances of brush and pallet, and his special way of rendering foliage and water. Whilst retaining his talent as a master of color, Martin Rijckaert shows proof, in his last works, of a sense and fullness of composition that is worthy of the finest landscape painters. In 1631, he died in the full blossom of his career at the age of 44.



37

Maerten Rijckaert

1587 – Anvers – 1642

En marge du côté directement séduisant et décoratif de ce petit cuivre, obéissant aux conventions spatiales et tonales du genre, la précision quasi-documentaire du rendu du village et de l'église du plan moyen permet de les identifier comme représentant la bourgade de Sint-Anna-Pede, le profil caractéristique de la ville dont on discerne clochers et tours au lointain s'affirmant dès lors sans ambiguïté comme étant celui de Bruxelles.

L'un des intérêts spécifiques de ce cuivre réside également dans la complémentarité étroite des activités mercantiles et de délassement que le peintre juxtapose : aux paysans et marchands s'affairant au débarquement ou au contraire à l'affrètement des navires font écho en contrepoint les joyeux ébats des baigneurs. Dans ce foisonnement de vie et de détails, il n'est pas jusqu'au motif scatologique et éminemment brueghélien de l'homme accroupi qui ne vienne apporter sa note humoristique en clôturant, à droite, la composition.

Par-delà la liberté apparente du sujet et de son traitement, ce petit paysage ne s'en conforme encore pas moins à une construction rigoureuse, combinant l'héritage maniériste à l'apport brueghélien. Il reste structuré par ses coulisses latérales arborées ainsi que par les trouées perspectives induites par les lacets du fleuve.

Les variations subtiles de la dominante chromatique déclinant diverses tonalités de bleu et de vert est quelque peu égayée par les notes de couleur introduites par les personnages.

S'ajoutant à ces talents de coloriste, l'art de Rijckaert se manifeste dans toute sa diversité, se déployant tout aussi bien dans le rendu arachnéen et caractéristique du feuillage que dans son habileté manifeste de peintre d'architectures.



In addition to the directly appealing and decorative the aspect of this small copper panel that follows the spatial and tonal conventions of the genre, the nearly documentary precision of the rendering of the village and church in the middle ground make it possible to identify the location depicted as the hamlet of Sint-Anna-Pede, thus identifying the characteristic profile of the spires and towers of the city in the distance as those of Brussels.

This panel is also particularly interesting for the way that the painter has juxtaposed mercantile with leisure activities in a highly complementary manner : the peasants and vendors at work on the landing or those loading the ships provide a counterpoint to the exuberant frolicking of the bathers. In this abundance of life and detail, the scatological and eminently Brueghelian motif of the squatting man that closes the composition to the right adds a humorous note.

In spite of the apparent freedom of the subject and its treatment, this small landscape is nonetheless underpinned by a rigorous construction that combines the manneristic heritage with Brueghelian elements. It maintains its structure through lateral, tree lined alleys and the perspective views opened up by the bends in the river.

The subtle variations in the dominant hue results in diverse shades of green and blue, somewhat enlivened by the color accents provided by the figures.

On top of his talents as a colorist, the art of Rijckaert shows great diversity, evident in the characteristic spidery treatment of the foliage and the obvious confidence with which he approaches the architecture.



38-39

Maerten Rijckaert

1587 – Anvers – 1642

Paire de Paysages montagneux *Pair of mountainous landscapes*

Cuivres • Coppers : 17,2 x 22,3 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Cette charmante paire de cuivres montre un versant de l'œuvre de Ryckaert davantage imprégnée de l'influence de Paul Bril, l'une des principales sources d'inspiration pour Ryckaert et les paysagistes flamands de sa génération: L'ambiance est pour le moins pittoresque, sinon romanesque, avec la présence sur l'un des deux pendants d'un château fort central juché sur son éperon rocheux. La présence des moulins, des cascades, des ponts de pierre de l'arrière-plan franchis par des voyageurs sont autant de motifs récurrents dans l'œuvre de l'artiste, tout comme l'attention portée au rendu détaillé de l'architecture est typique de ses ambitions artistiques.

Dans ce contexte alpin et bucolique, il n'est pas peu surprenant de trouver à l'avant-plan droit de l'un des pendants le motif du Christ conversant avec les pèlerins d'Emmaüs. C'est sans compter qu'à cette époque, un paysage en tant que tel devait encore être dans bien des cas légitimé ou, à tout le moins, valorisé par l'inclusion d'une scène religieuse ou historique. Et, en l'occurrence, le motif forme un contraste expressif avec son pendant laïque et tout à fait anodin du paysan franchissant le pont avec son baudet.

En tout état de cause, Ryckaert nous donne ici, tant dans la finesse de l'exécution picturale que dans la subtilité de la gamme chromatique ou l'équilibre de ces deux compositions qui se répondent, une preuve éclatante des talents qui le placent au tout premier rang des *fijnschilders* flamands de paysage de cette première moitié du XVII^e siècle.



This charming pair of coppers shows a tendency in the work of Rijckaert which has been favourably imbued with the influence of Paul Bril, who was one of the principal sources of inspiration for him and for the Flemish landscape artists of his generation. The atmosphere is, to say the least, picturesque, if not romantic, with the central fortress of one of the pendants perched on its craggy peak. The presence of mills, waterfalls and stone bridges being crossed by travelers are other motifs which recur in the artist's work, as does the attention to the detailed rendering of the architecture, also characteristic of his artistic approach.

In this wooded, alpine context, it is somewhat surprising to find, in the lower right foreground of one of the pendants, the motif of Christ speaking with the pilgrims of Emmaus. However, one must realise that at the time, it was still often the case that a landscape in itself had to be justified or at the very least, enhanced, by the inclusion of a religious or historical scene.

*In any event, in the well-balanced complementarity of these coppers, the finesse of their painterly execution as well as the subtlety of their colour scheme, Rijckaert offers us a dazzling display of the talents that place him among the top Flemish landscape *fijnschilders* in the first half of the XVIIth century.*



Les Sept Œuvres de Miséricorde

The Seven Acts of Mercy

Panneau • Panel : 43 x 59,5 cm.

Monogrammé

PROVENANCE :

Collection privée

Fils de Pieter Brueghel le Jeune, Pierre Brueghel III fut reçu comme franc-maître à la Gilde des Peintres d'Anvers en 1608. Dès le début de sa formation, il travailla dans l'atelier paternel, dont il reprit la direction dès 1630.

En dépit des quarante années qui s'étaient écoulées entre le décès de l'illustre Pieter Brueghel l'Ancien et l'accession à la maîtrise de son petit-fils, Pieter Brueghel III, la demande d'œuvres brueghéliennes n'avait cessé de croître : les originaux restant inaccessibles et jalousement conservés dans les collections princières et/ou patri-ciennes, les amateurs n'avaient d'autre choix que de se procurer des copies ou plus exactement des variantes auprès de l'atelier de ses descendants.

C'est grâce à cette abondante production que certaines compositions originales perdues de Pieter Brueghel l'Ancien nous ont été transmises et qu'ont été par ailleurs mis en lumière les liens de l'atelier de Pieter Brueghel II et III avec l'œuvre d'autres maîtres, tels, i.a., David Vinckboons, Jacob Savery, Marten van Cleve ou Jacob Grimmer. Même si ses compositions originales sont rares et que ses œuvres soient parfois confondues avec celles de son père, elles n'en révèlent pas moins une empreinte caractéristique : son tempérament le poussant à une épuration quasiment abstraite et résolument moderne des plans de couleurs, Pierre Brueghel III accentue volontiers la vigueur des coloris. De même, avec l'expression parfois exacerbée qu'il donne à ses visages, il réussit toujours à donner une inflexion personnelle à aux aspects les plus satiriques de l'esprit brueghélien.

Il s'agit ici d'une merveilleuse réélaboration, dans cet esprit de simplicité épurée propre au peintre, du dessin de Pierre Brueghel l'Ancien, signé et daté de 1559, conservé au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, figurant la Charité. Gravée par Hieronymus Cock, cette composition connaitra un succès considérable en faisant notamment l'objet d'un certain nombre de réélaborations par Pierre Brueghel le Jeune.

Dans sa version du thème, Pierre Brueghel III fait l'omission du personnage allégorique central de la *Caritas* en se limitant à la représentation à la fois anecdotique, épurée et savoureuse des Sept Œuvres de Miséricorde, en autant de scènes pittoresques.

A l'avant-plan, l'urgence fait se bousculer les nécessiteux autour des charitables personnages s'affairant à nourrir les affamés et à vêtir les indigents dénués. Plus loin à gauche, c'est au tour des assoiffés d'être l'objet de sollicitudes bienveillantes, tandis que plus haut, un couple rend visite à des prisonniers dans leur geôle, dont l'un a d'ailleurs les pieds entravés dans un bloc. Tout au fond, non loin du centre, deux hommes portent un cercueil, se disposant ainsi à faire rendre les derniers hommages à un bon chrétien. Sur la route redescendant vers le village, trois pèlerins sont accueillis par un homme se préparant à leur offrir l'hospitalité, tandis qu'un couple, à droite, s'engage dans une maison afin de rendre visite à des malades.

Par-delà la suppression de certains détails symboliques, tels, sur la terrasse de l'avant-plan, la ceinture, symbole de l'ascèse, le bol, symbole de pauvreté etc..., l'esprit de Pierre III se manifeste dans l'épuration de la facture : plans de couleur quasiment abstraits se répondant avec une rare harmonie, architectures sobres et volumétriques...

Tout se passe comme si le peintre, au départ du modèle didactique et imprégné de sentiment religieux de son aïeul, en avait transformé la représentation en en faisant une anthologie expressive et colorée de savoureuses scènes de genre.

The son of Pieter Brueghel the Younger, Pieter Brueghel III was accepted as a free master in the Antwerp Painters' Guild in 1608. He began his training in his father's workshop, where he remained, and which he ran from 1630 onwards.

In spite of the 40 years that had passed between the death of the illustrious Pieter Brueghel the Elder and his grandson Pieter Brueghel III's becoming a master, the demand for all things Brueghelian continued to increase: since the originals remained inaccessible and jealously guarded within the collections of princes and/or nobility, admirers had no choice but to obtain copies or, more correctly, variations from the workshop of his descendants.

It is thanks to this abundant production that evidence survives of certain original compositions by Pieter Brueghel the Elder which had been lost, as well as shedding light on the connections between the workshops of Pieter Brueghel II and III and the work of other masters such as David Vinckboons, Jacob Savery, Marten van Cleve and Jacob Grimmer.

Even if original compositions by Pieter Brueghel III are rare, and his work is sometimes confused with that of his father, it nonetheless bears its own characteristic imprint : inclined towards a nearly abstract and distinctly modern distillation of the palette, Brueghel III intentionally accentuates the intensity of the hues. By the same token, in the sometimes heightened expressiveness of the faces, he succeeds in adding a personal note to the most satirical side of the Brueghelian sensibility.

A marvelous treatment, in the spirit of pared-down simplicity typical of this painter, of the drawing by Pieter Brueghel the Elder, signed and dated 1559, in the collection of the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam, depicting Charity. Engraved by Hieronymus Cock, this composition attained considerable success and also served as a model for a number of works by Pieter Brueghel the Younger.

In his version of the theme, Pierre Brueghel III omits the central allegorical figure of *Caritas* and restricts himself to a representation of the Seven Acts of Mercy in the same number of picturesque scenes, in a manner that is at once anecdotal, colorful and refined. In the foreground, we see the desperate needy thronging around the charitable figures who are busy feeding the hungry and dispensing clothing. Further to the left, the thirsty are the object of attentive benevolence, while higher up, a couple is visiting prisoners in their jail, one of whom has his feet in stocks. At the very bottom, not far from the center, two men carrying a coffin are providing a good Christian with a proper burial. On the road leading towards the village, three pilgrims are seen being offered hospitality, while at the right, a couple is entering a house in order to visit the sick.

In addition to the omission of certain symbolic details such as, on the terrace in the foreground, the belt, symbol of asceticism, the bowl, symbol of poverty, etc. Pierre Brueghel III's handiwork is characterized by the refinement of his technique : nearly abstract color fields interacting with rare harmony, and austere, volumetric architecture.

It is as if the painter, starting from the didactic model of his grandfather, full of religious sentiment, had proceeded to turn the painting into a compendium of expressive and colorful of genre scenes.



Maître allemand d'origine wallonne, Pieter Binoit est le fils d'un Tournaisien établi à Cologne à la fin du XVI^e siècle. Ce dernier avait fui les Pays-Bas méridionaux lors des persécutions contre les réformés.

Pieter Binoit naquit à Cologne en 1589/90. La destruction de la majeure partie des archives de la ville de Cologne durant la dernière guerre ne permet pas de connaître avec précision la date de sa naissance.

Il est très probable qu'il reçut sa formation chez Daniel Soreau, maître de natures mortes, dont il épousa la nièce en 1627. L'atelier des Soreau constituait, dans la petite ville de Hanau, un centre de ralliement autour duquel s'étaient regroupés nombre d'artistes flamands et wallons qui avaient quitté les provinces du sud.

Avant de se fixer à Hanau, Pieter Binoit vécut à Francfort et fréquenta l'atelier de Georg Flegel, comme le prouve une œuvre datée de 1621. L'influence de ce maître est évidente et les deux artistes ont parfois traité les mêmes sujets.

Pieter Binoit se spécialisa dans la représentation de natures mortes de fruits disposés sur un entablement.

La composition, toujours bien équilibrée, est faite le plus souvent de fleurs, de fruits, de gâteaux, et est parfois rehaussée d'un verre précieux ou d'une argenterie ciselée. Sa palette est dominée par des tonalités de jaune, rouge, vert profond et brun ocre. Ses tableaux, rares, suscitent l'intérêt des *connoisseurs* et placent d'emblée Pieter Binoit au premier rang des meilleurs spécialistes de la nature morte de la première moitié du XVII^e siècle.

Ce bouquet, à la composition à la fois dense et savamment dosée, permet d'apprécier l'ensemble des caractéristiques qui rendent les œuvres florales de Pieter Binoit particulièrement recherchées des amateurs.

Des fleurs fortement individualisées et présentées, par-delà l'apparent désordre, avec une grande lisibilité s'échappent avec vigueur d'un petit vase de verre cylindrique à pastilles. De longs pédoncules se dégagent de la gerbe centrale, l'encadrant ainsi en arc de cercle.

La gamme chromatique privilégiée par Binoit, constituée de couleurs à la fois franches, pures et subtilement diversifiées, concourt fortement à l'attrait immédiat qu'exercent ses bouquets.

La forme et le choix de ses boutons reste toujours très caractéristique: en l'occurrence, une comparaison avec le bouquet (panneau. 28,5 x 21,6 cm.), signé et daté de 1613, conservé à la Narodni Galerie de Prague se révèle particulièrement fructueuse: par-delà la forme très personnelle qu'il donne à ses anémones et à ses roses aux contours à la fois ronds et serrés, on reconnaît en bas à gauche le motif particulier de la branche de laurier sommée d'une tige de muguet.

Sur le plan quasi-vertical du sobre entablement de pierre, à la mise en perspective légèrement archaïque, le peintre a ici disposé une longue chenille ainsi qu'un cerf-volant, l'un de ses autres motifs favoris.

D'autres versions de cette composition ont été localisées: l'une, monogrammée et datée 1623, est conservée dans une collection privée suisse, l'autre de qualité inférieure se trouvait autrefois dans la collection Wetzlar à Amsterdam (cf. G. Bott, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1962, p. 77, n°6).



Bouquet de tulipes, iris, oeillets, marguerites et autres fleurs dans un vase de verre

Bouquet of tulips, irises, carnations, daisies and other flowers in a glass vase

Panneau • Panel : 25,3 x 20,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



A German master originally from the Walloon region, Pieter Binoit was the son of an immigrant from Tournai who settled in Cologne at the end of the XVIth century, having fled the southern Netherlands to escape persecution as a Protestant.

Pieter Binoit was born in Cologne in 1589/90. The destruction of the majority of the archives of the city of Cologne during the last war makes it impossible to determine the date of his birth exactly.

It is highly likely that he was trained by Daniel Soreau, a master of still lifes, whose niece he married in 1627. In the small town of Hanau, Soreau's workshop was a gathering place for many Flemish and Walloon artists who had left the southern provinces. Before establishing himself in Hanau, Pieter Binoit lived in Frankfurt where he frequented the studio of Georg Flegel, as a work dated 1621 attests. The influence of this master is clear and the two artists sometimes painted the same subjects. Pieter Binoit specialized in still lifes of fruit arranged on tables.

His always harmonious compositions are generally made up of flowers, fruit and cakes, occasionally accented by a precious glass or carved silverware.

His palette is dominated by yellow, red, dark green and brown ochre.

His rare paintings are prized by connoisseurs and immediately place Pieter Binoit among the top still life specialists from the first half of the XVIIth century.

This bouquet, with its composition that is at once dense and judiciously arranged, allows us to appreciate all the characteristics that make floral compositions by Pieter Binoit particularly sought-after.

Flowers with a high degree of individual definition are presented in apparent disorder, yet they retain considerable legibility as they burst forth from a small, cylindrical glass vase with beading. Long stems protrude from the central bunch, framing the bouquet with their arcs.

The chromatic range favored by Binoit, consisting of colors that are at once bold, pure and subtly varied, contributes greatly to the direct appeal of his bouquets. The shape and choice of blossoms is always highly characteristic in his work : in this case, a comparison with the bouquet (panel. 28.5 x 21.6 cm.), signed and dated 1613, in the collection of the Narodni Gallery in Prague is particularly revealing. In addition to the highly personal form that he gives to his anemones and roses, with contours that are round and compact, the specific motif of the laurel branch crowned with a sprig of lily of the valley appears at the lower left.

On top of the quasi-vertical plane of the unadorned stone table, presented in a slightly archaic perspective, the painter has placed a long caterpillar as well as a stag beetle, another of his favorite motifs.

*Other versions of this composition have been identified: one of these, which is monogrammed and dated 1623, belongs to a private collection in Switzerland, while the other, of lesser quality, was formerly in the Wetzlar collection in Amsterdam (cf. G. Bott, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1962, p. 77, no. 6).*



Le Jardin d'Eden

The Garden of Eden

Culvre • Copper : 24 x 31 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Graveur et peintre de paysages animaliers, Frédéric Bouttats accède à la maîtrise de Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1612. Subissant à ses débuts l'influence de Jacob et Roelandt Savery, il se rallia bien vite à la formule plus brueghélienne du paysage, caractérisée, comme chez Brueghel de Velours, par un traitement tout en finesse des arbres. Véritable fondateur d'une dynastie de peintres (l'on sait que ses fils Frédéric II et Gérard seront également peintres mais la tradition se perpétuera jusqu'au milieu du XVIII^e siècle avec des figures comme Jean-Baptiste et Petrus-Balthazar Bouttats), Frédéric Bouttats se limitera essentiellement à de subtiles variations autour des thèmes-phares du paysage animalier tels l'Arche de Noé, le Paradis avec la Création d'Eve ou la Chute de l'Homme.

Il collaborera également à l'occasion avec des peintres tels Jan van Kessel ou Isaac van Oosten.

La délicatesse du talent de Frédéric Bouttats, peintre animalier et paysagiste subtil, éclate ici dans toute sa fraîcheur. L'influence conjointe de Jan Brueghel de Velours se révèle dans la délicatesse fouillée du rendu de la végétation, tandis que c'est naturellement vers R. Savery et Frans I Pourbus qu'il convient de se tourner pour chercher les racines de l'art animalier subtil de Bouttats. Adam et Eve se détachent au centre de cette composition à la luminosité sereine, dont le sujet est à la base même du développement du genre animalier.



An engraver and painter of animal landscapes, Frederick Bouttats became a master in the Guild of Saint Luke of Antwerp in 1612. Influenced at the outset by Jacob and Roelandt Savery, he would soon adopt a more Brueghelian formula in his landscapes, characterized a very fine treatment of the trees, as in the work of the Velvet Brueghel. As the veritable father of a dynasty of painters (we know that his sons, Frederick II and Gerard also became painters, but the tradition continues up until the middle of the XVIIIth the century with figures such as Jean-Baptiste and Petrus-Balthazar Bouttats), Frederick Bouttats essentially limited himself to subtle variations on the key themes in the animal landscape such as Noah's Ark, Paradise and the Creation of Eve or the Fall of Man.

He also occasionally collaborated with painters such as Jan van Kessel and Isaac van Oosten.

The delicate talent of Frederick Bouttats, a painter of animals and landscapes of subtle quality, bursts forth here in all its freshness. The close influence of Jan "Velvet" Brueghel is evident in the exceedingly delicate rendering of the vegetation, while the roots of Bouttats' subtle animal paintings should of course be sought in the work of R. Savery and Frans I Pourbus. Adam and Eve stand out in the center of the composition with a serene luminosity, the subject of which in fact formed the basis for the development of the animal genre.



43

Balthazar van der Ast

1593 Middelbourg – Delft 1657

Balthazar van der Ast naît en 1593 à Middelbourg, dont son père était un riche négociant. En 1609, lors du décès de ses parents, il rejoint sa sœur aînée Maria, mariée depuis cinq ans au célèbre peintre de natures mortes Ambrosius Bosschaert l'Ancien ; ils prirent tous deux soin de Balthazar qui fit son apprentissage dans l'atelier d'Ambrosius jusqu'en 1615.

Par la suite, la famille s'installa à Bergen op Zoom puis à Utrecht où Balthazar fut, dès 1619, inscrit à la corporation des peintres. En 1632, il part pour Delft, y épouse Margrieta van Bueren et s'établit dans cette ville jusqu'à sa mort en 1657.

L'apprentissage chez Ambrosius Bosschaert l'Ancien, fondateur de la brillante école de Middelbourg, fut déterminant pour van der Ast. Par-delà l'influence de son beau-frère dans le choix des sujets, van der Ast élaborait une formule tout à fait personnelle dont le charme réside en grande partie sur son approche spécifique toute en virtuosité, finesse et poésie.

La présence dans ses œuvres de petits animaux, de coquillages et d'insectes révèle l'influence de Roeland Savery.

Mû par une vision intellectuelle, idéale et harmonieuse de la nature, il crée un corpus où il associe une exécution toute en délicatesse et précision, confinant à l'art du miniaturiste, à un traitement des motifs jouant au mieux de l'émerveillement poétique.

Grand coloriste, il choisit toujours avec soin des tonalités fraîches et confère à ses compositions un luminosité presque irréaliste.

Pour étoffer ses créations, l'artiste ajoute des coupes, des plats en porcelaine de Chine, des paniers d'osier, des coquillages aux formes capricieuses, évocateurs de contrées lointaines, en bref, tous ces *mirabilia* dont la faveur grandit depuis la Renaissance.

La contribution de Balthazar van der Ast est grande au genre de la nature morte : l'élargissant dans ses horizons, il assura la synthèse entre le talent et la finesse de Bosschaert et la sensibilité de Savery.

Son œuvre s'imposa d'emblée comme une inépuisable source d'inspiration pour ses imitateurs et suiveurs, dont les plus célèbres sont Ambrosius Bosschaert le Jeune, son neveu, et celui qui fut son élève, Jan Davidsz de Heem.



Nature morte à la corbeille de fruits, au vase de fleurs, coquillages, cerises et autres fruits sur une nappe blanche

Still life with basket of fruit, vase of flowers, seashells, cherries and other fruit on a white cloth

Panneau • Panel : 50 x 93 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



The son of a well-to-do merchant from Middelburg, Balthazar van der Ast was born in that town in 1593.

On the death of his parents in 1609, he was taken into care by his elder sister Maria and her husband, Ambrosius Bosschaert the Elder, founder of the brilliant school of Middelburg. The latter became his Master until 1615, when the family moved to Berg op Zoom and then Utrecht. In 1632, the painter moved to Delft, where he enrolled at the Guild of Painters and married Margrieta van Bueren.

After being influenced by his brother-in-law in choice of subject-matter, Balthazar created highly personal elaborate works, the charm and inventive design of which depend on a special approach to the still life. His paintings reveal an ideal, harmonious vision of nature, whilst showing a concern for perfection and a desire for a tactile rendering of flowers and fruit. In order to fill out his compositions, the artist adds cups, china dishes, wicker baskets and all the *mirabilia* and rare ornaments very much in favor since the Renaissance. The introduction of small pets, exotic sea-shells and insects points to close link with Roeland Savery.

Van der Ast's contribution to the still life genre development is conspicuous : He widened its scope and modernized its iconography, whilst combining Bosschaert's talent and finesse with Savery's sensitivity.

For many other painters, his work represented an inexhaustible fount of inspiration, the most famous of whom were A. Bosschaert the Younger and his nephew, J.D. de Heem, who was probably his pupil.



Dans cette composition aux accents visuels et tactiles d'un grand raffinement, véritable *compendium* de son art, B. van der Ast juxtapose avec élégance ses motifs de prédilection : De la corbeille de fruits barrée d'une l'assiette en porcelaine Wan-Li (un motif que l'on retrouve notamment dans les œuvre de jeunesse de son élève Jan Davidsz. de Heem cf. De Jonckheere ed., cat. expo. *Biennale des Antiquaires*, 1998, n°54) à l'élégant bouquet de fleur en passant par une sélection de précieux coquillages, ce sont presque trois compositions picturales d'une extrême raffinement qui se retrouvent savamment intégrées l'une à l'autre dans l'espace d'un seul et même champ pictural.

Deux papillons, un lézard au corps expressivement contorsionné, un criquet et un perce-oreilles introduisent dans la composition l'élément animal cher à van der Ast et qu'il reprend à l'art de Roeland Savery. Autant qu'une note de vie ludique, ils introduisent également dans le tableau la menace de leur prédation virtuelle les fruits gonflés de sève et les fleurs aux couleurs éclatantes.

L'arrangement frontal et en largeur des objets permet leur échelonnement et ménage des effets de perspective savamment dosés qui aèrent et rythment la composition. La leçon du maître (A. Bosschaert) s'épanouit chez van der Ast avec un sens de la scansion décorative qui lui est spécifique.

van der Ast ne recule pas devant les audaces chromatique les plus éclatantes : ainsi ici les accents vermillon des cerises et groseilles rouges encadrent la composition de chaque côté et se détachent avec netteté sur la nappe d'une blancheur immaculée, autre contribution iconographique de l'artiste au développement du genre du *banketje*.

Il n'en reste pas moins que van der Ast reste toujours attentif à préserver l'intégration chromatique, en s'appuyant notamment sur l'utilisation savamment modulée d'effets de *chiaroscuro* de tonalité grise.

Autant d'éléments qui font de ce panneau (d'une taille inhabituellement grande qui en accentue d'ailleurs la rareté) l'un des points d'orgue du *corpus* d'un artiste dont la production représente en soi l'un des sommets, rarement égalés, des prémices du développement de la nature morte européenne.



In this composition with its enormously refined tactile and visual accents, we see a veritable compendium of the art of B. van der Ast. His favorite elements are elegantly juxtaposed : from the basket of fruit crossed by a dish in Wan-Li porcelain (a motif that is particularly found in the early works of his student Jan Davidsz. de Heem, cf. De Jonckheere ed., exhib. cat. 1998 Biennale des Antiquaires, no. 54) to the graceful bouquet of flowers and the collection of precious shells, it is almost as if three delicately constructed pictorial compositions were integrated into the space of a single pictorial field.

Two butterflies, a lizard with body expressively contorted, a cricket and an earwig add the animal element so beloved by van der Ast, which he derives from the art of Roeland Savery. In addition to bringing a lively and amusing touch, these creatures also introduce a sense of menace to the painting as they swarm about the fruit swollen with juice and the brilliantly colored flowers.

The frontal, sideways arrangement of the objects allows them to be carefully arranged within the pictorial space, creating skillfully measured perspective effects that add rhythm and allow the composition to breathe.

The lessons of the master (A. Bosschaert) have been distilled in the work of van der Ast with his specific sense of decorative presentation.

Van der Ast does not shy away from the most brilliant chromatic feats : thus, the vermillion accents on the cherries and the red currants framing the composition on each side and stand out strikingly against the impeccably white cloth, which is indeed another of the artist's iconographical contributions to the evolution of the banketje genre.

At the same time, van der Ast takes care to maintain a chromatic integration through the use of skillfully modulated chiaroscuro effects in gray tones.

The sum of these elements is a panel (of an unusually large size which makes it all the more rare) that forms one of the high points in the work of a painter whose oeuvre itself is considered one of the unparalleled peaks in the early development of the still life in Europe.



Né en 1600 à Haarlem, Jan Matham est le fils du célèbre dessinateur et graveur Jacob Matham (1571-1631). Il accède à la maîtrise dans la Guilde des peintres de cette même ville en 1628, tout en poursuivant à l'instar de son père une activité de graveur. Son œuvre peinte comprend essentiellement des scènes de genres tandis que son œuvre gravée fait état d'une production de peintre de natures mortes portant sa signature en plein. Une splendide *vanitas* gravée révèle stylistiquement l'influence de motifs formels empruntés à de Gheyn ou au jeune de Heem, tandis que son *chiaroscuro* savant trahit en filigrane l'influence de Rembrandt.

Œuvre capitale pour la connaissance de l'œuvre de ce peintre mystérieux que reste Jan Matham, ce charmant panneau est la première et unique nature morte connue portant en plein la signature du peintre. A ce jour, les deux seules autres œuvres picturales données avec certitude au peintre sont une paire de pendants monogrammés conservés au Westfälisches Landesmuseum de Münster, l'un figurant une botte d'asperges entourée de fleurs et fruits estivaux, tandis que l'autre s'articule autour de la représentation d'un rameau de prunes avec d'autres fruits automnaux.

Matham montre dans ces deux œuvres un souci de vraisemblance temporelle le distinguant, à l'exception peut-être de Floris van Schooten, de ses contemporains de l'Ecole de Haarlem. Par-delà la complémentarité de ces sujets se rattachant à une représentation implicite du cycle des Saisons, c'est l'extrême simplicité de la mise en page qui frappe dans chacune de ces œuvres : compositions triangulaires, recourant à un nombre limité d'éléments et scandée par un jeu subtil de diagonales contrastées, sur un simple entablement de pierre contre un fond neutre abstrait.

Une touche picturale à la fois enlevée et subtile, relayée par une distribution des lumières subtilement modulée à bon escient, semble être une caractéristique de Matham peintre de natures mortes. On la retrouve, avec encore plus d'onctuosité, dans une lumière doucement diffuse et avec plus d'intégration tonale, dans notre composition. Autant d'éléments qui, joints à la sobriété plus grande du jeu de diagonales, sembleraient indiquer une date de réalisation antérieure par rapport aux pendants de Münster et situeraient ce charmant panneau dans la période de première maturité de l'artiste, proche encore des réalisations d'un Floris van Schooten.



Nature morte de pêches et de prunes

Still life with peaches and plums

Panneau. • Panel : 31,3 x 43,6 cm.

Signé

PROVENANCE :

Collection privée



Born in Haarlem in 1600, Jan Matham is the son of the famous draughtsman and engraver Jacob Matham (1571-1631). He became a master in the Haarlem painters' Guild in 1628, following in his father's professional footsteps by becoming an engraver. His paintings essentially consist of genre scenes, while his engraving work records still lifes bearing his full signature. A marvelous engraved *vanitas* shows the stylistic influence of formal motifs borrowed from de Gheyn or from the young de Heem, while his deft *chiaroscuro* belies the influence of Rembrandt.

A pivotal work for understanding the œuvre of Jan Matham, a painter who remains shrouded in mystery, this charming panel is the first and only known still life bearing his full signature. To date, the only two other paintings that have being attributed to him with certainty are a pair of monogrammed companion pieces in the collection of the Westfälisches Landesmuseum in Münster, one of which depicts a bunch of asparagus surrounded by flowers and summer fruits, while the other is centered around the depiction of a branch of plums with other autumnal fruits.

In these two works, Matham displays a concern for temporal plausibility that distinguishes him from his contemporaries in the Haarlem School, with the exception perhaps of Floris van Schooten. In addition to the complementarity of the subjects that present an implicit representation of the cycles of the seasons, one is struck by the extreme simplicity of the layout that characterizes each of the works: triangular compositions using a limited number of elements and marked by a subtle play of contrasting diagonals, on a simple stone table against an abstract neutral background. A painterly touch that is both direct and subtle, interspersed with an intentionally gentle modulation of the distribution of light, appears to be a characteristic of Matham's still life work. This quality is apparent here, smoother than ever, in the softly diffuse light, showing greater tonal integration. In combination with a greater austerity in the play of diagonals, all of these elements would appear to indicate that this work predates the pair in Münster, thus situating this delightful panel in the period of the artist's early maturity, when his work still resembled that of Floris van Schooten.



45

Jean-Michel Picart

vers 1600 Anvers – Paris 1682

Peintre de natures mortes de fleurs et de fruits, Jean-Michel Picart appartient à la fois aux écoles flamande et française : il naît à Anvers, où il reçoit vraisemblablement son premier apprentissage mais très vite, vers 1625, il s'établit à Paris. Par-delà les déboires qui émailleront sa vie privée, la progression de sa carrière artistique y sera constante : En 1640, il est reçu à l'Académie de Saint-Luc et est mentionné en 1647 comme "Peintre ordinaire de Monseigneur de Metz". Membre de l'Académie Royale à partir de 1651, il devient "Peintre du Roy" en 1651, avant d'être promu "Peintre ordinaire du Roy" en 1679.

Un autre signe de ces faveurs royales nous est donné par sa participation à l'inventaire des biens post mortem de Henriette-Marie, fille de Henri IV et veuve de Charles I^{er} d'Angleterre. Dans son atelier florissant, Picart accueillera de nombreux jeunes peintres tels Philippe Vleughels, le père de Nicolas Vleughels ou encore Philippe Musson, qu'il emploiera également à réaliser de nombreuses copies d'œuvres d'artistes célèbres tels Rubens, van Dijck, Brueghel de Velours, Titien i.a. Parallèlement à cette activité de peintre et de chef d'atelier, Picart s'exercera également avec succès, grâce à ses contacts privilégiés avec le milieu artistique anversois, aux métiers de rabatteur et marchand de tableaux.

Les œuvres signées et datées de Picart sont rares, rendant de ce fait difficile toute tentative d'établir une stricte chronologie de ses œuvres. Toutefois, l'œuvre de Picart dénote une évolution tout à fait significative des développements esthétiques que connaîtra le genre de la nature morte dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Aux œuvres de ses débuts, aux bouquets dépouillés d'une simplicité digne d'un Daniel Seghers, succèdent progressivement et de façon non linéaire (car il est probable que pour une clientèle plus austère de bourgeois et de marchands, il a continué à produire les compositions plus austères de sa première manière) des œuvres plus baroques, répondant au goût du monarque et de sa cour. Sans jamais sacrifier à l'opulence exagérée d'un G.P. Verbrugghen le jeune ou d'un J.B. Bosschaert, Jean-Michel Picart incarnera le goût français contemporain, annonçant les réalisations les plus accomplies de Belin de Fontenay ou de J.-B. Monnoyer. Dans cette veine, il fournira à Louis XIV une série de tableaux répertoriés sous l'appellation "Fleurs, fruits et natures mortes" dans les inventaires des collections royales, mais dont le souvenir seul perdure. Dans ces œuvres, tapis turcs, balustrades, socles sculptés viennent compléter l'effet fastueux de leurs bouquets opulents.



Bouquet de fleurs dans un vase de verre sur un entablement Flower bouquet in a glass vase on a ledge

Toile • Canvas : 47,5 x 36,5 cm

Signée

PROVENANCE :

Collection privée, Belgique



A painter of flower and fruit still lifes, Jean-Michel Picart belongs simultaneously to the Flemish and French schools. He was born in Antwerp where he most probably received his early training. Very soon, however, i.e. ca. 1625 he settled in Paris. For all the vicissitudes of his private life, the development of his artistic career evolved unruffled. In 1640, he was admitted at the Académie de Saint Luc and in 1647 was registered there as "Peintre ordinaire de Monseigneur de Metz". Elected member of the Académie Royale in 1651, he became "peintre du Roy" during that same year. He was further promoted "peintre ordinaire du Roy" in 1679.

Upon the death of Henriette-Marie, the daughter of Henry IV and widow of Charles I of England, he took part in the inventory of the deceased princess's properties. Picart's blooming studio was to host numerous talented young painters among whom Phillip Vleugels, the father of Nicolas Vleugels, or even Phillip Musson who worked for him, executing the copies of paintings by famous artists such as Rubens, van Dijck, Jan Brueghel (Velvet Brueghel) and Titian, among others. Having favoured contacts with the Antwerp artistic circles, Picart was able to deal not only as a painter and studio director, but as a procurer (agent) and dealer as well.

Signed and dated works by Picart are rare; it is therefore quite difficult to establish a rigorous chronological classification of his paintings. These, however, seem to mirror the major stylistic still life developments of the second half of the XVIIth century. His early paintings featured bare bouquets, the simplicity of which evokes the artlessness of a Daniel Seghers; they would progressively tend to be superseded by works of a more baroque inspiration, reflecting the taste of the king and his court. (It should however be noted that this progression towards baroque was at times discontinued, as though the artist had sought to satisfy the demands of a more austere clientele of collectors, serious amateurs and art dealers by offering them severe works akin to his early production). Without ever adopting the extravagant opulence of a G.P. Verbrugghen the Younger or a J.B. Bosschaert, Jean-Michel Picart embodied the contemporary French taste, prefiguring the more accomplished achievements of Belin de Fontenay or J.B. Monnoyer. A series of paintings of a similar inspiration, *Flowers, Fruits and still lifes*, was to be executed for Louis XIV. It is however regretful that nothing of these remains but their description in the royal collection inventories. According to these descriptions, the paintings featured Persian carpets, balustrades and sculpted pedestals meant to enhance the glorious look of the rich, opulent bouquets.

In conjunction with this major activity as a flower and fruit painter, Jean-Michel Picart seems to have broached landscape and architecture painting alike. Unfortunately no



45

Jean-Michel Picart

vers 1600 Anvers – Paris 1682

Parallèlement à cette activité principale de peintre de fleurs et de fruits, Jean-Michel Picart semble s'être également essayé à la peinture de paysage et d'architecture : aucun exemplaire, malheureusement, de cette production marginale ne nous est à ce jour connu mais sa contribution essentielle et encore largement inexplorée au genre de la nature morte suffisent à en faire l'une des figures les plus marquantes des XVII^e siècle français et flamand.

Cette admirable composition florale est un exemple significatif de la deuxième période de Jean-Michel Picart, à une période où la délicatesse et la précision sculpturale de sa manière picturale "flamande" se conjuguent dans des mises en page plus baroques et opulentes, répondant aux goûts fastueux de ses commanditaires aristocratiques français.

Il peut être rapproché typologiquement de plusieurs autres œuvres autographes de l'artiste, notamment le *Bouquet de Fleurs* du Musée de Karlsruhe, signé et daté de 1653 (toile, 98 x 82 cm.), où l'on retrouve la même efflorescence libre du bouquet et une retombée analogue, dans la partie inférieure, de roses et de tulipes. Dans les deux compositions, Picart a recours à un vase en lapis lazuli au piétement décoré de feuilles de chêne en bronze doré. Un autre comparatif particulièrement explicite d'un point de vue stylistique nous est donné par le *Bouquet au Perroquet* (toile signée, 101 x 78 cm.), anciennement dans la collection Pardo et qui aurait vraisemblablement fait partie de l'ensemble des commandes passées à l'artiste par le Roi-Soleil.



single specimen of this marginal production has come down to us; however, his large essential contribution to the still life genre which remains to be explored in-depth is sufficient to make him one of the most outstanding figures of the French and Flemish still life painting.

*This admirable composition is a perfect illustration of Jean-Michel Picart's second manner. It may be related to several autograph compositions by the artist, viz. the *Bouquet de Fleurs* in the Karlsruhe Museum, signed and dated 1653 (dimensions: 98 x 82 cm; inches: 38,58 x 32,28) in which the flower arrangement has the same loose organisation around a central core with, in the lower part of the composition a similar downpour of roses and tulips.*

In both cases, Picart has represented a lapis lazuli vase, the pedestal of which is decorated with Gilded bronze oak leaves.

*Another specimen, stylistically similar, is afforded by the *Bouquet au perroquet* (*Bouquet with a parrot*), painted on canvas (101 x 78 cm; inches: 39,8 x 30,7) and signed, formerly in the Pardo Collection, Paris, and which most probably belongs the series commissioned by Louis XIV.*



Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours, s'initie à la peinture dans l'atelier paternel. En 1622, son père l'envoie en Italie auprès du Cardinal Federico Borromeo, archevêque de Milan. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. A Anvers, il s'inscrit aussitôt comme membre de la Gilde de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante «De Violiere», dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigea de 1625 à 1651.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, substituant au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et allègre. Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs : son habileté est telle que sa production est parfois confondue avec celle de son père.

Une palette douce, une facture lisse et brillante placent Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, parmi les précurseurs de la peinture moderne.

Œuvre particulièrement représentative de l'un des aspects les plus raffinés de la production fort diversifiée de Jan Brueghel le Jeune, ce superbe Jardin d'Eden représente l'un des sommets de la période de première maturité de l'artiste. Les éléments stylistiques concordent pour nous faire avancer une datation probable autour de 1630, à un moment où la touche de Jan Brueghel le Jeune reste précise, minutieuse et délicate, à l'instar des modèles paternels, tout en laissant pressentir une fluidité qui trouvera son développement tout naturel dans le geste beaucoup plus large, rapide et fougueux des œuvres de sa seconde maturité. Une datation qui vient préciser celle, plus large, induite par la présence, au revers du panneau, de la marque du maître pannelier Lambrecht Staes I, actif dans la première moitié du XVII^e siècle et dont la collaboration avec Jan Brueghel le Jeune est documentée entre 1608 et 1638. Le thème du Jardin d'Eden, que l'on retrouve de façon récurrente dans son corpus depuis les années 20 jusqu'à la sixième décennie du XVI^e siècle, semble avoir exercé une fascination particulière sur l'artiste et sa clientèle : Présidant au développement du genre animalier en tant que genre indépendant, le thème permet en effet aux peintres de dresser un catalogue détaillé de *mirabilia* du monde animal, dans un chatoiement de plumages et pelages aussi étincelants qu'exotiques. Frans Pourbus l'Ancien et après lui Roelandt Savery et Jan Brueghel l'Ancien seront parmi les principaux héritiers picturaux du genre... Prolongeant ces illustres antécédents, Jan Brueghel le Jeune nous donne ici une reformulation tout à fait personnelle de la composition, dégagée de toute référence directe à l'œuvre paternelle : et la formule dut plaire, si l'on en juge du nombre de tableaux, conservés dans d'illustres collections,



Le Jardin d'Eden The Garden of Eden

Panneau • Panel : 53,5 x 85 cm.

Marqué au dos des marques de la ville d'Anvers et de celles du maître pannelier Lambrecht Steens I.

PROVENANCE :
Collection privée



Jan Brueghel the Younger, who was the eldest son of Velvet Brueghel, was introduced to painting in his father's studio. In 1622, his father dispatched him to Italy to stay with the Cardinal Federico Borromeo, Archbishop of Milan.

His father's untimely death in 1625 put an end to his travels. In Antwerp, he immediately enrolled at the Guild of Saint Luke and the adjoining "De Violiere" Chamber of Rhetoric, of which he became the Dean in 1630.

He undertook the management of the family studio, and wrote down his occupations in a diary that he kept between 1625 and 1651.

Although he remained close to his father's subjects, he did however renew their design, replacing the prevalent Mannerist style, with a more realist, simple, cheerful expression of art. Today, his work is much admired by connoisseurs and his skill is so great that his work is often confused with his father's. A soft range of colors, a smooth, brilliant workmanship accounts for Jan Brueghel the Younger being considered as a precursor of modern art through his own personal research.

This work is particularly representative of one of the most refined aspects of the highly diverse work of Jan Brueghel the Younger. This superb garden of Eden forms one of the high points in the artist's early maturity. The stylistic elements would support a probable date of around 1630, at which time the brushwork of Jan Brueghel the Younger was still precise, highly detailed and delicate, after his father's example, while at the same time showing a latent fluency that would quite naturally develop in the much broader, impassioned and rapid gestures of his second mature period. This approximate date is further supported by the presence of the mark of the master panel maker Lambrecht Steens I, who was active in the first half of the XVIIth century and whose collaboration with Jan Brueghel the Younger between 1608 and 1638 has been documented.

The theme of the Garden of Eden, that is seen to recur in his body of work from the 1620's to the 1660's appears to have held a particular fascination for the artist and his clientele: leading to the development of animal paintings as an independent genre, this theme effectively provided painters with the opportunity to draw up a detailed catalog of the *mirabilia* of the animal world, in a riot of feathers and fur as dazzling as it is exotic. Frans Pourbus the Elder, and subsequently Roelandt Savery and Jan Brueghel the Elder were among the main early proponents of this genre. In spite of these illustrious predecessors, in this painting Jan Brueghel the Younger has chosen to abandon direct references to his father's work, offering instead a highly per-



présentant des analogies tant compositionnelles que tonales ou de détail, avec notre panneau. C'est en particulier avec un tableau conservé au Szepmuveszeti Muzeum de Budapest (Panneau. 52 x 83,5. Inv n°550) et datable autour de 1620 que les analogies sont les plus frappantes. D'ultérieures reformulations du thème, conservées notamment à Hampton Court dans les collections royales anglaises (Cuivre. 47,6 x 66 cm.), au Musée du Prado à Madrid (Cuivre. 57 x 88 cm. Inv. n° 1406) ou encore au Castello Sforzesco de Milan (Panneau. 55 x 89 cm.) s'en éloignent davantage.

Dans ce foisonnement encyclopédique et bariolé d'espèces animales relevant des mondes terrestres, aquatiques et aériens et faisant indirectement référence aux quatre continents connus à l'époque, la part belle est laissée aux oiseaux : de l'exotique ara au pingouin, en passant par d'élégants cygnes ou de plus communes poules d'eau, ils remplissent l'espace pictural, non sans une pointe d'*horror vacui*. Les mammifères et autres espèces complètent le tableau en introduisant une tension dynamique interne à l'intérieur de la composition : A l'encontre d'une représentation idyllique d'un jardin d'Eden où toutes les espèces animales vivraient dans une sereine harmonie, l'agressivité se fait ici jour : du chien aboyant sur le couple de cygne au lion reluquant cerfs et paons en passant par le chat guettant nerveusement un volatile, l'équilibre original du Jardin d'Eden est bel et bien rompu. Et pour cause... De fait, la représentation discrète à l'arrière-plan de la Chute de l'Homme avec Eve tendant le bras pour cueillir le Fruit défendu permet d'expliquer l'agressivité sous-jacente et à peine contenue se dégageant subtilement du panneau. Par son seul geste, Eve a définitivement compromis l'équilibre précaire du Paradis. Il s'en faut de peu dès lors pour que les tensions n'éclatent au grand jour dans un assaut de chasses et poursuites sanguinaires.



sonal version of the composition: it was apparently worth his while, judging from the number of paintings surviving in major collections that show similarities to this panel in terms of composition, tonality or detail. This is particularly the case with a painting in the collection of the Szepmuveszeti Muzeum in Budapest (Panel. 52 x 83.5. Inv. no. 550) that can be dated to around 1620 and shows the most striking similarities with this work. Other versions of the theme show a somewhat less pronounced influence, such as the one in the collection of the British royal family at Hampton Court (Copper panel. 47.6 x 66 cm.), the one in the Prado in Madrid (Copper panel. 57 x 88 cm. Inv. no. 1406) or at the Sforza Palace in Milan (Panel. 55 x 89 cm.).

This colorful, abundant encyclopedia of the animal species from land, sea, and air makes also an indirect reference to the four continents that were then known. From the exotic macaw and the penguin to the elegant swans or the more ordinary water fowl, it is surely the birds that steal the show as they fill the pictorial space with a mild sense of horror vacui. Mammals and other species complete the picture, introducing a dynamic internal tension within the composition. Far from an idyllic representation of the garden of Eden where all the animals live in serene harmony, the scene is rife with aggression: from the barking dog to the couple of swans and the lion hungrily eyeing the deer and peacocks to the cat nervously stalking a bird, the original peace of the garden of Eden has been shattered. This is no accident. The discreet depiction in the background of the Fall of Man with Eve reaching out to pick the forbidden fruit explains the undercurrent of barely contained aggression in the painting below. With just a single gesture, Eve has destroyed the fragile balance of Paradise once and for all and it is only a matter of time before tensions erupt into a perpetual frenzy of hunting and bloodthirsty pursuits.



Attribué à Herman Mijner Doncker

avant 1620 – Haarlem après 1656

Peu d'éléments de la vie de ce peintre de genre et portraitiste hollandais nous sont parvenus. Les œuvres signées de ce maître répertoriées à ce jour portent des dates s'échelonnant entre 1634 et 1656 et sa présence à la Gilde de Saint-Luc de Haarlem est attestée en 1653.

Sa production de compagnies élégantes révèle l'influence de l'œuvre de A. Palamedesz. ainsi que, dans les poses volontiers hiératiques qu'il confère à ses personnages, celle de P. Codde.

Ses personnages de l'avant-plan reçoivent un traitement toujours extrêmement raffiné et détaillé (vêtements et parures sont restitués avec virtuosité), alors qu'à l'arrière-plan, la perspective est souvent déformée à dessein de façon à réduire de façon tout à fait spécifique l'échelle des figures.

En tant que portraitiste, il croque souvent avec vivacité et justesse la physionomie et le caractère de ses modèles, par-delà le statisme apparent de la mise en page. C'est l'influence de Th. de Keyser qui est ici prépondérante.

Ses fonds de paysage, souvent dominés par des tonalités de gris-vert, rêvent en outre une bonne sensibilité atmosphérique aux effets de luminosité.

Prétexte avoué de cet excellent portrait de famille patricienne semble être le retour de chasse, célébré de façon quelque peu solennelle, du jeune héritier. La formule du portrait de famille en extérieur, elle-même dérivée du portrait de couple en extérieur, dont on connaît le célèbre prototype par Frans Hals conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, est nouvelle et semble se développer en Hollande à partir du deuxième quart du XVII^e siècle. C'est donc à un des tous premiers spécimens du genre que l'on se trouve ici confronté. Plus généralement, c'est vers la peinture flamande qu'il faut se tourner pour trouver les racines d'une telle tradition, illustrée aussi bien de façon très aristocratique par un van Dyck que de façon plus embourgeoisée par un David Teniers ou un Gonzales Coques.

Le programme idéologique sous-tendant cette représentation se déchiffre aisément à une observation attentive de la toile. D'un geste plein de fierté, et d'une fierté sans doute quelque peu démesurée par rapport à la modestie de la prise, le père, bourgeoisement et discrètement vêtu de noir, semble vouloir attirer l'attention sur les trophées cynégétiques de son indolent rejeton, finement habillé de brun à la mode chasserese.

Mère et sœurs du jeune chasseur complètent, non sans quelque raideur, ce portrait familial, tout en regardant le spectateur avec insistance. Et alors que l'aînée des jeunes filles tient un bouquet dans sa main droite, sa mère semble présenter au spec-



Le retour du jeune chasseur : Portrait de famille

The return of the young Hunter : Family portrait

Toile • Canvas : 116 x 130 cm.

PROVENANCE :

Collection privée, France



Little is known of the life of this Dutch painter of genre scenes and portraits. The list of signed works by this master that have been listed to this date were produced between 1634 and 1656 and there are records of his presence in the Guild of Saint Luke in Haarlem in 1653. His paintings of elegant groups show the influence of A. Palamedesz., while the intentionally formal poses of the figures indicate that of P. Codde.

The figures in the foreground are always painted with great refinement and detail (clothing and jewelry are brought to life with virtuosity), while in the background, the perspective is often purposely distorted in order to reduce the scale of the figures in a highly specific manner.

As a portraitist, he often captures the physiognomy and character of his models with style and accuracy, in spite of the apparently static layout. In this aspect, the influence of Th. de Keyser is predominant.

What is more, his landscape backgrounds, often dominated by grays and greens, display a good atmospheric sensibility and skillful lighting effects.

The apparent pretext for this excellent family portrait seems to be the somewhat solemn celebration of the return of the young heir from the hunt. The formula of the outdoor family portrait - derived from the outdoor double portrait, a well known prototype for which was painted by Frans Hals and is currently in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam - is new and appears to have developed in Holland from the second quarter of the XVIIth century onwards. This would therefore be one of the very earliest examples of the genre. More generally, the roots of this tradition can be found in Flemish painting, treated in the highly aristocratic manner of van Dyck or in the more bourgeois style of David Teniers or Gonzales Coques. The ideological program underlying this image can be read quite easily upon careful observation of the canvas. With a gesture full of pride, and no doubt a pride that is somewhat disproportionate to the modest booty, the father in the discreet black clothing of a proper bourgeois, appears to want to draw attention to the spoils of the hunt brought home by his indolent progeny, who is smartly dressed in a fashionable brown hunting outfit. The mother and sisters of the young huntsman complete the family portrait somewhat stiffly, gazing insistently at the viewer. The eldest of the girls is holding a bouquet in her right hand, while her mother appears to be offering an assortment of fruit to the viewer. These are all *latu sensu* symbols of the comfortable opulence in which this patrician family moves with ease, at the same time as indirectly empha-



tateur un assortiment de fruits. Autant de symboles *lato sensu* de la confortable opulence dont jouissent assurément cette famille patricienne, tout en suggérant indirectement la fertilité agricole de cette terre dont ils sont les heureux, et sans doute récents, propriétaires. Car c'est assurément dans cette direction qu'il faut chercher l'un des sens de ce portrait légèrement ostentatoire. Tout se passe en effet comme si cette famille bourgeoise tenait ici à s'affirmer désormais comme membre de la *landed gentry*, i.e. de cette ploutocratie mercantile néerlandaise cherchant une consécration sociale dans l'acquisition de domaines féodaux. C'est donc en véritables propriétaires terriens, tirant, à l'instar de ces classes nobiliaires qu'elles s'efforcent d'imiter, ressources et plaisirs de leurs propriétés foncières, que ces bons bourgeois se font représenter, non sans une certaine raideur empruntée d'ailleurs, signe irréfutable d'une imitation non encore domestiquée.

A vrai dire, seul l'héritier des fortunes et des terres semble échapper à la raideur congénitale des autres personnages et afficher une certaine désinvolture nonchalante. Et c'est là que le geste paternel prend toute sa résonance.

Adeptes plus ou moins consommés du sport aristocratique par excellence, le jeune héritier semble assurer à lui tout seul l'intégration progressive de sa famille à l'establishment. Il suffit de comparer la nonchalance avec laquelle il brandit son fusil à la maladresse un peu gauche avec laquelle son père exhibe cette autre attribut de l'élite sociale que sont les gants pour y voir les signes d'une ascension, sinon patrimoniale, du moins sociale...

Par-delà la subtile caractérisation sociologique des personnages et des liens psychologiques qui les unissent, ce portrait, à la fois amusant et raffiné, permet à Herman Doncker de donner la pleine mesure de ses talents de portraitiste bien sûr mais aussi de paysagiste, outre ses talents plus reconnus de peintre de genre... Et c'est sans doute la pratique de cette peinture à tendance satirique et moralisante qui permet au portraitiste d'instiller un ton légèrement humoristique à ce merveilleux portrait de famille.



sizing the agricultural fertility of this land of which they have become the - no doubt recent - proud owners. After all, it is surely in this vein that one explanation for this slightly ostentatious portrait could be found. All things considered, it is as if this bourgeois family hopes to establish itself in this way as a member of the landed gentry, i.e. of that Dutch mercantile plutocracy that sought to obtain social status by acquiring feudal land. Thus, we see these good bourgeois people mustering all of the resources and charms of their property holdings in order to present themselves in the manner of the noble classes that they are attempting to imitate, resulting in a somewhat stiff effect that betrays the relative unfamiliarity of the pose.

In truth, it is only the heir to the land and fortune who appears to escape the congenital stiffness that afflicts the other figures, with a certain nonchalant insouciance. This air gives the father's gesture its full resonance. Having acquired a more or less proficient mastery of the aristocratic sport par excellence, the young heir seems to be the sole agent of his family's gradual integration into the establishment. One need only compare the nonchalance with which he holds his gun with the slightly unfamiliar discomfort with which his father displays the other attribute of the social elite, the gloves, to recognize them as signs of upward mobility, if not in terms of property, then at least socially.

In addition to the subtle sociological characterization of the figures and the psychological bonds that unite them, this both amusing and refined portrait allows Herman Doncker to give free rein to the talents he possessed as a portraitist, to be sure, but also as a landscape painter, on top of his more generally recognized abilities as a genre painter. Moreover, it is surely the satirical and moralistic inclination of this painting that allows the portraitist to introduce a note of humor into this marvelous family portrait.



48

Isaac Willaerts

1620 – Utrecht – 1693

Isaac Willaerts est le frère cadet d'Abraham et le fils et l'élève d'Adam Willaerts. Contrairement à son frère, il ne semble pas avoir voyagé et, resté dans sa ville natale, s'est ainsi consacré de façon presque exclusive à la représentation de marines côtières, dans la foulée des œuvres paternelles, dont il prolonge en quelque sorte l'art. A un tel point qu'il est parfois difficile de distinguer ses œuvres non signées de celles de son père.

Il accède à la maîtrise de la Guilde de Saint Luc en 1637. A l'instar de son père et probablement aussi de son frère Abraham, il travailla en collaboration avec Willem Ormea, pour "l'étoffage" de ses compositions. Au premier plan de ses scènes de plage, il peignit de nombreuses espèces de la faune marine.

Tout comme son père, il associe volontiers les effets spectaculaires des manifestations météorologiques des éléments déchaînés avec des motifs pittoresques animant l'élément côtier, qu'il s'agisse de villages caractéristiques, de rochers déchiquetés ou d'éléments de la faune marine échoués sur la grève.

Se situant au confluent des genres de la marine pure et simple et du paysage côtier, ce charmant panneau prolonge la tradition que la dynastie des Willaerts ont introduite en Hollande au début du XVII^e siècle.

Par-delà la part belle qui est laissée aux effets atmosphériques subtils animant le ciel nuageux et la mer légèrement démontée, ce sont néanmoins les scènes caractéristiques se déroulant sur la plage qui polarisent l'attention du spectateur. En marge de l'agitation qui secoue les flots, les habitants de ce paisible village de pêcheurs vauquent à leurs occupations quotidiennes : qu'il s'agisse du pêcheur se dirigeant vers la mer avec sa nasse, de la femme portant sur sa tête une pleine corbeille de poissons ou encore des villageois s'occupant à examiner la dernière prise de pêche étalée sur la grève, le témoignage est savoureux sur la vie d'un petit village de pêcheurs dans cette Hollande de la moitié du XVII^e siècle. Tout aussi précis est le rendu minutieux de l'habitat particulier de ce village, contrastant avec les édifices urbains et/ou ruraux que l'on a l'habitude d'observer dans la peinture hollandaise contemporaine...

Seules concessions par rapport à l'évolution contemporaine de la marine atmosphérique hollandaise, signalons l'abaissement du point de vue et l'intégration tonale accrue, même si l'on reste loin ici des tentations monochromes d'un van Goyen ou de ses suiveurs. Hormis cela, l'art d'Isaac reste singulièrement proche de celui de son père Adam Willaerts...



Marine avec vue de village côtier *Seascape with view of a coastal village*

Panneau • Panel : 37 x 52,3 cm.

Signé

PROVENANCE :

COLLECTION PRIVÉE



Isaac Willaerts was the younger brother of Abraham and the son and student of Adam Willaerts. Unlike his brother, he does not appear to have traveled and remained in his native city, devoting himself almost exclusively to painting coastal seascapes. He faithfully followed the pattern of his father's art, to an extent that his unsigned works are sometimes quite difficult to distinguish from the latter's production.

He became a master in the Guild of Saint Luke in 1637. After the example of his father and probably his brother Abraham as well, he collaborated with Willem Ormea, to "fill out" his compositions. In the foreground of these many beach scenes, Willaerts painted numerous species of marine life.

Like his father, he intentionally combines the spectacular effects of meteorological events and the fury of the elements with picturesque coastal motifs, ranging from typical fishermen's villages to jagged cliffs and specimens of marine life that have washed ashore.

A combination of the genres of the simple seascape and the coastal landscape, this charming panel carries forth the tradition that the Willaerts family introduced in Holland at the beginning of the XVIIth century.

In spite of the dominant role played by the subtle atmospheric effects created by the cloudy sky and the slightly stormy sea, the viewer's attention is nonetheless drawn to the typical scenes taking place on the beach. Amidst the choppy waters, the inhabitants of this peaceful fishing village are seen going about their daily business: from the fisherman heading towards the sea with his fishing gear to the woman carrying a basket full of fish on her head and the villagers surveying the latest catch laid out on the shore, it is a colorful depiction of life in a small fishing village in the Holland of the middle of the XVIIth century. No less accurate is the minute rendering of the specific dwellings within this village that are so different from the urban and/or rural architecture that one generally encounters in Dutch painting from this period.

A few concessions to the contemporary development of the atmospheric seascape in Holland can be observed, such as a lowered point of view and increased tonal integration, without, however, succumbing to the temptation of the monochromatic style of van Goyen or his followers. Outside of these factors, the art of Isaac Willaerts remains singularly close to the work of his father, Adam Willaerts.



49

Pieter Gijssels

1621 – Anvers – 1690

Scène de Moisson Harvest Scene

Cuivre • Copper : 14 x 19 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Pieter Gysels, né à Anvers, est l'élève de Jan Boots à partir de 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 s'en 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 une 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 l'un des peintres flamands les plus appréciés.

En marge de son activité de peintre de natures mortes Gijssels donne ici la pleine mesure de ses talents de paysagiste miniaturiste qui le placent au rang des meilleurs émules de Jan Brueghel de Velours. Dans ce paysage estival, localisé temporellement par la scène de moisson, l'accent est mis de façon caractéristique sur les éléments ou plutôt les personnages au repos. Qu'il s'agisse du couple de paysannes conversant à l'angle gauche de la composition, du couple pique-niquant à l'avant-plan central ou de celui s'embrassant un peu plus loin à droite, ce sont autant de motifs brueghéliens que le peintre met ici en exergue.

L'atmosphère est donc à l'opulence et à la détente suivant un dur labeur, mais, suivant une logique dialectique baroque de dramatisation, le ciel s'assombrissant à l'arrière-plan laisse présager d'un orage à venir...



Pieter Gysels was born in Antwerp, where he was the pupil of Jan Boots in 1641, and became a Master there in 1650. Like his own Master, he was equally adept at landscape and still life. The style of his landscapes is akin to Velvet Brueghel in its composition and choice of colors. His art stands out through his stress on the play of light which he sometimes takes to extremes of bright coloring as well as his minute, delicate workmanship, particularly in rendering backgrounds. In yet another vein, Pieter Gysels, sometimes reintroduces panoramic landscape into his canvases. Finally, he stands out through an elegant figuration of the characters, which brings him closer to the Masters of the genre: Hieronymus Janssens, or Gonzales Coques. The charm of his compositions, combined with the diversity of his inspiration, make Pieter Gysels one of the most highly esteemed Flemish painters.

Alongside his activity as a painter of still lifes, Gijssels displays talents as a painter of miniature landscapes that rank him among the best imitators of Jan "Velvet" Brueghel. In this summer landscape, set at harvest time, the accent is characteristically placed on elements or rather figures in repose. From the couple of peasant women chatting in the left-hand corner of the composition, to the couple having a picnic in the center foreground or those seen kissing somewhat further away to the right, the painter has chosen to emphasize Brueghelian motifs. The atmosphere is therefore one of opulence and of the peace that follows hard work well done: however, according to the Baroque logic of dialectical dramatization that informs the scene, the sky is darkening in the background, an omen of storms to come.



50-51

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, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos.

Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes, qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi l'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, leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel l'un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Outre son abondante production de corbeilles de fruits, guirlandes de fleurs et de *banketjes*, Jan van Kessel s'est fait une spécialité de la représentation sur des supports variés (velin, panneau, cuivre) de petits tableautins figurant, à la manière de planches d'étude, des insectes, papillons et autres curiosités entomologiques. Chaque forme y est représentée isolément et se détache nettement sur un champ de teinte claire. Figurés à la pointe du pinceau, suivant une technique extrêmement soignée, ces petites études aux coloris délicats et lumineux relèvent presque de la miniature. L'utilisation d'un support de cuivre, comme dans le cas présent, permet par son effet de réflexion métallique, de renforcer le caractère précieux de ces tableautins. Avidement collectionnés par les contemporains, ils restent à ce jour l'une des productions les plus recherchées de van Kessel : l'artiste devait lui-même les considérer avec un orgueil particulier, au regard de sa décision de les inclure en abîme, au même titre que ses bouquets de fleurs et d'autres natures mortes plus ambitieuses, dans un de ses *opera magna* : l'Allégorie de l'Europe (cf. catalogue Galerie De Jonckheere, Automne 1999, n° 61).



Etudes de papillons, libellules et autres insectes *Study of butterflies, dragonflies and other insects*

Cuivres • Coppers: 9,4 x 23,2 cm

PROVENANCE:

Sydney van der Bergh

Gallery Koetser, 1963

Collection privée

EXPOSITION:

Laren, Musée Singer, *Five Centuries of Painting*, 1959, n° 55



A grandson of Jan Brueghel the Elder by his mother, and nephew of Jan Brueghel the Younger and of David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. His name appeared in 1645 on the registers of the St Luke Guild.

He specialized in painting animals, birds, frogs and insects, which he pictured in particular in paintings of "The Four Elements", "The Four Parts of the World" (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), of allegories, of fables as well as in pictures for cabinets of very small sizes. Jan van Kessel is also one of the most famous painters of flowers of that century.

His roses, often colored pink, or his tulips are finely detailed and shown in open bunches. This detailed fineness is also found in his still lifes of fruit, and in the objects he introduces such as plates, baskets or vases. The charm of his compositions and their fine, precise execution, as well as the strong colors of palette, make Jan van Kessel one of the most engaging and appreciated Flemish artists.

Beside the vast production of fruit baskets, flower garlands and *banketje*, Jan van Kessel also specialised in the genre of small paintings, featuring, in the manner of "study plates", insects, butterflies and similar entomological curiosities, executed on the most variegated supports (parchment, wooden panels, copper plates). In these small pictures, each form is represented in isolation and stands out clearly against a light coloured field. The careful stipple execution and delicate bright colours evoke miniature work. The use of a copper support (such is the case here) adds a metallic sheen enhancing the preciousness of these small pictures. In their time, they were greatly in demand and keenly sought after by the artist's contemporaries. Today, they still are among the most sought after works by the artist. Van Kessel himself must have been extremely fond of them, as we may infer from his including them as painted entities ("picture within the picture") in one of his *opera magna*: "The Allegory of Europe" (cf. catalogue Galerie De Jonckheere, Autumn 1999, n° 61). The artist also borrowed from his own flower bouquets and other more ambitious still lifes.



52-53

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

C'est ici une autre facette de l'art de Jan van Kessel qui se révèle dans toute sa fraîcheur et sa délicatesse : de fait, c'est avec la mention de "*Bloemschilder*" (peintre de fleurs) au lieu du simple "*schilder*" usuel qu'il paie sa cotisation à la corporation des peintres d'Anvers en 1644. Eclairant également la voie dans laquelle le peintre s'est engagé, son portrait gravé par A. Voet d'après E. Quellin porte en épigraphe la mention de "*peintre très renommé en fleurs*". Et c'est en cette même qualité que le célèbre, quelque douze ans plus tard, Cornelis de Bie dans son *Het Gulden Cabinet*. S'écartant du style de son grand-père Jan Brueghel, Jan van Kessel se rapproche davantage de celui de Daniel Seghers.

Si l'essentiel de sa production florale consiste en guirlandes s'organisant autour de festons, ses bouquets, à la disposition régulière et d'une grande délicatesse, n'en sont que plus appréciés. Se détachant sobrement d'un fond abstrait, les bouquets de van Kessel sont soutenus, comme dans le cas présent, de simples vases de verre. Qu'ils soient de forme quadrangulaire, globulaire ou en verre à pied, les galbes varient mais servent toujours de prétexte à de subtils jeux de reflets de lumière.

Un nombre limité de boutons et de variétés florales suffisent au peintre pour concevoir des compositions d'un rare équilibre : De façon très caractéristique, van Kessel concentre ses roses, rondes et de formes très agréables, vers le rebord du vase tandis que ses tulipes, délicatement striées de blanc, pourpre et vermillon couronnent souvent, comme ici, ses bouquets en un jet ternaie.

Son coup de pinceau se manifeste avec virtuosité, dans ses pétales ourlés ainsi que dans les nervures et les rebords de ses feuillages...

La complémentarité de ces deux charmants bouquets, qui sont parmi les plus petits que l'on connaisse dans le corpus du peintre, en accentue la rareté et le caractère précieux.

A titre de comparatif mentionnons la paire de bouquets présentés chez Richard Green en 1971, qui étaient d'ailleurs de dimensions sensiblement plus grandes (39,3 x 30,6 cm.).



Paire de bouquets de fleurs dans un vase de verre

Pair of bouquets in a glass vase

Panneaux • Panels : 15,5 x 9,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



We see here another facet of the art of Jan van Kessel in all its delicate immediacy : in fact, in the records of the Antwerp corporation of painters, he is listed as having paid his dues in 1644 with the reference of "*Bloemschilder*" (Flower painter) as opposed to the traditional "*schilder*" (painter) alone. Other evidence of the career path chosen by this artist is provided by the portrait of him engraved by A. Voet after E. Quellin bearing the epigraph "*highly renowned painter of flowers*". It is in this same capacity that he is celebrated, some twelve years later, by Cornelis de Bie in his *Het Gulden Cabinet* (The Golden Gallery).

Moving away from the style of his grandfather Jan Brueghel, Jan van Kessel favors that of Daniel Seghers.

While the bulk of his floral work consists of garlands arranged around architectural ornament, his bouquets are appreciated all the more for their orderly arrangements of great delicacy. Standing out austere against an abstract ground, van Kessel's bouquets are presented in simple glass vases, as is the case here. Their forms may be cubic, rounded or heavy-bottomed, but no matter the shape, they are always the instruments of a subtle play of light and reflection.

A limited number of blossoms and varieties of flower are all the painter needs to construct these compositions of rare harmony : in a highly characteristic manner, van Kessel concentrates the roses, which are plump and deliciously shaped, near the lip of the vase, while the tulips, delicately streaked with white, purple and vermillion, are often placed at the peak of the bouquet, as here, in a tripartite crest. His virtuoso brushwork can be seen in the curling petals, as well as in the veins and edges of the foliage.

The complementarity of these two delightful bouquets, which are among the smallest known to have been produced by this artist, makes them all the more remarkable and precious.

For the sake of comparison, one might select the pair of bouquets presented at Richard Green in 1971, which were of significantly larger dimensions (39.3 x 30.6 cm.).



D'un tableau à l'autre, mais sans jamais se répéter, Jan van Kessel charme le spectateur par ses petits *banquetjes* colorés, avec cette touche à la fois libre et émaillée qui le caractérise, en adéquation parfaite avec les supports de cuivre qu'il privilégie. Tout l'art compositionnel du peintre se manifeste dans cette réélaboration constante mais toujours novatrice d'éléments fort simples. À côté de motifs plus convenus, tels ici la demi-lune ou le plateau d'huîtres, van Kessel crée la surprise par une simple note imprévue, inédite mais tellement « juste » : car une seule orange, perchée au-dessus du fromage, suffit en l'occurrence au peintre pour conférer un charme et un caractère véritablement uniques à ce petit cuivre...



Nature morte au plateau d'huîtres et à l'orange
Still life with plate of oysters and orange

Cuivre • Copper : 20 x 24,5 cm

PROVENANCE :
 Collection privée



Painting after painting, Jan van Kessel charms the viewer with his colourful little banquet, yet never repeats himself. His characteristically free yet richly detailed brushwork is perfectly suited to the copper supports that he favoured.

All of the artist's compositional talents are expressed in this constant but ever innovative reiteration of the simplest of elements. In addition to the most common motifs such as the wedge of cheese or the platter of oysters we see here, van Kessel adds an element of surprise with a single unexpected touch, which is spontaneous but ever so precise: a single orange placed above the cheese is all it takes, in this case, for the painter to lend a truly unique character and charm to this little copper...



55

Maîtres de l'entourage de Jan van Kessel

Exceptionnel à plus d'un titre, tant par l'abondance et la qualité de sa décoration picturale que par l'extrême complexité et rareté du programme iconographique qu'il offre au spectateur ce cabinet se hisse d'emblée au rang des réalisations les plus abouties dans le domaine.

Ce qui en soi n'est déjà pas peu dire. Anvers, au XVII^e siècle, s'était en effet fait une spécialité de la production de somptueux meubles d'ébénisterie et de cabinets en particulier, qu'elle exportait d'ailleurs aux quatre coins du monde.

Descendants des coffres et des bahuts médiévaux, et dérivés de prototypes orientaux, le cabinet ou *kunstkast*, à l'instar du scriban allemand ou du *bargueno* espagnol, s'adaptant d'ailleurs très bien à l'étroitesse des intérieurs flamands, revêtait très vite de multiples usages: coffre de voyage, de toilette, à bijoux ou encore réceptacle des éléments les plus précieux d'une dot nuptiale, il acquiert progressivement la fonction de meuble d'apparat, illustrant le rang social et les richesses de son propriétaire. Véritable *trésor* exhibé au cœur même du cabinet de curiosités, il recèle les objets rares, curieux ou précieux que se devait de posséder tout honnête homme du XVII^e siècle, qu'il s'agisse de curiosités naturelles ou *naturalia* (des coquillages aux minéraux précieux en passant par corail, ivoire, nacrés et plumes) d'instruments scientifiques ou *artificialia*, d'objets précieux tels que médailles, bijoux ou objets d'or et d'argent ou encore de reliques témoignant de la vocation universaliste des intérêts de leur propriétaire... Habile facteur de cabinets, le marchand P. Hainhofer ira même jusqu'à livrer ses prestigieux cabinets "clefs en main", les tiroirs déjà remplis des précieux trésors qu'ils étaient censés contenir.

Réceptacle d'objets de prix, le cabinet devient lui-même objet de cette collection quand il se pare de matériaux précieux tels que panneaux marquetés, gravés à l'encre, brodés, recouverts de verres églomisés ou de marbres, le comble du raffinement étant sans doute atteint quand il est orné, comme dans le cas présent, de panneaux peints reflétant directement la culture cosmopolite de son commanditaire. Rares sont les exemples peints conservés avec l'intégralité de leur décor. Très vite dissociés de leur support, de nombreux petits panneaux ou cuivres de format oblong attestent pourtant du nombre important de cabinets peints originellement produits à Anvers. Des noms, parmi les plus célèbres de la peinture flamande, tels ceux de O. van Veen, J. Snellinck, M. de Vos, les Francken, Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel, H. Jordaens, Jan van der Lamén *inter alios* se prêtèrent à l'exercice, ce qui rend tout à fait intelligible les raisons qui poussèrent les générations successives à démembrer ces véritables *compendia* de chefs-d'œuvre.



**Cabinet orné de scènes mythologiques,
de bouquets de fleurs et de banketjes
Cabinet decorated with mythological scenes,
bouquets of flowers and banketjes**

Meuble plaqué d'ébène et de palissandre
Cabinet with ebony and rosewood veneer : 63,5 x 66 x 36 cm.

PROVENANCE :
Collection privée, France



Exceptional in more ways than one, be it for the abundance and quality of the pictorial decoration or the extreme complexity and rareness of the iconographical program it displays, this cabinet immediately ranks among the most accomplished examples of its kind.

This fact alone is no small honor. During the XVIIth century, Antwerp became the site of a specialized production of luxurious ebony furniture and cabinets in particular, which were exported throughout the entire world.

Descendants of medieval chests and cabinets, and derived from oriental models, the cabinet or kunstkast, like the German scriban and the Spanish bargueno, were particularly well suited to the spatial constraints of Flemish interiors, and soon came to serve multiple purposes: as a travel trunk, cosmetics or jewelry case, or perhaps as a container for the most precious items of a dowry, and gradually took on the role of a formal piece of furniture, displaying the social rank and a wealth of its owner. A veritable treasure chest that would have been presented at the center of a curio cabinet, it formed the receptacle the rare, curious or precious objects that were indispensable to the proper gentlemen of the XVIIth century. These would have ranged from natural curiosities or specimens (from seashells to precious minerals, including coral, ivory, mother of pearl, and feathers) to scientific instruments or artificialia, precious objects such as metals, jewelry or gold and silverwork, or items displaying the universalism of the owner's interests. As an accomplished cabinet maker, the dealer P. Hainhofer even went as far as delivering his prestigious cabinets "ready made", with the drawers already filled with the appropriate precious items.

As a container for costly objects, the cabinet itself becomes one of the treasures when it is adorned with precious materials such as panels in inlay work, inked engravings, embroidery, cut glass or marble, with the height of refinement no doubt being the incorporation of painted panels that directly reflect the cosmopolitan culture of its commissioner, as in this example. Painted specimens that have been preserved with the entire decoration intact are rare. Tending to become separated from their original support very quickly, the great number of small panels or copper panels in oblong formats attest to the large quantity of painted cabinets once produced in Antwerp. Some of the most famous names in Flemish painting have been associated with such work, including O. van Veen, J. Snellinck, M. de Vos, the Franckens, Jan "Velvet" Brueghel, Jan van Kessel, H. Jordaens, Jan van der Lamén, which makes its quite understandable that successive generations would have seen fit to take apart these veritable compendia of masterpieces.



55

Maîtres de l'entourage de Jan van Kessel

Le répertoire habituel de ces véritables galeries en miniature laisse en général la place belle aux scènes mythologiques, bibliques, allégoriques ou encore aux paysages bucoliques. Rares sont les cabinets mettant à l'honneur, comme dans le cas présent, *banketjes* et autres tables dressées. Et si ce décor ne reflète certainement pas la nature du contenu possible du meuble, il ne s'en réfère pas moins sans ambiguïté à la place qui lui était échue dans la maison.

L'aspect extérieur de ce cabinet, sobre placage d'ébène égayé par quelques plaques de palissandre, ne laisse certes pas soupçonner la richesse, la variété et l'originalité de son décor intérieur. La présence de poignées latérales indique que l'on avait pas encore tout à fait renoncé ici à l'usage personnel et portatif de ce meuble.

Le meuble ouvre à deux vantaux décorés sur leur face antérieure de deux scènes mythologiques figurant Bacchus et Cérès tandis qu'une scène figurant Vénus et Cupidon orne le panneau central. Autour de ce dernier, dix tiroirs sont recouverts de natures mortes, tandis que sur les quatre petits tiroirs masqués du centre sont enchâssés six petits panneaux brodés d'oiseaux. La tablette à charnières s'ouvre elle pour découvrir de part et d'autre d'un miroir deux somptueux petits bouquets en miniature.

Par-delà un premier dénominateur commun axé sur l'illustration du thème de l'abondance et de la fécondité des fruits de la terre autour de différentes facettes de l'art de la table, on s'aperçoit rapidement que le répertoire iconographique comporte plusieurs niveaux d'allusions morales, philosophiques, religieuses ou allégoriques. Si cette abondance honore indirectement la croissance de la production agricole contemporaine, sujet crucial et particulièrement sensible dans le contexte troublé de l'époque, elle se trouve toujours mâtinée du contrepoin pictural que forment dans ce genre de représentations les idées de plaisirs sensoriels et de *vanitas*.

La face interne du vantail de gauche figure un Bacchus alangui, nu et potelé, recevant avec langueur la coupe remplie de vin que lui tend un satyre barbu au faciès caprin. Les attributs traditionnels de Bacchus, tigre, grappes et coupes, gisent au sol.

Dieu de l'automne, des vendanges, du vin et de l'ivresse, Bacchus symbolise la profusion et la fécondité d'une nature non domestiquée dont les effets incontrôlés sur les passions des hommes s'opposent directement à la lucidité de la raison. C'est ainsi contre les vices de l'ivresse et de la gloutonnerie, contre la prodigalité des dons éphémères de la vie, la précarité des biens nourriciers que le spectateur est mis en garde. A l'opposé et lui faisant face, sur le vantail, à la lettre et au figuré, droit du cabinet, se tient, toute en rectitude physique et morale, la figure de Cérès : suivant l'iconographie traditionnelle, elle est figurée nue et assise à même le sol, dûment couronnée d'épis de blés et tenant dans ses bras une cornucopia remplie de fruits et de légumes. Complétant ou plutôt rectifiant l'abondance incontrôlée apportée par Bacchus, elle en représente le versant domestiqué, rationnel et civilisateur : Déesse de l'été et de l'agriculture, associée à la terre mère, Cérès est la source première de vie, fécondité et prospérité, garante du bien-être de l'humanité. Un versant plus sombre et inquiétant de son mythe, suggérant l'aléatoire et une précarité de la vie contre laquelle la raison elle-même reste impuissante, subsiste si l'on s'attarde à l'épisode de l'enlèvement de sa fille Proserpine, pendant lequel Cérès, désertant les moissons, laissa la terre stérile jusqu'à ce que sa fille lui fût rendue.

Clôture ce triangle mythologique, figure le groupe de Vénus et Cupidon. Vénus, déesse de la beauté, incarnant les principes de volupté, de jouissance et de procréation, symbolise le couronnement logique de cet hymne à une fécondité maîtrisée. Son fils Cupidon, dieu de l'Amour, se penche sur un feu aux multiples référents symboliques : Car le feu de l'amour, que l'on doit constamment entretenir, est aussi

The customary repertoire for these tiny picture galleries showed a preponderance of mythological, biblical or allegorical scenes, in addition to bucolic landscapes. Cabinets such as this one, with an emphasis on banquettes or other table arrangements, are rare. And, while the decoration hardly reflects the nature of the objects likely to be contained within, there is little doubt about the place reserved for this cabinet in the household.

From the exterior appearance of this cabinet, featuring sober ebony veneer accented by rosewood panels, one would never guess the richness, variety and originality of its decoration on the inside. The presence of side handles indicates that this piece of furniture was still being used in a portable capacity for personal effects. The cabinet opens with two doors decorated on the front with mythological scenes depicting Bacchus and Ceres while a scene of Venus and Cupid adorns the central panel. Around this central panel, there are ten drawers covered with still lifes, while the four little drawers hidden in the center are fitted with six panels embroidered with birds. The hinged tray opens to reveal a mirror flanked by two magnificent bouquets in miniature.

Beyond the primary connotations that the common theme of the abundance and fertility of the fruits of the earth expresses through various facets of the art of dining, it is clear that the iconographical repertoire contains several levels of allusion to moral, philosophical, religious or allegorical meaning.

While this abundance indirectly pays homage to the rise of agricultural production at this time, a crucial and particularly sensitive subject in this tumultuous epoch, it remains tempered by the pictorial counterpoint of the notions of the fleeting pleasures of the senses and vanitas, ever present in this genre of picture.

The inside surface of the left-hand door depicts a languid Bacchus, nude and plump, lazily accepting the cup of wine offered by a satyr, bearded and goat-faced. The traditional attributes of Bacchus are scattered on the ground: the tiger, bunches of grapes and cups.

The God of Autumn, grape harvest, wine and intoxication, Bacchus symbolizes the profusion and the fecundity of nature in all its untamed glory, whose uncontrollable effects on human passions are directly opposed to all lucidity and reason. The viewer is thus being warned against the vices of drunkenness and gluttony, the wastefulness of life's ephemeral pleasures and the precariousness of our resources.

On the opposite door, both literally and figuratively, to the right of the cabinet, we see the figure of Ceres, in all her physical and moral rectitude: according to the traditional iconography, she is shown nude and seated on the ground, wearing her crown of shafts of wheat, and holding in her arms a cornucopia full of fruit and vegetables. Completing or rather balancing the wild abundance brought by Bacchus, she represents the domestic, rational and civilizing force. As the Goddess of summer and agriculture, associated with Mother Earth, Ceres is the primary source of life, fertility and prosperity, who watches over the well-being of mankind. A darker and more disturbing side of her myth, suggesting the randomness and precariousness of the life force against which even reason remains powerless, arises if one dwells upon the story of the abduction of her daughter Proserpina, during which time Ceres abandoned the harvests and rendered the earth infertile until her daughter was returned to her.

Concluding this mythological triangle, finally, is the group of Venus and Cupid. Venus, the Goddess of Beauty, incarnating the principles of sensual pleasure, joy and procreation, symbolizes the logical summit of this ode to the mastery of fertility. Her son Cupid, the god of love, is seen contemplating a fire, signifying multiple symbolic references: after all, the fire of love, which must constantly be maintained, is also the



55

Maîtres de l'entourage de Jan van Kessel

le feu de Vulcain, l'époux de Vénus, nous protégeant contre les rigueurs de l'hiver mais détruisant aussi l'œuvre des hommes, à la fois principe de destruction, de régénération et de purification.

Servant d'emblée de référence aux liens entre plaisirs de la table et plaisirs sensuels et de mise en garde contre les excès qu'ils peuvent générer, la présence dans ce contexte du groupe de Vénus et Cupidon, et, en particulier, l'épisode mythologique de Vénus à la Rose qui semble ici mis en exergue, renvoie aux rites annuels de la fécondité de la religion grecque. Suivant la légende, Vénus, se hâtant au secours de son amant blessé Adonis eut les pieds blessés par l'épine d'une rose, qu'elle semble ici s'efforcer d'enlever avec l'aide de Cupidon. L'arrêtant dans son élan, une simple rose entraîna donc indirectement le décès d'Adonis, dont le sang sacrificiel fut associé aux rituels de fécondation de la terre. Une autre façon pour le peintre encore d'évoquer la fugacité de ces plaisirs des sens dont la déesse grecque est sans doute l'incarnation symbolique la plus haute.

La cohérence de l'association entre les figures décorant ce cabinet est également assurée par un célèbre dicton latin, tiré de L'Eunuque de Térence (v.732), explicitant le lien d'interdépendance existant entre l'amour et les stimulants du vin et de la bonne chair : "Sine Baccho et Cerere friget Venus" (Sans Bacchus et Cérès, Venus se refroidit). Un axiome de la sagesse populaire qui donne tout son sens à la représentation d'un feu dans le tableau central...

Mais le feu marital de Vulcain permet également d'identifier un ultérieur facteur de cohésion du programme iconographique de ce superbe cabinet : avec les deux bouquets de fleurs de la tablette supérieure renvoyant de façon non ambiguë au printemps, Cérès et le blé pour l'été, Bacchus et le vin pour l'automne et Vénus et le feu pour l'hiver, le cycle est bouclé d'une Allégorie des Saisons scandant le rythme de la vie et célébrant la fécondité de la nature dans son perpétuel recommencement. Au-delà de ce niveau de signification allégorique, ces merveilleux bouquets à l'attrait décoratif immédiat, incarnent tout un cortège concepts abstraits allant des vertus de l'âme à l'harmonieuse perfection, fugitive et précaire de la vie, renforçant donc l'idée de *vanitas* toujours latente.

La charge sémantique des natures mortes de banquet va, on l'a vu, dans le même sens :

ce foisonnement de victuailles et d'ustensiles alimentaires luxueux, tout en célébrant des nouvelles richesses agricoles et l'expansion des biens alimentaires d'une société dans laquelle la production et la préparation des aliments restent des enjeux économiques majeurs, incite implicitement à une consommation modérée de ces biens : la raison et la sagesse mettent en garde contre le danger de forcer la nature et son développement.

Si, dans son ensemble, c'est effectivement l'excès des plaisirs de la bouche qui est visé, il y a lieu de se demander si l'insistance sur les nouveautés alimentaires relatives que restent le sucre et les fruits candis ainsi que la mise en exergue de réceptacles alimentaires somptueux ne sous-entendent pas une critique particulière du raffinement excessif de la préparation et de la présentation de ces mets.

Dans une vision globalisante et synthétique, il y a aussi lieu de se demander si le peintre n'a pas voulu restituer, par cette succession quasi-anthologique de mets, l'image utopique des différents services du banquet idéal, recourant implicitement à un véritable catalogue de produits couvrant également le cycle des saisons. Preuve ultérieure, s'il en fallait de la complexité quasiment inépuisable du cycle iconographique de ce cabinet...

En tout état de cause, cet impressionnant catalogue de mets et ustensiles reste

fire of Vulcan, husband of Venus, shielding us from the harshness of winter but also capable of destroying man's accomplishments - at once the principles of destruction, regeneration and purification.

Functioning as the reference to the links between the pleasures of the table and of the flesh, and warning against the excesses to which they can lead, the presence of Venus and Cupid in this context, with the representation of the particular mythological episode of Venus and the Rose apparently depicted here, relates to the annual fertility rites in the Greek religion. While rushing to the aid of her injured lover, Adonis, Venus pricked her foot on the thorn of a rose, which she appears to be trying to remove with Cupid's help. By interrupting her in her flight, the simple rose thus indirectly led to the death of Adonis, whose sacrificial blood was associated with rituals for the fertility of the earth.

This is yet another way for the painter to evoke the fleetingness of the pleasures of the senses - of which the Greek goddess is surely the ultimate personification.

The associative coherence between the figures adorn in this cabinet is ensured by a famous Latin dictum, uttered by the Eunuch of Terence (v.732), that explains the interdependence between love and the stimulants of wine and fine food: "Sine Baccho et Cerere friget Venus" (Without Bacchus and Ceres, Venus would freeze). This axiom of popular wisdom gives full meaning to the fire depicted in the central scene. However, the marital fire of Vulcan also points to a further factor in the cohesion of the iconographical program of this exquisite cabinet: with the unambiguous reference to spring created by the two bouquets of flowers on the upper tray, with Ceres and the wheat for summer, Bacchus and the wine for autumn and Venus and the fire for winter, the cycle creates an allegory of the Seasons, marking the rhythm of life and celebrating the fertility of nature in its eternal renewal.

In addition to this allegorical level, these marvelous bouquets with their instant decorative appeal embody a whole array of abstract concepts ranging from the virtues of the soul to life's fleeting and precarious harmonious perfection, thus reinforcing the ever latent idea of vanitas.

As we have seen, the still lifes of the banquet are laden with similar meaning : while celebrating the new agricultural wealth and the expansion of the food resources in a society in which the production and preparation of food remained the major economic concerns, this abundance of food and luxurious utensils implicitly calls for their consumption in moderation: reason and wisdom warning against the danger of upsetting the balance of nature.

While on the whole, the focus is gustatory pleasure taken too far, one might well wonder whether the insistence on relatively new types of food such as the sugar and candied fruit, along with the emphasis on luxurious accoutrements for serving it might not entail a particular critique of the excessive refinement of the preparation and presentation of these delicacies.

Taken on a global and synthesizing level, the painting also suggests that the artist may have intended this quasi-exhaustive anthology of food with the utopian image of the various ways of serving the ideal banquet as a veritable catalog of products that also covers the cycle of the seasons: proof yet again of the virtually endless iconographical cycle of this cabinet.

In any case, this impressive catalog of foods and utensils remains a priceless document for culinary history and provides a unique account of the changes in awareness and attitudes to food and the pleasures of the table that came about in the Europe of the XVIIth century in the most privileged homes.

Stylistically, these small banquettes refer to the pioneering example adeptly estab-



55

Maîtres de l'entourage de Jan van Kessel

un document précieux pour l'histoire culinaire et fournit un témoignage irremplaçable de la modification des conscience et des mentalités face aux mets et aux plaisirs de la table que, dans l'Europe du XVI^e siècle, pouvaient s'offrir les foyers les plus privilégiés.

Stylistiquement, ces petit banquettes se réfèrent aux œuvres pionnières que nous a laissées le talent de Osias Beert: fonds neutres abstraits, simples entablements de bois, un point de vue qui reste élevé et un souci de lisibilité évitant soigneusement chevauchements et enchevêtrements s'alliant à une précision du rendu du détail et à un sens de l'harmonie chromatique privilégiant des tons à la fois délicats et soutenus font de ces dix tableaux autant de chefs-d'œuvre précoces et en miniature du genre.

Venant clôturer la complexité du cycle iconographique de ce cabinet, viennent enfin les petits tiroirs garnis de soie brodée de perles, dentelles et de fils d'or et d'argent, à décor d'oiseaux en relief. Production typiquement flamande, et très populaire autour de 1650, ces panneaux introduisent sur le mode ludique une degré de signification symbolique supplémentaire. Cachés à première vue du spectateur, ils menacent de picorer de leurs becs perlés et donc, à la lettre de ronger de l'intérieur, les mets somptueux s'offrant au regard du spectateur, une fois le cabinet ouvert...

Cette production assurément féminine soulève la question de la réalisation et indirectement de la conception de ce programme iconographique de ce cabinet: S'agit-il d'un décor composite d'inspirations multiples mais retrouvant in fine une forme de cohérence ou, au contraire, s'agit-il d'une mise en parallèle volontaire de programmes iconographiques distincts confrontant produits naturels bruts et aliments préparés, figures mythologiques et objets de la réalité...

En tout état de cause, la cohérence extraordinaire du concept ne permet pas d'éluder la question de l'identité des différentes personnalités artistiques ayant collaboré au projet. Car si les paysages sylvestres évoquent sans ambiguïté la main de Jan Brueghel le Jeune, et les personnages quelque peu replets et maniéristes les figures de son collaborateur favori, H. van Balen, les bouquets de fleurs renvoient à l'art de Jan van Kessel, tandis que les multiples banquettes suivent plutôt des modèles directement dérivés de l'art (plus archaïque par rapport aux bouquet) de Osias Beert.

Là encore il est légitime de se poser la question de savoir si les différents registres ont été commandés et posés au même moment. De même, si l'ensemble des compositions non animées ont été réalisées par le même artiste, celles directement confrontées au spectateur n'ont-elles pas été peintes d'une manière archaïque afin de s'adapter au style des allégories? Et l'on sait que Jan van Kessel s'exerça à la production de tables servies dans le style de O. Beert et qu'une partie importante de sa production fut consacrée à la réalisation de nombreux petits panneaux destinés à la décoration de cabinets...

Même s'il est difficile d'apporter une réponse définitive à ces questions, ce cabinet d'art, objet d'admiration et d'émerveillement, de contemplation et de méditation, met en valeur l'intervention et la virtuosité d'au moins deux artistes se situant dans les mouvances brueghéliennes et kesseliennes, outre celle de Jan Brueghel le Jeune pour les arrière-plans paysagers. Son décor rare et inédit, véritable abrégé de l'univers que constituait une collection picturale digne de ce nom, témoigne du raffinement atteint par artistes et ébénistes anversois. Objet paradigmatique de cette esprit de collectionneur qui régnait dans les milieux anversois éclairés, ce cabinet, s'affirmant d'emblée comme une réalité artistique en soi, témoigne de l'imbrication raffinée que pouvaient atteindre à l'époque les différentes disciplines de l'Art.

lished by Osias Beert: neutral, abstract backgrounds, simple wooden tables, a point of view that remains high and a concern for legibility resulting in the careful avoidance of overlapping and intertwining, combined with a precision in the rendering of detail and a sense of chromatic harmony favoring both delicate and deep tones, make all ten of these tiny paintings precocious masterpieces of the genre in miniature.

The complexity of the iconographic cycle is ultimately completed by the small drawers decorated with silk embroidered with pearls, lace, and silver and gold threads, forming a pattern of birds in relief. This typically Flemish handiwork, which was very popular around 1650, playfully introduces a further symbolic shade of meaning. Hidden from view at first sight, with their pearled beaks, they threaten to snatch up the magnificent delicacies that become visible once the cabinet has been opened, and thus consume them from the inside. This decidedly feminine handiwork raises the question of the execution and, indirectly, the design of the iconographical program of this cabinet: is it a composite work of diverse inspiration that ultimately finds a form of coherence or, conversely, is it an intentional confrontation of distinct iconographical programs, contrasting raw, natural products with prepared foods, and mythological figures and objects with reality?

In any case, the extraordinary coherence of the concept does not negate the question of the identity of the various artistic personalities who collaborated on the project. After all, the wooded landscapes doubtless evoke the authorship of Jan Brueghel the Younger, whilst the somewhat massive and manneristic figures indicate the work of his favorite collaborator, H. van Balen, the bouquets of flowers refer to the art of Jan van Kessel and the multiple banquettes tend to follow models directly based on the art (more archaic in comparison with the bouquets) of Osias Beert.

Here too, the question might legitimately be asked whether the different registers were ordered and added at the same time. By the same token, if all of the inanimate compositions were created by the same artist, would those with which the viewer is directly confronted have been painted in an archaic manner in order to adapt them to the style of the allegories? And it is known that Jan van Kessel did paint table arrangements in the style of O. Beert and that a considerable part of his work was devoted to creating numerous small panels designed for decorating cabinets....

Even if it is difficult to answer these questions with certainty, as an object of admiration and wonder, contemplation and meditation, this art cabinet shows the virtuoso contributions of at least two artists working under the impulse of van Kessel's art, besides an ascertained intervention of Jan Brueghel the Younger for the landscape backgrounds. Its exceedingly original and rare decoration, a veritable synopsis of the world created by a collection of pictures worthy of the object's name, bears witness to the refinement attained by the artists and ebony workers of Antwerp. A paradigm of the collector's spirit that held sway in Antwerp's enlightened circles at the time, this cabinet not only immediately asserts its own artistic reality, but it also demonstrates the refinement with which different artistic disciplines were known to be combined in this era.



56

François Habert

actif vers le milieu du XVIIe siècle

Peu d'éléments concernant la vie de ce mystérieux peintre de natures mortes raffinées nous sont parvenues.

Un Claude Habert, avec qui notre peintre devait présenter des liens de parentés certains, est mentionné le 5 juin 1636 à l'occasion du baptême de sa fille Marguerite dont la marraine, Marguerite Vandermolle, porte un nom à résonance flamande suggérant l'origine septentrionale de la famille Habert. On connaît davantage Nicolas Habert, célèbre graveur né en 1650 et dont le corpus de quelques 150 gravures reprend des compositions de Lebrun, Rigaud, Philippe de Champagne, i.a..

En tout état de cause, les œuvres signées et datées de François Habert s'échelonnent entre 1645 et 1649. et "une guirlande de fleurs du Sieur Haber (sic)" est mentionnée dans l'inventaire *post mortem* de Philippe de Champagne, où elle est évaluée à la somme remarquable de 100 livres. Un indice, s'il en fallait, de l'estime et de la considération dans laquelle étaient tenues les œuvres de notre peintre.

Si ses premières compositions révèlent une affinité certaine et étroite avec les œuvres des peintres de la réalité de la Confrérie de Saint-Germain-des-Prés ou encore avec celles d'un Sébastien Stoskopf (nombreuses sont en effet ses tables dressées où Habert utilise le motif ascétique du poisson), son art évolue vers suivant la mode du temps vers des compositions larges et somptueuses suivant le rythme décoratif cher aux émules de Le Brun. L'influence des maîtres flamands les plus avant-gardistes de l'époque, qu'il s'agisse de Jan Fyt ou de Jan Davidsz. de Heem sont également sensibles dans des œuvres telles *Le dessert* d'une collection privée parisienne (toile, 49 x 59,5 cm., monogrammée).

En marge de sa production de natures mortes de poisson, François Habert se révèle ici comme un peintre de fleurs hors pair, conciliant avec un art et une maîtrise tous personnels les héritages conjoint des peintres français de la Réalité avec la leçons des grands précurseurs et contemporains des écoles du Nord.

La synthèse est à tout le moins originale avec le compromis inédit que le peintre réussit ici entre simplicité des effets et une tension poétique non dénuée de lyrisme.

Un simple bol de porcelaine Wan-li aux lignes épurées et quelques variétés de fleurs servent de point de départ à une composition en délicate expansion qui finit par occuper l'essentiel du champ pictural. Du léger désordre tout naturel de la gerbe contenue dans le bol s'échappent de tige en tige et dans un sorte de dynamique centrifuge des boutons qui finissent, pour certains, en équilibre précaire sur le rebord de l'entablement. De ce jeu de diagonales incertaines se dégage une forme de théâtralisation dramatique de la composition venant corriger ou plutôt contrebalancer l'impact premier tout en sérénité généré par sa mise en page épurée. Relayant ces effets compositionnels, le recours à un *chiaroscuro* savamment dosé achève de dramatiser la composition en animant à bon escient les glacis lisses et émaillés ainsi que les subtiles gradations tonales d'une facture digne des meilleures représentants de l'école flamande.

Bouquet de fleurs dans une coupe en porcelaine Wan-Li sur un entablement

Spray of flowers in a Wan-Li porcelain bowl on a ledge

Panneau • Panel : 27,3 x 36,2 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Collection privée

EXPOSITION :

Peintre de Fleurs en France XVIIe-XIXe siècles, Paris, Musée du Petit Palais, 19 mai-2 septembre 1979, n° 13

LITTÉRATURE :

M. Faré, *Le grand siècle de la nature morte en France : le XVIIe siècle*, Fribourg, 1974, p. 271 (ill.).

Very little information survives about the life of this mysterious painter of refined still lifes.

A Claude Habert, to whom our painter must surely have been related, is mentioned on June 5, 1636 on the occasion of the baptism of his daughter Marguerite, whose god-mother's distinctly Flemish sounding name, Marguerite Vandermolle, suggests the Northern origin of the Habert family. Then there is Nicholas Habert, the famous engraver born in 1650 and the some 150 engravings that he produced after the work of artists such as Lebrun, Rigaud and Philippe de Champagne.

In any case, the works that are signed and dated Francois Habert range between 1645 and 1649, and "a Garland of flowers by Sieur Haber" (sic) is mentioned in the post mortem inventory of Philippe de Champagne, where it is valued at the remarkable sum of 100 livres. This is evidence enough, should there be any doubt, of the esteem and appreciation that the work of this artist has enjoyed.

While the early compositions show a distinct and close connection with the work of the painters of reality from the Brotherhood of Saint-Germain-des-Prés or with Sebastien Stoskopf (Habert in fact produced numerous pictures of set tables adorned with the ascetic motif of fish), his art evolves in accordance with current trends towards large, luxurious compositions showing the decorative inclination favored by followers of Le Brun. The influence of the most avant-garde Flemish masters of the era, from Jan Fyt to Jan Davidsz. de Heem can also be felt in works such as *The Dessert* from a private collection in Paris (canvas, 49 x 59.5 cm. monogrammed).

As this picture demonstrates, in addition to his production of still lifes with fish, Francois Habert created incomparable paintings of flowers that combine a highly personal artistry and skill with the influence of the French painters of Reality and in the lessons of the illustrious forerunners and contemporaries from the Northern schools. Habert carries off a synthesis of great originality in the unusual compromise he is able to find between simplicity of effect and a poetic tension that is not without a certain lyrical quality.

The sober form of a simple bowl in Wan-Li porcelain and a few varieties of flowers are the ingredients for a composition that delicately unfolds to fill the bulk of the pictorial space. From the bunch of flowers that spills out of the bowl in a natural gentle disorder, stray stems form a sort of spiral of blossoms that land in a distinctly precarious balance on the edge of the table. This play of uncertain diagonals adds a note of dramatic theatricality to the composition that corrects or rather counteracts the initially serene impact generated by its pared-down layout. Uniting these compositional effects, the judiciously measured chiaroscuro further heightens the drama and brings to life the smooth and detailed glazing and the subtle tonal gradations that rank this artist among the best representatives of the Flemish school.



57-58

Abraham Storck

1635 – Amsterdam – 1710

Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob sont également peintres mais Abraham reste le plus doué et les plus justement réputé. Si on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Bakhuizen qui a pu l'imiter.

Excellent dessinateur, il peint des marines étoffées de personnages qu'il décrit avec beaucoup d'esprit, dans des attitudes très justes. Il a d'ailleurs été sollicité par Moucheron et Hobbema pour peindre des figures dans leurs tableaux.

Son registre étendu comprend des vues des ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur le Vecht. Ses vues de paysages et de ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître, sont en revanche totalement issus de son imagination. Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'événements historiques, tels que l'arrivée du Duc de Malborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre Le Grand qui séjourna à Amsterdam en 1697-98.

Il utilise une palette claire et colorée qui le distingue de la tendance habituellement monochrome des maîtres hollandais.

On connaît également de lui quelques rares paysages d'hiver.

Cette paire de pendants particulièrement équilibrée représente l'hommage d'un peintre de marines hollandais à une Méditerranée idéale, représentée avec une sensibilité particulière aux vibrations les plus subtiles de la lumière du Sud. Mais par-delà cette sensibilité atmosphérique extrêmement fine, le peintre nous donne ici deux splendides caprices architecturaux, mélangeant éléments topographiquement corrects (telles la célèbre Fontaine au quatre Maures qui était l'un des fleurons de la Livourne des Médicis) à des motifs imaginaires relevant d'emblée d'une Italie plus idéale. Ainsi l'enfilade de palais de la toile figurant la Fontaine des Quatre Maures n'est pas sans rappeler les somptueuses architectures palatiales que Le Lorrain se plaisait à intégrer dans ses compositions. La renommée du peintre français fut telle et la diffusion de ses œuvres sous une forme gravée suffisamment précoce pour que l'on puisse raisonnablement parler d'influence directe sur le peintre hollandais...

Mais là où, chez le Lorrain, tout n'est que luxe, calme et volupté, l'accent est ici mis sur l'activité commerciale présumée de ces somptueux ports: ballots, tonneaux, chaloupes témoignent de lucratives transactions tandis que la présence de marchands levantins enturbannés, à côté des marins, mendiants et gentilhommes vêtus à la mode européenne, tous croqués avec cette verve expressive caractéristique de A. Storck peintre de figures, ancre sans ambiguïté les représentations dans le bassin méditerranéen.

Célébrant de façon allégorique la source de cette prospérité commerciale, une figure de l'Abondance se tient, sur son piédestal et faisant face à la mer, au centre du deuxième pendant.

Clin d'oeil au pays d'origine de Storck, un trois-mâts y arbore d'ailleurs fièrement le pavillon néerlandais: Simple hommage au dynamisme commercial de cette nation de marchands-marins ou déjà allusion voilée au fait que c'est désormais sur les rivages de l'Atlantique, et non plus sur le *mare nostrum* des Romains, que se dessinaient les principaux routes et enjeux commerciaux?

Paire de Caprices portuaires méditerranéens

Pair of Mediterranean harbor Capricci

Toiles. 66 x 81,5 cm.

Signés.

PROVENANCE :

Collection privée

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

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

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

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

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

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

A few rare winter landscapes also exist by him.

This pair of exceptionally well balanced companion pieces represents the homage of a painter of Dutch seascapes to an idealized Mediterranean land, executed with a particular sensitivity to the most subtle qualities of southern light. However, in addition to this extremely refined atmospheric sensibility, the painter has also produced two marvellous architectural caprices that combine topographically correct elements (such as the famous Fountain of the Four Moors which was one of the gems of the Leghorn of the Medici) with imaginary motifs that present a more idealized Italy. Thus, the enfilade of the palace shown in the canvas with the Fountain of the Four Moors does not fail to recall the magnificent palatial buildings that Le Lorrain liked to integrate into his compositions. The fame of this French painter was such that his work was widely distributed in the form of engravings at an early enough stage that one can reasonably assume that these had a direct influence on the Dutch painter.

Yet, whereas in the work of Le Lorrain, there is nothing but serene luxury, the accent here is placed on the assumably commercial activity within these magnificent ports: bundles, barrels and launches indicate the lucrative business that is going on while the presence of turbaned Levantine merchants alongside the sailors, beggars and gentlemen dressed in European style - all of which is set down with the expressive flair so typical of A. Storck's figure painting - leave no uncertainty as to the Mediterranean setting of the scene.

In an allegorical celebration of the source of this commercial prosperity, a figure of Bounty is seen atop her pedestal, looking towards the sea, at the center of the other painting.

*In a nod to Storck's own country of origin, a three-master is also seen proudly flying the Dutch flag: could this be a simple homage to the commercial ebullience of this nation of merchant-sailors? Or might it in fact be a veiled allusion to the fact that the focus of maritime trade had already shifted to the shores of the Atlantic, as opposed to the *mare nostrum* of the Romans?*





59

Abraham Mignon

1640 Francfort sur le Main – Utrecht 1679

Abraham Mignon est né au sein d'une famille française qui émigra en Allemagne, qui était à cette époque, une terre d'asile pour les nombreux calvinistes exilés, venus du nord de la France et des provinces flamandes.

Il entra en apprentissage chez le peintre de fleurs Jacob Marrel.

Il quitte Francfort vers 1659, pour se rendre à Utrecht, où il entre 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, grâce à lui, il parvint 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 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.

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



**Bouquet de fleurs avec oiseaux, insectes et grenouilles
près d'un ruisseau en sous-bois**
*Flower bouquet with birds, insects and frogs by a stream
in an underwood*

Toile • Canvas : 78,5 x 94,5 cm
Signé

PROVENANCE :
Collection privée



Abraham Mignon was born into a French family that had emigrated to Germany, which at that time was a country of asylum for the numerous Calvinist exiles from the North of France and the Flemish provinces.

He started his apprenticeship with the flower-painter Jacob Marrel. He left Frankfurt around 1659 in order to go to Utrecht, where he joined the studio of Jan Davidsz de Heem. In 1669, he was registered at the Guild of Saint Luke.

Jan Davidsz de Heem was his true Master and, thanks to him, he was able finally to accomplish his art. Moreover, he is also rightly considered as one of the most talented and brilliant representatives of this school.

He is the author of sumptuous bouquets and garlands of flowers, in which he introduces small animals and insects. The mastery of the composition, a perfect technique combined with an innate feeling for color come together in order to attain a perfection rarely achieved in the paintings of flowers.

Mignon's art was especially appreciated by the Electors of Saxony, who gathered together thirteen works during the XVIIIth century, thus making up one of the finest collections of this painter.



59

Abraham Mignon

1640 Francfort sur le Main – Utrecht 1679

Mise en page, format, perfection de l'exécution picturale, équilibre de la composition: tout dans cette toile place le spectateur devant l'évidence de se trouver confronté à l'un des chefs-d'œuvre du peintre et de la nature morte baroque en général. Mignon innove déjà dans le concept de la composition qui se trouve au confluent des genres spécifiques de la nature morte de sous-bois, popularisée par des artistes tels M. Withoos, O. Marseus van Schrieck, et du bouquet de fleurs, le tout dans un décor préromantique de grotte lacustre. D'une ambition quasiment encyclopédique, la toile décrit avec un égal bonheur les trois règnes (animal, végétal et minéral), tout en concentrant dans l'espace du tableau des attributs de trois des quatre éléments. Que l'on regarde d'ailleurs le réalisme du rocher déchiqueté de l'avant-plan, l'éclat précieux des peaux des lézards et grenouilles ou encore la pureté diaphane des fleurs, la virtuosité est la même pour le bonheur sans cesse accru du spectateur. Suivant ici une veine compositionnelle, celle de la nature morte en extérieur, plus propre aux écoles italiennes (déjà adoptée il est vrai par J. Davidsz de Heem), Mignon y apporte sa sensibilité nordique et sa maîtrise personnelle dans le rendu des textures et l'attention minutieuse portée aux détails. Dans le cadre de la production souvent plus intimiste de Mignon, les tableaux de cette ampleur (tant physique que compositionnelle) sont rares: un excellent comparatif, mais à la composition sans doute moins équilibrée que la toile présentée ici, se trouve à Turin à la galerie Sabauda (inv. n° 548). Notre toile, à l'instar du bouquet présenté ci-avant dans le catalogue, se situe, elle aussi, dans la pleine maturité de l'artiste. Elle révèle certes l'héritage précieux de de Heem, mais souligne surtout le fait que l'élève, désormais à tout le moins l'égal du maître, s'impose à part entière comme l'un des plus grands représentants de l'art de la nature morte européenne du XVII^e siècle. Une place que ses propres contemporains, des Electeurs de Saxe à Louis XIV, qui accrocha ses Mignons dans le Cabinet du Roi à Versailles, lui reconnaissent d'emblée.



Compositional scheme, format, perfect painterly execution, general balance of the whole: all these elements eloquently tell the spectator that he is here confronted with one of the artist's masterpieces which, to boot, is one of the greatest achievements of the baroque still life. Very innovative in concept, this painting is situated on the borderline between the underwood still life (as popularised by M. Withoos, O. Marseus van Schrieck) on the one hand, and the flower bouquet still life on the other hand, the whole being placed in the pre-romantic setting of a grotto by a stream. The painter's ambition appears almost encyclopaedic; the canvas describes with the same brilliant impetus the three reigns (animal, vegetable and mineral) while solidly featuring the emblems of three Elements (out of four). Whether gazing at the realistic rendering of the indented rock in the foreground, at the splendidly shining batrachians and reptiles, whether lizards or frogs, or at the flower transparent purity, in which the painter's virtuosity has through and through the same intensity, the viewer derives an immense pleasure from his contemplation, whichever detail catches his attention. The compositional strategy favoured here is that of outdoor still lifes, more characteristic of the Italian schools (although J. Davidsz. De Heem had already adopted it), but Mignon suffuses his canvas with a Northern sensibility as betrayed by his skilful and accurate rendering of textures and details. Paintings of such dimensions, with such ample compositions are rather rare within the scope of the still life production, more intimate by definition. A work in the Gallery Sabauda, Turin (inv. N. 548) shows striking similarities with our painting, although its composition is in balance less perfect than ours. Our canvas, like the preceding item in the catalogue, belongs to the artist's full maturity. Mignon appears not only as the faithful heir of de Heem, but gives us the signs that he is henceforward at least the equal of his master and one of the major exponents of the XVII century European still life painting. From the outset, Mignon ranked very high in the esteem of his own contemporaries from the Elector of Saxony to Louis XIV (who had his personal Mignons hanged in the "Cabinet du Roi" at Versailles).



60-61

Pieter Bout & Cornelis van Poelenburgh

av. 1658 – 1702 / vers 1586 – Utrecht – 1667

Pieter BOUT. Peintre de scènes de genre et de paysages, Pieter Bout fut l'élève de Wouwerman. Reçu Maître à Bruxelles en 1671, il partit ensuite s'installer à Paris. Ce voyage est attesté par plusieurs vues de la Cité dont les plus célèbres sont « La Vue de l'Arsenal », « L'Île Saint-Louis », actuellement conservées au Musée Carnavalet. Il semblerait qu'il effectua peu après un voyage en Italie. Son retour à Bruxelles se fit durant l'année 1695.

Ses thèmes de prédilection furent les scènes de marchés, de kermesses, les vues de ports et de places de villages, animés d'un grand nombre de petites figures. Il s'inspire en cela de l'art de Jan Brueghel de Velours et de David Teniers.

Cornelis VAN POELENBURGH. Cornelis van Poelenburgh, peintre d'histoire et de paysages, naquit à Utrecht vers 1586.

Il reçut sa formation dans l'atelier d'Abraham Bloemaert (1564 – 1651), excellent dessinateur que l'on considère comme le père de l'école d'Utrecht au XVII^e siècle.

Il partit pour l'Italie dès 1616 et compléta son apprentissage à en séjournant à plusieurs reprises à Rome en 1617, 1620 et 1622, où il eut l'occasion d'étudier conjointement les œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de la Renaissance parallèlement aux ruines et antiquités classiques. Il séjourna à par la suite à Florence, où il travailla au service du Grand Duc de Toscane et rencontra Jacques Callot.

A l'instar de Breenbergh, Cornelis van Poelenburgh peignit de nombreux paysages arcadiens, souvent de petit format : Qu'ils soient animés de ruines romaines et de figures mythologiques ou de scènes bibliques, ils ne sont pas sans rappeler les compositions d'A. Elsheimer ou de F. Albani. Sa prédilection marquée pour les petites figures féminines dénudées l'amena à traiter de façon récurrente des thèmes tels « Diane et ses nymphes ».

Une part plus marginale de sa production est constituée par des petits portraits miniaturistes ou, à l'inverse, par de vastes tableaux d'église, ornés de nombreuses figures d'anges et de putti.

Son œuvre connut un franc succès ainsi que l'atteste, dès son retour en Hollande en 1626 – 1627, la commande par les Etats d'Utrecht d'un tableau destiné à la princesse Amalia van Solms. En 1637, il fit un court séjour à Londres, sur invitation du Roi Charles I^{er} d'Angleterre. Membre d'honneur (dès 1649) et ensuite doyen de la guilde de Saint-Luc d'Utrecht, il fut à la tête d'un atelier productif et bien organisé, où il forma de nombreux apprentis parmi lesquels se détachent les noms de J. G. et G. van Bronckhorst, D. van der Lisse, C.P.W. van Rysen, W. van Steenra, D. Vertangen, D. Verwilt et C. Willaerts, autant d'artistes que l'on regroupe généralement sous le nom collectif de l'école de Poelenburgh.

Parallèlement, Cornelis van Poelenburgh, admiré pour la précision et le pittoresque de ses représentations humaines, fut souvent invité à « étoffer » les grandes compositions paysagistes de ses confrères : H. van Steenwyck, J. Both, J. Hackert, W. de Heusch, A. Keirinckx ou H. Saftleven, *inter alios*, eurent souvent recours à ses talents de peintre de figures.



Paire de Paysages italianisants ornés de ruines antiques *Pair of Italianate landscapes with figures and classical ruins*

Panneaux • Panels : 28,8 x 38,4 cm
L'un signé « bout » ; l'autre monogrammé « CP »

PROVENANCE :
Collection privée



Pieter BOUT. Pieter Bout, who was a painter of landscapes and genre scenes, was the pupil of Wouwerman. He was accepted as a Master in Brussels in 1671 and then settled in Paris. This journey was testified by several views of the city, the most famous of which are "The View of the Arsenal" and "The Ile Saint-Louis", presently conserved at the Musée Carnavalet. It would appear that he then traveled to Italy. His return to Brussels took place in 1695.

His favorite subjects are market and country-fair scenes, views of ports and village squares and a great number of small figures. In this, he was inspired by the art of Velvet Jan Brueghel and David Teniers.

Cornelis VAN POELENBURGH. A skillful painter of historical scenes and landscapes, Cornelis van Poelenburgh was born in Utrecht in about 1586.

He was trained in the workshop of Abraham Bloemaert (1564 – 1651), an excellent draughtsman considered to be the father of the Utrecht school of the XVIIIth century. He left for Italy in 1616 and completed his apprenticeship with several stays in Rome, in 1617, 1620 and 1622, where he had the opportunity to study the work of Raphael and the other great masters of the Renaissance as well as the classical ruins and antiquities. He later stayed in Florence, where he was employed by the Grand Duke of Tuscany and met Jacques Callot.

After the example of Breenbergh, Cornelis van Poelenburgh painted numerous Arcadian landscapes which were often small in scale. Whether enlivened by scenes of Roman ruins and mythological figures or biblical scenes, they do not fail to recall the compositions of A. Elsheimer or F. Albani. His strong predilection for small female nude figures would lead him to repeatedly depict scenes of subjects such as "Diana and her nymphs".

A more marginal part of his work is made up of small minituristic portraits or, conversely, huge church paintings adorned with numerous angel figures and putti. His work was quite successful, as indicated by the commission, upon his return to Holland in 1626-1627, by the State of Utrecht for a painting intended for Princess Amalia van Solms. In 1637, he stayed briefly in London, invited by King Charles the First of England. An honorary member (from 1649 onwards) and then dean of the Utrecht Guild of Saint Lucas, he was in charge of a well-organised and productive workshop where he trained many apprentices such as J.G. and G. van Bronckhorst, D. van der Lisse, C.P.W. van Rysen, W. van Steenra, D. Vertangen, D. Verwilt and C. Willaerts. These artists are generally referred to as the Poelenburgh school.

At the same time, Cornelis van Poelenburgh, who was admired for the precision and his picturesque depiction of humans, was often invited to "people" the great landscape compositions of his peers. Artists such as H. Van Steenwyck, J. Both, J. Hackert, W. de Heusch, A. Keirinckx or A. Saftleven often made use of his skill as a figure painter.



60-61

Pieter Bout & Cornelis van Poelenburgh

av. 1658 – 1702 / vers 1586 – Utrecht – 1667

Il s'agit ici d'un exemple surprenant et particulièrement réussi d'une collaboration décalée ayant existé entre deux peintres aux spécialités certes complémentaires mais appartenant à deux générations différentes. La présence explicite d'un monogramme rend au talent de Cornelis van Poelenburgh ces splendides paysages italianisants, garnis de ruines antiques et caractéristiques de son art. Non moins caractérisés d'un point de vue stylistique sont les groupes de personnages saisissants de vérité que Bout insère avec cette verve et cette touche libre et fluide qui lui sont propres, quelque vingt ans plus tard à tout le moins : les exemples sont rares mais existent bel et bien, de ce genre de collaboration « différée ». Et il est troublant de constater à quel point l'intégration de ces différents éléments, assurée avec une rare science compositionnelle, est ici réussie : Rares sont en effet les collaborations d'artistes contemporains où sont atteints un tel équilibre et une telle harmonie dans la complémentarité de l'apport de chacun...



We see here a surprising and particularly successful example of a delayed collaboration between these two painters whose areas of specialisation are clearly complementary, but who happened to belong to different generations. The explicit monogram attributes these marvellous Italianate landscapes, strewn with the antique ruins characteristic of his art, to Cornelis van Poelenburgh. No less characteristic in stylistic terms are the arrestingly lifelike groups of figures which Bout has inserted at least twenty years later, showing the verve and free, fluid brushstrokes which are his hallmark. The examples of this type of "separate" collaboration are rare but they do exist. Moreover, it is uncanny how well the different elements have been integrated, constructed as they are with rare compositional skill. In fact, rare indeed are the collaborative efforts between artists working contemporarily which have resulted in such a harmonious match of each one's contribution.



Theobald Michau

1676 Tournai - Anvers 1765

Après avoir reçu sa formation, vers 1686, dans l'atelier bruxellois de Lucas Achtschellinck, paysagiste et spécialiste de cartons de tapisseries, Théobald Michau s'illustra dans ses paysages rustiques comme l'un des meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours, tout en annonçant la vision nouvelle du paysage atmosphérique.

Franç-maître de la Corporation des peintres de Bruxelles en 1699, il se fixe ensuite à Anvers où il est nommé maître de la Gilde en 1711. Son art s'inscrit dans la tradition des maîtres du XVII^e siècle : on y perçoit dans la vivacité de la touche l'influence de David Teniers, la manière des paysagistes tels Pieter Gysels et celle de la dynastie des Brueghel dont il perpétue le genre jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Son œuvre compte des compositions originales qui valent tant par la maîtrise de son pinceau que par la qualité de son coloris aux tonalités claires qui se fondent en nuances délicates. A son tour, il aura de nombreux disciples tels Balthazar et Karel Beschey.

Chantre de la vie rurale, Michau prolonge jusqu'au XVIII^e siècle la formule en honneur depuis J. Brueghel de Velours, réinterprétée par P. Gysels ou J. Brueghel le Jeune. Il décrit sans emphase les activités paysannes familières et ses personnages, quelque peu trapus, esquissés d'une touche vivace, dénotent l'influence de D. Teniers. Sont caractéristiques de son style, la fraîcheur et la délicatesse d'un coloris adouci conjuguées avec les teintes soutenues des massifs de feuillages verdoyants et l'impression vaporeuse de ses lointains.



Scène de village animée de paysans

Village scene with peasants

Panneau • Panel : 55 x 89 cm

Signé

PROVENANCE :

Vente anonyme «The Property of the Gentleman», Londres, Christie's, 21 avril 1989, lot 3

Collection privée



After training in the studio of Lucas Achtschellinck, a landscape painter and specialist in tapestry cartoons, Théobald Michau is renowned for becoming one of the finest disciples of Velvet Brueghel and introduces the new vision of the atmospheric landscape.

Master of the Corporation of the Brussels painters in 1699, he then went to Antwerp where he was appointed Master of the Antwerp Guild in 1711. His art belongs to the tradition of the XVII century Masters and we may distinguish the influence of David Teniers, Pieter Gysels and the Brueghel family, whose style he continued to imitate until the beginning of the XVIII century. He is renowned for his original compositions which stand out both by his brush-work and quality of his colors with lights tones melting into delicate shades. In his turn, he would have numerous disciples, such as Balthazar and Charles Beschey.

Michau, who sang the praises of country life, continues the favorite formula started by Velvet Brueghel, then re-interpreted by P. Gysels and J. Brueghel the Younger, through to the XVII century. He modestly depicts peasant families, and his characters, somewhat squat and sketched with a vigorous touch, show the influence of D. Teniers. The freshness and delicateness of a soft range of colors combine well with the strong tints of the green foliage covering the rocks, together with the vaporous impression of his backgrounds, are the hall-marks of his style.



63-64

Orazio Grevenbroeck

actif à Paris entre 1670 et 1730

Membre d'une véritable dynastie de peintres hollandais de paysages et de marines ayant essaimé à travers toute l'Europe, Orazio Grevenbroeck est le fils du peintre Jan I Grevenbroeck qui était venu s'établir à Rome dès 1667. Après une jeunesse italienne, la présence d'Orazio à Paris est attestée dès 1670. Würzbach, le confondant selon toute vraisemblance avec son parent (fils?) Charles-Laurent Grevenbroeck, en fait un académicien reçu en 1732. Outre la longévité d'emblée exceptionnelle que supposeraient ces dates de référence, la mention de l'activité du Grevenbroeck académicien dans un document de 1743 ainsi que celle explicite de la réception de Charles comme académicien dans d'autres sources d'archives, permet d'exclure cette hypothèse en toute tranquillité.

En tout état de cause, l'œuvre d'Orazio Grevenbroeck occupe une place toute particulière: prolifique, Orazio multiplie les œuvres de petit format et s'attache avec bonheur et prédilection à la représentation de caprices portuaires méditerranéens, préfigurant le développement ultérieur du vedutisme des Lumières, en particulier napolitain: généralement de petit format, ces œuvres, nimbées d'une poésie toute particulière, révèlent un réel talent de peintre d'architectures, à côté d'une sensibilité extrême aux effets atmosphériques.

Versatile, son œuvre peut tour à tour exprimer la parfaite sérénité d'un coucher de soleil levantin ou le déchaînement des éléments. C'est ce versant, plus dramatique et tourmenté, de son œuvre qui s'exprime dans ses paysages de neige et de montagne.



Paire de caprices portuaires méditerranéens *Pair of Mediterranean harbour Capricci*

Cuivres • Coppers : 17,6 x 34,4 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



As a member of a veritable dynasty of Dutch painters of landscapes and seascapes that fanned out across the whole of Europe, Orazio Grevenbroeck is the son of the painter Jan Grevenbroeck who established himself in Rome from 1617 onwards. After spending his youth in Italy, records show that Orazio was in Paris after 1670. Würzbach, who apparently confuses him with his father (son?) Charles-Laurent Grevenbroeck, refers to him as an academic admitted in 1732. On top of the extraordinarily long life span suggested by these reference states, the mention of the activity of the academic

Grevenbroeck in a document from 1743 as well as the explicit reference to Charles' acceptance in other archival sources makes it possible to discount this theory with confidence.

In any case, the work of Orazio Grevenbroeck deserves a very special place : a prolific artist, Orazio made countless small-scale paintings and was equally devoted to depicting Mediterranean harbor caprices, foreshadowing the later development of the vedutism of the Enlightenment, and views of Naples in particular. These works, which are generally small in scale and bathed in a very specific poetic aura display the artist's genuine talent as an architectural painter, in addition to his extreme sensitivity to atmospheric effects. Ever versatile, his paintings capture in turn the perfect serenity of a Levantine sunset and the fury of the elements. It is this more dramatic and tormented side of his work that finds expression in his landscapes of snow and mountains.



63-64

Orazio Grevenbroeck

actif à Paris entre 1670 et 1730

Dans cette ravissante paire de caprices portuaires, on perçoit bien le double héritage artistique sur lequel se fonde l'art de Grevenbroeck. Par sa sensibilité extrême aux effets de lumière, l'attention qu'il porte aux moindres détails émaillant ses compositions et le format quasi-miniaturiste dans lequel il réussit à intégrer ces vues panoramiques, Grevenbroeck s'inscrit dans la meilleure tradition nordique, alors même que la respiration classique et équilibrée de ces *capricci* rappelle fortement une tradition plus latine illustrée au siècle précédent par un Agostino Tassi ou un Claude Lorrain.

Conçus comme de véritables pendants, ces deux tableaux se complètent tant du point de vue de leur organisation spatiale (l'un présentant une concentration de motifs à gauche, l'autre à droite) que d'un point de vue strictement atmosphérique (l'un figure une scène crépusculaire tandis que l'autre fait briller un soleil matinal) et *latiore sensu* thématique. De fait, dans l'œuvre "crépusculaire", sur fond d'un port italianisant qui n'est pas sans rappeler le profil du littoral napolitain, Grevenbroeck met l'accent sur l'aspect le plus descriptif, fastueux et statique, du genre maritime : Un vaisseau d'apparat mouille l'encre tandis qu'une galère d'apparat semble voguer à sa rencontre.

A cette vision classique et idéalisée d'un port méditerranéen, baignant par ailleurs dans une lumière évoquant directement les prototypes du Lorrain, s'oppose la vision beaucoup plus réaliste du pendant matinal. Point de fastes ni de pompes dans cette œuvre où l'activité maritime est abordée dans ses aspects les plus concrets et mercantiles : on décharge des cargaisons, on répare la cale d'un bateau, bref, on vague aux activités portuaires habituelles... Cette complémentarité thématique, qui ne fait que refléter en quelque sorte la dualité du terreau stylistique sur lequel se développe l'art de Grevenbroeck, rehausse l'harmonie formelle se dégageant de cette rare paire de petits caprices.



In this stunning pair of harbor caprices, the dual heritage underpinning the art of Grevenbroeck is clearly visible. With his extreme sensitivity to the effects of light, the attention brought to the smallest details and the quasi-miniature format in which he is able to integrate his panoramic views, Grevenbroeck belongs to the best northern tradition, while at the same time, the classical and balanced air of these caprices is highly reminiscent of a more Latin tradition illustrated in the previous century by the work of Agostino Tassi and Claude Lorrain.

*Designed as true companion pieces, these two paintings complement each other both in terms of their spatial organization (in one, the elements are concentrated to the left, and in the other, on the right), in terms of their atmospheric conditions (one depicts a twilight scene while the other, the bright morning sun) and *latiore sensu*, of their thematic content as well. Thus, in the "twilight" work, set against an Italianate port that bears a certain resemblance to the Neapolitan coast, Grevenbroeck places the accent on the most descriptive, ostentatious and static aspect of the maritime genre: a ceremonial vessel drops anchor while a ceremonial galley seems to be sailing to meet it.*

In contrast with this classical and idealized vision of a Mediterranean port bathed in a subdued light that directly evokes the prototypes by Lorrain, the morning view shows more realism. No sign of pomp and ceremony in this work that approaches the maritime activity through its most concrete and mercantile aspects: cargo boats are being unloaded, the hold of a ship is being repaired, and the general business of the harbor is being attended to. This thematic complementarity, which essentially reflects the duality of the stylistic terrain in which the art of Grevenbroeck developed, enhances the formal harmony present in this rare set of small capricci.



Peintre et graveur, Franz de Paula Ferg naît à Vienne en 1689. Il reçoit sa première formation de peintre auprès de son père Pancrazius Ferg, et se perfectionne ensuite dans les ateliers des peintres J. Orient et Johan Graff. Il acquiert très vite une réputation de paysagiste et de peintre de genre qui l'amène à la cour de Dresde où il réside pendant plusieurs années. Des invitations ultérieures l'amènent successivement à Brunswick et à Londres en 1718. C'est dans la capitale anglaise qu'il finit par s'établir et termine sa vie en jouissant d'une réputation considérable. Son œuvre variée et abondante révèle l'influence des écoles hollandaise et flamande : des échos de Poelenburgh ou de Wouwerman sont sensibles dans la conception de ses paysages tandis que ses scènes de genre portent la marque évidente de l'influence des van Ostade et de Teniers.

D'un type sans doute moins connu que sa production de joyeuses compagnies dans un goût plus spécifiquement rococo, ce charmant *Retour de Chasse* révèle à quel point l'influence des maîtres flamands du Siècle d'Or fut durable dans le développement de la peinture européenne. En particulier, il serait en l'occurrence difficile d'esquiver la référence à l'œuvre de Matthys Schoevaerdt, auteur de petits retours de chasse de compositions assez similaires, ainsi que celle, *latiore sensu*, de D. Teniers. Foisonnant de détails savoureux, ce charmant panneau réunit dans l'espace d'une même composition l'illustration du passe-temps aristocratique par excellence, la chasse, avec des délassements plus populaires tels le jeu de quilles.

Avec les paysans attablés buvant et mangeant (pour le toucher et le goût), les personnages en pleine conversation (pour l'ouïe), voire même le chien (pour l'odorat), les cinq sens sont bel et bien illustrés dans ce panorama des plaisirs rustiques, suivant cet esprit totalisant jamais absent des compositions de l'époque.

Faisant ici une fois de plus preuve de sa capacité à assimiler la leçon des meilleurs maîtres flamands, de Paula Ferg ne s'en affirme pas moins comme un artiste de son époque : Dans l'aménité de l'expression des personnages ainsi que dans l'assourdissement délicat de la gamme chromatique, c'est bel et bien l'esprit des Lumières qui transparait dans ce charmant panneau.



La halte des chasseurs

Hunters at Rest

Panneau • Panel : 19,4 x 29,2 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



The painter, draughtsman and printmaker Franz de Paula Ferg was born in Vienna in 1689. He received his early artistic training at the workshop of his father, Adam Pankraz Ferg. He eventually brushed up his craft in the studios of Josef Orient and Hans Graf. In no time, he acquired a high repute as a landscape and genre painter ; this fame attracted him to the Dresden Court (where he spent several years) and later to the courts of Brunswick and London (1718). He finally settled in the English capital where, for the rest of his life, he was immensely famous. His works, numerous and varied, betray the influence of the Dutch and Flemish painting schools.

Some strains in his landscape compositions echo the manner of Poelenburgh and Wouwerman. His genre scenes, on the other hand, betoken the influence exerted by the indisputable masters of this painting genre, viz. van Ostade and Teniers.

This *Return from the Hunt* surely displays a lesser known aspect of the artist's production of joyous group scenes, in a more specifically Rococo mood. A charming painting, it demonstrates the lasting influence of the Flemish masters from the Golden Age on the development of European painting. In particular, it would be difficult in this case to ignore the reference to the work of Matthys Schoevaerdt, who created small return from the hunt scenes with rather similar compositions, as well as those of D. Teniers, *latiore sensu*. Bursting with colorful details, this delightful panel combines within a single composition an illustration of the aristocratic pastime par excellence, the hunt, with more popular diversions such as skittles.

In the peasants eating and drinking at a table (representing touch and taste), the conversing figures (for hearing), and even the dog (for smell), the five senses are duly illustrated in its panorama of country pleasures, in accordance with the spirit of completeness that is a constant in compositions from this era.

Demonstrating once again his capacity to assimilate the lessons of the best Flemish masters, de Paula Ferg at the same time affirms himself as an artist of his age : in the sweetness of the expressions of the figures and the delicate muting of the palette, the spirit of the Enlightenment is already clearly in evidence.



Balthasar Beschey fut baptisé dans la Cathédrale d'Anvers le 20 Novembre 1708. Le jeune Balthasar apprit son métier dans l'atelier de Pieter Strick. Il s'essaya avec talent à divers genres tels que les scènes mythologiques, la peinture d'histoire, le portrait et surtout le paysage.

Jouissant, dès le début de sa carrière, d'une grande réputation d'habileté, Balthasar Beschey dirigea durant plusieurs années l'Académie d'Anvers, avant d'en être nommé Doyen en 1753.

Tout d'abord inspiré par les compositions de Jan Brueghel de Velours, il réalisa des paysages aux thèmes empreints de réalisme pittoresque, exaltés par une facture appliquée et par l'emploi de couleurs franches.

Sa contribution au renouveau de la peinture de paysage fut importante par son talent de coloriste et son lyrisme poétique où s'exprime pleinement une vision fine et sensible de la nature.

L'héritage brueghélien est particulièrement sensible dans ce charmant panneau directement dérivé du panneau de Jan Brueghel l'Ancien conservé au Rheinisches Landesmuseum de Bonn. (inv. 37.2). Mais le coloris et la manière picturale ne trompent pas et permettent de resituer ce petit chef-d'œuvre dans son siècle et de le rendre à son auteur. C'est dans des œuvres de cette qualité que Beschey trop souvent relégué au rang des épigones tardifs de Jan Brueghel, se hisse au niveau de son modèle et donne la pleine mesure de son talent.



Scène de marché au bord d'un fleuve
Market scene by a river

Panneau • Panel : 32 x 37,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Christened in the Cathedral of Antwerp on November 20, 1708, the young Balthasar learnt his trade in Pieter Strick's studio. As a mature painter he successfully dealt with several painting genres such as mythological, historical, portrait — and above all — landscape painting.

His great talent gained him early recognition, and he directed for several years the Fine-Arts Academy in Antwerp. He was subsequently appointed dean of the Antwerp guild of painters (1753).

His first production was inspired by the paintings of "Velvet" Brueghel (Jan Brueghel, ca. 1569 – 1642). His later works were characterised by their graphic realism, their bold colours applied in the most delicate brushstrokes.

Due to his articulate, sensitive vision of nature recorded with an incomparable lyricism, his outstanding sense for colours, Balthasar Beschey stands out as a major figure of the XVIIIth Century Flemish landscape painting revival.

A debt to Brueghel is particularly evident in this charming panel modeled directly on the panel by Jan Brueghel the Elder in the collection of the Rheinisches Landesmuseum in Bonn. (inv. 37.2). However, the colouration and the painterly style leave no uncertainty as to which century this little masterpiece dates from and the identity of its author. It is in works of this quality that Beschey, too often relegated to the ranks of later imitators of Jan Brueghel, attains the level of his model and displays his talent to its fullest.



67-68

Jean Valette-Falgous, dit Valette-Penot

1710 – Montauban – après 1777

Né à Montauban en 1710 d'une famille de Huguenots, Jean Valette-Falgous se forme à l'Académie Royale de Toulouse. Ayant fréquenté des ateliers de tapisserie, il en importera l'industrie à Montauban, après un séjour d'étude en Italie. Exerçant comme professeur de dessin, il se fera très vite également une spécialité et une renommée de peintre de natures mortes et, en particulier, de trompe-l'oeils, dans un esprit de sereine simplicité révélant des influences diverses: école française (Oudry, Saint-Aubin notamment) mais aussi espagnole, hollandaise. C'est ainsi que ses trompe-l'oeils les plus audacieux ne sont pas sans évoquer les réalisations d'un Cornelis Gijsbrechts. Son œuvre est particulièrement bien représentée aux Musées de Rennes et de Montauban.

Deux étagères peintes, sagement chargées de fruits (des grappes de raisins, des pommes, des poires et quelques noix) suffisent à Valette-Falgous, dans le premier des deux pendants, pour créer une image d'une délicieuse ambiguïté, se suffisant à elle-même dans son équilibre forme.

Certes, si les variétés des fruits représentés, de la pomme du Pêché Originel aux raisins eucharistiques en passant par la pêche, *malum persicum*, et les noix traditionnellement associées au Christ, pourraient encore évoquer la logique de symbolisme religieux sous-tendant les natures mortes du XVII^e siècle, il serait tout à fait déplacé d'y voir le principe sous-tendant la représentation. Ce sont ici des préoccupations uniquement formelles et esthétiques qui ont présidé au choix judicieux des variétés de fruits et à leur arrangement soigné sur les étagères. Le spectateur sent aisément qu'il s'agissait avant tout pour le peintre de remplir au mieux, de la façon la plus harmonieuse et vraisemblable qui soit, l'espace de ces deux entablements, afin de maximiser l'illusion de ce trompe-l'oeil.

Loin des foisonnements baroques des écoles italiennes et flamandes, le caractère cartésien voire huguenot de ce trompe-l'oeil correspond bien au tempérament artistique de Valette-Falgous. Et l'on pressent aisément aussi chez ce peintre toulousain l'influence méridionale ibérique se conjuguant à une lumière et une aménité plus françaises. De fait, l'étagement des victuailles ainsi que cette manière caractéristique de suspendre les raisins ne sont pas sans rappeler les natures mortes espagnoles du Siècle d'Or: de Sanchez Cotán à El Labrador, les exemples sont en effet nombreux dans la peinture espagnole de fruits et de raisins en suspension.

Par-delà son impact esthétique direct et l'effet de trompe-l'oeil que, d'emblée, il suggère par le naturel et la simplicité de sa composition, l'ambiguïté de ce tableau rejailit quand le spectateur remarque l'encadrement peint simulé dont l'artiste entoure sa composition.



Paire de trompe l'oeils :

Trompe-l'oeil aux poires, pommes, raisins et noix
et

Trompe-l'oeil au baromètre, dessin, relief, plume, porte-mines et pipe
Trompe-l'oeil with pears, apples, grapes and nuts
and

Trompe-l'oeil with barometer, drawing, relief, feather, pencils and pipe

Toiles • Canvases : 64,8 x 80,7 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Born in Montauban in 1710 to a family of Huguenots, Jean Valette-Falgous was trained at the Royal Academy of Toulouse. Having spent much time in tapestry workshops, he brought the industry to his native city, after a period spent studying in Italy. Active as a drawing professor, he also quickly developed specialized skills and a reputation as a painter of still lifes and particularly, of trompe-l'oeils imbued with a sense of serene simplicity that suggests many influences: the French school (Oudry and Saint-Aubin in particular), but also Spanish and Dutch painting. Thus, his most audacious trompe-l'oeils do not fail to recall the work of Cornelis Gijsbrechts. His œuvre is especially well represented in the museums of Rennes and Montauban.

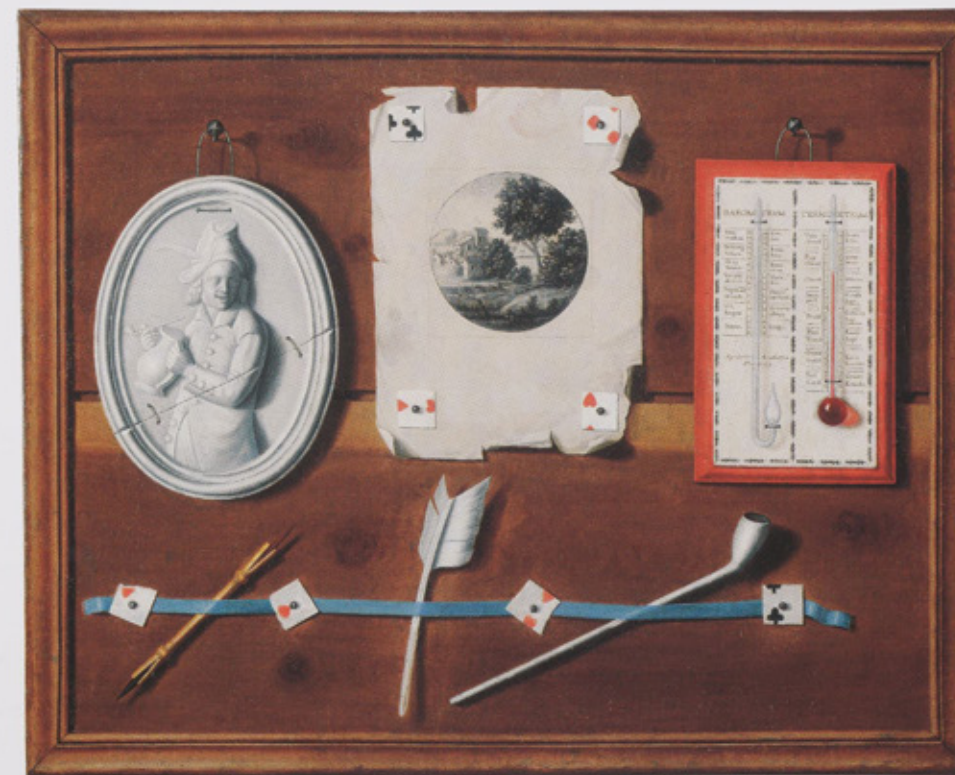
Valette-Falgous requires no more than two shelves artfully laden with fruit (meals of grapes, apples, pears and a few nuts) to create an image of delicious verisimilitude and thorough poise.

Although the system of religious symbolism that underlies the still lifes of the XVIIth century is still present in the varieties of fruit represented (ranging from the apple of Original Sin to the grapes of the Eucharist, the peach, *malum persicum*, and the nuts traditionally associated with Christ), it would be inappropriate to regard this as the main thematic content of the image. The judicious choice of the varieties of fruit and their careful arrangement on the shelves is determined by formal and aesthetic concerns alone. The viewer immediately senses that the painter was above all interested in filling the space afforded by a these two surfaces in the most harmonious and illusionistic way possible, in order to maximize the trompe-l'oeil effect.

A far cry from the Baroque excess of the Italian and Flemish schools, the Cartesian, if not Huguenot character of this trompe-l'oeil is well suited to the artistic temperament of Valette-Falgous. The work of this painter from Toulouse distinctly shows the southern influence of Spain together with a light and ambiance that are more French in flavor. Thus, the stacked display of the food as well as the characteristic way of hanging the grapes brings to mind the Spanish still lifes of the Golden Century: from Sanchez Cotán to El Labrador, Spanish painting in fact shows numerous examples of fruit and grapes in suspension.

In addition to the direct aesthetic impact and the trompe-l'oeil effect that is immediately suggested by the simplicity and naturalness of the composition, one is struck by the ambiguity of this painting when one becomes aware of the simulated frame that the artist has painted around his composition.

Betraying the illusion of the image, this simulated frame indirectly underscores it once



67-68

Jean Valette-Falgous, dit Valette-Penot

1710 – Montauban – après 1777

Dénonçant l'illusion de l'image, ce cadre simulé, commun aux deux tableaux, ne fait qu'indirectement la faire rebondir, dès à partir du moment où le spectateur réalise que le cadre physique de cette réalité fictive est lui-même une illusion, comme à insinuer le doute, l'espace d'une seconde, que le peintre se serait indûment approprié un morceau de réalité en n'y introduisant que ce faux cadre...

Plus élaboré dans le choix de ses éléments que son pendant, le *Trompe-l'œil au baromètre, dessin, relief, plume...*, œuvre pour le moins intrigante, se trouve dans la lignée des *pensums* artistiques popularisés par un Cornelis Gysbrechts ou un Michel de Bouillon. Mais c'est encore une fois dans l'extrême simplicité et lisibilité de la composition que l'on reconnaît l'empreinte caractéristique du talent de Valette-Falgous. Une dimension supplémentaire de *vanitas* s'ajoute ici par rapport à l'ostensible recherche de l'illusionnisme : Créations de l'homme ou instruments dont il se sert pour créer, les objets représentés portent la marque insensible de leur décrépitude à venir, quand ils ne sont pas per se, à l'instar du baromètre-thermomètre, des instruments de mesure de l'éphémère et du variable... Une certaine exhaustivité dans l'énumération des arts et activités représentées globalise le concept de *vanitas* : De la sculpture au dessin, en passant par la science pour le moins aléatoire qu'est la météorologie ou encore l'écriture ou le plaisir fugitif des sens qu'assure le tabac, le panorama est pour le moins complet de ces plaisirs, créations et connaissances qui se dérobent et nous échappent.

L'implication mélancolique du contenu sémantique de ce trompe-l'œil ne doit pas nous faire oublier la virtuosité de son rendu illusionniste : du joint particulièrement accusé du fond de plaques simulé aux nodosités du bois, en passant par les ombres portées des clous, Valette-Falgous ne néglige rien pour accroître l'ambiguïté de la représentation.

Il n'est pas jusqu'au motif des cartes coupées qui ne nous surprenne dans son extrême originalité et ne nous interpelle par l'incongruité utilitaire de leur emploi, tout en nous renvoyant indirectement au concept de vanité sous-tendant la représentation... A un double titre d'ailleurs car, métaphores implicites de l'éphémère des constructions humaines, les cartes sont aussi le plaisir défendu par excellence, inutile, aléatoire et dangereux.

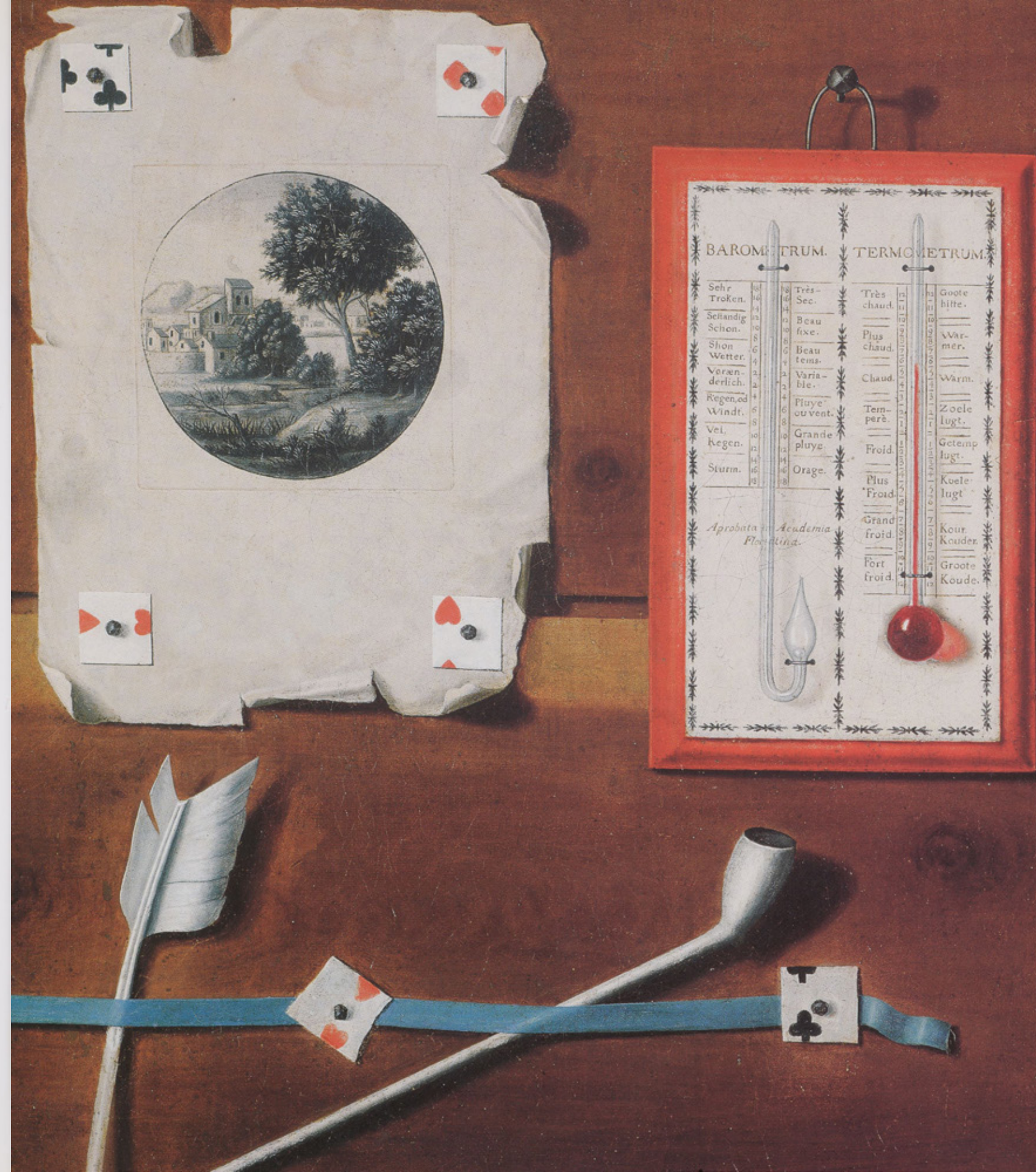


the viewer realizes that the physical frame containing this fictitious reality is in fact itself an illusion. This effect introduces a split second of doubt, as if the painter has pirated a small piece of reality by placing it within this false frame.

More elaborate in the choice of elements than the previous painting, this most intriguing canvas follows the artistic concepts popularized by Cornelis Gysbrechts and Michel de Bouillon. However, it is once again the extreme simplicity and legibility of the composition that gives it the distinctive mark of Valette-Falgous. Unlike the previous painting, the ostensible pursuit of illusionism has been lent an additional dimension of *vanitas*: in the creations of man or the instruments used for creation, the objects depicted bear the imperceptible traces of the decay that awaits them, if they are not in themselves instruments for measuring the ephemeral and variable, such as the barometer-thermometer. A certain exhaustiveness in enumerating the arts and activities adds to the overall sense of *vanitas*: from sculpture and drawing to the science of the unpredictable that is meteorology, or even writing or the fleeting pleasure of the senses provided by tobacco, we are treated to a most thorough panorama of these pleasures, creations and knowledge that reveal themselves to us only to be lost.

The melancholy implications of the semantic content of this trompe-l'œil should not distract us from the virtuosity of its illusionistic rendering: from the particularly vivid joint in the paneling in the background including the knots in the wood to the shadows created by the nails, Valette-Falgous has overlooked nothing that might reinforce the illusionistic deception of the image.

Finally, there is the surprising and extremely original motif of the cut deck of cards, striking in its incongruity among the array of utilitarian objects, which indirectly underscores the concept of *vanitas* present in the image... in two ways, in fact, as an implicit metaphor for the transience of human constructions, as well as being the ultimate representation of forbidden pleasure, uselessness, chance and risk.



Né à Tournai en 1744, Piat Joseph Sauvage entame sa formation à l'académie de sa ville natale avant d'aller parfaire son apprentissage chez le peintre Geeraert à Anvers. Se spécialisant dans la peinture de trompe-l'oeil, il acquiert très vite une renommée lui permettant, dès 1774, de se faire admettre dans différentes académies françaises. Nommé vers 1780 peintre officiel du Prince de Condé et de Louis XVI, il eut dès lors l'occasion d'employer ses talents à l'exécution de somptueux décors pour les châteaux de Versailles (1781-1787), Fontainebleau (1785-1786) et Compiègne (1785-1789), tout en travaillant pour de nombreux autres commanditaires privés.

S'il excella dans l'exécution de toiles et panneaux en grisaille venant décorer de somptueux salons et boudoirs Louis XVI, Sauvage s'exerça également à peindre sur des supports divers et précieux tels que le marbre, la porcelaine ou l'ivoire des œuvres révélant un réel talent de miniaturiste.

Peinte à l'imitation d'un camée romain, cette petite aquarelle donne la pleine mesure des talents de miniaturiste et d'aquarelliste de Piat J. Sauvage. Sur un fond de couleur foncée se détachent des scènes à l'antique peintes à l'imitation du relief.

Par-delà la référence au reliefs du grand sculpteur baroque Jérôme Duquesnoy, le thème du jeu d'enfants trouve ici une déclinaison nouvelle conférant à ce thème éminemment rocaille un caractère délicatement néo-classique.

Maniant à la perfection l'illusion du relief, Sauvage utilise ici une technique mixte mêlant aquarelle et gouache. Un cerne à la gouache autour des formes en accentue les saillies, tandis que des modulations d'ombres à l'aquarelle permettent de restituer des volumes plus subtils.

La virtuosité de la facture jointe au sujet délicatement enjoué ainsi que la préciosité du support font de cette petite aquarelle une œuvre emblématique du raffinement d'une époque ainsi que du talent d'un peintre que l'on relègue trop souvent au rôle de grand décorateur.



Amours jouant au jeu de la main chaude

Cherubs playing tag

Gouache et aquarelle sur ivoire • Gouache and watercolor on ivory: 7 x 13.5 cm.

Signé

PROVENANCE:

Collection privée



Born in Tournai in 1744, Piat Joseph Sauvage began his training at the academy in his home city, before traveling to Antwerp to complete his apprenticeship with the painter Geeraert. Specializing in trompe-l'oeil painting, he rapidly established a reputation which allowed him entry into various French academies from 1774 onwards. Appointed the official painter of the Prince of Condé and of Louis XVI around 1780, he would from then on have the opportunity to use his talents in the creation of magnificent decorations for the castles of Versailles (1781-1787), Fontainebleau (1785-1786) and Compiègne (1785-1789) at the same time as carrying out numerous private commissions.

And while he excelled in the creation of canvases and panels in grisaille to decorate sumptuous Louis XVI salons and boudoirs, Sauvage was equally accomplished in painting on various precious supports such as marble, porcelain or ivory, demonstrating considerable skill as a miniaturist.

Painted in imitation of a Roman cameo, this small watercolor does full justice to the talents of Piat J. Sauvage as a miniaturist and watercolorist. Scenes from antiquity stand out against a dark background in imitation of relief.

In addition to the reference to the reliefs of the great Baroque sculptor Jerome Duquesnoy, the theme of a children's game is given a new twist, lending a delicately neoclassical character to this eminently stony theme.

In pursuit of the perfect illusion of relief, Sauvage uses a mixed technique here, combining watercolor and gouache. A shadow painted in gouache around the forms accents the profile, while modulation of the shadows in watercolor allows the creation of subtle volume.

The virtuosity of the brushwork combined with the delicately delineated subject, as well as the preciousness of the support make this little watercolor emblematic of the refinement of an age as well as of the talents of this painter who is too often relegated to the status of a great decorator.



70

Giovanni Bernardino Bison

1762 Palmanova – Milan 1844

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

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

De son œuvre multiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui font de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition vedutiste vénitienne des Lumières.

Veduta archétypale s'il en est, cette vue du Canal Grande apparaît à première vue comme la directe héritière de celles d'un Canaletto, d'un Bellotto, Marièschi, voire même d'un Guardi. L'extrême précision du rendu architectural (on reconnaît notamment la magnifique façade du Palais Grimani) ainsi que la sensibilité atmosphérique toute en poésie qui se dégage de cette composition en font une œuvre digne de ces illustres antécédents et témoignent de l'art consommé de Bison.

A y regarder de plus près cependant, cette veduta porte les marques non équivoques du siècle qui l'a vu naître. Sans même s'attarder sur les détails vestimentaires, crinolines et redingotes qui situent d'emblée la scène dans les années 1830, on ne peut qu'être frappé par la parcimonie avec laquelle Bison intègre des groupes de personnages dans cette merveilleuse vue architecturale. On est loin ici de l'agitation, du grouillement de personnages récurrents dans l'œuvre de ses illustres prédécesseurs du XVIII^e siècle. Bison sacrifie-t-il déjà au mythe d'une Sérénissime ou plutôt d'une Venise alanguie et mourante? L'utilisation de Sérénissime qualifiant la République des Doges serait ici déplacée dans la mesure où l'inscription I.R. Poste (Postes impériales et royales) lisible au-dessus du porche monumental du Palais Grimani révèle l'occupation autrichienne: Et c'est sans doute là que l'atmosphère de dignité compassée et de calme un peu forcé se dégageant des figures émaillant la toile prend tout son sens. Comme si Bison, par-delà la sérénité et la limpidité apparentes de cette *veduta*, avait voulu y instiller une dimension politique subtile de résistance à l'occupant...



Vue du Canal Grande à Venise
View of the Canal Grande, Venice

Toile • Canvas : 53,5 x 74,8 cm

PROVENANCE :
 Collection privée



Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who carried on the vedutist tradition on the edge of the XVIIIth and XIXth centuries. An eclectic and versatile artist, he has also left behind a major body of work as a fresco painter, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zais and Dizani: numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and environs bear witness to his talents as a decorator. On easel, although devoting himself essentially to topographical views, he nevertheless also tackled varied and diverse fantasy subjects. In addition to these two aspects of his art, he also produced an impressive body of graphic work. From 1831 onwards, he settled in Milan and between 1834 and 1838, he undertook a series of trips which would take him in turn to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus expanding his repertoire of views. In his multifaceted work, in addition to the variety of subjects, the extremely high quality of the workmanship must be emphasised, making him one of the most worthy followers of the Venetian vedutist painters from the Enlightenment.

An archetypal veduta if ever there was one, this view of the Grand Canal seems at first sight to be a direct descendant of those by Canaletto, Bellotto, Marièschi or even Guardi. The extreme precision of the architectural rendering (notably, the magnificent façade of the Grimani palace is visible) as well as the atmospheric feeling full of poetry that this composition exudes, is a consummate example of Bison's art which is worthy of his illustrious forerunners.

However, closer study reveals that this veduta bears the unmistakable mark of the new century it ushered in. Without even going into the details of clothing, with crinolines and redingotes which immediately situate this scene in the 1830s, one cannot help being struck by the sparingness with which Bison has integrated the figures into this marvellous architectural view. It is a far cry from the bustle and swarming figures which repeatedly appear in the work of his renowned predecessors in the XVIIIth century. Is Bison already giving himself over to the myth of a languid Most Serene Republic? But this very terminology is clearly out of place here, to the extent that the inscription I.R. Poste (standing for [Imperial] and [Royal] Mail), legible above the monumental doorway to the Grimani Palace, reveals the Austrian occupation of the City of the Doges. This doubtlessly explains the atmosphere of measured dignity and somewhat forced calm projected by the figures dotting the canvas, as if, beyond the apparent serenity and clearness of this view, Bison wanted to lend it a subtle political dimension in resistance to the occupation...





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

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

Textes et recherche : Emmanuel LAMBION

Traduction : Catherine GRADY

Printed in Belgium by Dereume



