

DE JONCKHEERE



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

e-mail: art.dejonckheere@wanadoo.fr

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

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

La Galerie De Jonckheere apporte son concours à
l'organisation de l'exposition *Autour de Henri Bles*

La Galerie De Jonckheere est très heureuse d'avoir pu participer, au double titre de prêteur et de mécène, à l'organisation de l'exposition internationale *Autour de Henri Bles* qui se tiendra, sous le haut patronage de S.A.R. le Prince Laurent au Musée des Arts Anciens du Namurois des 13 mai au 1 novembre 2000 prochains.

L'exposition permettra d'apprécier, dans les locaux prestigieux de l'ancien Hôtel de Gaiffier d'Hestroy, siège du musée, le rayonnement de l'oeuvre de cet artiste accompli et cosmopolite que fut Henri met de Bles, fondateur avec Joachim Patenier du paysage en tant que genre indépendant. Quelque 50 tableaux aborderont les différents aspects d'une production aussi variée que raffinée, tout en évoquant l'oeuvre de ses épigones les plus directs.

Henri met de Bles: Un artiste cosmopolite

Artiste cosmopolite et européen avant la lettre, Henri met de Bles naît Bouvignes, dans le Namurois. Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines puis à Amsterdam où il aurait eu pour

élève Frans Mostaert. Très attiré par l'Italie, il effectua un second voyage et décéda à Ferrare vers 1555 alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este.

Dans l'évolution de la peinture de paysage, les oeuvres du maître, qui fut l'un des peintres les plus productifs de sa génération, s'inscrivent dans la tradition picturale de Joachim Patenier dont il est le neveu, tout en assurant la liaison avec les réalisations d'un Pierre Breughel l'Ancien.

Ses tableaux conjuguent avec brio l'évocation de configurations rocheuses procédant encore du paysage fantastique à la Patenier avec des éléments plus réalistes et finement détaillés. Leur structure est à la fois moins rigide et leur atmosphère plus vaporeuse.

Le maître adopte également le sfumato de Léonard de Vinci, qui conseillait de laisser disparaître, dans une brume légère les objets éloignés, afin de rehausser les effets de la perspective atmosphérique.

Lors de ses séjours en Italie, le peintre reçut le surnom de «Civetta» (chouette), en raison de l'animal qu'il avait coutume d'introduire en guise de crypto-signature dans nombre de ses tableaux.



Paysage panoramique avec la Fuite en Égypte.
Panoramic landscape with the Flight into Egypt
Panneau. Panel: 44 x 74,3 cm



Paysage panoramique avec montée au Calvaire
Panoramic landscape with the Road to the Calvary
 Panneau. Panel: 41,5 x 69 cm



Prédication de Saint Jean-Baptiste et Baptême du Christ dans
 un paysage panoramique.
*Panoramic landscape with Saint John the Baptist preaching
 and Baptism of Christ*
 Panneau. Panel: 26,5 x 66,7 cm

DE JONCKHEERE



46^e Exposition

Printemps-été 2000



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1.	Ecole flamande	début XVIesiècle	14.	Pieter Brueghel le Jeune	1564 – 1638	28.	Frans Francken le Jeune	1581 – 1642	40.	Gillis van Tilborch le Jeune	v. 1625 – v. 1678
	Triptyque avec Pietà et la Messe de Saint-Grégoire			La Procession nuptiale			Cabinet d’amateur à l’astronome			Couple dans un intérieur	
2.	attr. à Corneille de Lyon	v. 1500 – 1575	15.	Pieter Brueghel le Jeune	1564 – 1638	29.	Martin Rijckaert	1587 – 1631	41.	Jan van Kessel	1626 – 1679
	Portrait de dame de qualité			La Danse de noces en Intérieur			Paysage côtier avec vue de ville			Nature morte au plateau d’huîtres et à l’orange	
3.	Jan Mandijn	1502 – 1560	16.	Pieter Brueghel le Jeune	1564 – 1638	30.	Martin Rijckaert	1587 – 1631	42-43.	Jan van Kessel	1626 – 1679
	La Tentation de Saint Antoine			Le Repos des paysans devant l’âtre			Paysage boisé avec le Christ et les pèlerins d’Emmaüs			Etudes de papillons, libellules et autres insectes	
4.	Pieter Coecke d’Alost	1502 – 1550	17.	Pieter Brueghel le Jeune	1564 – 1638	31.	Abraham Govaerts	1589 – 1626	44.	Cornelis de Heem	1631 – 1695
	La Vierge au coussin			Le retour de la kermesse			Paysage boisé avec voyageurs			Bouquet de fleurs dans un vase de verre sur un entablement	
5.	Pieter Coecke d’Alost	1502 – 1550	18.	Jan Brueghel le Vieux	1568 – 1628	32.	Daniel Seghers	1590 – 1661	45.	Abraham Mignon	1640 – 1679
	La Dernière Cène			& Hans Rottenhammer	xx – xx		Guirlande de roses			Bouquet de fleurs avec oiseaux, insectes et grenouilles près d’un ruisseau en sous-bois	
6.	Cornelis Massys	vers 1510 – 1556/57	19.	Antoine Mirou	1570 – ap. 1661	33.	Jacob van Es	1596 – 1666	46.	Abraham Mignon	1640 – 1679
	Le Repos pendant la Fuite en Egypte			Le baptême de l’eunuque			Nature morte de prunes et raisins			Bouquet de fleurs dans une niche	
7.	Maître des Disciples d’Emmaüs de Liège	actif à Anvers autour de 1530	20.	Antoine Mirou	1570 – ap. 1661	34.	Jan Brueghel le Jeune	1601 – 1678	47.	Laurens Craen	Actif de 1655 à 1664
	Sainte Famille avec Saint-Jean Baptiste au Retour de la Fuite en Egypte			Promeneurs à l’orée du bois dans un paysage fluvial			Bouquet de fleurs dans une coupe de faïence blanche			Nature morte de fruits	
8.	Jacob Grimmer	vers 1510 – 1556/57	21.	Antoine Mirou	1570 – ap. 1661	35.	Jan Brueghel le Jeune	1601 – 1678	48-49.	Pieter Bout	av. 1658 – 1702
	Le Repos pendant la Fuite en Egypte			Vue de village avec personnages			& Jan van Balen	1611 – 1654		& Cornelis van Poelenburgh	vers 1586 – 1667
9.	Jacob Grimmer	v. 1526 – 1589	22.	Ecole hollandaise	– XVIIe		Le banquet de noces de Neptune et Amphitrite			Paire de Paysages italianisants ornés de ruines antiques	
	& Gillis Mostaert	1534 – 1598		Course de chars à voile en présence du Prince Maurice de Nassau (1567 – 1625) sur la plage de Scheveningen		36.	Cornelis Saftleven	1607 – 1681	50-51.	Alexandre van Bredael	1663 – 1721
	Kermesse villageoise						La Tentation de Saint Antoine			Paire de scènes portuaires italianisantes	
10.	Hans Bol	1534 – 1593	23.	Frans Snyder	1579 – 1657	37.	David Teniers	1610 – 1690	52.	Balthasar Beschey	1708 – 1776
	Le repos des bergers dans un paysage boisé			Nature morte à la coupe de fraises des bois, aux courges et aux raisins			Scène de taverne			Scène de marché au bord d’un fleuve	
11.	Lucas van Valckenborch	v. 1535 – 1597	24.	Adriaen van Stalbempt	1580 – 1662	38.	Isaac van Oosten	1613 – 1661	53.	Giovanni Bernardino Bison	1762 – 1844
	Paysage panoramique avec scène de kermesse			Paysage fluvial avec vue de village			Paysage fluvial en hiver			Vue de Venise	
12.	Monogrammiste de Brunswick	actif entre 1560 et 1580	25-26.	Andries Danielsz	v. 1580 – début XVIIe siècle	39.	Pieter Gysels	1621 – 1691			
	Calvaire			Paire de bouquets de fleurs			Allégorie des Arts de la ville d’Anvers				
13.	Pieter Brueghel le Jeune	1564 – 1638	27.	Frans Francken le Jeune	1581 – 1642						
	La prédication de Saint Jean-Baptiste			Les Sept Actes de Miséricorde							

1

Ecole flamande

début XVI^e siècle

Ce charmant petit triptyque dévotionnel, sans aucun doute commandité par le dignitaire religieux, tonsuré, du volet gauche, est un exemple caractéristique de cette production d'autels portatifs de voyage dont les Pays-Bas se firent une spécialité exportatrice.

L'image est un mélange d'archaïsme et de modernité et frappe surtout par l'originalité de son iconographie et de sa mise en page. Le panneau central est en effet scindé en deux parties égales, figurant dans le registre supérieur une Déposition réduite à ses acteurs essentiels (le Christ, la Vierge, Saint Jean et Marie-Madeleine), tandis qu'au-dessous est représentée la messe de Saint Grégoire où le Pape reçoit la vision du Christ, entouré de tous les éléments de sa Passion, et remplissant le calice eucharistique du sang giclant de sa plaie intercostale.

Ainsi, de gauche à droite, et sur un fond doré iconique, sont distribués autour de la figure du Christ les différents instruments de sa Passion: Du coq dont le chant annonce la trahison de Judas au Suaire, en passant par la colonne de la Flagellation, les dés, les clous et le maillet de la Crucifixion, la lance de Longin, l'éponge imbibée d'eau salée ainsi que la couronne d'épines.

Un modèle pour cette représentation pourrait être le petit retable de Gosuin van der Weyden figurant les instruments de la Passion du Christ, aujourd'hui conservé au KMSK d'Anvers. Un hypothèse que vient confirmer le modèle très rogérien des physiognomies des personnages de la Déposition de notre triptyque.

Un essai de datation, tenant surtout compte comme *termini a quo* de ses caractéristiques formelles et stylistiques les plus novatrices, situe d'emblée ce charmant panneau à l'orée du XVI^e siècle. De fait, si le peintre recourt encore à des pratiques archaïques telles que le fond iconique de l'apparition miraculeuse, le changement d'échelle très marqué entre le donateur et son saint patron, ou encore les plis polygonaux très accusés des vêtements, il n'en reste pas moins que l'on peut déceler nombre d'indices venant contredire cette impression d'archaïsme. Le peintre cherche en effet à définir et s'approprier l'espace en profondeur: Recourant à une perspective tonale très marquée dans le fond paysager, il essaie également de maîtriser une perspective oblique dans l'orientation qu'il donne à l'autel papal. En outre, les arches en plein ceintre qu'il utilise pour délimiter le pourtour supérieur des volets participent, tant par leur forme que par leur décoration, d'un vocabulaire pré-renaissant. Mais c'est surtout l'évolution de la technique, avec l'utilisation en surface de rehauts de blanc de plomb, qui fournit un incontournable jalon de datation vers la début du XVI^e siècle...



Triptyque avec Pietà et la Messe de Saint-Grégoire *Triptych with a Pietà and the Mass of Saint Gregory*

Panneau • Panel: 39,4 x 48,5 (24,2 + 12,2 + 12,1) cm

PROVENANCE:
Collection privée



This charming little devotional triptych, which was clearly commissioned by the tonsured religious dignitary we see in the left-hand panel, is a characteristic example of the portable travel altars which became a speciality export product of the Netherlands.

The image is a mixture of the archaic and the modern and is above all striking for the originality of its iconography and its layout. The central panel is effectively split into two equal parts displaying, in the top half, a Pietà reduced to its essential participants (Christ, the Virgin, Saint John and Mary Magdalen), while on the bottom we see Saint Gregory's mass during which the Pope has a vision of Christ surrounded by all of the elements of his Passion: from the cock whose crowing announces the betrayal by Judas to the shroud and the column of the Flagellation, the dice, the nails and mallet of the Crucifixion, the lance of Longinus, the sponge soaked in salt water and the crown of thorns.

A model for this image might be the small altarpiece by Gosuin van der Weyden which displays the instruments of Christ's Passion, currently in the collection of the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp. This hypothesis would be confirmed by the most Roger-like style of the physiognomies of the figures in the Descent in our triptych.

An attempt at dating, taking above all its most innovative formal and stylistic characteristics into account as termini a quo, immediately places this charming panel on the verge of the XVIth century. Indeed, while the artist is still relying on archaic practices such as the iconic background to the miraculous apparition, the highly noticeable change in scale between the donor and his patron saint, or the very pronounced polygonal folds in the clothing, one can nevertheless observe many signs which would counter this archaic impression. The artist essentially seeks to define and appropriate the space in depth. Thus, in the landscape in the backgrounds, he uses a highly distinct tonal perspective and he tries to achieve an oblique perspective in the orientation he gives to the papal altar. On the other hand, the all-round arches which he uses to delimit the upper perimeter of the sections belong to a pre-Renaissance vocabulary, both in terms of their form and their decoration. However, it is above all the evolution in technique, with the application of highlights to the surface in lead white, which provides an unequivocal marker for dating this work around the beginning of the XVIth century...



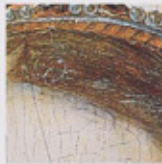
Corneille de Lyon

vers 1500 La Haye – Lyon vers 1574 (attribué à)

Corneille de Lyon ou de La Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné en 1551 comme peintre et valet de chambre du roi Henri II, puis de Charles IX. Brantôme relate que Corneille reçut, en juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi-buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L'importance conférée à la tête est telle qu'elle inflige parfois une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies se caractérisent par leur grâce et élégance, leur politesse aristocratique autant que par leur sens aigu de l'observation qui se révèle dans la précision du rendu «à la flamande» des costumes, broderies, coiffes et bijoux. Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définît un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

L'artiste reprend ici le cadrage serré d'un personnage en buste de trois-quarts, sur un fond abstrait de forme circulaire, suivant la formule récurrente qu'il affectionne et dont l'influence sera durable sur l'école française. Plus que sur le rendu des textures du vêtement, l'attention du peintre se porte ici sur le rendu de l'expression mélancolique du modèle, dont il souligne néanmoins le rang aristocratique par les bijoux somptueux dont il la pare.



Portrait de dame de qualité

Portrait of a Lady

Panneau circulaire • Circular panel : 15 cm

PROVENANCE :

Comte de Montbrison, Château de St-Roch, France

Vente Kleinberger, American Art Association, New York, 18 novembre 1932, lot 26

Collection privée

EXPOSITIONS :

Institute of Arts, Detroit, 1931 – 1932



Corneille of Lyons or of the The Hague, owing to his Dutch origins, apparently came to work in Paris, before settling in Lyon, where his presence was recorded as from 1533, as a portrait painter in the service of Queen Eleanor and then the Dauphin Henri II. He obtained French nationality in 1547 and was mentioned as the painter and valet of King Henri II in 1551 and then of Charles IX. According Brantôme, Catherine de Medici came to visit Corneille in June 1564.

A whole series of small half-bust portraits are attributed to him, representing the glamorous court of the Valois, with a smooth, precise workmanship, devoid of material and worked with glaze. His highly personal style focuses on finely featured faces, seen from a slight angle or head-on, and modeled without any shading. The importance bestowed on the head sometimes accounts for a slight disproportion with the torso. His effigies are characterized by their grace and elegance, their aristocratic grace, as well as by their overall realism and sharp sense of observation for costume, embroidery, head-gear and jewelry, all detailed "à la flamande".

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

The artist adopts a narrow framing of a figure seen in a three-quarter bust, against an abstract background with a circular shape, as is commonly seen in his work, following a pattern which would have a lasting influence on the French school. The artist's attention here is drawn more to the melancholy expression of the model than the rendering of the textures of the clothing she wears, however, he nonetheless emphasises her aristocratic status by adorning her with magnificent jewels.



3

Jan Mandijn

1502 – 1560

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 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 entretient 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'élève 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 part, 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.



Artiste flamand du XVI^e siècle qui exerça une activité multiforme de peintre, architecte, créateur de cartons de tapisseries et de vitraux, traducteur, éditeur et graveur, Pieter Coecke d'Alost fut le beau-père et le maître de Pieter Brueghel l'Ancien. D'après van Mander, il fut l'élève de Bernard van Orley à Bruxelles et il fit le voyage en Italie. En 1525, il s'établit à Anvers où il épouse Anna van Dornicke, la fille du peintre anversois Jan van Dornicke, connu sous le nom « Maître de 1518 », dont il fut l'élève et reprit l'atelier dès la mort de ce dernier en 1527. En cette même année, il est reçu maître à la Gilde d'Anvers, alors qu'il perd sa jeune épouse, qui lui laisse deux enfants, tous les deux peintres. En 1533, il entreprend un voyage à Constantinople dont est inspiré le remarquable recueil de gravures que sa seconde épouse a édité après sa mort sous le titre de « Mœurs et façons des Turcs ».

Après son retour à Anvers, il se remarie avec Mayken Verhulst, elle-même peintre, qui lui donna trois enfants, dont Marie, la future femme de son disciple Pieter Brueghel l'Ancien. En même temps, il reprend la gestion de son atelier et s'applique à la création de cartons de célèbres tapisseries bruxelloises (dont une série des Sept péchés est conservé au Kunsthistorisches Museum à Vienne, et de vitraux, entre autres pour la cathédrale Notre Dame à Anvers).

Humaniste complet, linguiste émérite, Pieter Coecke d'Alost doit sa réputation à sa connaissance de l'architecture italienne de la Renaissance et à sa traduction en flamand, allemand et français de l'œuvre théorique de Vitruve et de Sebastiano Serlio, ouvrages qui ont contribué à diffuser la connaissance de l'architecture de l'antiquité dans toute l'Europe du Nord et en particulier auprès de Hans Vredeman de Vries.

Durant son activité de peintre, excepté de rares portraits et quelques compositions profanes, il traita de façon itérative des thèmes religieux récurrents : Adoration des Mages, Sainte Famille, scènes de la vie et de la passion du Christ, figures isolées de la Vierge et des saints, épisodes de l'Ancien testament.

Il n'a signé aucun de ses tableaux. À l'exemple des grands italiens de la Renaissance, Pieter Coecke d'Alost se voulait « artiste » bien plus qu'artisan. Il porta aussi fièrement son titre de peintre de Charles Quint et de « libraire juré de l'Imperiale Majesté ». Figure clef du maniérisme anversois, artiste polymorphe dans différents domaines et avec un égal succès, Pieter Coecke occupe une place toute particulière dans l'histoire de la peinture flamande au XVI^e siècle.

La Vierge au coussin
The Virgin with the Cushion

Panneau • Panel : 24,4 x 20,4 cm

PROVENANCE :
Collection privée

A Flemish versatile artist of the XVIth Century, Pieter Coecke from Alost was a painter, an architect, a designer of tapestries and stained-glass windows, a translator, a publisher and an engraver. He was the master of Pieter Brueghel who subsequently married his daughter Mary. According to Carel van Mander, he served his apprenticeship at the studio of Bernard van Orley in Brussels before travelling to Italy.

In 1525, he settled in Antwerp, studied in the studio of the local painter Jan van Dornicke, known as the Master of 1518 and married the latter's daughter, Anna. 1527 was in many respects a critical year for Pieter Coecke. His father in law deceased and Coecke was consequently to take the lead of the Dornicke's studio; then his young wife died, leaving him with two sons (who were later to become painters) and he was – a cheerful note in these sad circumstances – registered as Master in the Antwerp Guild of painters. In 1533, he made a journey to Constantinople which was to later inspire the most remarkable etchings which his wife, upon his death in 1550, published under the title of "Mores and Manners of the Turks".

But let us go back in time : a young widower aged thirty one, Pieter Coecke visited Turkey and on his return to Antwerp married Mayken Verhulst, herself an artist. Mayken gave birth to three children (among whom Mary, the future wife of Coecke's pupil, Pieter Brueghel the Elder). The painter who had in the mean time resumed his studio management, devoted himself fully to the creation of the renowned Brussels tapestries (among which a series of The Seven Deadly Sins, currently in the custody of the Vienna Kunsthistorisches Museum), and designed stained-glass windows for the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Pieter Coecke from Alost was an accomplished humanist, a brilliant linguist, whose fame rested mainly on his knowledge of Italian Renaissance architecture, a knowledge he had acquired translating the works of Vitruvius and Sebastiano Serlio into Flemish, German and French. These translations contributed to spread the science of ancient Graeco-Roman architecture throughout Northern Europe and, interestingly, were also read by Hans Vredeman de Vries.

With a few exceptions consisting of portraits and profane compositions, his painting activity focused essentially on religious compositions, dealing recurrently with such themes as The Adoration of the Magi, The Holy Family, scenes illustrating the Life and Passion of Christ, isolated figures of the Virgin Mary and the Saints, and episodes from the Old Testament.

None of his paintings was ever signed. Following the example of the Renaissance foremost creators, Pieter Coecke from Alost insisted on being considered as an artist rather than as a craftsman. He was very proud to be the "Painter of his Majesty Charles V" and the "Sworn Librarian to His Imperial Majesty". A key figure of the Antwerp mannerism, a versatile, erudite artist achieving equal success in all the fields he ever broached, Pieter Coecke from Alost was an astoundingly distinguished figure of the Flemish painting history.



Face à la reconnaissance officielle (peintre de cour de Charles Quint et de Marie de Hongrie, sa sœur, régente des Pays-Bas, arbitre du goût en architecture, grand ordonnateur des fastes princiers) dont parvint à jouir cet esprit universel, Max Friedländer oppose la vision simultanée d'un Pieter Coecke se retrouvant à la tête d'un important atelier: Un atelier qui popularisa ses compositions originales dans une production dont l'inégale qualité ne donne en général qu'une idée imparfaite de la maîtrise d'un artiste dont l'art ne se révèle sans doute que dans de rares compositions telles la Vierge à l'Enfant que nous présentons ici.

Cette œuvre exceptionnelle est d'abord une œuvre qui illustre la complexité du terreau sur lequel se développe l'art de Coecke: Flamand en premier lieu, par son paysage dont le modelé atmosphérique et la profondeur additive du détail égalent, sinon devancent, les meilleures réalisations de Patinir et de ses suiveurs. Flamands sont également la délicatesse du traitement des glacis, l'attention portée aux détails de la broderie ainsi que le ciselé arachnéen de la chevelure aristocratique de la Vierge. Mais aussi Italien: par-delà la citation indirecte d'une Vierge à l'Enfant d'Andrea Solario (Paris, Musée du Louvre), Pieter Coecke donne une formulation inédite et novatrice, particulièrement élégante d'un point de vue plastique, du thème. Toute référence au type des Vierges iconiques de la tradition flamande est abandonnée au profit d'une intégration sinueuse et dynamique des figures.

A l'instar des autres références italiennes qui jalonnent son œuvre (Léonard pour ses Dernières Cènes, Raphaël pour sa Vision d'Ezéchiel), qui seraient la preuve, s'il en fallait, du voyage italien mentionné par van Mander, celle-ci se fonde avec un goût flamand du concret pictural, mâtiné d'un exotisme décoratif ramené de son voyage attesté à Constantinople en 1533.

La combinaison de ces éléments est unique et propre à Coecke: elle nous aide à resituer l'importance historique de ce maître et à comprendre la faveur dont il jouissait tant auprès de Charles Quint que de la Régente. C'est d'ailleurs à une commande, sinon strictement princière, du moins relevant de l'entourage direct de la Cour, qu'il faut attribuer la réalisation de ce petit chef-d'œuvre dévotionnel.



Beyond the official recognition he enjoyed as court painter to Charles V and his sister Mary of Hungary, Pieter Coecke was, as underlined by Friedländer, the head of a flourishing workshop whose massive output of, to say the least, uneven quality helped spreading the master's original compositions but without giving a precise account of his exceptional skills as a painter. It is only in very specific pictures, such as this one, that Coecke's artistry reveals itself to its fullest.

This splendid picture illustrates the complexity of the background whence Coecke's art develops. Of Flemish derivation is the superb landscape whose atmospheric perspective and additive richness of detail equal, if not precede, those found in the best landscapes by Patinir and his followers. Equally Flemish are the delicate pictorial technique, the attention paid to the decorative elements of the embroidery, as well as to the fine and aristocratic chiselling of the Virgin's hair.

But the Italian influences are also obvious in this picture: Not only does Coecke indirectly quote Andrea Solario's Virgin with the Cushion (Musée du Louvre, Paris) but he also creates a deeply innovative and very elegant composition: Distancing himself from the iconic tradition embodied by the Virgins of the Flemish Primitives, he integrates the Holy Figures following a dynamic and serpentine line.

Along with the other Italianate references to be found in his corpus of paintings (such as Da Vinci for his Last Suppers or Raphaël for his last Suppers), this panel would provide further evidence to the artist's journey to Italy mentioned by van Mander in his Schilderboek. Mixed with the Flemish taste for concrete reality and a sense for the exotic decorative detail brought back by the artist from his trip to Constantinople in 1533, this well-understood Italian influence forms a combination quite unique to the painter, helping us to reappraise his historical importance as an artist and to understand more thoroughly the distinguished position he held with Charles V. And indeed, it is in the direction of a courtly, if not strictly princely, commission that one must look for this charming and refined Madonna.



Restée longtemps à l'abri d'une collection privée, ce tableau pourrait être l'œuvre de référence permettant de réévaluer l'une des compositions-phares du corpus d'un maître souvent trop hâtivement jugé sur base des reproductions de qualité pour le moins inégales réalisées dans son atelier.

Grand ordonnateur des fastes princiers, traducteur de Vitruve et de Serlio, dessinateur de cartons pour les prestigieuses manufactures bruxelloises, le personnage était de taille, et régnait en véritable arbitre du goût à la cour de Bruxelles. Quelques œuvres seulement permettent de rendre justice à ses réels talents de peintre, à l'instar de la Vierge au coussin présentée ci-avant. Directement inspiré de la composition homonyme de Andrea Solario dont l'exceptionnelle virtuosité picturale révèle l'art d'un peintre au faite de ses capacités, assimilant et intégrant avec virtuosité les courants les plus novateurs de l'art ultramontain renaissant.

C'est un peu dans un contexte similaire qu'il convient de resituer la présente composition. Le modèle est ici directement vinci, et, s'il est tout à fait loisible de supposer que Coecke ait eu l'occasion de voir la fresque in situ à Milan lors de son voyage en Italie, il est plus probable qu'il se soit familiarisé avec l'œuvre par les nombreuses reproductions gravées qui en furent faites de bonne heure : c'est ainsi que le motif du chien rongeur un os (ici dédoublé), absent chez Léonard, se retrouve dans un burin de Frà Antonio da Monza. Coecke se démarque également du modèle vinci pour ce qui est de la répartition des douze apôtres et de leurs attitudes, en se rapprochant cette fois de la version gravée qu'en donne Marcantonio Raimondi : Coecke semble lui emprunter l'attitude de Saint Pierre et Saint Jean se penchant vers la figure du Christ ou encore le motif des deux apôtres placés devant la table, qu'il rapproche ultérieurement du centre de la composition. Enfin, alors que chez Léonard tous les personnages semblent liés par le regard ou par le geste à la figure du Christ, chez Marcantonio et chez Coecke plusieurs d'entre eux se concertent en aparté...

Par-delà ces différences de détail, le concept d'ensemble reste le même par rapport à la Cène de l'illustre Florentin : on retrouve la même disposition, autour d'une grande table rectangulaire, des apôtres en groupes alternativement ternaires et binaires, avec le Fils de l'Homme placé au point focal de la scène, en véritable centre perspectif de la représentation. Le soin apporté à la construction rigoureuse de l'espace, caissons et lignes de fuite aidant, répond à un souci perspectif bien naturel chez ce traducteur de Serlio, mais des incertitudes demeurent, se manifestant notamment dans l'irrégularité du motif quadrillé du pavement. Le peintre ne peut en outre résister à la tentation d'ouvrir la boîte perspective sur le côté par une trouée annexe, en ménageant une vue anecdotique sur des locaux résolument plus domestiques.

L'utilisation de ce vocabulaire formel renaissant se retrouve, tout autant que dans l'enveloppe architecturale de cette belle salle à caissons, dans les détails de la décoration, depuis les vitraux ornés de rinceaux et grotesques jusqu'aux modèles de sièges pour le moins expérimentaux sur lesquels il assied les apôtres, en passant par les immenses tondi en grisaille qu'il insère dans les panneaux en renforcement des parois : seuls deux de ces six tondi sont clairement visibles et représentent respectivement David et Goliath et Caïn et Abel. Explicitant la représentation, des inscriptions

La Dernière Cène

The Last Supper

Panneau • Panel : 63 x 81 cm

Daté 1528.

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles 1966, pp. 93-108

This painting, which has long remained out of the public eye in a private collection, could be the reference work which will make it possible to re-evaluate one of the outstanding compositions in the oeuvre of a master who is too often hastily judged on the basis of the reproductions of unparalleled quality produced in his atelier.

A great proponent of princely display, interpreter of Vitruvius and Serlio, creator of tapestry designs for prestigious Brussels manufacturers, he was a formidable figure, and held sway as a veritable arbiter of taste at the court of Brussels. There are only a few paintings, such as the Virgin with the Cushion of the present catalogue (n° 4) which do justice to this painter's true talents. Directly inspired by a similar prototype by Andrea Solario which is now in the collection of the Louvre in Paris, this panel displays an exceptional refinement in its painterly execution and reveals the art of a painter at the peak of his abilities, assimilating and integrating the most innovative trends in the Renaissance art from the other side of the Alps with virtuoso ease.

It is in a somewhat similar context that this composition must be understood. The model here is pure Da Vinci. While it is quite plausible to imagine that Coecke would have had the occasion to see his Last Supper in situ in Milan during his travels in Italy, it is more likely that he became familiar with the work through the many engraved reproductions which were already being made early on. Thus, the figure of a dog snatching a bone which does not appear in the Da Vinci, is included in a copperplate by Frà Antonio da Monza. Coecke further diverges from the Da Vinci model in terms of the distribution of the twelve apostles and their positions, this time echoing the version engraved by Marcantonio Raimondi from whom Coecke appears to have taken the stances of Saint Peter and Saint John leaning towards the Christ figure, or again the motif of the two apostles located in front of the table, which he brings together higher up in the centre of the composition. Finally, while Da Vinci seemingly unites all of the figures through their looks or gestures towards Christ, in the works by Marcantonio and Coecke, many of them are occupied in separate exchanges...

Outside of these differences in the details, the concept as a whole is the same as that of the Last Supper painted by the illustrious Florentine: the arrangement of figures around a large rectangular table, the apostles being clustered in groups of two or three with the Son of God placed at the focal point of the scene, virtually at the perspective centre of the picture. The attention paid to the rigorous construction of the space with appropriate vanishing point and ceiling compartments is natural for this interpreter of Serlio, but some uncertainty remains as can be observed in the irregularity of the grid pattern in the flooring. Moreover, the painter has been unable to resist opening the perspective box on the side with the addition of a passage affording a view into other rooms of a decidedly more prosaic nature.

The use of this burgeoning formal vocabulary of the Renaissance, aside from in the architecture of this beautifully panelled room, is evident in the details of the interior decor, from the stained glass windows adorned with garlands and grotesques to the chairs on which the apostles sit, which could be called experimental at the very least, not to mention the enormous tondi in grisaille which have been inserted into the panelling reinforcing the walls. Only two of these six tondi are clearly visible, depicting



5

Pieter Coecke d'Alost

1502 – 1550

en capitales donnent le sens de l'inclusion de ces scènes: «Funda lapide gladio vicit David Goliath» (i.e. David vainquit Goliath à l'aide de sa fronde, d'une pierre et (enfin) d'un glaive) et «De terra vox sanguinis Abel clamat» (La voix du sang d'Abel s'élève en criant de la terre). Le meurtre d'Abel est utilisé comme préfiguration du sacrifice du Christ, tandis que David se réfère au Christ victorieux du Mal. Une fonction similaire est confiée aux deux petits tondi inclus dans les vitraux de la travée centrale: figurant la Tentation et l'Expulsion du Paradis d'Adam et Eve, ils rappellent la nécessité du sacrifice signifié par le rituel eucharistique.

Ce crypto-symbolisme suit une pratique récurrente chez tous les grands Primitifs Flamands, pouvant à l'occasion devenir encore plus structurelle et moins facilement décelable: C'est ainsi que les styles et langages architecturaux peuvent être investis par se d'une fonction symbolique. Ce qui est notamment le cas dans cette Dernière Scène où le style résolument Renaissance, incarnant le Verbe Nouveau, de l'espace dans lequel Christ et ses disciples évoluent s'oppose au style gothique de la porte de la Jérusalem terrestre visible à l'arrière-plan. Dans ce contexte, le style gothique devient métaphore directe de la Loi révolue de l'Ancien Testament. Un renversement exact de la fonction qu'il pouvait revêtir chez les aînés où, s'opposant au style roman «dépassé», il incarnait dès lors la modernité du message évangélique...

En sus de cette utilisation d'un symbolisme caché, c'est aussi dans la meilleure tradition flamande qu'il faut chercher le sens de la fascination chez Coecke pour le rendu des textures et des matières: Qu'il s'agisse des nodosités du bois utilisé pour le mobilier, des plis de nappe ou de la corbeille de fruits, la sensibilité est la même pour le rendu du détail anecdotique. La même observation peut être faite quant à la diversité des types et des physiognomies des groupes des apôtres: Certes, les recherches physiognomiques étaient également cultivées par les peintres italiens mais dans l'attachement de Coecke à dépeindre la moindre ride, le moindre poil, on sent surtout poindre la tradition de réalisme expressionniste de nos Primitifs et maniéristes flamands...

Plus de 40 versions, dont les dates suivent de près la carrière de Coecke en s'échelonnant de 1527 (accession à la maîtrise du peintre) pour la version de Belvoir Castle à 1550 (son décès) pour celle du Germanisches Museum de Nuremberg, nous sont parvenues de cette composition de Coecke, preuve, s'il en fallait, de la popularité quasiment archétypale que cette composition allait assumer. Un statut que ne fit que renforcer la version gravée qu'en fit en H. Goltzius, mentionnant en bonne et due forme P. Coecke inv..

Le succès phénoménal de cette composition peut être en partie expliqué par le choix iconographique de Coecke, délaissant le moment de la consécration de l'hostie suivant la tradition flamande (illustrée notamment par un Dirck Bouts), pour se concentrer sur l'annonce de la trahison: Ce glissement de l'iconographie est pour le moins significatif car il coïncide de façon assez précise avec les controverses religieuses qui, à partir de 1525, se multiplièrent autour de la présence réelle divine lors de la célébration eucharistique, acceptée encore par Luther, mais énergiquement rejetée par Zwingli et Calvin... En dehors même de ces considérations eucharistiques, l'insistance sur la trahison de l'un des disciples du Christ ne peut-elle pas être perçue lato sensu comme une allusion à la trahison du message évangélique, opérée par l'Eglise de Rome à des fins pécuniaires... Même s'il serait certes excessif de voir dans les commanditaires des nombreuses versions du thème issues de l'atelier coeckeien autant de fervents adeptes des idées réformées (à une époque, d'ailleurs, où les barrières confessionnelles n'étaient pas encore aussi tranchées qu'elles ne le seront plus tard), il est hors de doute que le succès contemporain de certains thèmes - tels que la Cène

David and Goliath and Cain and Abel respectively. In explanation of the pictures, inscriptions on the capitals justify the inclusion of these scenes: "Funda lapide gladio vicit David Goliath" (i.e. David slew Goliath with the help of his sling, a stone, and (ultimately) a sword) and "De terra vox sanguinis Abel clamat" (The voice of Abel's blood rose up crying from the earth). The murder of Abel is used to foreshadow the sacrifice of Christ, while David refers to Christ's victory over Evil. The two small tondi included in the stained glass windows of the central gallery show the Temptation and the Expulsion from Eden of Adam and Eve, and recall the necessity of sacrifice as symbolised by the celebration of the Eucharist.

This crypto-symbolism is in line with a recurring practice among all of the great Flemish Primitives, which at times becomes more structured and less easy to decipher. It is in this way that the architectural styles and language can be lent a symbolic function in themselves. A notable example of this is in this Last Supper, where the distinctly Renaissance style of the space in which Christ and his disciples are found, embodying the New Word, is juxtaposed with the Gothic style of the gate of the earthly Jerusalem seen in the distance. In this context, the Gothic style becomes a direct metaphor for the past Law of the Old Testament. This is a direct reversal of the role it may play in previous works, the Gothic style incarnating the modernity of the evangelical message as opposed to the outdated Romanesque style.

On top of the use of this hidden symbolism, Coecke's links with the best Flemish tradition reveal themselves in his fascination with rendering textures and materials. From the wooden knobs of the furniture, the folds of the cloth or the basket of fruit, all are given the same minute and anecdotal treatment. One could say the same of the approach to the variety of types and physiognomies of the groups of apostles. Although it is true that the investigation of physiognomies was also pursued by Italian painters, Coecke's devotion to painting every wrinkle, every hair, indicates the influence of the traditional expressionistic realism of the Flemish Primitives and mannerists.

There are over 40 surviving versions of this composition by Coecke, the dates of which closely follow the artist's career and range from 1527 (the year he became a master painter) for the version at Belvoir Castle to 1550 (the year of his death) for the version at the Germanisches Museum in Nuremberg. This in itself demonstrates the nearly archetypal popularity that this composition would enjoy. This status was only reinforced by the engraved version by H. Goltzius which is duly inscribed P. Coecke inv.

The phenomenal success of this work can in part be explained by Coecke's choice of iconography, departing as he does from depicting the moment of the consecration of the wafer favoured by the Flemish tradition (notably exemplified by Dirck Bouts) to concentrate instead on the announcement of the betrayal. This iconographical shift is significant at the very least because it coincides fairly precisely with the religious controversies which spread, from 1525 onwards, about the actual divine presence during the celebration of the Eucharist which was still accepted by Luther but fervently rejected by Zwingli and Calvin... Beyond these considerations related to the Eucharist itself, the insistence on the betrayal of one of Christ's disciples can only be read lato sensu as an allusion to the betrayal of the evangelistic message perpetrated by the Roman Church for the sake of financial gain... While it would certainly be excessive to see those who commissioned the numerous versions of this work as all fervent followers of the reformed ideas (at a time, after all, when the confessional barriers were not yet as clear-cut as they would later become), the popularity at the time of certain themes - such as the Last Supper but also Saint Jerome reading the



5 Pieter Coecke d'Alost

1502 – 1550

mais aussi Saint Jérôme dans son étude ou la Parole du Fils prodigue – fut le reflet des préoccupations angoissées des fidèles vis-à-vis de certains articles du dogme... Devant une production d'une telle abondance, il reste actuellement souvent difficile de se prononcer exactement sur la part exacte de l'intervention de l'atelier de Coecke dans l'exécution des nombreuses versions du thème. Néanmoins, la très haute qualité picturale du tableau que nous présentons et la date relativement précoce de son exécution sont autant d'éléments qui en suggèrent le caractère autographe.

Une comparaison avec les versions de référence des Musées de Bruxelles et de Liège se révèle particulièrement instructive et fructueuse à cet égard: A l'œil nu déjà, un examen attentif souligne combien les deux versions muséales procèdent d'un affaiblissement stylistique et pictural par rapport à la version que nous présentons ici: les têtes de apôtres, moins expressives, moins nerveuses, en un mot moins «coeckeïennes», révèlent l'intervention de l'atelier, à l'instar du rendu des détails architecturaux, évoqués avec une certaine mollesse. De même, la cruche de droite et la nature morte de l'avant-plan de la version de Liège ne «tiennent» pas par rapport aux motifs de la version présente.

Mais c'est l'examen réflectographique qui se révèle le plus concluant pour la comparaison des différentes versions du thème: Nous remercions à cet égard Mme Masschelein, Mme Curry et le personnel de l'Institut royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles (I.R.P.A.) qui se sont proposés d'étudier le tableau en le soumettant aux investigations scientifiques nécessaires.

A l'inverse du tableau de Liège où l'examen réflectographique ne révèle aucune trace de dessin architectural, le tracé des lignes perspectives du plafond, à l'instar de celles du pavement réajustées en conséquence, est ici dédoublé, révélant ainsi l'existence de plusieurs pentimenti. Le phénomène est encore plus net dans le dessin sous-jacent des visages des apôtres: de Judas à l'apôtre barbu de droite, nombreux sont les exemples de modifications survenues au cours de l'exécution picturale proprement dite. Esquissés avec une grande liberté, ces visages sont, en général et suivant un procédé récurrent chez Coecke, «amplifiés» et étoffés lors du passage au pinceau. La même remarque vaut pour les dessins des plis où l'on observe ces motifs en crochet que l'on retrouve dans les dessins indépendants de Coecke. Dans la Cène de Liège, le dessin précis et articulé révèle l'étude d'un modèle abouti, à l'opposé du côté provisoire de celui de notre version, qui révèle une création originale. Et quand on observe, en particulier au niveau des visages, que le dessin de Liège semble reprendre l'aspect pictural final de notre version, la conclusion s'impose de voir dans le tableau présenté ici une œuvre de référence, autographe, de l'artiste, et ayant servi de modèle aux réélaborations successives du thème.



Scriptures or the parable of the Prodigal Son – reflected the anguished concerns of the faithful regarding certain articles of dogma...

In the face of such an abundant production, nowadays it is often difficult to determine to exactly what extent Coecke's workshop was involved in the execution of the many versions of this theme. Nevertheless, the very high quality and the relatively early date of this painting are elements which would point to it being the work of the master. A comparison with the standard reference versions in the Museums in Brussels and Liège is particularly instructive and worthwhile in this regard. Even with the naked eye, careful examination reveals the degree to which the two versions in the museums appear watered down in terms of style and workmanship compared to the version under consideration. The heads of the apostles which are less expressive and less nervous - less "Coeckean", in other words - indicate the intervention of the workshop, as do the architectural details which are somewhat feebly rendered. By the same token, the jug at the right and the still life in the foreground of the Liège version do not "measure up" to the motifs of this version.

It is the infrared reflectography examination, however, which proves the most conclusive for the comparison of the different versions of this theme, and thanks are due to Mme Masschelein, Mrs. Curry and the staff of the Royal Institute for Artistic Heritage (I.R.P.A.) in Brussels who offered to study the painting and carry out the necessary scientific research. In contrast to the Liège painting, which displays no trace of architectural underdrawing, the ceiling's perspective lines, as well as those for the floor tiles which have consequently been readjusted, reveal various pentimenti. The phenomenon is even more pronounced in the underlying drawing of the faces of the apostles. From the figure of Judas to the bearded apostle on the right, there are numerous examples of modifications carried out during the actual painterly process.

Sketched in with a very loose hand, generally speaking, these faces have been "amplified" and filled out through the brushwork, according to a technique repeatedly seen in the work of Coecke. The same could be said of the drawing of the folds which show the crocheted motifs which appear in separate drawings by Coecke.

In the Last Supper in Liège, the precise and articulated drawing indicates a thorough study of a model, as opposed to the provisional aspect of the drawing for this version, which points to an original work. Furthermore, if one observes the way that, particularly in the faces, the drawing for the Liège painting seems to reproduce the final image of this version, one would be inclined to conclude that this version is a standard reference version painted by Coecke, which served as a model for the later works on this theme.



Cornelis Massys

vers 1510 – Anvers – 1556/57

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 contribue 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 XVI^e siècle.

Les doux vallonnements de ce paysage panoramique, s'articulant en une succession de plans de couleur suivant une perspective tonale assourdie, sont caractéristiques du style sans emphase, tout en intimité, de Cornelis Massys. Nulle pléthore ici de motifs formels expressifs et théâtraux à la met de Bles, mais une volonté de faire œuvre simple et abstraite, sans pour autant renoncer au détail anecdotique ancrant la représentation dans une réalité toute bucolique.

On retrouve ici le motif récurrent chez l'artiste de l'arbre-coulisse, fermant la composition et coupé par les angles du tableau. Son feuillage duveteux ainsi que la présence de végétation à la base du tronc sont également caractéristiques.

Dans une optique similaire, les architectures se distinguent par une aménité toute domestique qui n'est pas sans évoquer le style de Gassel.

Enfin, répondant à l'allure générale de ce paysage, les personnages présentent un aspect quelque peu arrondi et trapu: de grosses têtes, des membres dont on ne sent pas l'ossature leur confèrent un aspect quelque peu naïf qui n'est pas sans contribuer au charme paisible émanant de cette composition.



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

Panneau • Panel: 37,5 x 52,5 cm

PROVENANCE:
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 Henri 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.

The soft undulations of this panoramic landscape described in a succession of colour planes according to a muted tonal perspective, are characteristic of the restrained and intimate style of Cornelis Massys. We find no plethora of expressive and theatrical formal motifs here à la Met de Bles, but a desire to work in a simple and abstract manner, whilst retaining the anecdotal details which anchor the image within a thoroughly bucolic reality.

We find here the recurrent motif in the artist's work, the tree used as a stage curtain enclosing the composition and cut off by the corners of the painting. Its downy foliage and the presence of vegetation at the base of the trunk are also typical of his style.

In a similar sense, the architectural elements are characterised by a very domestic cosiness which does not fail to recall the style of Gassel. Finally, in accordance with the overall atmosphere of this landscape, the figures are somewhat rounded and stout in form, with large heads and somehow boneless limbs, which give them a rather naïve aspect, contributing to the charm exerted by this composition.



Maître des Disciples d'Emmaüs de Liège

Actif à Anvers autour de 1530

L'œuvre et la personnalité artistique de ce maître émergent progressivement de la nébuleuse encore largement inexplorée que restent les prémices du paysage flamand au début du XVI^e siècle. Personnage complexe et mystérieux, le Maître des Disciples d'Emmaüs de Liège (d'après le tableau éponyme se trouvant au Musée de Liège) fut un paysagiste de tout premier rang, actif à Anvers vers 1530 – 1540. Il collabora avec un large éventail de peintres de figures aux styles souvent contrastés de telle sorte que la plupart de ses tableaux figurent encore aujourd'hui bien souvent sous des attributions diverses et souvent fantaisistes les donnant à des artistes tels que P. Coecke, Jan van Hemessen, Q. Metsijs, le Monogrammist de Brunswick, le Maître de 1518, le Maître de l'Ecce Homo d'Augsbourg. La diversité même de ces collaborations est un signe, s'il en était besoin, du prestige dont ce peintre devait jouir. Ses talents hors pair de paysagiste le placent d'emblée, à l'instar d'un Patenier, d'un met de Bles ou d'un Gassel, au firmament des premiers maîtres du paysage flamand. Un corpus de 37 œuvres lui est actuellement reconnu par le Dr. Luc Serck, que nous remercions pour l'attribution et sa collaboration à l'étude de ce tableau.



Sainte Famille avec Saint-Jean Baptiste au Retour de la Fuite en Egypte *The Holy Family with the Infant Saint John the Baptist on the return from Egypt*

Panneau • Panel: 73 x 104 cm.

PROVENANCE:
Collection van Kauffman

LITTÉRATURE:
G.T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, p.60 n°16 (comme œuvre de jeunesse de Jan van Hemessen, vers 1530)

EXPOSITION:
Exhibition of Works of Art from Private Collections in the North West and North Wales, Manchester, City Art Gallery, 21 Septembre-30 Octobre 1960, n°42 (comme attribué à Jan van Hemessen par Friedländer)



The oeuvre and the artistic personality of this master are gradually emerging from the mists of the largely unexplored terrain which remain the origins of the Flemish landscape at the beginning of the XVIth century. A complex and mysterious figure, the Master of the Disciples of Emmaus of Liege (named after the painting of the same name in the Liege Museum) was a landscape artist of the highest calibre who worked in Antwerp around 1530-1540. He collaborated with a wide range of figurative painters whose styles were often so diverse that the majority of his work is still attributed, sometimes fancifully, to various artists such as P. Coecke, Jan van Hemessen, Q. Metsijs, the Brunswick Monogrammist, the Master of 1518, and the Master of the Ecce Homo of Augsburg. The very range of his collaboration is a sign, as if one was necessary, of the respect this painter must have commanded. His unparalleled talents as a landscape painter immediately situate him, together other masters such as Patenier, met de Bles or Gassel, among the giants of early Flemish landscape painting. His oeuvre has currently been recognised as comprising 37 works by Dr. Luc Serck, whom we wish to thank for the attribution and his collaboration to the research on the present painting.



Maître des Disciples d'Emmaüs de Liège

Actif à Anvers autour de 1530

On se retrouve ici confronté à une œuvre à quatre mains, où les figures de l'avant-plan et le paysage révèlent le travail de deux artistes ayant travaillé de concert, en étroite synergie. Malgré le soin apporté à l'exécution et à l'expressivité des personnages (et c'est dans l'entourage d'un Jan Sanders van Hemessen qu'il faut effectivement chercher l'auteur de ces figures), ce panneau est littéralement dominé par un splendide paysage présentant toutes les caractéristiques récurrentes dans l'œuvre du Maître des Disciples d'Emmaüs de Liège: ample respiration panoramique adoptant un point de vue déjà relativement bas, avant-plan rocaillieux dont les irrégularités végétales et rocheuses sont soulignées par le peintre mais traitées avec une économie de glacis de bruns très dilués, transparence des ciels d'un bleu éclatant animés de nuages très blancs et déchiquetés. A la fois pittoresque, détaillée et réaliste, (le château aux baies géminées est typique) l'architecture occupe toujours comme ici une place de choix dans le paysage. A l'instar des innombrables éléments végétaux qui scandent la composition, elle relaie par l'échelonnement de ses éléments la perspective tonale, toujours très accusée et contrastée chez le maître, dans son rôle d'agent de l'intégration spatiale.

Mais c'est sans doute le rendu des éléments végétaux qui porte l'empreinte la plus caractéristique du style de ce maître: le feuillage frangé voire effiloché, l'insistance sur un ou plusieurs arbres aux troncs sinueux, la présence récurrente de souches mortes, le profil graphique des arbres isolés se détachant à l'arrière-plan sont autant d'éléments que l'on retrouve dans les autres tableaux du peintre. Un excellent comparatif nous est fourni par le *Paysage avec la rencontre sur le Chemin d'Emmaüs* du Musée de Milwaukee (Panneau. 81 x 120,5 cm., inv. n° M.1987.20) où l'on retrouve la même végétation, un avant-plan rocaillieux, un château aux croisées géminées ainsi que ces figures hâtivement campées du plan moyen. Le profil aplati très caractéristique de la montagne de l'arrière-plan correspond à celui que l'on pouvait observer dans le *Paysage avec la Tentation du Christ*, passé en vente chez Sotheby's, Londres, le 9 décembre 1987 sous le n°46.

Soulignons enfin le choix d'une iconographie spécifique, qui est également caractéristique du peintre: De Moïse au Buisson Ardent à la Rencontre sur le Chemin d'Emmaüs, le maître explore souvent des versants secondaires de l'iconographie chrétienne. En l'occurrence, il joue d'une association ambiguë combinant les deux traditions iconographiques de la Sainte Famille au Baptiste et de la Fuite en Egypte (que l'on aperçoit à l'arrière-plan), de telle sorte que l'on ne peut véritablement se situer pendant la Fuite en Egypte, mais plutôt à un moment indéterminé succédant au retour d'Egypte.



We see here the handiwork of two artists, in which the figures in the foreground and the landscape indicate a concerted effort carried out in close cooperation. In spite of the careful attention paid to the execution and expression of the figures, (and in fact their author must be sought in the entourage of Jan Sanders van Hemessen), this panel is literally dominated by a magnificent landscape which displays all of the characteristics which recur in the work of Master of the Disciples of Emmaus of Liège: a broad panoramic vista seen from a relatively low point of view, a rocky foreground in which the painter emphasises the irregularities of the vegetation and the boulders using only a sparing glaze of highly diluted browns, and a highly transparent, bright blue sky flecked by very white and jagged clouds. At once picturesque, detailed and realistic, (the castle with twin windows is typical), the architecture is always given a prime position in the landscape, as is the case here. Like the profuse vegetation scattered over the composition, the arrangement of the architectural elements conveys a tonal perspective which is always highly prominent and contrasted in this master's work, providing the spatial integration. However, it is surely the rendering of the vegetation which bears his most characteristic stylistic hallmark: the fringed, if not frayed, foliage, the insistence on including one or two trees with gnarled, twisting trunks, the repeated appearance of dead stumps, and the graphic profile of isolated trees standing out against the background are all elements which can be seen in other works by this master. An excellent comparison is provided by the *Landscape with the Meeting on the Road to Emmaus* in the Milwaukee Museum (panel 81 x 120,5 cm., inv. No. M.1987.20) which displays the same vegetation, a rocky foreground and a castle with twin windows, as well as the hastily sketched figures of the middle ground. The highly characteristic flattened profile of the mountain in the background corresponds to the one which is depicted in the *Landscape with the Temptation of Christ*, which was sold at Sotheby's in London on 9 December 1987, numbered 146. Finally, the specific choice of iconography which is also typical of this painter must be emphasised: from *Moses and the Burning Bush* to the *Meeting on the Road to Emmaus*, the master often explores secondary aspects of Christian iconography. In this case, he plays with an ambiguous combination of the two iconographic traditions of the Holy Family and the Baptist and the Flight into Egypt (which can be seen in the background) in such a way that the Rest does not actually appear to take place during the Flight into Egypt but rather at an unspecified moment after the return from Egypt.



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 Valckenborgh, 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 vallonnements, 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 scaldéen 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 Egypte 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...



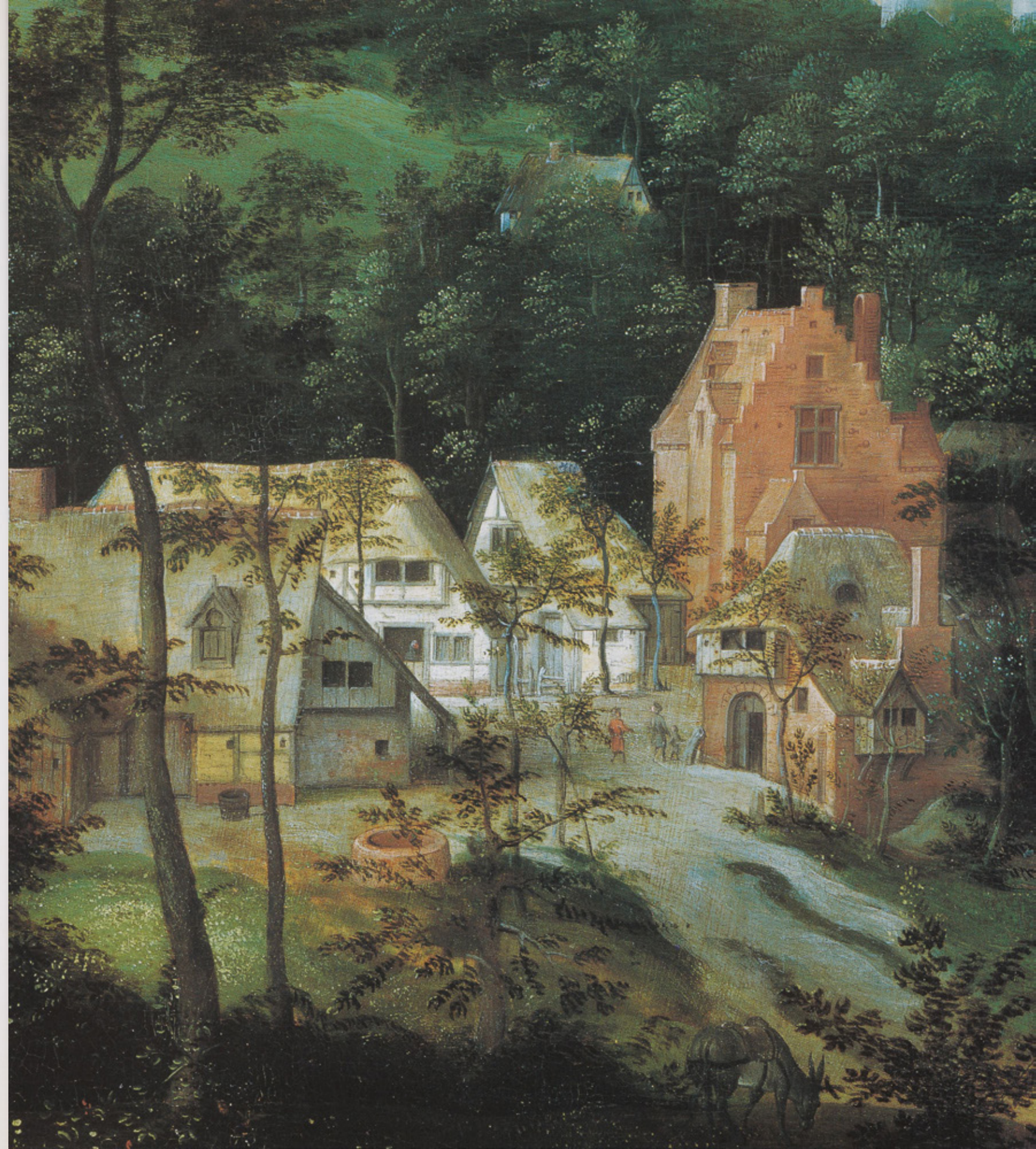
An essential link in the body of work by Grimmer on account of its early date, this landscape is also significant because the breadth of its panoramic scope makes it one of the key works for appraising the evolution of the Flemish landscape genre.

*In departure from the *Weltbild* of Patinir or Met de Bles, but also from the plunging approach found in the work of Brueghel or Valckenborgh, 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

v. 1526 – Anvers – 1589 – 1534 – 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...



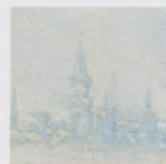
Kermesse villageoise

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...



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 transparait 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

avant 1535 Malines - Francfort 1597

Lucas van Valckenborch fut sans doute initié à la peinture par son père, Martin van Valckenborch l'Ancien, avant d'être admis comme maître de la guilde de Malines en 1564. Suite aux persécutions religieuses infligées par les troupes du Duc d'Albe aux sympathisants de la Réforme, il dut fuir sa ville natale en 1566 pour se réfugier à Liège puis à Aix-la-Chapelle, où il retrouva son frère Martin et Vredeman de Vries. Il s'installa à Anvers en 1576. L'année suivante 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. Sthyr, *Nederlandsk Landskabmaleri 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.



Lucas van Valckenborch

avant 1535 Malines - Francfort 1597

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 la 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.



Monogrammiste de Brunswick

actif entre 1560 et 1580

Le monogrammiste de Brunswick est ainsi désigné par un tableau conservé au Musée de Brunswick « La nourriture du pauvre » illustrant la parabole de La Cène.

Le corpus rassemblé à partir de cette pièce charnière est constitué de scènes aux personnages en pied de petite taille : tableaux de genre, sujets religieux et représentations naïves de scènes de bordel.

La présence de ce type de scènes suggestives dans le panneau de Karlsruhe « La joyeuse compagnie » de Jan Sanders dit Jan van Hemessen est à la base de l'assimilation du monogrammiste de Brunswick à van Hemessen. D'autres identifications ont été proposées dont Jan van Amstel, basées sur les dires de Carel van Mander et certains documents anversois.

Les postures variées et languissantes qu'il donne à ses personnages, sa palette claire, sa personnalité affirmée, font de cet artiste un précurseur de Pieter Brueghel.

Cette œuvre au caractère particulier peut être rattaché sans ambiguïté au corpus de celui que la scholastique moderne doit encore faute de mieux appeler le Monogrammiste de Brunswick.

Cette composition resserrée, de petit format, mais comportant déjà un nombre significatif de personnages, révèle un aspect moins connu de la production du maître. L'élément paysager est certes ici marginal et nettement subordonné à l'élément figuratif mais on retrouve la conception d'ensemble caractéristique du peintre : horizon bas et sinueux, relief peu accusé, ainsi qu'une manière particulière d'accrocher le regard du spectateur à l'avant-plan par des accidents de relief et autres détails broussaillieux.

Les personnages dénotent, eux, une familiarité avec la mode romaniste moins directement perceptible dans ses scènes laïques de réjouissances populaires : raccourcis audacieux, personnages vus de dos, profils purs à l'antique, gestes, postures et expressions un peu exacerbées ou grandiloquentes sont autant d'éléments révélant une volonté d'émulation avec l'art transalpin. Le personnage vu de dos de l'avant-plan, ou la figure de l'apôtre Jean, assis et éploré, dont on ne voit que le sommet du crâne sont éloquents à cet égard et ne sont pas sans rappeler la « manière » d'un Jan Swart van Groningen, autre maître romaniste, que la critique d'art récente a rapproché de la figure du Monogrammiste.

D'autres figures, par contre, comme celle de la Vierge, présentent une physionomie bien ancrée dans une tradition flamande toute en spiritualité : on n'est pas loin ici des types d'un Ambrosius Benson ou d'un Adriaen Isenbrandt, comme à figurer l'hommage déguisé d'un peintre « moderne » au monde de ses prédécesseurs ou contemporains attardés...

Même si le sujet requiert une concentration, inhabituelle chez l'artiste, de figures statiques à l'avant-plan, l'échelonnement sinueux et serpentin des personnages ainsi que la scansion chromatique privilégiant l'alternance d'accents vifs de vermillon, de jaune et de blanc sont autant d'éléments révélant la main singulière de ce maître mystérieux.

Calvaire

Calvary

Panneau • Panel : 28,8 x 37,8 cm

Portant en bas à droite 173 comme n° d'inventaire et marqué au dos LUCAS DE HOLANDA

PROVENANCE :

Collection privée

The identity of this painter has been derived from an archetypal painting in the custody of the Brunswick Museum, entitled "The Poor Man's Food" and illustrating the parable of The last Supper.

The corpus of works gathered together on the basis of their apparent links with this Brunswick major work consists mainly in paintings showing full-length small scale figures. These may have a religious background, but are more generally genre-like settings including artless, naive brothel scenes.

Jan Sanders van Hemessen being the author of a "Merry Company" in the custody of the Karlsruhe Museum, a number of likewise suggestive paintings by the Brunswick Monogrammist have consequently been attributed to Sanders' corpus. Carel van Mander and other Antwerp sources point in other directions, attributing works corresponding to the description of those of the Brunswick Monogrammist to other artists, viz. Jan van Amstel.

The varied languid stances of his figures, his light-coloured palette, the strong painter's personality at work behind subject and brushstroke indicate that we are here in the presence of an artist who definitely foreshadowed Pieter Brueghel.

This unusual work unquestionably belongs to the oeuvre of the artist that modern scholars have dubbed the Brunswick Monogrammist, for lack of a better term. This narrow, small-scale composition which nonetheless contains a considerable number of figures reveals a lesser-known side to the work of this master. The landscape element is certainly relegated to the margins in this case, and is secondary to the figurative element, however, the composition as a whole bears the hallmark of the master: a low and sinuous horizon with little relief, as well as the particular way of drawing the viewer's attention to the foreground through random elements in relief.

As for the figures, the characters indicate a familiarity with the Roman style which is less directly evident in his profane scenes of popular festivals: audacious foreshortening, figures seen from the back, pure profiles in the antique style and slightly heightened or grandiloquent gestures, stances and expressions are all elements which indicate a desire to emulate Italian art. The figure seen from the back in the foreground, or the figure of John the apostle who is seen collapsed in tears, with only the top of his head visible also express this inclination, whilst recalling the "manner" of Jan Swart van Groningen, another Romanist master that recent art criticism has compared with the figure of the Monogrammist.

Conversely, other figures, such as the Virgin, show a physiognomy which is solidly rooted in a Flemish tradition, full of spirituality: the characters of Ambrosius Benson or Adriaen Isenbrandt come to mind here, as if it were a veiled homage by a "modern" artist to his predecessors or backward-looking contemporaries...

While the subject requires a concentration of static figures in the foreground, which is unusual for the artist, the winding, serpentine arrangement of the figures, as well as the chromatic range favouring alternating accents of bright vermillion, yellow and white, are elements which indicate the singular handiwork of this mysterious master.





La prédication de Saint Jean-Baptiste
Saint John the Baptist preaching

Panneau • Panel: 119 x 166 cm
 Signé

PROVENANCE:

Collection Jacques Grazia, Bruxelles, 1969
 Vente Sotheby's, Londres, 27 mars 1974, lot 65
 Collection privée

LITTÉRATURE:

G. Marlier, *Pieter Brueghel le jeune*, Bruxelles 1969, pp. 52-55, ill. fig. 20, n° 7

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.



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.



Il s'agit ici de l'une des quatre versions signées recensées par Georges Marlier d'une composition chère à Pierre Brueghel le Jeune. Dérivée d'un original par Pierre l'Ancien, que l'on identifie généralement comme étant le panneau, signé et daté de 1566, aujourd'hui conservé au Musée Szepmüvészeti de Budapest, cette composition est sans doute l'un des sujets « sacrés » les plus ambitieux de l'artiste. Dans ce paysage sylvestre rempli, avec une certaine *horror vacui* requise par le thème, d'un véritable tapis humain égayé par le bariolage des vêtements, Brueghel fait preuve d'une remarquable maîtrise dans la gradation perspective de l'échelonnement en profondeur des personnages. Admirablement différenciés dans leur physionomie, leur âge, classe sociale et tempérament, les membres de l'assemblée expriment un spectre complet d'émotions diverses, allant de l'indifférence à la fascination, en passant par l'extase : un geste esquissé, un regard, un mouvement de la tête suffisent au peintre pour caractériser leurs réactions. Nul doute que dans l'éventail aussi large qu'il sélectionne l'artiste ait voulu insister sur l'universalité du message chrétien s'adressant tout aussi bien à de bons bourgeois flamands qu'à des tziganes, à un soldat ou un dignitaire ottomans.

Le développement de l'iconographie du thème dans les Flandres de la deuxième moitié du XVI^e siècle peut sans aucun doute s'expliquer en partie par l'essor concomitant des sermons en plein air pratiqués par les fidèles protestants. Qu'il faille voir dans la prolifération des représentations du thème une allusion systématique et à peine voilée à ce renouvellement du Verbe de Dieu insufflé par les prédicateurs protestants, est sans doute exagéré, mais il est néanmoins troublant d'observer qu'au même moment où Pierre Brueghel l'Ancien donnait « sa » version du thème, la multiplication des sermons des prédicateurs dissidents allait déclencher la vague de violences des iconoclastes, sévèrement réprimée l'année suivante par les troupes du duc d'Albe.

Si la composition de Pierre Brueghel l'Ancien n'est pas l'une des premières représentations du thème (qu'il suffise de penser au tableau de H. met de Bles conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles ou encore à la version, conservée à la Alte Pinacothek de Munich, qu'en donne Jan Swart van Groningen), elle n'en reste pas moins l'une des plus célèbres et diffusées. À la différence de ces antécédents qui restent avant tout des paysages panoramiques à point de vue plongeant, la scène est, chez Brueghel, conçue de manière radicalement différente et novatrice : Délimitée de façon conséquente par les arbres de la clairière, la pieuse assemblée forme en effet un tableau pratiquement détaché de son environnement lointain, faisant avant la lettre de cette représentation l'un des premiers *Waldbilder* du paysage flamand.

Notre tableau, ainsi que les autres compositions du même thème par Pierre Brueghel le Jeune témoignent, par delà l'identité stylistique spécifique révélant la main d'un grand artiste, d'une grande fidélité par rapport au modèle paternel. Il n'est pas jusqu'aux couleurs des vêtements de la foule bariolée qui ne soient respectées, à l'exception remarquable de la gitane vue de dos du premier plan, revêtue dans le tableau de Budapest d'un manteau jaune auquel se substitue dans les



This is one of the four signed versions discussed by Georges Marlier of one of Pieter Brueghel the Younger's favourite compositions. Derived from an original by Pieter Brueghel the Elder which is generally identified as the panel, signed and dated 1566, which is currently in the collection of the Szepmüvészeti in Budapest, this composition is unquestionably one of the most ambitious "sacred" subjects undertaken by the artist. In this sylvan landscape, which, with a certain horror vacui appropriate to the theme, has been literally blanketed with a mass of figures accented by brightly coloured garments, Brueghel demonstrates a remarkable mastery of gradual perspective depth in the figures diminishing in the distance. With impressive differentiation in physiognomy, age, social class and temperament, the members of the crowd express a complete spectrum of different emotions ranging from indifference to fascination and ecstasy: an exquisite gesture, a look or a tilt of the head is all the painter needs to characterise their reactions. Clearly, in choosing to portray such a wide range of figures, the artist wanted to emphasise the universality of the Christian message which is just as meaningful to the well-heeled Flemish burghers as to a band of gypsies, a soldier or an Ottoman dignitary.

The development of this thematic iconography in Flanders in the second half of the XVIth century can surely be explained in part by the rise of the outdoor sermons practised at the time by the devotees of Protestantism. Although it would certainly be an exaggeration to read the proliferation of representations of this theme as a systematic and thinly-veiled reference to the renewal of the Word of the Lord propounded by these Protestant preachers, it is nonetheless interesting to observe that at the same moment that Pieter Brueghel the Elder painted "his" version of the theme, the spread of such sermons by dissident preachers unleashed a wave of iconoclastic violence which would be severely punished the following year by the Duke of Alba's troops.

While the composition by Pieter Brueghel the Elder is not among the first representations of this theme (we need only think of the painting by H. met de Bles in the collection of the Royal Museum of Fine Arts in Brussels or the versions at the Alte Pinacothek in Munich by Jan Swart van Groningen), it is nonetheless one of the best-known and most widely distributed. In departure from these forerunners which remain above all panoramic landscapes seen from a plunging vantage point, in Brueghel's hands the scene is conceived in a radically new and innovative fashion: thoroughly framed by the trees surrounding the clearing, the pious group essentially forms a separate painting detached from the environment in the distance, thus making this picture one of the first Waldbilder in the Flemish landscape, avant la lettre.

In the presence of a specific stylistic identity which is the mark of a great artist, this painting, along with the other compositions on the same theme by Pieter Brueghel the Younger, is highly faithful to the paternal example. Even in the colours of the clothing worn by the brightly-attired crowd, we scarcely see any deviation, with the notable exception of the gypsy seen from the back in the foreground. In the Budapest painting, this figure is wearing a yellow coat which the son has substituted with a dark blue garment. Another modification which is intriguing to say the least concerns the gypsy turning his head towards the viewer. In the Budapest painting, he is clearly engaged



compositions du fils un vêtement d'un bleu profond. Un autre modification pour le moins intrigante concerne le gitan tournant sa tête vers le spectateur : dans le tableau de Budapest, il est explicitement occupé à lire l'avenir dans la main d'un bourgeois dont les traits sont suffisamment individualisés pour nous autoriser à penser qu'il s'agit là d'un portrait : les noms de Hans Franckert, ami de Pierre Brueghel l'Ancien (Glück, op. cit.) et Thomas Armenteros, conseiller secret de Marguerite de Parme ont été successivement avancés. La disparition du personnage, dans un certain nombre de compositions de Pierre le Jeune, dont celle qui nous occupe, a fait couler beaucoup d'encre. Même si son identité ne peut être véritablement établie avec certitude, d'autant qu'aucun portrait des deux personnalités citées ne nous est parvenu, c'est de toute façon dans l'attitude irrévérencieuse du personnage, occupé à se faire lire les lignes de la main au moment même où se prophétise le destin du genre humain, qu'il faut chercher l'explication de sa disparition...

Ni la date, ni le support, la présence ou l'absence de signatures n'indiquent d'emblée une hiérarchie qualitative dans les réélaborations du thème par Pierre Brueghel le Jeune. Celle qui nous occupe a néanmoins été citée par Glück comme l'une de ses meilleures versions. Trompé sans doute par la date apocryphe de 1565, Léo van Puyvelde (id., 1962, p.82, fig. 42) y a même vu une œuvre de Pierre Brueghel l'Ancien, supérieure à ses yeux à l'exemplaire du musée de Budapest. Une hypothèse que l'on n'envisagerait certes plus de soutenir aujourd'hui, mais qui n'en témoigne pas moins du niveau de qualité exceptionnel atteint par Pierre Brueghel le Jeune dans ses meilleures réalisations.



in reading the palm of a burgher who has sufficiently individual features as to warrant consideration as a portrait: the names of Hans Franckaert, a friend of Pieter Brueghel the Elder (Glück, op. cit.) and Thomas Armenteros, a secret counsellor to Margaret of Parma, have been alternately put forward. The disappearance of this figure in a number of compositions by Pieter Brueghel the Younger, including this one, has been the subject of much discourse. Even if his identity cannot be established with absolute certainty, as there are no known portraits of the two people mentioned, it is in any case the irreverent attitude of the figure (who is doing a palm reading at the very moment when the destiny of the human race is being foretold by the prophet) that must explain its removal.

The quality of the various reworkings of this theme by Pieter Brueghel the Younger cannot easily be ranked either on the basis of the date, the support, or the presence or absence of signatures. However, the work under consideration has been cited by Glück as one of his best versions. No doubt misled by the apocryphal date of 1565, Leo van Puyvelde (id., La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel, 1962, p. 82, fig. 42) even attributed the work to Pieter Brueghel the Elder, and regarded it as superior to the example in the Budapest museum. This hypothesis is not likely to draw much support nowadays, however, it does attest to the exceptional level of quality attained by Pieter Brueghel the Younger in his best works.



La procession nuptiale
The wedding procession

Panneau • Panel: 75 x 120,7 cm
 Signé et daté 1627.

PROVENANCE :

Messrs. A. et M. Carrier, Lyon, 1871 (d'après une étiquette au dos)
 Vente Sotheby's, New York, 20 janvier 1983, lot 66
 Collection Akram Ojje
 Collection privée

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 173, n°4

La prédilection que Pieter Brueghel le Jeune avait pour ce thème ainsi que les faveurs qu'il a dû rencontrer auprès du public sont attestées par l'existence de quelque dix réélaborations de sa main (Marlier, op. cit., pp. 169-176). Elles sont inspirées d'un prototype de Pierre l'Ancien aujourd'hui perdu, mais que l'on croyait jusqu'il y a peu coïncider avec le panneau aujourd'hui conservé au Musée Communal de la Ville de Bruxelles, avant que Klaus Ertz (cf. cat. expo. *Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Villa Hügel, Essen 1977, p. 122) ne le réattribuât récemment à Jan Brueghel de Velours.

Ce panneau est l'une des six versions datées du thème et la seule de 1627, deux autres étant datées de 1623 (Marlier, op. cit., p. 172-173, n° 2,3) et les trois restantes de 1630 (*ibid.*, n° 6,7,9). Toutes ont à peu de choses près les mêmes dimensions, dont le format oblong peut être expliqué par la mention de l'une des versions dans un inventaire de 1689 comme étant une « pièce de cheminée ».



Pieter Brueghel the Younger's penchant for this theme as well as for the public acclaim it must have generated for him are illustrated by the existence of no less than ten different versions painted by him (Marlier, op. cit., pp. 169-176). They are inspired by a prototype by Pieter Brueghel the Elder which has since been lost, but which had long been believed to coincide with the panel currently in the collection of the Municipal Museum of the City of Brussels until Klaus Ertz (cf. exhib. Cat. Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Villa Hügel, Essen 1977. P. 22) recently attributed it to Jan "the Velvet" Brueghel.

This panel is one of the six dated versions of the theme and the only one from 1627, two others dating from 1623 (Marlier op. cit., p. 172-173, no. 2.3) and the three others being from 1630 (ibid., no. 6,7,9). All of them are of approximately the same dimensions, the oblong format of which can be explained by the reference to one of the versions in a 1689 inventory as a "chimney piece".



L'un des charmes de cette composition tient à la scansion harmonieuse des personnages suivant les cortèges nuptiaux de l'avant-plan: Quittant la ferme de la mariée, où l'on peut observer les derniers préparatifs, chaudrons fumants à l'appui, du banquet nuptial, les invités se suivent en deux cortèges distincts, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes. Celui des hommes est mené d'un pas gauche et guindé par le fiancé, précédé d'un joueur de cornemuse. Non sans humour, Brueghel renforce l'effet de timidité suggéré par son allure gracile et son pas hésitant en le représentant comme «coincé» entre deux troncs d'arbres. Suit avec un léger décalage le cortège des femmes, également mené par un joueur de cornemuse: La mariée, dont les formes opulentes sont à peine dissimulées par la chaude pelisse dont elle est enveloppée, s'avance, flanquée de deux petits pages, d'un pas résolument plus assuré que son futur époux, mais corrigé par la réserve mélancolique de son visage, de rigueur dans de pareilles circonstances. Et l'on peut dès lors se perdre en conjectures sur les arrière-fonds de ce mariage: mariage de convenance, mariage arrangé, mariage d'intérêt ou mariage d'amour... Il n'est pas jusqu'au regard attentif et orgueilleux du père de celle-ci, se retournant vers sa fille, qui ne rende compte de cette caractérisation psychologique des personnages que Brueghel le Jeune réussit toujours à insuffler à ses compositions... Par-delà la comédie de mœurs, par-delà l'introspection psychologique, c'est aussi le tableau plaisant et sympathique d'une classe de paysans aisés que nous dresse *in situ* l'artiste: car le paysage lui-même, ample et dégagé, se fait écho de la paix de ce jour faste, avec la sécurité et l'opulence que promettent les fermes, le moulin au centre et l'étable à gauche avec son troupeau de moutons. Dans ce Pays de Cocagne que restent malgré tout les Flandres espagnoles de ce début du XVII^e siècle, l'artiste semble vouloir nous prouver que, malgré tout, y règnent toujours le «luxe, le calme et la volupté».



One of the delights of this composition is the harmonious interplay of characters following the wedding processions in the foreground: leaving the bride's farm, where we catch a glimpse of the last preparations for the wedding banquet, with steaming cauldrons on the windowsill, we see the guests forming two distinct processions, one for the men and one for the women. The men's line is led by the awkward and stiff bridegroom, preceded by a bagpipe player. Not without a touch of humour, Brueghel reinforces the diffident effect suggested by the groom's hesitant gait and slender figure by portraying him as if "stuck" between two tree-trunks. Following at a slight interval is the women's procession, also led by a bagpipe player. The bride's ample figure is hardly camouflaged by the warm fur coat in which she is bundled. Flanked by two small pageboys, she proceeds with a more resolute and confident tread than that of her future husband, tempered, however, by the melancholy reserve of her expression, befitting such an important occasion. This can all lead to endless conjecture on the circumstances of this marriage: a marriage of convenience, an arranged marriage, a marriage for property or for love... Even the proud, attentive gaze of the father of the bride as he turns towards his daughter reveals the dead-on psychological characterisation of the figures that Brueghel the Younger unfailingly brings to his compositions. Beyond the comedy of manners and the psychological study, this is also a refreshing and attractive depiction of a comfortable class of peasants seen through the artist's eyes: the landscape itself, wide and open, echoes the peace of this festive day, with its farms, the mill at the centre and the stable with its cluster of sheep holding the promise of security and plenty. In capturing this land of milk and honey, which is what, in spite of everything, Spanish-ruled Flanders remained at the beginning of the XVIIth century, the artist seems to want to prove to us that no matter what, "luxury, peace and plenty" still reigned.



15

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, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 208, n°4

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'étaient 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 Hieronymous 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 XVIth 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



15

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

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

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



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 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.



15

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

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



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.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Le Repos des paysans devant l'âtre *Peasants resting by the earth*

Panneau • Panel : 23,5 x 34,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée

C'est un Brueghel, tout en intimité domestique, qui se découvre ici, loin des véhémences parfois turbulentes de ses scènes de réjouissances populaires. Le document est précieux sur les mode et cadre de vie d'une famille de paysans aisés. Le point focal de la composition autour duquel gravitent les personnages est bien entendu l'âtre, où chauffe un pot-au-feu dont on peut encore distinguer certains ingrédients. Trois paysans, installés sur un banc devant le foyer, conversent avec animation tandis qu'un autre, debout, semble davantage préoccupé à se réchauffer. Contrefaisant les gestes des adultes, une enfant s'affaire à préparer sa propre potée. Plus loin, un couple, ne se souciant guère de l'animation ambiante, est sur le point de s'embrasser, tandis qu'une fille de ferme sort de la cave une cruche à la main. Le bois prêt à être fendu, le sac de grain de l'arrière plan, les harengs séchant au dessus de la cheminée ainsi que les volailles domestiques sont d'ultérieurs indices qui semblent mettre ce foyer d'heureux paysans à l'abri de tout besoin. Leur tenue soignée ainsi que la qualité du mobilier (voir le bahut de l'arrière-plan) meublant cet intérieur domestique confirment encore l'aisance et le bien-être se dégageant de la scène.

Quatre autres versions de cette composition, dont il attribue l'invention thématique à Pieter Balen, sont répertoriées par G. Marlier (op. cit., p. 330), mais tant dans la finesse de l'exécution picturale que dans l'état de conservation, cette version s'impose comme la version de référence de cette scène insolite et intimiste de Pierre Brueghel le Jeune.



This is a Brueghel full of domestic intimacy, a far cry from the sometimes turbulent force of his scenes of popular celebrations, and it offers a wealth of documentary detail of the lifestyle and surroundings of a family of well-to-do peasants.

The natural focal point of the composition, towards which the figures gravitate, is the hearth, where a stew-pot is heating, certain ingredients of which can even be made out. Three peasants, seated on a bench in front of the fireplace converse animatedly, while another standing figure appears to be more interested in warming himself. Imitating the gestures of the adults, a child prepares to cook its own pot. Further away, a couple, completely oblivious to the boisterous goings-on, is about to kiss, while a farm-girl is coming out of the cellar with a jug in her hand. The pile of wood ready to be split, the sack of grain in the background and the herrings drying above the chimney as well as the poultry are all further signs that this roomful of fortunate peasants will not want for anything. The impression of prosperity is also echoed in the peasants' tidy outfits and the quality of the furniture (note the cabinet in the background), confirming the sense of well-being which emanates from this scene.

Four other versions of this composition, the theme of which Pieter Balen has been credited with inventing, have been catalogued by G. Marlier (op. cit., p. 330), however with the finesse of its execution and its good condition, this version sets the standard for this singularly intimate scene by Pieter Brueghel the Younger.



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. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, pp. 393-398



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.

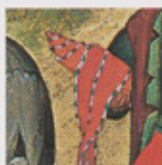
Providing the connection with this upper register of the composition, a pair of peasants and a cart shield the furtive gestures of an entwined couple struggling up the hill towards the area in the foreground.

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



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 accentuated 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.





Jan Brueghel le Vieux & 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 Bückeburg 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 anversoï, 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.



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 Bruegel ("Velvet" Bruegel) 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 lagoon. 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 Bückeburg 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 Borromeo. 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.



19

Antoine Mirou

1570 – Anvers – ap. 1661

Le baptême de l'eunuque *The Baptism of the Eunuch*

Cuivre • Copper: 19,2 x 23,2 cm

PROVENANCE:
Collection privée

Antoine Mirou est né à Anvers en 1570. Réfugié avec ses parents à Frankenthal, il travaille dans l'entourage de Gillis van Coninxloo de 1586 à 1617. En 1621 il semble faire un voyage en Italie après un court séjour à Anvers en 1617.

Peintre paysagiste, il s'inspire fortement à ses débuts du chantre de l'Ecole de Frankenthal des dernières compositions duquel il reprend très souvent l'ordonnance générale.

Abandonnant la conception lyrique de van Coninxloo et délaissant peu à peu l'unité chromatique de ce dernier pour une douce polychromie, Antoine Mirou décrit des paysages de plus en plus empreints de sérénité. Le travail minutieux ainsi que le coloris s'apparentent, dès lors, davantage à Jan Brueghel de Velours dont il a pu connaître les œuvres grâce à leur circulation sur le marché.

Le sujet particulier de ce petit cuivre, racontant la conversion et le baptême par Philippe Diacre de l'eunuque chambellan de la Reine Candale d'Ethiopie, n'est que prétexte à l'évocation d'un paysage sylvestre, aux accents pré-romantiques caractéristiques de l'influence de l'Ecole de Frankenthal. Le pont et l'architecture en ruines, la végétation touffue sont autant d'éléments récurrents dans les paysages maniéristes procédant de cette école. L'évolution vers plus de réalisme se fera progressivement chez Mirou, sans pour autant que l'artiste ne renonce totalement à cet esprit lyrique qui le caractérise.



Antoine Mirou was born in Antwerp in 1570. He fled to Frankenthal with his parents and worked close to Gillis van Coninxloo from 1586 to 1617. In 1621, he apparently made a trip to Italy after a short stay in Antwerp in 1617.

He was a landscape painter, being first inspired by the bard of the Frankenthal School, from whom he very frequently borrowed the general lay-out of his final compositions. Leaving behind van Coninxloo's lyrical conception and gradually abandoning the latter's unity of color for softer polychromatic effects, Antoine Mirou depicted his landscapes endowed with ever greater serenity. From then on, the minute detail of his work and his colors came closer to Jan Brueghel of Velours, whose works he became acquainted with owing to their market circulation.

The particular subject of this copper panel, which tells of the baptism by Philippe Diacre of the eunuch, chamberlain to Queen Candale of Ethiopia, is merely an excuse to create a wooded landscape showing the pre-Romantic accents which are characteristic of the School of Frankenthal. The bridge and the architecture in ruins and the bushy vegetation are some of the elements which appear in the mannerist landscapes of this school. The evolution towards more realism would take place gradually in the work of Mirou, without the artist completely abandoning his characteristic lyrical spirit.



20

Antoine Mirou

1570 – Anvers – ap. 1661

Promeneurs à l'orée du bois dans un paysage fluvial *River landscape with travelers on a path by a wood*

Panneau • Panel: 28 x 39,5 cm

PROVENANCE:
Collection privée

Il s'agit ici d'un bon exemple montrant l'évolution de l'art de Mirou vers plus de naturalisme: Si l'on compare ce panneau au petit cuivre précédent, on remarque aisément que le point de vue s'est abaissé, que la densité sylvestre s'est un peu amenuisée, afin de ménager une grande trouée serpentine correspondant aux méandres du cours d'eau. Point de sujet religieux ici mais un convoi de voyageurs élégants mené par des cavaliers s'arrêtant au détour d'un lacet du chemin pour abreuver leurs montures. A l'arrière-plan, un village et, de l'autre côté du cours d'eau, un bâtiment circulaire qui n'est pas sans rappeler le motif de la tombe de Scipion cher à Brueghel et à ses émules, constituent les repères architecturaux, toujours pittoresques, de ce paysage foisonnant aux joncs recourbés, troncs noueux, portant la marque de cet artiste singulier qu'est Mirou.



This is a good example of the evolution in Mirou's art towards more naturalism. If one compares this panel with the previous copper panel, one can easily see that the point of view has been lowered and that the density of the forest has been somewhat reduced, in order to afford a large snaking passage which follows the meandering flow of the river. There is no religious subject matter here but simply a convoy of elegant travellers led by horsemen who have paused around a loop of road to water their horses. In the background, there is a village and on the other side of the water, a circular building which does not fail to recall the motif of the tomb of Scipion favoured by Brueghel and his followers. As picturesque as ever, these elements form the architectural points of reference in this landscape overflowing with the swaying rushes and gnarled trunks which are the hallmark of Mirou's inimitable artistry.



Vue de village avec personnages**Village view with figures**

Cuivre • Copper: 26,6 x 38,5 cm
Signé et daté 1615

PROVENANCE:
Collection privée

C'est l'ambiance tout à fait domestique d'un village, saisi dans l'instantané de son quotidien, que Mirou essaie de restituer ici. Si un groupe de gitanes s'affaire à gauche, l'une à entretenir un feu de fortune, l'autre avec sa progéniture, des personnages plus ordinaires s'affairent dans la partie droite de la composition: on y distingue une lavandière, un couple d'amoureux, tandis que des animaux domestiques circulent librement au milieu du village...

Mais dans cette recherche du détail vrai, ancrant la représentation dans la réalité du quotidien, le peintre ne peut se défaire entièrement de cette veine romantique qui l'anime: il suffit de considérer le pittoresque exagéré des architectures, le traitement toujours un peu dramatique de la végétation pour reconnaître la main caractéristique de l'artiste.



In the thoroughly domestic atmosphere of a village, Mirou has tried to capture a moment in its everyday life. While a group of gypsy women busies itself to the left, one of them maintaining a bonfire, another occupied with her children, more ordinary figures are going about their business on the right-hand side of the composition. We see a laundress and a pair of lovers, while farm animals roam freely in the centre of the village...

However, in this quest for realistic detail, which situates the image solidly in the reality of daily life, the painter cannot entirely disabuse himself of the Romantic inclination that infuses his work. In considering the exaggeratedly picturesque quality of the buildings and the still somewhat dramatic treatment of the vegetation, the artist's characteristic signature is readily apparent.



Cette toile, à la fois imposante et décorative, au sujet exceptionnel dans l'histoire de la peinture néerlandaise, s'inspire partiellement d'une gravure de Willem van Swanenburg, publiée en 1603 d'après un dessin de Jacques de Gheyn I (1565 – 1629).

Elle commémore une course de chars à voile organisée par le Prince Maurice de Nassau entre les villages de Scheveningen et de Petten, distants de 14 milles hollandais. Les deux bourgades devaient être ralliées en moins de deux heures.

Mentionné pour la première fois en 1597, le char à voile était une invention de Simon Stévin (1548 – 1620), ingénieur et mathématicien au service de Maurice de Nassau.

Gouverneur des Indes Néerlandaises, grand mécène et bâtisseur (sa résidence à la Haye par Pieter Post est aujourd'hui le célèbre musée du Mauritshuis), ce prince s'illustra autant dans la diplomatie et sur les champs de batailles qu'en tant que protecteur des arts et des sciences: qu'il nous suffise de rappeler qu'il fut à l'origine de la commande au peintre Frans Post d'un panorama complet de paysages représentatifs de la faune et de la flore brésiliennes...

C'est donc Maurice que l'on retrouve représenté ici dans le char aux armes de Hollande (le plus grand des deux), en compagnie de son frère le Stadthouder Frédéric-Henri, de l'ambassadeur de France, M. de Busenval, de l'Ambassadeur de l'Empereur et de l'amiral espagnol Don Francisco de Mendoza, capturé à la bataille de Nieuwpoort en 1600.



Course de chars à voile en présence du Prince Maurice de Nassau sur la plage de Scheveningen

Carriage race on the beach of Scheveningen in the presence of Prince Maurice of Nassau

Toile • Canvas : 98,5 x 192,5 cm

Portant la date commémorative de 1608 en bas au centre • *Inscribed 1608 lower centre*

PROVENANCE :

Ancienne collection Pillet-Will, Paris



This canvas, which is both striking and decorative, depicting an unusual subject in Dutch art history, is partially inspired by an engraving, published in 1603, by Willem van Swanenburg based on a drawing by Jacques de Gheyn (1565 – 1629).

It commemorates a land sailing race organised by Prince Maurice of Nassau between the villages of Scheveningen and Petten over a distance of 14 Dutch miles. The two villages had to be reached in under two hours.

Mentioned for the first time in 1597, land sailing was an invention of Simon Stévin, an engineer and mathematician in the employ of Maurice of Nassau.

As governor of the Dutch East Indies and a great sponsor of the arts and builder (his residence in The Hague by Pieter Post is currently the renowned Mauritshuis museum), this prince distinguished himself as a diplomat and on the battlefield as well as in his capacity of patron of the arts and sciences. We need only recall that it was he who commissioned the painter Frans Post to paint a complete panorama of landscapes representing the flora and fauna of Brazil...

We therefore see Maurice depicted here in a land-sailing chariot bearing the coat of arms of Holland (the larger of the two), accompanied by his brother, the Stadthouder Frédéric-Henri, the French ambassador, M. de Busenval, and the ambassador of the admiral and Emperor of Spain, Don Francisco de Mendoza, who was captured at the battle of Nieuwpoort in 1600.



23

Frans Snyders

1579 – Anvers – 1657

Né à Anvers en 1579, il entre comme apprenti dans l'atelier de Pierre Brueghel II en 1593, puis dans celui d'Hendrick van Balen avant d'être nommé Maître de la Gilde d'Anvers en 1602.

De 1608 à 1609, il part faire un voyage en Italie, d'abord à Rome, puis à Milan, où il est accueilli par le cardinal Borromée, à qui il est recommandé par Jean Brueghel I, dans une lettre annonçant au cardinal l'arrivée prochaine de son ami.

En 1611, il épouse Marguerite de Vos, sœur des peintres Corneille et Paul. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1618, il en devient doyen en 1619. C'est à son retour d'Italie en 1609 qu'il décide de se consacrer à la nature morte. Sa notoriété et son succès furent si rapides qu'ils dépassèrent vite les frontières de son pays, comme l'attestent les commandes de Philippe IV de l'Espagne pour la Torre de Parada ou celles de l'archiduc Léopold Guillaume. Sa contribution à l'évolution de la nature morte est essentielle.

C'est vers 1610, sous l'influence de Rubens, qui deviendra son ami et pour lequel il travailla entre 1611 et 1619, et fort des leçons italiennes, qu'il participe au renouvellement fondamental du genre et des formules héritées de P. Aertsen et J. Beuckelaer.

Il injecte un style novateur dans des compositions qui prennent une ampleur décorative inusitée jusqu'alors. Une mise en page calme et régulière où dominent les schémas géométriques simples mais bien structurés, qui cherchent à résoudre le problème des liaisons de masses somptueusement agencées.

Une facture vigoureuse et précise préside à ses tableaux de plus petites dimensions, destinés le plus souvent à des cabinets d'amateur, tendant vers un réalisme quasi illusionniste et insufflant une puissance des volumes et une vitalité rarement atteintes dans la peinture.

Ce peintre qui fut également l'un des plus brillants coloristes flamands du XVII^e siècle eut peu d'imitateurs directs mais il influença largement ses contemporains, ainsi que la peinture française du XVIII^e siècle.

Une composition très épurée qui peut, de prime abord, surprendre chez un peintre que l'on associe plus volontiers à des compositions foisonnantes et baroques de grand format. Le renouvellement qu'il insufflera au genre du *banketje* additif de ses prédécesseurs est néanmoins déjà très perceptible dans ce petit panneau. Adoptant un point de vue très bas, Snyders recourt à un subtil jeu de diagonales afin de définir les différents plans de profondeur. L'ampleur des formes de ses fruits et de ses légumes, comme gonflés de sève et d'une vitalité débordante, participe à la séduction immédiate du tableau, à l'instar de la vigueur et de la virtuosité avec laquelle il manie la matière picturale. En brillant coloriste, il lui confère un éclat lumineux qui insuffle une vie propre et silencieuse à chacun des éléments de la composition.

Appartenant à la première période de maturité de l'artiste, ce panneau conserve dans son ensemble une sobriété de mise en page qu'il abandonnera par la suite mais n'en contient pas moins en germe tous les éléments qui font de Snyders le chef de file incontesté de la nature morte flamande baroque.

Nature morte à la coupe de fraises des bois, aux courges et aux raisins

Still life with a bowl of wild strawberries, pumpkins and grapes

Panneau • Panel : 32 x 24 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Allemagne

Born in Antwerp in 1579, Frans Snyders was apprenticed in the studio of Pieter Brueghel II in 1593 and, later on, in Hendrick van Balen's studio. In 1602, he was made master of the Guild of Antwerp. In 1608 – 1609, he travelled through Italy, staying first in Rome then in Milan where, on the recommendation of Jan Brueghel the Elder, he was the guest of cardinal Borromeo.

In 1611, he married Marguerite de Vos, the sister of the painters Corneille and Paul de Vos. He became a member of the Romanist Society in Antwerp in 1618 and elected as its deacon one year later.

On his return from Italy in 1609, he decided to devote himself to still life exclusively. He very rapidly gained recognition and success, nationally and internationally, in this painting genre. His foreign commissioners were the archduke Leopold William and Philip IV of Spain. For the latter, he executed the Torre de Parada.

His contribution to the development of still life painting was decisive.

Towards 1610, under the influence of Rubens (for whom he worked from 1611 till 1619 and for whom he eventually became a friend), and simultaneously thoroughly impregnated with the teachings of Italy, he took a major part in the renewal of this painting genre, updating the traditional formulas inherited from P. Aertsen and J. Beuckelaer. He imposed a new, innovating style and his compositions, consequently took on a new sweeping decorativeness. With a quiet and regular compositional scheme dominated by simple rigorous geometric patterns, he managed to solve the problem of connecting masses which are, each per se, sumptuously arrayed ensembles.

Vigorous, precise brushstrokes are the signature of these small-scale paintings generally intended for the curio cabinets of amateurs with a partiality for illusionistic realism.

Frans Snyders is considered as one of the most brilliant Flemish colourists of the XVIIth century, yet although he left a profound influence upon his contemporaries and the French painters of the XVIIth century alike, he had but few direct imitators.

This highly pared down composition may at first sight seem surprising in a painter one associates more readily with lavish, large-scale Baroque compositions. The new life he would breathe into the genre of the *banketje*, drawing upon the work of his predecessors, is already quite evident in this panel. Assuming a very low point of view, Snyders uses a subtle play of diagonals to define the different fields of depth. The generous shapes of the fruits and vegetables, seemingly swollen with juice and conveying an extravagant vitality, are part of the instant appeal of this painting, as is the vigour and virtuosity with which he handles the pictorial material. A brilliant colourist, he imparts a luminous glow which gives each element in the composition a secret life of its own.

Dating from the beginning of the artist's mature period, this panel retains an overall austerity of layout which he would later abandon, yet nevertheless it latently contains all of the elements that place Snyders at the undisputed top of the scale of Flemish still-life artists of the Baroque period.



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.

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.



Paysage fluvial avec vue de village
River landscape

Cuivre • Copper: 27,6 x 36 cm

PROVENANCE:
Collection privée, Allemagne



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.

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.



25-26

Andries Danielsz

v. 1580 – Anvers – début XVII^e siècle

Paire de bouquets de fleurs

Pair of flower still lifes

Panneaux • Panels: 72,7 x 47,3 cm

PROVENANCE :

Collection Comte de C..., Château de P...

Galerie Richard Green, Londres

Collection privée, Royaume-Uni

Peu d'éléments biographiques de la vie de cet artiste nous sont parvenus à ce jour. Les registres de la Gilde anversoise de Saint Luc le mentionnent en 1559 comme apprenti chez Pierre Brueghel le Jeune (ce qui, soit dit en passant, jette un jour intéressant sur un aspect méconnu de l'œuvre de ce peintre) et, en 1602, comme maître de la corporation. Sacrifiant, à l'instar de plusieurs de ses illustres contemporains tels que Osias Beert, Clara Peeters ou Balthazar van der Ast, à la grande vogue des compositions florales qui semble avoir pris son essor en Flandre aux alentours de 1600, Andries Danielsz. semble s'être fait une spécialité exclusive de ce genre. Dans ses compositions toujours amples et généreuses, la vigueur des formes, à la fois fermes et précises, s'accorde à la franchise d'un coloris où des tons vifs de rouges, jaunes et blancs s'allient souvent à des nuances plus subtiles. L'opulence des gerbes florales de Danielsz. contraste souvent avec les modèles souvent élancés de ses vases, pour la réalisation des plus précieux desquels il se prévalut quelquefois du concours de Frans Francken II. Ses œuvres, rares et présentant un caractère légèrement archaïque répondant à la sensibilité contemporaine, suscitent aujourd'hui le plus grand intérêt.

Toute la saveur d'une certaine forme d'archaïsme, puisant à des sources d'un émerveillement franc et ingénu, s'exhale de cette somptueuse paire de natures mortes d'Andries Danielsz. Dans ces bouquets aux formes toujours précises, où dominent les tonalités brueghéliennes (rouge, jaune et blanc), l'artiste privilégie des fleurs de grande taille, roses, tulipes et iris pour l'essentiel, disposées dans des orientations contrastées.

À l'encontre de ce que l'on observe chez un Brueghel de Velours, les fleurettes ne jouent chez Danielsz qu'un rôle véritablement marginal. L'utilisation d'un vase de céramique, au galbe et au décor, en l'occurrence fleurdelysé, maniéristes, est également caractéristique d'un peintre dont le style vigoureux, à la fois direct et sans artifices, répond d'emblée à la sensibilité de notre époque.



Few biographical details have survived about this artist. The registers of the Antwerp Guild of Saint Luke list him in 1559 as an apprentice to Pieter Brueghel the Younger (a fact that, incidentally, sheds an interesting light on a lesser known aspect of the work of this painter), and in 1602 as a master of the corporation. After the example of many of his illustrious peers such as Osias Beert, Clara Peeters or Balthazar van der Aalst who contributed to the great wave of floral compositions which seems to have taken hold of Flanders around 1600, Andries Danielsz. seems to have specialised exclusively in this genre. In his ever large and abundant compositions, the vigour of the shapes which are at once solid and precise is combined with a lively palette of reds, yellows and whites, often mingled with more subtle hues. The opulence of the bunches of flowers by Danielsz. is often in striking contrast with the frequently slender forms of his vases. For the most exquisite examples of these, he sometimes called upon the aid of Frans Francken II.

All of the richness of a certain form of archaism, drawing upon a fresh and untarnished sense of wonder, emanates from this magnificent pair of still-lives by Andries Danielsz. In these bouquets of unflinching formal precision, with a predominantly Brueghelian palette (red, yellow and white), the artist has mainly favoured large blossoms such as roses, tulips and irises arranged in contrasting directions. Contrary to what one finds in a Velvet Brueghel, small flowers actually play only a marginal role in a work by Danielsz. The use of a shapely ceramic vase with, in this case, mannerist floral ornament also typifies this painter whose vigorous, direct and unpretentious style immediately appeals to the contemporary eye.



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 anversoïse. 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.

Francken s'est attelé à deux autres reprises à la représentation de ce thème ainsi que le signale le Dr. Ursula Härting (in: *Frans Francken II*, 1989, p. 310, n°275) : l'une des deux versions est conservée aujourd'hui à la Galerie Nationale de Prague (détrempe sur panneau, signé, 39,2 x 59,5 cm., n° 01151), tandis que l'autre (panneau 47 x 64 cm., n° 554) se trouve dans la collection Cremer de Dortmund. Mais la version présentée ici est évidemment la seule en « brunailles » de ce thème particulièrement populaire au XVII^e siècle. Rappelant à tout bon chrétien les devoirs moraux de sa confession, il faisait également souvent l'objet d'une commande par les différentes institutions caritatives de l'époque : hôpitaux, orphelinats et autres hospices. C'est ainsi que le Musée Frans Hals de Haarlem abrite un très beau panneau du thème commandé à Jan De Bray par les Régents de l'orphelinat de Haarlem.

Les Sept Œuvres de Miséricorde sont ici détaillées suivant une ligne serpentine allant de l'avant à l'arrière-plan. Le groupe de loin le plus véhément, tant par le nombre des impétrants que par leur expression désespérée, est celui illustrant la première des œuvres de miséricorde : nourrir les affamés. S'échelonnent ensuite les groupes correspondant aux œuvres suivantes : désaltérer les assoiffés, vêtir les indigents, soigner les malades, héberger les pèlerins, rendre visite aux prisonniers et, enfin, assurer un enterrement chrétien aux défunts.

Si les émotions des personnages ne sont clairement détaillées que dans le groupe des affamés, où l'on reconnaît d'ailleurs le motif clairement brueghélien de l'aveugle, dérivé de la *Parabole* du Musée de Capodimonte, mais aussi repris par Sébastien Vranckx, David Vinckboons et alii, on ne peut s'empêcher de constater que la morale chrétienne inhérente à cette iconographie est quelque peu malmenée et mâtinée par les déformations plus que caricaturales que Francken imprègne sur le visage des indigents : Simple volonté de théâtraliser la composition ou volonté d'introduire une connotation implicite de critique sociale ? Il est difficile de répondre à cette question, d'autant que la distance entre l'empathie pour les souffrances d'autrui et la distanciation pulsionnelle qu'elles entraînent est souvent relativement floue...

Les Sept Actes de Miséricorde *The Seven Acts of Mercy*

Panneau • Panel : 38,8 x 52 cm

Signé- le revers du panneau porte le sceau de la Guilde d'Anvers ainsi que les marques du fabricant de panneau.

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.

According to Dr. Ursula Härting (in: Frans Francken II, 1989, p. 310, no. 275), Francken undertook a representation of this theme on two occasions. One of the two versions is currently in the collection of the National Gallery of Prague (tempera on panel, signed, 39.2 x 59.5 cm., no. 275), while the other (panel 47 x 64 cm., no. 554) is part of the Cremer collection in Dortmund. However, the version we see here is apparently the only version of this theme, which was particularly popular in the XVIIth century, to be done in "sepia" tones. As a reminder to all good Christians of their moral duties, works on this theme were also frequently commissioned by the charitable organisations of the day: hospitals, orphanages and other hospices. Thus, the Frans Hals Museum in Haarlem houses a very beautiful panel on this theme commissioned by the Directors of Haarlem's orphanage from Jan De Bray.

The Seven Works of Mercy are enumerated here along a route that snakes its way from the foreground to the background. The group which is by far the most intense, both in terms of the number of recipients of mercy and their desperate expressions, is the group representing the first act of mercy: feeding the hungry. From there we see, at intervals, the groups which correspond to the following acts: giving drink to the thirsty, clothing the poor, caring for the sick, giving shelter to pilgrims, visiting prisoners and finally, providing the dead with a Christian burial.

While the emotions of the characters are not clearly described in the group of the hungry, in which, incidentally, one recognises the clearly Brueghelian motif of the blind man, taken from the Parable in the Capodimonte Museum, but which also appears in the work of Sébastien Vranckx, David Vinckboons et alii, one cannot avoid the impression that the Christian morality that is inherent in this iconography has been somewhat misdirected and thwarted in the overly caricatured deformities which Francken applies to the faces of the indigent. Is this simply the result of a desire to lend drama to the composition, or should it be read as an intention to add an implicit note of social criticism? It is hard to say, especially since there is often a relatively thin line between compassion for the suffering of others and the unconscious desire to distance oneself.



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. 218
U. Härting, *Frans Francken II*, Freren 1989, pp. 25, 84, 86, 87, 91 et 452, n° 455
U. 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 raphaélesque 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 voor Schone 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'ama-*

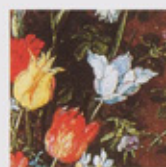


It is worth emphasising here that in the case where the work is not the result of a specific commission by a collector to capture his collection for posterity, the artist's selection made on the basis of his own imagination and subjective taste is tremendously significant, thereby functioning as a sort 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 oeuvre 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 oeuvre, 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, 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



teur 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.



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 Alva'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.



29

Martin Rijckaert

1587 – Anvers – 1631

Paysage côtier avec vue de ville *A coastal landscape with cityscape*

Panneau • Panel: 24,7 x 43,7 cm

PROVENANCE:
Collection privée

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».

Il 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.

Dans ce charmant petit cuivre éclate avec évidence le talent manifeste qu'avait Rijckaert de concilier, dans les formats les plus restreints, la force de sa vision panoramique avec un rendu miniaturiste du détail. L'attention du peintre s'attache ici à rendre avec un égal bonheur les détails de l'architecture urbaine, le paysage bucolique ou les groupes de paysans de l'avant-plan.

La nature même de ce cuivre relève d'une typologie assez singulière: Car si l'allure générale de la ville ainsi que les détails de son architecture semblent renvoyer à un modèle septentrional, que l'on rencontre en général dans ses paysages rhénans, l'ouverture sur estuaire résolument maritime n'est pas sans rappeler les paysages méditerranéens diffusés en Europe septentrionale par Paul Bril.



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.

In this charming little copper panel, Rijckaert's obvious talents for reconciling the force of his panoramic vision with the smallest of formats are displayed to their fullest. The painter's attention has been in this case devoted with equal care to rendering the details of the urban architecture, the bucolic landscape or the groups of peasants in the foreground.

The very nature of this panel follows a rather unusual typology. While the general appeal of the city and its architectural details seem to refer to a northern model, as is generally encountered in Rijckaert's Rhine landscapes, the opening towards the decidedly maritime estuary does not fail to recall the Mediterranean landscapes which were propagated throughout Northern Europe by Paul Bril.



30

Martin Rijckaert

1587 – Anvers – 1631

Ce charmant cuivre montre un versant de l'œuvre de Rijckaert davantage imprégnée de l'influence de Paul Bril, l'une des principales sources d'inspiration pour l'artiste et les paysagistes flamands de sa génération: L'ambiance est pour le moins pittoresque, sinon romanesque, avec le château fort central juché sur son éperon rocheux. La présence de moulins, de cascades, du pont de pierre de l'arrière-plan franchi 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 sylvestre, il n'est pas peu surprenant de trouver à l'avant-plan droit 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.

En tout état de cause, Rijckaert nous donne ici, dans la finesse de son exécution picturale autant que dans la subtilité de sa gamme chromatique, 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.



Paysage boisé avec le Christ et les pèlerins d'Emmaüs
A wooded landscape with Christ on the road to Emmaüs

Cuivre • Copper: 16,5 x 21 cm.

PROVENANCE:
Collection privée



This charming copper 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 its central fortress perched on its craggy peak. The presence of mills, waterfalls and a stone bridge in the background being crossed by travellers 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, 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 finesse of the painterly execution as well as in the spectrum of colours, 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.*



31

Abraham Govaerts

1589 – Anvers – 1626

Paysage boisé avec voyageurs *A wooded landscape with travelers*

Panneau • Panel: 36,5 x 55 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Peintre flamand de paysages, il appartient à la génération qui a immédiatement suivi celle de Jan Brueghel de Velours, dont il fut sinon peut-être l'élève, du moins un fervent admirateur. Il était le fils d'un marchand de tableaux et devint Maître en 1607. A ses débuts, il s'inspire, quant au sujet et à la composition, de Joost de Momper et de Gillis Van Coninxloo. Dès 1620, l'artiste affirme son style personnel en suivant une voie située à mi-chemin entre Jan Brueghel de Velours et Gillis van Coninxloo.

Comme ces derniers, il aime les sous-bois, les arbres aux feuillages touffus, les troncs et les racines enveloppés de lierre. Mais, toujours, il ménage des échappées sur des lointains baignés d'une douce ou vive clarté. Le travail précieux et fouillé d'Abraham Govaerts et la qualité de sa technique de coloriste permettent de la considérer comme l'un des meilleurs disciples de Brueghel. Il se distingue de lui par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que les lointains s'estompent dans une lumière vaporeuse, ainsi que par le souci d'une composition décorative qu'il n'abandonnera jamais.

S'il avait vécu plus longtemps, il est probable qu'il aurait égalé Jan Brueghel de Velours et l'aurait peut-être même dépassé par le lyrisme et le mouvement dont il anime ses derniers paysages.

L'écriture fouillée et pré-romantique de Govaerts, s'attachant à rendre dans les moindres détails les nodosités des arbres, les irrégularités de leurs ramifications ainsi que le foisonnement du feuillage, est d'emblée reconnaissable. Comme souvent dans les paysages de l'artiste, un plan d'eau, prétexte au rendu tout aussi foisonnant d'une végétation aquatique, ferme l'un des côtés de la composition.

Dérivé du *Waldbild* d'un Coninxloo, le répertoire govaertsien puise également à des sources plus brueghéliennes: suivant un procédé cher aux émules de Brueghel de Velours, Govaerts ménage une trouée diagonale, en l'occurrence un chemin de terre, servant à introduire la présence humaine dans ce paysage sylvestre. Le convoi, le cavalier arrêté, les paysannes marchant et conversant sont autant d'ultérieurs éléments rappelant le style de Brueghel. Et c'est, à n'en pas douter, la synthèse originale et tout à fait personnelle que Govaerts opère entre ces différents terreaux stylistiques qui confère à ses paysages forestiers leur charme tout particulier.



A Flemish landscape painter, Abraham Govaerts belongs to the painters generation who followed in the footsteps of Jan Brueghel (ca. 1569 – 1642), known as "Velvet" Brueghel, whose pupil or fervent admirer he must have been. The son of an art dealer he was made master in 1607.

In subject and composition, his early works indicate the influence of Joost de Momper and Gillis Van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway from "Velvet" Brueghel and Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped up in ivy. Govaerts, however, always made a point to open up lyrical vistas in the foliage, showing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. According to his precious searching penetration of details, to his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Brueghel's most consummate followers. He differed from the latter in two points however, viz. his use of brighter impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a life long interest in the compositional decorative elements.

Had it not been for his brief span of life, he may probably have had the career of a "Velvet" Brueghel and may possibly have surpassed him in lyricism and vigour.

The highly wrought, pre-Romantic painting style of Govaerts which seeks to render the tiniest details of the gnarls of trees, their twisting roots and abundant foliage, is immediately recognisable. As is often the case in landscapes by this artist, a body of water completes one side of the composition, allowing the artist to paint an equally lush growth of aquatic plants.

Derived from the Waldbilder by Coninxloo, Govaerts' repertoire also draws upon Brueghelian sources: according to a process favoured by imitators of Velvet Brueghel, Govaerts makes use of a diagonal movement – in this case, a dirt road, which serves to introduce human figures into this wooded landscape. The procession, with the horseman standing still and the peasants conversing as they walk, are other elements which recall the style of Brueghel. To be sure, it is the ability of Govaerts to synthesise these different stylistic sources in an original and personal way that lends such charm to his wooded landscapes.



32

Daniel Seghers

1590 – Anvers – 1661

Né à Anvers en 1590, Daniel Seghers est sans doute avec Jan Brueghel de Velours la personnalité la plus marquante parmi les peintres de fleurs de la scène artistique anversoise du XVII^e siècle. Après le décès de son père, sa mère, embrassant la religion réformée, emmena l'adolescent en Hollande, où il commença son instruction picturale en 1605. Revenu à Anvers vers 1610, Seghers entra dans l'atelier de Jan Brueghel de Velours, qui le déclara en qualité d'apprenti à la Corporation de Saint Luc en 1611. La même année, Seghers y fut inscrit comme maître. Parallèlement à la formation picturale de son disciple, Brueghel s'attacha à le ramener à la confession catholique: Non sans succès, car, dès 1614, Seghers devint membre de la Sodalité des célibataires, dirigée par les Jésuites et, peu après, rentra dans leur Société à titre de frère cadju-teur. Il arriva au Noviciat de Malines le 10 décembre 1614, y prononça ses premiers vœux en 1616 et y resta jusqu'en 1617. De 1618 à 1621, il résida à la maison professe d'Anvers, avant d'être envoyé au Collège de Bruxelles, où il émit ses vœux définitifs le 27 juillet 1625. Après un séjour romain, Seghers regagne Anvers en septembre 1627 pour ne plus en bouger jusqu'à son décès en 1661. Très vite, le caractère exceptionnel de ses talents ainsi que la singularité de sa situation privée lui attirèrent une renommée dépassant de très loin les confins de sa ville natale. De nombreux visiteurs illustres, poussés par la curiosité, franchirent le seuil de la cellule du peintre à la maison professe d'Anvers et les demandes de tableaux, en provenance des différentes cours européennes ne tardèrent pas à affluer. Ceux que Seghers envoya, toujours à titre gracieux, à Frédéric-Henri de Nassau, à sa veuve ainsi qu'au Margrave de Brandebourg sont toujours connus comme tels. Artistes et gens de lettres le tinrent également en haute estime: Vondel, C. Huygens, secrétaire du Prince d'Orange, Lucas van Uden et surtout Rubens, qui collabora vraisemblablement aussi avec le peintre pour un tableau aujourd'hui disparu, jadis conservé chez les Jésuites d'Anvers. Gage ultérieur de l'estime dont jouissait Seghers, on peut relever parmi les autres collaborateurs du peintre les noms prestigieux du Dominiquin, de Erasme Quellin, Thomas Willeboirts Bosschaert, Jan van den Hoecke, Gonzales Coques, ou encore Cornelis Schut, *i.a.*

Toujours mesurées dans leur opulence baroque, les compositions florales de Seghers furent rarement égalées dans la finesse de l'observation, la délicatesse de la facture, la pureté des formes et le chatoiement d'une gamme chromatique dominée par de subtiles variations de pourpres, de carmins et de blancs.

Figure essentielle pour la compréhension des développements ultérieurs du genre, Seghers eut pour disciples directs Jan Philips van Thielen et Nicolas van Veerendaël. De façon plus générale, l'influence de son art fut déterminante pour des peintres tels J.A. van der Baren, J. van den Hecke ou encore F. Ykens.

Son activité de paysagiste, présumée à partir d'une collaboration attestée avec A. Sallaert pour des Paysages animés de figures, dispersés avec les autres biens jésuites à la fin du XVIII^e siècle, reste à ce jour plus difficile à circonscrire.

Guirlande de roses

Garland of roses

Toile. Canvas: 55,5 x 83 cm.

PROVENANCE:

Collection privée

Born in Antwerp in 1590, together with Jan "Velvet" Brueghel, Daniel Seghers is surely the most striking personality among the floral painters in Antwerp in the XVIIth century. After the death of his father, his mother embraced the reformed religion and took her adolescent son to Holland, where he began his training as a painter in 1605. Returning to Antwerp in about 1610, Seghers joined the workshop of Jan "Velvet" Brueghel, who would register him as an apprentice in the Corporation of Saint Luke in 1611. In the same year, Seghers became a master in the guild. Along with the artistic training of his young charge, Brueghel devoted himself to reconverting him to the Catholic faith. His efforts were rewarded since, from 1614 onwards, Seghers became a member of the bachelors' sodalitas of celibates led by the Jesuits and, shortly afterwards, he joined their order as a coadjutor brother. He became a Novice in Mechelen on 10 December 1614 and took his first vows there in 1616, staying until 1617. From 1618 to 1621, he lived in the Jesuits' House in Antwerp, before being assigned to the College in Brussels, where he took his definitive vows on 27 July 1625. After a stay in Rome, Seghers returned to Antwerp in September 1627 and would stay in the city for the rest of his life, dying there in 1661. Very quickly, the exceptional quality of his talents as well as his unusual personal situation would gain him a reputation which extended far beyond the city of his birth. Driven by curiosity, before long, numerous illustrious visitors sent by courts throughout Europe would pass through the door of the cell the artist occupied in the House of Jesuits' House in Antwerp to request paintings. Well-known examples of the works that Seghers sent, always free of charge, are those for Frédéric-Henri of Nassau and his widow, as well as for the Margrave of Brandenburg.

He was also held in high regard by artists and men of letters: Vondel, C. Huygens, the secretary of the Prince of Orange, Lucas van Uden and above all, Rubens, who apparently also collaborated with the painter on a work which has disappeared, but was once owned by the Jesuits in Antwerp. As a further measure of Seghers' esteem, other prestigious artists he collaborated with include Domenichino, Erasmus Quellin, Thomas Willeboirts Bosschaert, Jan van den Hoecke, Gonzales Coques and Cornelis Schut.

Always moderate in their Baroque opulence, Seghers' floral compositions were rarely matched in their fine observation, delicate workmanship, purity of forms and play of a spectrum of colours dominated by subtle variations of purples, carmines and whites. An essential figure for understanding the further development of the genre, Seghers' direct followers were Jan Philips van Thielen and Nicolas van Veerendaël. More generally speaking, his work had a crucial influence on painters such as J.A. van der Baren, J. van den Hecke or F. Ykens.

His work as a landscape painter, presumably based on a documented collaboration with A. Sallaert for landscapes enlivened by figures, went the way of the other good Jesuits at the end of the XVIIIth century, and currently remains difficult to describe.



On retrouve dans cette guirlande toute la simplicité sublimée qui est la marque du style raffiné de Seghers. Face à une toile d'une telle poésie et puissance plastique, on comprend aisément la position de *primus inter pares* qui lui fut d'emblée reconnue par ses contemporains.

La prédilection du peintre anversois pour les roses se manifeste ici avec éclat : déclinée suivant de subtiles variations tonales et dans plusieurs variétés, la fleur est ici présentée à tous les stades de sa floraison, ce qui confère à cette magnifique guirlande toute la suggestion force évocatrice d'une vanitas en mouvement.

La gamme chromatique chère au peintre, faite d'une harmonie de blancs, carmins, pourpres et roses se détache avec force du fond gris abstrait. La distribution de l'éclairage procède d'une formule caravagesque avec laquelle le peintre a pu se familiariser lors de son séjour italien : comme toujours chez Seghers, la lumière, dans la subtilité de ses infimes variations, est ici l'un des acteurs principaux du tableau : Il n'en reste pas moins sensible à quel point le peintre répugne à l'art du « sacrilège » pratiqué par certains de ses collègues. Utilisant le *chiaroscuro* avec parcimonie, Seghers se refuse à noyer ses formes dans des ombres opaques...

Dans l'illusionnisme époustouflant du rendu de chaque fleur, découlant sans aucun doute d'une observation *dal vivo* très serrée mais recomposée en atelier d'après l'idée que l'artiste se fait de chaque fleur, Seghers atteint une sorte d'équilibre absolu où finesse du jeu de pinceau, onctuosité de la matière picturale et raffinement de la gamme chromatique concourent à l'obtention d'une image à la fois idéalisée et d'un réalisme saisissant.



This garland embodies all of the sublime simplicity that typifies the refined style of Seghers. Before a canvas of such poetry and formal power, it is easy to see why he was immediately acknowledged as a primus inter pares by his contemporaries.

It is a dramatic manifestation of the Antwerp painter's penchant for roses: described in subtle tonal variations and with endless variety, the flower is shown in all of the stages of blooming, giving this magnificent garland all the evocative power of a vanitas in motion.

The chromatic range preferred by the artist, made up of a harmony of whites, carmines, purples and pinks stands out powerfully against an abstract grey ground. The arrangement of lighting is set up along caravagesque lines, with which the painter would have become familiar during his visit to Italy. As is always the case in the work of Seghers, the lighting, in all of the subtlety of its infinite variation, is one of the main forces in the painting. But Seghers' disdain for the "sacrificial" art of some of his colleagues is clear enough. He uses chiaroscuro sparingly, refusing to drown the forms in opaque shadow...

With the breathtaking illusionism brought to the rendering of each flower, which is the product of close observation from life, but recomposed in his studio, Seghers achieves a kind of absolute balance in which the play of the brushstrokes, the fluidity of the painterly material and the refinement of the chromatic range coalesce to form an image which is at once idealised and strikingly realistic.



33 Jacob van Es

1596 – Anvers – 1666

Jacob van Es est né à Anvers vers 1596 et c'est sans doute dans cette ville qu'il passa toute son existence. On le trouve inscrit dans la corporation de Saint-Luc en 1616. Il se marie l'année suivante et eut sept enfants.

Il se spécialise dans la peinture de nature morte en développant très tôt un ton personnel qu'il ne modifiera pratiquement pas et qui lui assura de son vivant un vif succès.

Il excelle tout particulièrement dans la représentation d'éléments relativement simples qu'il dispose sur le plan incliné d'une table de manière à les décrire le mieux possible.

Il privilégie les formes arrondies, soulignant la plasticité et la densité des formes d'une grande fermeté, par l'emploi d'une pâte relativement dense, posée par larges touches, dans de forts contrastes d'ombre et de lumière.

La vitalité de son coloris et son analyse scrupuleuse proche de l'objectivité la plus grande, servent une composition élaborée avec beaucoup d'aisance où domine avant tout la recherche d'équilibre et d'unité d'ensemble dans un souci constant d'une juste répartition entre les différents volumes, souvent révélés par un fond relativement neutre.

Il forma deux élèves : Jacob Gillis en 1621 et Jan van Thielen en 1623.

La quintessence de l'art sublime et dépouillé de van Es se retrouve tout entière dans cette nature morte véritablement minimaliste. Peu d'éléments, des prunes, deux cerises, une grappe de raisin et une coupe en porcelaine Wan-Li suffisent à l'artiste pour créer une image d'une poésie absolue. Une sobre harmonie de jaunes, verts et violets, animés par une lumière aux accents et reflets toujours rigoureusement « justes », confèrent à cette nature morte une élégance qui a dû tout autant séduire les contemporains de l'artiste qu'elle n'interpelle aujourd'hui d'emblée le spectateur moderne.



Nature morte de prunes et raisins

Fruit still life with plums and grapes

Panneau • Panel : 24 x 33,5 cm

Monogrammé

PROVENANCE :

Collection privée



Jacob van Es was born in Antwerp in ca. 1596 and he spent all his lifetime there.

He was member of the St Luke corporation from 1616 on, got married one year later and had seven children.

He specialised in still life paintings and developed very early his very personal style, that he hardly modified and which was a big success during his lifetime.

He excelled particularly in representing quite simple elements which he displayed on an inclined table so that he could describe them as best as possible.

He gave great importance to round shapes, emphasizing the plasticity and the density of strong solidity by using a quite thick paint applied with large strokes in a strong contrast of lights and shadows.

He had two pupils: Jacob Gillis in 1621 and Jan van Thielen in 1623.

A quintessential example of the sublimely spare art of van Es is presented in this truly minimalist still-life. Just a few elements - some plums, two cherries, a bunch of grapes and a Wan-Li porcelain bowl - are enough to create an image of sheer poetry. The austere harmony of yellows, greens and violets, enlivened by light effects and reflections placed with rigorous precision, lends this still-life an elegance which must certainly have enraptured the artist's contemporaries as much as it immediately appeals to the modern viewer.



34

Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Bouquet de fleurs dans une coupe de faïence blanche *Flower bouquet in a white porcelain bowl*

Panneau • Panel: 48,5 x 67 cm

Le revers du panneau porte le sceau de la Guilde d'Anvers

PROVENANCE:
Collection privée

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 rédigera 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.



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.



34

Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

L'opulence sans artifices de cette ravissante composition florale porte la marque incontournable des talents qui placent Jan Brueghel le Jeune parmi les meilleurs peintres de fleurs de sa génération. Dans la sobriété d'une mise en page qui n'est pas sans évoquer les réalisations austères et élégantes de l'école lombarde et où le libre désordre de l'arrangement n'est qu'apparent, les fleurs, dans toute la vivacité de leurs coloris et la délicatesse de leur exécution, se détachent avec force sur un fond noir abstrait et un simple entablement de bois.

Procédant d'une veine moins baroque que celle qu'il déploiera dans ses guirlandes de fleurs, Jan Brueghel le Jeune se réfère encore, dans le cas qui nous occupe, au modèle paternel. La sobre coupe à bords festonnés de faïence blanche est reprise à l'*Allégorie du Toucher* de Brueghel de Velours conservée au Musée du Prado (Inv. n° 1398). Isolée, vidée de ses raisins et remplie de fleurs, elle sera à deux reprises au moins également utilisée par Brueghel l'Ancien dans des compositions florales indépendantes (cf. Marie-Louise Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Bruxelles 1983, pp. 90-94).



*The uncontrived opulence of this stunning floral composition bears the indisputable mark of the talent which places Jan Brueghel the Younger among the best floral painters of his generation. In the spare layout which evokes the austere elegance of the Lombard school, and in which the careless disorder of the arrangement is but an illusion, the flowers, in all of their riotous colours and delicate execution, stand out powerfully from an abstract black background on a simple wooden ledge. Working here in a less Baroque style than he would later employ in his garlands of flowers, Jan Brueghel the Younger is still under the influence of his father's example. The same plain white earthenware bowl with godrooned rim is featured in the Allegory of Touch by Velvet Brueghel at the Prado (Inv. No. 1398) while, alone, its grapes replaced with flowers, this bowl is used on at least two other occasions in separate floral compositions by Brueghel the Elder (cf. Marie-Louise Hairs, *Les peintres flamands des fleurs au XVII^e siècle*, [Flemish Floral Painters of the XVIIth century] Brussels, pp. 90-94).*



35

Jan van Balen & Jan Brueghel le Jeune

1611 – Anvers 1654 – 1601 – Anvers – 1678

Fils aîné de Hendrick le Vieux, Jan van Balen rentre assez tôt dans l'atelier paternel afin d'y faire son apprentissage.

Répondant à la vogue du tableau de cabinet chez les collectionneurs et amateurs de l'époque, il se fit une spécialité des compositions de petit format à sujets mythologiques, religieux ou allégoriques, peints pour la plupart sur des supports de cuivre.

En 1635, il participe avec son futur beau-frère T. van Thulden, à la décoration d'un arc de triomphe pour l'entrée du Cardinal-Infant, avant de s'embarquer en 1639, à l'instar de son père et de nombreux contemporains, pour l'habituel voyage de formation en Italie. C'est en 1642 que, fortement imprégné du modèle italien, et notamment de l'Albane qu'il étudia avec une attention toute particulière, il revient à Anvers. Ses scènes profanes et religieuses, égayées, suivant le cas, de délicats putti et autres angelots, s'insèrent dans des petits paysages d'une élégance raffinée. Son modèle ferme et précis est mis en valeur par une palette lumineuse et vibrante d'une rare sensibilité. Jan van Balen est l'un des représentants les plus typiques de ce courant artistique qui, se développant en marge de celui de la grande manière baroque rubénienne, tire ses origines dans les plus anciennes traditions de la peinture flamande, intégrant avec succès aux nouvelles leçons de l'art ultramontain l'héritage du maniérisme anversois.

Jan Brueghel le Jeune reprend ici, avec le concours de Jan van Balen, un thème élaboré en plusieurs versions par son père et qui fit, tout au long du XVII^e siècle, l'objet d'un nombre impressionnant de réélaborations par des peintres aussi doués et différents que Frans Francken II, Jan van Kessel etc... Une des raisons de la popularité du sujet réside dans le fait que, à l'instar des Noces de Pélée et de Thétis et des autres scènes de banquets mythologiques, le thème se prête à l'évocation fastueuse d'une assemblée de nus académiques avec son inévitable cortège de somptueuses natures mortes. Le talent de chacun des deux peintres est particulièrement mis en valeur dans ce foisonnement de figures, d'aliments et d'objets précieux. Dans l'assemblée des Olympiens s'apprêtant à célébrer le mariage on reconnaît sans peine Jupiter et Junon conversant de façon animée, un peu plus loin à leur droite, Mars et Vénus en aparté galant, tandis qu'Amphitrite se retourne pour accueillir Neptune arrivant, comme il se doit, par la voie marine et accompagné de son cortège de Naiades et de Tritons, chargés de somptueux présents. Les Muses s'occupent de l'accompagnement musical de cette réjouissance, tandis que Vulcain s'affaire dans sa forge à façonner la somptueuse vaisselle utilisée pour le banquet.

A l'avant-plan, Bacchus, entouré de bacchantes et de satyres, et plus loin Flore et Pomone président aux somptueuses natures mortes négligemment disposées sur le terre-plein de l'avant-plan.

De fait, la richesse d'ensemble de cette composition quelque peu chargée n'occulte jamais le charme spécifique se dégageant de chaque élément. Des jetés de fleurs lancés par les putti aux coquillages de l'avant-plan en passant par les mets raffinés du banquet, il n'est pas un motif qui ne vienne exalter les talents du *fijnschilder* que fut, à l'instar de son père, Jan Brueghel le Jeune.

Le banquet de noces de Neptune et Amphitrite

The wedding banquet of Neptunus and Amphitritis

Cuivre • Copper : 52 x 69 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Italie

The eldest son of Hendrick the Elder, Jan van Balen became an apprentice in his father's workshop at a young age.

In response to the prevailing fashion among collectors and the art public for paintings of cabinet pictures he specialised in small-scale compositions of mythological, religious or allegorical subjects, generally painted on copper plates.

In 1653, together with his future brother-in-law T. Van Thulden, he was involved in the decoration of the Triumphal Arch erected for the entrance of the Cardinal Infant, before leaving in 1639 for a customary tour of Italy to complete his education, thus following in the footsteps of his father and many of his peers.

In 1642, he returned to Antwerp thoroughly impregnated with the Italian model, and with the work of Albani in particular, whose work he studied closely. He inserted religious or profane scenes, often embellished with delicate putti and other angels, into his elegantly refined landscapes. His solid and precise modelling is brought out by a luminous and vibrant palette of rare sensitivity.

Jan van Balen is one of the most typical representatives of this artistic movement which developed on the fringes of the grand Baroque style of Rubens, drawing its inspiration from the most ancient traditions in Flemish painting and successfully integrating Antwerp mannerism with the new lessons of the Italian art.

Together with Jan van Balen, Jan Brueghel the Younger takes up a theme here which has been treated by his father in several versions, and which would be painted over the course of the XVIIth century by an impressive number of artists as gifted as they are diverse, including Frans Francken II, Jan van Kessel, etc. One reason for the popularity of the subject is the fact that, inspired by the Wedding of Peleus and Thetis, and other scenes of mythological banquets, the theme lends itself to the ostentatious depiction of a gathering of academic nudes with the inevitable accompaniment of sumptuous still-lives. The talent of each one of these painters is particularly evident in this coalescence of figures, food, and precious objects. Among the group of Olympians readying to celebrate the marriage, one can clearly pick out Jupiter and Juno engaged in an animated discussion, somewhat further back we see Mars and Venus in intimate conspiracy, while Amphitrite turns to greet Neptune as he arrives in the appropriate fashion – by sea, in the company of his retinue of Naiads and Tritons bearing luxurious gifts. The musical accompaniment for this celebration is provided by the Muses, while Vulcan busies himself at the forge to create the exquisite tableware for the banquet. In the foreground, we see Bacchus, surrounded by bacchantes and satyrs, and further away, Flora and Pomona preside over the magnificent still-lives casually strewn in the foreground.

*In fact, the overall richness of this somewhat busy composition never overpowers the individual charm of each specific element. From the cascades of flowers scattered by the putti in the foreground to the elegant victuals of the banquet, not a single motif fails to announce the talents of the *fijnschilder* [fine painter] that, following in his father's footsteps, Jan Brueghel the Younger would become.*



Frère aîné et maître du paysagiste Herman Saftleven, Cornelis Saftleven naît à Gorkum en 1607. À l'exception d'un court séjour à Utrecht, il passe l'essentiel de sa vie à Rotterdam : Avec un Pieter de Bloot ou un Hendrick Martensz. Sorgh, il figure d'ailleurs parmi les majeurs exposants du genre paysan de la scène artistique Rotterdamoise.

Au début de sa carrière, Saftleven se fera une spécialité des représentations d'intérieurs de grange ou de cuisine, où il s'attachera à la représentation de natures mortes de vases, seaux, tonneaux, batteries et autres ustensiles ménagers, suivant ainsi une formule reprise inter alios par son frère Herman et Egbert van der Poel à Rotterdam, et ailleurs par un W. Kalf ou un François Ryckhals.

Artiste complet et éclectique, il pratiquera avec un égal talent des genres divers : scènes paysannes à la David Teniers, mais aussi des paysages champêtres animés de bétail qui ne sont pas sans évoquer Albert Cuyp ou Govert Dirckz. Camphuyzen, ainsi que des compositions allégoriques, bibliques ou historiques dont les héros conservent toujours malgré tout un charme quelque peu bucolique.

Les genres satirique et fantastique occupent une place quelque peu restreinte mais choisie dans cette production variée et abondante : dans un esprit qui n'est pas sans rappeler celui de La Fontaine, Saftleven recourt à ses talents de peintre animalier afin d'introduire des éléments de critique sociale contemporaine dans des tableaux tels que la surprenante Satire du procès de Johan van Oldenbarneveldt conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Il s'agit ici de l'un des chefs d'œuvre incontestables d'un genre pratiqué par Cornelis Saftleven, en marge de sa production plus convenue de scènes paysannes et autres paysages bucoliques, et dans la meilleure tradition néerlandaise illustrée par H. Bosch, Pieter Huys, Jan Mandijn, ou encore Pieter Brueghel. Le Saint, dûment encapuchonné, essaie de traverser l'épreuve en lisant les Écritures, alors qu'il est cerné de toutes parts par un bestiaire de démons mi-naturalistes, mi-fantastiques. À côté d'animaux traditionnellement réputés pour leur « malice » tels que le crapaud, le rat, le chat, le singe ou le serpent, Saftleven introduit une monstruosité originale en imaginant des êtres hybrides mi-humains, mi-animaux.

Pour ce délire véritablement cosmique auquel le Saint tente de se soustraire, les quatre éléments sont sollicités et se voient attribuer leur lot de bestioles monstrueuses, sur fond de représentation indirecte des sept Péchés Capitaux. Ainsi l'huître démesurée représentée sur les bords du plan d'eau symbolise sans aucun doute la Luxure, tout comme l'immense poisson dont le ventre échancre laisse s'échapper une



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

Panneau • Panel: 35 x 63,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée



The elder brother and master of the landscape artist Herman Saftleven, Cornelis Saftleven was born in Gorkum in 1607. With the exception of a short stay in Utrecht, he would spend the greater part of his life in Rotterdam. Together with Pieter de Bloot or Hendrick Martensz. Sorgh, he was one of the leading proponents of the landscape genre in Rotterdam art circles. At the beginning of his career, Saftleven specialised in depictions of farmhouse or kitchen interiors, where he concentrated on the representation of still-lives of vases, buckets, barrels, kitchen utensils and other household objects, according to a formula used inter alia by his brother Herman and by Egbert van der Poel in Rotterdam, and elsewhere by W. Kalf or François Ryckhals.

A well-rounded and eclectic artist, his talent was equally at home in various genres: peasant scenes in the style of David Teniers, but also rural landscapes enlivened by livestock which do not fail to recall the work of Albert Cuyp or Govert Dirckz. Camphuyzen, as well as allegorical, biblical or historical scenes in which the heroes nonetheless always retain a certain rather bucolic charm.

The satirical and fantastic genres had a somewhat more limited part in this diverse and abundant production: with a spirit that echoes that of La Fontaine, Saftleven uses his skill as a painter of animals to introduce elements of contemporary social criticism into his paintings as in the surprising Satire on the trial of Johan van Oldenbarneveldt in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam.

In the grand tradition of Flemish masters such as H. Bosch, P. Huys, Jan Mandijn or Pieter Bruegel, this is one of the unquestionable masterpieces of a genre in which Saftleven worked alongside his more conventional production of peasant scenes and other bucolic landscapes. Dressed in his characteristic hood, the saint endeavours to withstand his ordeal by reading the Scriptures, even as he is crowded from all sides by a menagerie of demons which are a mixture of the naturalistic and the fantastic. In addition to the animals traditionally regarded as "evil" such as the toad, the rat, the cat, the monkey and the snake, Saftleven invents new monsters in the form of hybrid creatures, half-man and half-beast.

In this delirium of truly cosmic proportions from which the saint attempts to shield himself, the four elements can be seen spewing forth their own hoards of monstrous denizens, while indirect reference is made to the Seven Deadly Sins in the background. Thus, the oversized oyster depicted on the banks of the body of water obviously represents Lust, while the enormous fish from whose split belly pour a multitude of small fish undoubtedly symbolises the mortal perils of Gluttony, as do the force-fed



36

Cornelis Saftleven

1607 Gorkum – Rotterdam 1681

multitude de petits poissons se réfère sans équivoque à une Gourmandise pour le moins fatale, à l'instar de ces canards gavés sortant du cabaret-tripot fermant la composition à droite.

Si la Paresse est vraisemblablement incarnée par ces diabolins démasqués qui se tenaient cachés sous la bâche rouge du milieu de la composition, d'ultérieures personifications démoniaques se retrouvent sur l'arbre de cocagne parodique se dressant à la droite du Saint: L'Avarice est sans aucun doute incarnée par les démons cherchant à récupérer la pluie des pièces d'or et d'argent distribuées par un volatile, l'Envie, un peu plus bas, anime le diable manipulant un soufflet afin de, à tout le moins, déstabiliser le démon-macaque ramassant les pièces d'or, tandis que, trônant au sommet de l'arbre comme de la hiérarchie des Vices, l'Orgueil est symbolisé par un coq revêtu d'une couronne composite, résultant de l'assemblage d'une chope de bière et de pipes, symboles par excellence des *vanitates*: Vaine ébriété, se dissipant comme simple fumée donc que cette course aux honneurs et au pouvoir, ainsi que semblent le suggérer également les bulles de savon se dégageant du tuba de la Renommée dont joue le démon-héraut perché sur l'arbre.

La forme hémisphérique de la forge volcanique, prête à exploser, à l'arrière-plan, indique d'ailleurs que c'est bel et bien sur le monde entier que pèse la menace larvée de la perdition: Il n'est pas jusqu'à l'église de l'avant-plan gauche, pendant ambigu du tripot de droite, qui ne soit à la lettre assiégée sinon infestée de démons... Et l'être purpurin et énigmatique vu de dos qui s'apprête à pénétrer par le grand porche de l'église n'est sans doute personne d'autre que leur seigneur Belzébuth. Il devient dès lors assez significatif que ce soit en dehors de l'édifice consacré, seul avec sa conscience et dans un rapport direct aux Ecritures, que le saint se ressource et tient à distance respectueuse les démons qui se tiennent à sa droite. Une allusion aux pratiques et doctrines protestantes qui n'est sûrement ni inconsciente, ni innocente dans l'œuvre de ce peintre néerlandais du début du XVII^e siècle.

La richesse de l'iconographie de ce panneau, dont la spontanéité et en quelque sorte l'unicité sont révélées par les nombreuses traces de dessin sous-jacent, est quasiment inépuisable. Relayée par l'extrême qualité de l'exécution picturale, à la fois libre et émaillée, l'élégance des motifs formels ainsi qu'un excellent état de conservation, elle situe d'emblée ce panneau au premier rang des chefs d'œuvre absolus du genre fantastique.



ducks coming out of the gambling house which completes the composition to the right.

While Sloth is apparently personified by the goblins caught trying to hide beneath the red tarp in the centre of the composition, still more demons can be found in the parody of the tree of plenty rising up to the right of the saint: Avarice is expressed in no uncertain terms by the demons scrambling to catch the rain of gold and silver coins scattered by a winged beast, and slightly lower down, Envy drives the demon operating a bellows in order to, at the very least, rattle the misshapen demon gathering the gold pieces. Meanwhile, enthroned atop the tree as if at the top of the hierarchy of sins is Pride, symbolised by a cock wearing a crown assembled from a tankard of beer and a set of pipes, vanitas symbols par excellence: vain drunkenness disappearing like smoke, as fleeting as the pursuit of glory and power, seemingly reiterated by the soap bubbles escaping from the tuba of Fame played by the demon herald perched in the tree. The hemispheric shape of the volcanic crucible about to explode in the background further portends that the latent menace of damnation well and truly hangs over all of Creation: even the church in the left foreground, the ambiguous counterpart of the shady establishment on the right, is literally besieged by – if not already infested with – demons... and the enigmatic purplish figure seen from the back preparing to cross the threshold of the large entrance to the church could be none other than Father Beelzebub himself. All of this clearly indicates that it is only outside of this sacred edifice, alone with his conscience and experiencing the Scriptures directly, that the saint can find the strength to keep himself at a respectable distance from the demons that grasp at him from the right. This allusion to Protestant practice and doctrine can be neither accidental nor innocent in a work by a Flemish painter at the beginning of the XVIIth century.

The richness of the iconography in this panel, its spontaneity and in a sense, uniqueness, as revealed by the numerous traces of the underlying drawing is practically inexhaustible. Amplified by the extreme quality of the painterly execution, which is at once freehand and minute, the elegance of the formal motives and its excellent condition immediately ranks this panel among the absolute masterpieces of the fantastic genre.



37

David Teniers

1610 – Anvers – 1690

Scène de taverne

Inn scene

Panneau • Panel: 32,5 x 42 cm
Signé et daté 1634

PROVENANCE:
Collection privée

David Teniers compte avec Adriaen Brouwer parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Ses scènes villageoises servirent de modèle aux tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles. Doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1645, il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'archiduc Léopold Guillaume le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection.

Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel et de Paul Bril. Il acquiert par la suite un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés.

Teniers s'inspire en outre de sujets religieux, mythologiques et littéraires: il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits.

En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Et c'est dans des tableaux comme *La Fête paysanne* du Prado à Madrid, *Le Buveur attablé* du Louvre, ou *La Tabagie* au Musée du Petit Palais, que s'exalte l'art de ce grand peintre.

Sur l'arrière-fond satirique qui sous-tend toujours ce genre de représentations, c'est bel et bien d'une scène galante, intime et tendre qu'il s'agit ici. L'empathie et le regard indulgent du peintre, en particulier envers le personnage féminin dépassent ici la dimension moralisatrice implicite et inhérente au genre, mettant en garde contre les excès des plaisirs des sens.

La scène est pour le moins précoce: Elle porte en effet la signature caractéristique du peintre et la date de 1634, ce qui en fait l'une des premières œuvres signées et datées du corpus de ce maître essentiel qu'est Teniers.



David Teniers is, with Adriaen Brouwer, one the greatest Flemish genre painters of the XVIIth century. His village scenes were used as models for the XVIIth and XVIIIth century tapestries. As the dean of the St. Luke's Guild in Antwerp, he settled in Brussels in 1651 where Archduke Leopold William named him painter of the Court and Administrator of his collection.

His first genre scenes show the influence of Adriaen Brouwer and, at the start of his career, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel and of Paul Bril. He later acquired a personal style mixing light shades and warm colours. His themes varied and he painted rustic scenes, paintings with magicians, witches, physicians and alchemists. These figures are sometimes replaced by monkeys or trained cats.

David Teniers also sought inspiration from religious, mythological or literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits.

As regards genre scenes, he considerably enlarged Brouwer's repertory, with many village fairs and other popular festivals. It is in pictures such as *The Peasant Feast*, in the Prado of Madrid, *The Drinker Sitting at a Table*, in the Louvre, *The Smoker in the Musée du Petit Palais*, that the artist's skill stands out.

Beyond the satirical undercurrent which is always present in this genre of picture, it is, to all intents and purposes, a courtly, intimate and tender moment which is depicted here. The painter's empathy and indulgent treatment, particularly of the female figure, transcend the implicit moralistic dimension inherent to the genre, warning against the excesses of sensual pleasures.

It is an early work in any case. In fact, it bears the painter's characteristic signature and the date of 1634, making it one of the first signed and dated works in the oeuvre of this important master.



Fils d'un marchand de tableaux portant le même prénom, Isaac van Oosten est né à Anvers en 1613. Ce n'est qu'en 1652, à l'âge de trente neuf ans qu'il devient Maître de la corporation.

Sa production fut limitée puisqu'il décéda en 1661 sans laisser de postérité.

En bon anversoise, Isaac Van Oosten se plaît à représenter de simples paysages largement dégagés. Sa production se situant dans la deuxième moitié du siècle, il est loin d'avoir subi l'influence des peintres de la forêt. Il préfère représenter de grands espaces simplement animés par un étang ou quelques bouquets d'arbres. Douceur et tranquillité se dégagent d'un paysage légèrement vallonné. Nulle brise n'agite les arbres, la lumière se répand doucement sur toute la composition. La technique fine et minutieuse, le nuancement délicat des tonalités, situent l'artiste dans la lignée des suiveurs de Jan Brueghel de Velours, mais il faut reconnaître à Van Oosten un sens de la lumière et de la composition bien équilibrée, qui fait de ses tableaux des œuvres tout à fait charmantes.

Dans ce charmant paysage d'hiver, van Oosten fait preuve des talents qui le placent d'emblée parmi les meilleurs suiveurs de Brueghel de Velours. Si, effectivement, le schéma d'ensemble reposant sur la trouée diagonale traversant le village reprend effectivement un schéma brueghélien, le traitement des détails, la lumière très franche appartiennent bel et bien à van Oosten. Ses personnages, toujours très librement croqués, sont également rendus de façon très caractéristique, au hasard des scènes burlesques de patinage ou de celle tout aussi littéralement savoureuse de l'équarrissage du cochon.



Paysage fluvial en hiver
River landscape in Winter

Culvre • Copper: 29,7 x 42,3 cm
Signé

PROVENANCE :
Collection privée



Isaac van Oosten was born in Antwerp in 1613, the son of an art-dealer. It was not until 1652, when he was thirty-nine years old that he became a Master of the corporation. His work was not prolific, since he died in 1661, without leaving any particular mark behind him.

Following the Antwerp tradition, Isaac van Oosten loved to depict simple, open landscapes. His work, which is situated in the second half of the century, did not undergo the influence of forest painters. He preferred large spaces with a pond or a few clumps of trees. Peace and tranquillity emerge out of a hilly landscape. The trees are not swayed by any breeze and light spreads softly over the whole composition. His minute, delicate technique and subtle nuances of color place the artist among the successors of Velvet Brueghel, though we must acknowledge van Oosten's own sense of light and well-balanced compositions, which make his pictures quite charming.

In this charming winter landscape, van Oosten demonstrates the talents which immediately rank him among the best followers of Velvet Brueghel. While the plan of the whole picture, essentially based on a diagonal passage traversing the village, is basically a Brueghelian device, the treatment of the details and the very clear lighting belong completely to van Oosten. His figures, always sketched quite loosely, are also rendered in a highly characteristic fashion, with the haphazard display of burlesque scenes on the ice or of the quite literally delicious scene of the pig's slaughtering.



39 Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

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.

L'image est pour le moins énigmatique : dans un caprice architectural dans la plus pure tradition classique un vieillard gît à terre, adossé à un parapet, tandis qu'une femme ailée et casquée semble venir à son secours, en brandissant nonchalamment une couronne de lauriers et un tuba : De façon plus que vraisemblable, il s'agit là de la Renommée, Fama, tandis que l'identité exacte du vieillard reste sujette à hypothèses. A côté de ces personnages allégoriques, une somptueuse nature morte prodigue un amoncellement d'instruments de musiques : violons, luths, mandolines et autres théorbes, à côté de médailles, livres, carnets de croquis, tableaux, bustes, ou encore d'instruments astronomiques et de navigation : boussole, astrolabe, sextant et compas...

Dans une vision globalisante propre à l'époque, architecture, peinture et sculpture sont représentées, à l'instar d'attributs du quadrivium : tableau de chiffres pour l'arithmétique, compas pour la géométrie et astrolabe pour l'astronomie, en sus des nombreux instruments de musique, bien entendu. Il n'est pas jusqu'à la philosophie, avec les bustes de Socrate et Platon, et, par là-même le trivium (Grammaire, Rhétorique, Dialectique) qui ne soient représentés. Le panorama est donc complet des activités humaines, des plus élevées (les Arts Libéraux et plastiques), jusqu'au plus matérielles, qu'elles soient industrielles ou commerciales...

Reste donc à élucider le rapport que cette somptueuse nature morte des attributs des arts entretient avec les figures allégoriques de la Renommée et du mystérieux vieillard : Un premier essai d'interprétation serait de voir dans cette figure, allongée



Allégorie des Arts de la ville d'Anvers *An Allegory of the Arts in Antwerp*

Toile • Canvas : 84 x 118 cm
vers 1663

PROVENANCE :
Collection privée, Allemagne

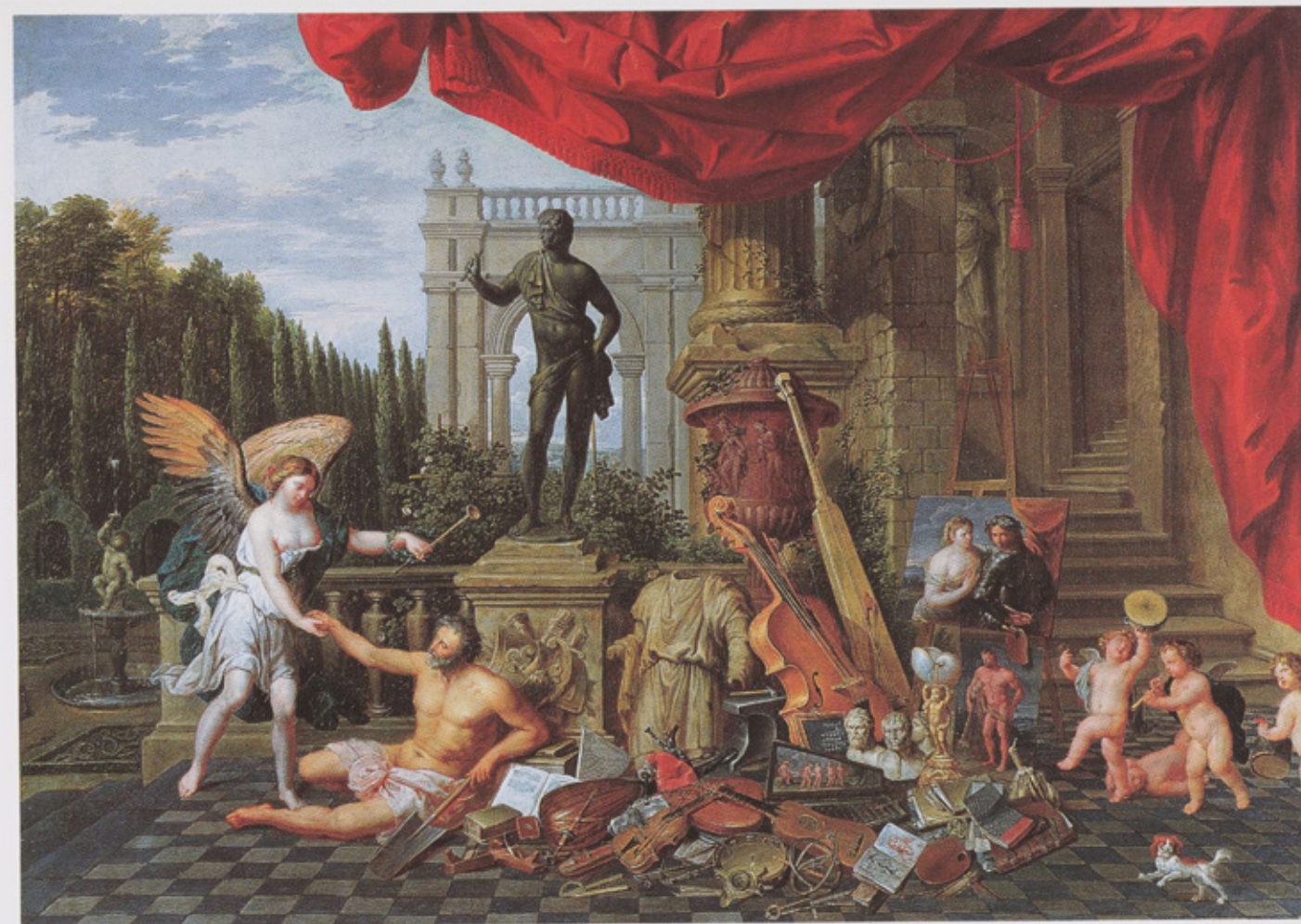


Pieter Gysels was born in Antwerp, where he was the pupil of Jan Boots in 1641, and became a Master there in 1650. Like his own Master, he was equally adept at landscape and still life. The style of his landscapes is akin to Velvet Brueghel in its composition and choice of colors. His art stands out 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, alias the Dancer, 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.

It is an enigmatic image to say the least : within an architectural caprice in the purest classical tradition, an old man rests on the ground, leaning against a parapet, while a woman with wings and helmet appears to be coming to his aid, casually holding a crown of laurel leaves and a tuba. It is more than evident that she is Fame, Fama, while the identity of the old man is open to interpretation. In addition to these allegorical figures, there is a magnificent, lavish still-life containing a bounty of musical instruments : violins, lutes, mandolins and other string instruments, together with medals, books, sketchbooks, paintings, busts, as well as astronomical and navigational equipment such as a compass, an astrolabe and a sextant...

Within an overall vision typical of the age, architecture, painting and sculpture are represented in the same way as the elements of the quadrivium are depicted : a numerical table for arithmetic, a compass for geometry, and an astrolabe for astronomy, as well as all manner of musical instruments, of course. Even philosophy is represented in the busts of Plato and Socrates, and by the same token, the trivium (Grammar, Rhetoric, Dialectics). We are thus offered a complete panorama of human activities, ranging from the most lofty (the liberal and plastic arts), to the most profane, be they industrial or commercial...

What relationship does this magnificent still-life of all the attributes of the arts bear with the allegorical figures of the old man and fame? An initial attempt at interpretation would be to read this figure, reclining in the position characteristic of river deities, as an Allegory of the Scheldt, symbol of the city of Antwerp. The Scheldt, being the chief source of the city's prosperity (think of the allegorical representation of the city by Abraham Janssen in the collection of the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp), is



39 Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

suivant la position typique des divinités fluviales, une Allégorie de l'Escaut, symbole de la Ville d'Anvers: L'Escaut, source par excellence la prospérité de la ville, (on connaît la représentation allégorique de la ville par Abraham Janssen conservée au KMSK d'Anvers) est ici représenté comme source indirecte de l'extraordinaire rayonnement culturel de la métropole scaldéenne. La prospérité économique anversoise, mise à mal par la fermeture de l'embouchure du fleuve par les troupes hollandaises dans le cadre de la Guerre de Quatre-vingts Ans, ne s'en redressa pas moins, en trouvant de nouvelles parades, notamment dans le creusement de canaux (et c'est sans doute là le sens de la pioche sur laquelle s'appuie la figure), afin de se ménager de nouveaux débouchés maritimes. Ebranlée mais jamais véritablement écrasée, Anvers se relève donc de ses déboires à la manière de ce Dieu-fleuve auquel la Renommée semble venir prêter main forte... Et la fonction symbolique de cette nature morte n'est-elle pas de nous suggérer que c'est par les Arts qu'Anvers réussira à conserver cette prééminence qu'essayèrent de lui enlever les Provinces-Unies protestantes? Car, quelque formidable que fût leur essor économique et urbain, aucune des villes néerlandaises n'arriva vraiment à égaler le rayonnement que connut la métropole scaldéenne à ses heures de plus grande splendeur... Soulignons à cet égard l'hypothèse avancée par Dr. Ursula Härting, qui relie la réalisation de cette composition à la gloire des arts anversois avec la fondation de l'Académie des Arts en 1665.

Une autre interprétation serait de voir dans le personnage masculin une personification de Chronos. Abattu, c'est en vain qu'il essaye d'ensevelir la gloire des réalisations humaines. *Sic transit gloria mundi*, certes, mais si les gloires individuelles s'estompent, les formidables productions artistiques et scientifiques survivent à leurs créateurs et acquièrent une certaine forme d'intemporalité.

Le message est certes général mais ne s'en applique pas moins particulièrement bien, on l'a vu, au cas de la métropole scaldéenne dont c'est surtout le rayonnement culturel (que l'on songe à Rubens, Jordaens, Van Dyck, Moretus...) qui lui permet de conserver une position hégémonique, par ailleurs sapée dans ses fondements économiques.

Les interprétations ne sont que légèrement divergentes, on le voit, quant au sens final et au message global qui se dégage de cette merveilleuse composition. Ce qui, en revanche, échappe à toute forme d'ambiguïté sémantique est la virtuosité hors pair de la nature morte. Pieter Gysels réussit à combiner le souffle d'une grande composition baroque d'apparat au rendu minutieux et raffiné propre à l'échelle quasiment miniaturiste qu'il utilise. Si l'on ajoute les compétences que le peintre manifeste, au-delà de ses talents plus célèbres de paysagiste, comme peintre d'architecture, Gysels se révèle comme un talent artistique complet, faisant œuvre digne des plus hautes réalisations artistiques de cette métropole scaldéenne dont il se fait le chantre.



represented here as the indirect source of the extraordinary cultural influence of the riverside metropolis. The city's economic prosperity, which was jeopardised by the closing of the mouth of the river by Dutch troops during the Eighty Years' War, would still prevail through finding new ways to provide maritime outlets, particularly in the digging of canals (and this is surely the meaning of the pick-axe upon which the figure is leaning). Battered, but never truly beaten, Antwerp would thus right itself from its setbacks in same way as this river god to whom Fame appears to have come to lend her formidable strength. The symbolic function of the still-life is surely to tell us that it is through the arts that Antwerp will succeed in preserving that pre-eminence which the Protestant United Provinces tried to take from it. After all, as spectacular as their rise may have been, none of the Dutch cities would ever truly equal the impact of the city on the Scheldt at the height of its splendour. The hypothesis put forward by Dr. Ursula Härting must be emphasised in this regard, which links the production of this painting glorifying the arts of Antwerp with the founding of the Academy of Art in 1665.

Another interpretation would be to view the male figure as a personification of Chronos. Vanquished, he tries in vain to bury the glory of human achievement. *Sic transit gloria mundi* indeed, but if individual glory may fade, the impressive artistic and scientific products outlive their creators and thus achieve a certain timelessness. The message is certainly a general one, but is nonetheless particularly applicable, as we have seen, to the situation of the city on the Scheldt as it is primarily the cultural influence (think of Rubens, Jordaens, Van Dyck, Moretus, etc.) which has enabled it to preserve a position of hegemony, even as its economic foundations were undermined.

These interpretations diverge only slightly, as we see, in terms of the final meaning and overall message conveyed by this marvellous composition. On the other hand, one point on which opinions are unanimous is the unparalleled virtuosity of the still-life. Pieter Gysels succeeds in combining the scope of a major formal Baroque composition with a painstaking and refined rendering which belongs with the quasi-miniaturist scale that he employs. If one adds the skills that the artist also displays as a painter of architecture to his better known abilities as a landscape artist, Gysels' artistic talents prove complete, and capable of making the present work worthy of the highest artistic achievements of the city on the Scheldt to which he pays homage.



40

Gillis van Tilborch le Jeune

v. 1625 ? – Bruxelles v. 1678

Peintre de genre et portraitiste, fils et élève du peintre Gillis van Tilborch l'Ancien, Gillis van Tilborch naît vers 1625. Il reçut son premier apprentissage dans l'atelier paternel avant d'aller parfaire sa formation auprès de David Teniers. Le 26 mars 1654, il est mentionné comme bourgeois de Bruxelles et la même année, accède à la maîtrise dans la Guilde de Saint-Luc de cette même ville. Il fut à la tête d'un atelier florissant, ainsi que semble l'attester le nombre important de ses apprentis mentionnés dans les archives, parmi lesquels citons Jérôme Zeti, Jean La Court, Jan Vinckx, Jan Frayenborch, Jan van der Bruggen, inter alios. En juin 1666, signe d'une reconnaissance officielle, il est nommé Consevateur des tableaux de la Cour et du château de Tervuren.

Sa production suit une double filière comprenant d'une part des scènes paysannes, où il accuse une certaine parenté avec Joost van Craesbeeck (il s'en distingue néanmoins toujours par une gamme chromatique plus claire et une matière picturale plus lisse), et de l'autre, des tableaux de société et portraits de famille se situant dans le voisinage de ceux de Gonzales Coques. Ses œuvres connues portent des dates s'échelonnant de 1650 à 1671, et l'on sait qu'il résida quelque temps en Angleterre avant de s'éteindre à Bruxelles en 1678.

Ce petit panneau instille une émotion et une galanterie tout particulière dans ce leit-motif de la peinture flamande qu'est la conversation galante. En l'occurrence, il s'agit ici d'amours ancillaires: Car, si le personnage masculin, d'âge mûr, est clairement un gentilhomme (ou appartient du moins à la classe bourgeoise), ainsi que l'attestent sa tenue ou les gants, attribut traditionnel de l'élite sociale, qu'il pose négligemment à l'avant-plan, le personnage féminin, légèrement plus âgé, et vêtu de coiffe et tablier n'est autre qu'une vieille servante.

D'un geste ambigu (d'acceptation, de scepticisme ou de refus?), elle brandit de sa main gauche la rose que vient selon toute vraisemblance de lui offrir son galant compagnon. De l'autre main, elle tient une pomme, qu'elle s'apprêtait sans doute à éplucher, mais qui, dans ce contexte, revêt une double connotation symbolique. Fruit paradigmatique de la Tentation, mais aussi métaphore d'une fertilité, d'une fécondité, faisant sûrement déjà défaut à l'héroïne de cette scène, ainsi que semble le suggérer la bougie éteinte. Si intention parodique il y a, dans la meilleure tradition flamande, inaugurée par Quentin Metsijs au début du XVI^e siècle, des couples mal assortis, le détournement de l'iconographie est pour le moins significatif: à la jeune fille dans la fleur de l'âge, apparée pour des motifs de convenance ou d'intérêt à un vieillard, se substitue ici une relation pour ainsi dire inverse. L'homme est plus jeune et de condition sensiblement plus élevée que la femme. L'intérêt, ainsi que vient le confirmer la douceur des expressions, est totalement étranger de cette scène toute en tendresse.

Van Tilborgh, se dérobant ici à la veine satirique qui en fait l'un des meilleurs émules de David II Teniers, nous donne, avec cette image pour le moins saisissante des pouvoirs et de la force de l'amour, un preuve éclatante de ses talents de peintre intimiste.

Couple dans un intérieur

Couple in an interior

Panneau • Panel: 23,1 x 18,2 cm
Monogrammé

PROVENANCE:
Collection privée

A genre painter and portraitist, the son and student of the painter Gillis van Tilborch the Elder, Gillis van Tilborch was born around 1625. He had his first apprenticeship in his father's workshop before continuing his training with David Teniers. On March 26, 1654, he is listed as a citizen of Brussels and that same year he became a master in the city's Guild of Saint Luke. He lead a flourishing workshop as would seem to be indicated by the large number of apprentices listed in the archives, among whom might be mentioned Jerome Zeti, Jean La Court, Jan Vinckx, Jan Frayenborch, and Jan van der Bruggen. In June 1666, as a symbol of official recognition, he was made Royal Curator of paintings and of the castle of Tervuren.

His production follows a double path covering peasant scenes on one hand, in which he reveals a certain kinship with Joost van Craesbeeck (his work is nevertheless distinguished by a lighter colour spectrum and a more pliant painterly manner) and on the other hand, in society paintings and family portraits which are closely linked to those of Gonzales Coques. His known works bear dates ranging from 1650 to 1671 and he is known to have stayed in England for a period before his death in Brussels in 1678.

This little panel brings a level of emotion and a very special gallantry to this leitmotif in Flemish painting, the polite conversation. In this case, a servant romance is at hand. After all, while the mature male figure posed casually in the foreground is obviously a gentleman (or belongs at least to the bourgeoisie), judging from his outfit and his gloves, which were the accessory of the social elite, the slightly older female figure, wearing a bonnet and apron can only be an older servant.

With an ambiguous gesture, (acceptance, scepticism or rejection?), she holds in her left hand the rose that her elegant companion appears to have just offered her. In the other hand, she holds an apple, which she is no doubt preparing to peel, but which, in this context, has a double symbolic connotation. The fruit stands for Temptation, but is also a metaphor for fertility, a fecundity which has surely long left the heroine of this scene, as would suggest the extinguished candle. While the intention may have been a parody, in the grand Flemish tradition inaugurated by Quentin Metsijs at the beginning of the XVIth century, of a poorly matched couple, the reversal of the iconography is significant to say the least: instead of the young girl in the flower of her youth who has been matched with an old man for reasons of convenience or self-interest, we find what might be called the inverse relationship here. The man is younger than the woman and is clearly of a higher station. Self-interest is nowhere to be found in this scene of great tenderness.

In offering us this striking vision of the powers and strength of love, van Tilbourgh has distanced himself from the satirical style of the best imitators of David Teniers II, and offers us a dazzling display of his talents as a painter of intimate scenes.



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

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

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



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.

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...



42-43

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Etudes de papillons, libellules et autres insectes
Study of butterflies, dragonflies and other insects
 Cuivres • Coppers : 9,4 x 23,2 cm

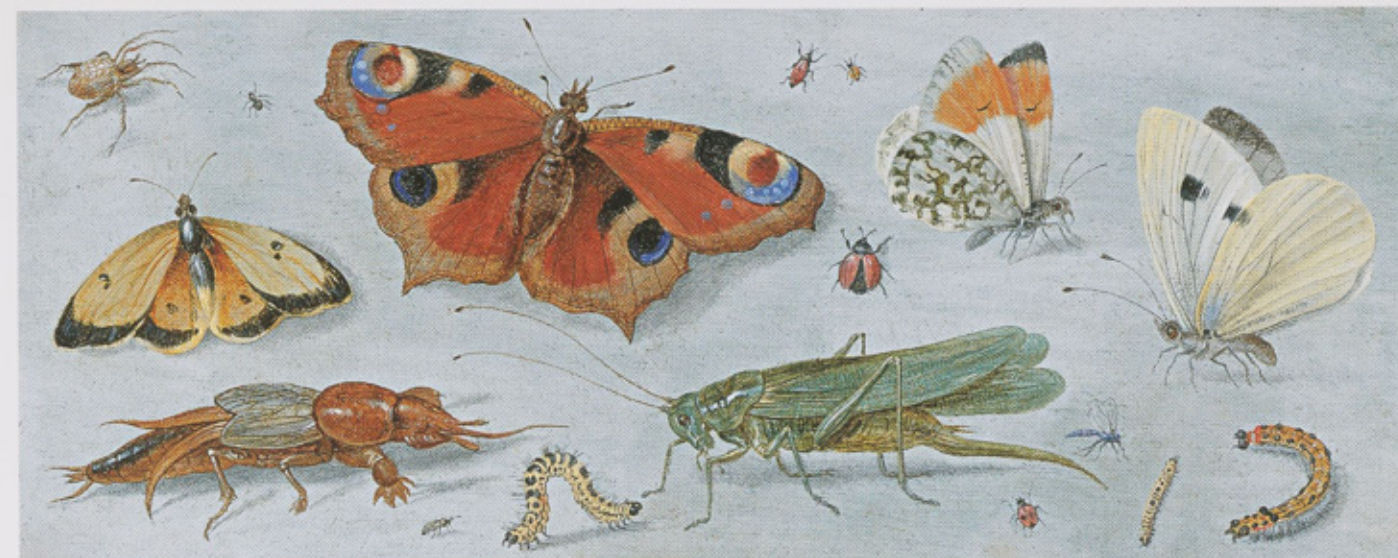
PROVENANCE :
 Sydney van der Bergh
 Gallery Koetser, 1963
 Collection privée

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

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 tableaux 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 tableaux. 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 (n° 60 du précédent catalogue).



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" (n. 60 of the preceding catalogue). The artist also borrowed from his own flower bouquets and other more ambitious still lifes.



Peintre flamand de natures mortes, il fut le fils et l'élève de Jan Davidsz de Heem, peintre hollandais dont le rôle fut primordial pour l'évolution de la nature morte, aussi bien en Flandre qu'en Hollande. Cornelis fut reçu en 1660 dans la corporation d'Anvers, ville où se déroula la plus grande partie de sa carrière. De 1676 à 1681, il réside à La Haye où il est membre de la confrérie des peintres «Pictura». Mais il retourne ensuite définitivement à Anvers.

Ses meilleurs tableaux ne se laissent presque guère distinguer de ceux de Jan Davidsz de Heem. L'œuvre de ce maître est caractérisée par des compositions sobres, présentant des coupes de fruits et, plus tard, des natures mortes mêlant fleurs et fruits dans des arrangements généreux, disposés sur des entablements au fond brun ou gris. Il signait presque toujours ses tableaux en capitales.

Dans ce bouquet aux proportions parfaites, conçu dans le plus pur esprit baroque, Cornelis de Heem montre à quel point il a assimilé avec intelligence et sensibilité l'enseignement de son père : les formes y sont savamment disposées, dans un équilibre subtil, magnifié et fragilisé à bon escient par l'emploi d'un *chiaroscuro* adoucissant les contours, et renvoyant indirectement à l'idée de *vanitas* implicitement contenue dans toute représentation florale. Si les compositions de Cornelis de Heem s'inspirent souvent d'une typologie paternelle, l'œil exercé reconnaîtra sans peine la façon caractéristique dont il distribue la lumière, en particulier sur les grains de raisin, ainsi que la modulation mystérieuse, légèrement métallique, qu'elle peut avoir à certains endroits.



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 Flemish still life painter, Cornelis was the son and pupil of Jan Davidsz de Heem, a Dutch painter who was instrumental in the still life development in Flanders and Holland alike. In 1660, Cornelis de Heem was registered in the painters Guild of Antwerp, a town where the major part of his career was to take place. From 1676 to 1681, he resided in The Hague where he was a member of "Pictura", a painters' association. He then returned to Antwerp where he settled for good.

His most accomplished still lifes are hardly distinct from those of Jan Davidsz de Heem, characterised by their pure featuring of fruit bowls and later lavishly intermingling flowers and fruits, arranged on table-tops with brown or grey backgrounds. He almost always signed his paintings in capital letters.

*In this perfectly proportioned bouquet, conceived in the purest baroque spirit, Cornelis de Heem shows with intelligence and sensibility the degree to which he has assimilated his father's lessons. The forms are here arranged with science and care; their subtle balance is, where needed, either magnified or attenuated by the use resorting to a *chiaroscuro* that softens the outlines and indirectly suggests the notion of *vanitas* which all flower representations implicitly contain. In composition, de Heem's paintings are often inspired by his fatherly models, yet to the expert eye, they undeniably bear a signature of their own, recognisable in the way he distributes light, in particular on the grapes and likewise, in the mysterious, slightly metallic sheen borrowed in places from the copper support.*



45

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.



45

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).



46

Abraham Mignon

1640 Francfort sur le Main – Utrecht 1679

Bouquet de fleurs dans une niche
Flower bouquet in a niche

Panneau • Panel: 51,1 x 40 cm

Signé

circa 1675

PROVENANCE:
Collection privée

Chef-d'œuvre du bouquet baroque, cette composition de Mignon permet de saisir l'évolution parcourue dans le développement du genre: le point de vue adopté est bas, et les formes, au lieu d'être sagement disposées, s'enchevêtrent de façon organique, faisant ainsi prévaloir le naturalisme sur l'esprit de lisibilité qui présidait aux bouquets de fleurs du début du XVII^e siècle. L'esprit baroque de ce bouquet s'exprime également par l'utilisation du clair-obscur sculptant les formes. Cela dit, Mignon privilégie une mise en place classique du bouquet de fleurs dans une niche, chère aux pionniers du genre. L'art de Mignon, dans la délicatesse des coloris et la finesse de l'exécution picturale, se révèle ici à son apogée: la leçon de son maître, Jan Davidsz de Heem, dont on retrouve d'ailleurs le motif favori des épis de blé, est parfaitement assimilée et se fond dans le style personnel d'un artiste dans la pleine maturité de son art. On peut dater ce panneau d'environ 1675, soit quatre ans avant la mort prématurée de l'artiste.



This composition by Mignon, a masterpiece of the baroque bouquet genre, enables to seize the development of this particular form of still life painting. The painter's viewpoint is low, and the forms rather than being orderly arranged, are entangled in some organic manner. Naturalism is here favoured versus the stylised and legible representation which had from the beginning of the XVIIth century presided over the flower bouquets. The baroque inspiration is here also expressed by the recourse to the chiaroscuro, which chisels the forms. Yet the baroque inclination does not in the least prevent Mignon to favour a classical compositional scheme, setting his bouquet in a niche such as those cherished by the pioneers of this genre. The art of Mignon, in terms of delicate colours and fine painterly execution, is revealed here at its best. The perfectly assimilated lesson of his master Jan Davidz. De Heem (whose favourite motif the ear of corn is also present) blends here with the idiosyncratic style of an artist at the zenith of his artistic maturity. This panel may be dated 1675; it hence precedes by four years the artist's premature death.



Peintre hollandais, Laurens Craen se spécialisa dans la représentation de natures mortes de fruits et d'aliments disposés sur un entablement.

Sa vie et sa carrière restent encore peu connues mais sa production est fort bien recensée et très recherchée. Les archives de la ville de Middelbourg mentionnent son nom, attestant de son activité dans cette ville de 1655 à 1664.

Peintre épris de minutie, il conçoit dans ses œuvres maints détails réalisés avec une précision extrême alliée à un grand sens du coloris. Sa virtuosité devient sensible dans les délicates nuances avec lesquelles il rend la dureté du métal ou la souplesse lumineuse des fruits.

Laurens Craen déploie dans l'exécution un jeu habile de tons clairs et sombres qui contribuent à modeler les formes et aime atténuer graduellement les nuances afin de rendre perceptible la distance à laquelle les objets sont situés. Plans et volumes s'enchevêtrent pour créer une composition dense où la lumière exalte le coloris, le peintre prend alors plaisir à opposer les tons vibrants pour constituer une palette audacieuse de couleurs vives : vert, ocre, jaune, vermillon.

La grande beauté de ses œuvres réside dans l'intensité d'expression où s'ajoute une interprétation particulièrement décorative des formes, des couleurs tout en conservant une harmonieuse unité. Laurens Craen introduit une combinaison de plusieurs formes où s'exprime le sentiment paisible de l'intimité et du recueillement. L'artiste sait en effet saisir à merveille la valeur du rythme et en tire l'élément vital afin d'épanouir la composition d'œuvres combinant à la fois élégance et raffinement.

Ses compositions élaborées et complexes aux effets savoureux de teintes pourpres et dorées des fruits révèlent un goût certain pour la richesse et l'attrait du prestige.

Un Roemer rempli de vin blanc, un citron pelé, une grappe de raisins, des pommes, des poires : Peu d'éléments suffisent ici à Craen pour nous donner dans ce panneau de première maturité un chef d'œuvre de nature morte intimiste. L'intégration tonale est ici très réussie et la matière picturale très fluide. De façon assez singulière, Craen renonce dans le cas présent à l'utilisation, récurrente chez lui et souvent théâtrale, des feuilles de vignes afin d'assurer l'intégration spatiale de la composition. Si l'influence du maître de Craen, B. van der Ast, est encore perceptible en filigrane dans un tableau tel que celui-ci, on sent aisément que l'artiste se rapproche insensiblement et simultanément des développements contemporains des Ecoles d'Anvers et de Haarlem, incarnés par un Jan Davidsz. de Heem et un Pieter Claesz.



Nature morte de fruits

Fruit still life

Panneau • Panel : 47,9 x 54,3 cm

PROVENANCE :

Collection privée



Laurens Craen was a Dutch painter who specialised in the representation of still lifes with fruit and food arranged upon a table or console.

His life and career are not well documented yet but his production has been thoroughly inventoried and is to this day much sought-after. His name is mentioned in the archives of Middelburg, testifying that he was active there from 1655 till 1664.

His partiality for minute details is served by a very precise technique doubled with a very keen sense of colour. His virtuosity appears namely in the delicate shades with which he renders the steely sharpness of metals and the bright softness of fruit flesh. In the making, Laurens Craen's technique reveals and admirable dexterity, modelling shapes through the skilful interplay of light and dark colours, and gradually toning down the shades in order to create the illusion of distance between the various objects. Planes and volumes intermingle, creating a dense composition in which light glorifies the colours. The bold palette is made up of green, ochre, yellow and vermillion, which combine to create the vibrating contrasts in which the painter takes a sheer delight.

The utter beauty of his works resides in their intense expressivity, in their colour harmony which encompasses and unites the painter's brilliantly aesthetic interpretation of forms. While combining several choice shapes, Laurens Craen achieves a peaceful atmosphere of privacy, contemplation and meditation. A marvellous sense of rhythm enables him to capture the vital element in each of his objects. As a consequence, his compositions unfold a most refined elegance : both elaborate and complex, radiant with the purple and golden mellowness of fruit, they reveal a decisive fascinated fondness for riches.

A Roemer full of white wine, a peeled lemon, a bunch of grapes, apples and pears : in this mature panel, Craen needs just a few elements to present us with a masterpiece of an intimate still-life which displays a most successful tonal integration and a highly fluid painterly manner. Somewhat unusually for him, Craen does not resort, in this case, to the theatrical use of grape leaves as a mean to ensure the spatial integration of the composition. While the hallmark of the influence of Craen's master, B. van der Ast, is still visible in the present painting, it is clear that the artist is also unconsciously echoing the simultaneous developments of his contemporaries in the Antwerp School and the Haarlem School, as embodied by Jan Davidsz. de Heem and Pieter Claesz.



48-49

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.

À 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 skilful 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.

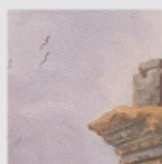


48-49

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.



50-51

Alexandre van Bredael

1663 – Anvers 1721

Troisième fils de Pieter van Bredael - dynastie qui ne comptait pas moins de 8 peintres - Alexandre van Bredael fut reçu Maître de la Gilde de Saint-Luc à Anvers en 1685. Il eut comme élèves P. Snayers, J.B. Govaerts et son fils Jan Frans van Bredael I. Habile peintre de figures enlevées et expressives, il se spécialisa, un peu à la manière d'un P. Bout, dans la représentation des sites urbains animés, qu'il s'agisse de fêtes populaires, scènes de marchés ou de scènes de rue.

L'intérêt documentaire de ses vues citadines, qu'elles soient imaginaires ou topographiquement exactes, ne se dément jamais : elles constituent toujours, à l'instar de sa représentation de l'Ommegang sur la Grand Place d'Anvers (conservé à l'Hôtel de ville d'Anvers), de précieux documents historiques.

Alexandre van Bredael résida, semble-t-il, quelque temps à Paris, dont il peignit plusieurs vues, suivant ainsi l'exemple d'un Pieter Bout quelques années avant lui, ou, en remontant dans le temps, d'un Jan Brueghel le Vieux.

Toute la grâce et la légèreté de l'art de van Bredael se révèlent dans cette charmante paire de petits panneaux. L'esprit des Lumières se manifeste déjà dans la fluidité de la touche, le raffinement tout en pastels de la gamme chromatique, ainsi que dans l'amenité enjouée, jamais trop expressive, des physionomies de ses personnages. Si l'esprit de ses vues portuaires méditerranéennes s'inscrit bel et bien dans une tradition XVII^e siècle (que l'on songe à Claude, Weenix, Lingelbach et alii), le traitement qu'en donne van Bredael appartient déjà au XVIII^e siècle.

L'éclectisme des sources d'inspiration architecturale de ces caprices est particulièrement sensible : Car, si les différents motifs utilisés semblent procéder d'esquisses *dal vivo* (et l'on sait que le peintre fit le voyage d'Italie), leur juxtaposition dans un champ pictural aussi restreint relève de la plus pure fantaisie. Ainsi, à l'évocation dans le lointain, mais avec une certaine précision, de la *Giudecca* de Venise, succède celle d'un château fort alpin ou piémontais, tandis que l'avant-plan est occupé par des ruines antiques issues d'un contexte directement romain. La même observation peut s'appliquer aux figures étouffant ces paysages, où des marchands vêtus à l'orientale côtoient une jeune paysanne italienne montée sur son âne.

Mais dans ces charmants panneaux pittoresques, c'est au style et à la science de la composition que revient la tâche unificatrice d'intégrer avec harmonie tous ces éléments quelque peu disparates : Et qu'il s'agisse de personnages, d'animaux, de fruits ou de d'architectures, on le remarque aisément, la verve est la même, et le raffinement pictural égal.



Paire de scènes portuaires italianisantes *Pair of Italianate harbour scenes*

Toiles • Canvases : 33 x 43,2 cm

L'une signée, l'autre monogrammée

PROVENANCE :

Collection privée



The third son of Pieter van Bredael, in this dynasty which counted no less than 8 painters, Alexander van Bredael became a master in the Antwerp Guild of Saint Luke in 1685.

His students included P. Snayers, J.B. Govaerts and his son Jan Frans van Bredael I. A capable painter of captivating, expressive figures, he specialised, somewhat in the same way as P. Bout, in depictions of busy urban scenes. Whether they be popular festivals, market or street scenes, involving imaginary or exact topography, the documentary value of these urban views is unassailable. Works such as his depiction of the Ommegang procession on the Grand Place (currently in the collection of the Antwerp City Hall) are considered valuable historical documents to this day.

Alexander van Bredael appears to have lived for a time in Paris, having painted numerous views of the city, thus following in the footsteps of Pieter Bout or, to go further back in time, Jan Brueghel the Elder.

All of the grace and delicacy of Bredael's art is present in this charming pair of small panels. An Enlightenment spirit is already in evidence in the fluidity of strokes and the pastel refinement of the chromatic range, as well as in the playful affability, never over-expressed, of the physiognomy of the characters. While the spirit of these Mediterranean harbour pieces is fully in line with a XVIIth century tradition (one thinks of Claude, Weenix, Lingelbach et alii), van Bredael's treatment of the subject already belongs to the XVIIIth century.

The eclecticism of the sources of architectural inspiration for these caprices is particularly pronounced. After all, while the various different motifs used appear to be derived from sketches *dal vivo* (and we know that the painter made a tour of Italy), their juxtaposition within such a restrained pictorial field is the product of the purest fantasy. Thus, the distant yet sufficiently precise evocation of the Giudecca of Venice overlooks an Alpine or Piedmontese fortress, while the foreground is occupied by antique ruins which are originated from a distinctly Roman context. The same observation could be made about the figures dotting the landscape, where merchants dressed in oriental garb approach a young Italian peasant mounted on his donkey. However, in these charming, picturesque panels, it is up to the style and the science of the composition to unify and harmoniously integrate all of these somewhat disparate elements portrayed : figures, animals, fruit or architecture, it is plain to see that they are informed by the same verve and painterly refinement.



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.



53

Giovanni Bernardino Bison

1762 Palmanova – Milan 1844

Vue du Canal Grande à Venise
View of the Canal Grande, Venice

Toile • Canvas: 53,5 x 74,8 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Né à Palmanova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place particulière parmi les peintres qui prolongent la tradition 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, Marieschi, 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...



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 Diziani: 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, Marieschi or even Guardi. The extreme precision of the architectural rendering (notably, the magnificent facade 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 [I]mperial and [R]oyal 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 : Emmanuel LAMBION

en remerciant pour leur collaboration
Virginie CHUIMER, Catherine COMBE

Printed in Belgium by Deneume



