

DE JONCKHEERD



DE JONCKHEERE



Tableaux de maîtres

100, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél.: 01 42 66 69 49

Fax: 01 42 66 13 42

www.de-jonckheere.com

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

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

DE JONCKHEERE



2002-2003



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1.

Maître de la Légende de Sainte Ursule
Actif à Bruges XVe siècle
Vierge à l'Enfant adorée par un donateur présenté par Saint-Michel
2.

Maître de la Légende de Sainte Lucie
Actif à Bruges entre 1480 et les premières années du XVIe siècle
Vierge à l'Enfant en majesté entourée d'anges musiciens
3.

Maître de l'entourage de Roger Van der Weyden
Vierge à l'Enfant
4.

Attribué à Michel Sittow
Vers 1469 – Tallinn – 1525
Vierge à l'Enfant
5.

Maître de l'entourage de Joachim Patinir
Anvers début du XVIe siècle
Paysage panoramique avec Saint Jérôme pénitent
6.

Lucas Gassel
Vers 1480 Helmont – Bruxelles 1570
La fuite en Egypte
7.

Maître des Demi-Figures
Actif à Anvers entre 1500 et 1550
Sainte Marie-Madeleine à son écritoire
8.

Jan Sanders van Hemessen
Vers 1500 Hemiksem – après 1563 Haarlem
Le joueur de Cornemuse et sa femme
9.

Jan van Amstel
Vers 1500 Amsterdam – Anvers vers 1540
La partie de cartes
10.

Attribué à Corneille de Lyon
Vers 1500 La Haye – Lyon vers 1574
Portrait de gentilhomme au pourpoint noir
11.

Lambert van Noort et Henri met de Bles
1520 Amersfoort – Anvers 1571
et vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555
Saint Jérôme dans le Désert
12.

Pieter Balten
1525 – Anvers - 1598
Kermesse villageoise
13.

Hendrik van Cleve
Vers 1525 – Anvers – 1589
La Tour de Babel
14.

Hans Bol
1534 Bruxelles – Anvers 1593
La Tour de Babel
15.

Lucas van Valckenborch
Avant 1535 Malines – Francfort 1597
La Tour de Babel
16.

Lucas van Valckenborch
Avant 1535 Malines – Francfort 1597
Paysage côtier avec scène de retour de pêche
17.

Pieter Brueghel le Jeune
1564 Bruxelles – Anvers 1638
La remise des cadeaux nuptiaux
18.

Pieter Brueghel le Jeune
1564 Bruxelles – Anvers 1638
Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux
19.

Pierre Brueghel le Jeune
1564 Bruxelles – Anvers 1638
Le Retour de la Kermesse
20.

Pieter Brueghel le Jeune
1564 Bruxelles – Anvers 1638
Le retour de l'Ivrogne
21.

Pieter Brueghel le Jeune
1564 Bruxelles – Anvers 1638
Couple avec arc et flèches
22.

Joost de Momper et Jan Brueghel le Jeune
1564 – Anvers – 1635 et 1601 Bruxelles – Anvers 1678
Paysage estival
23.

Jacob Savery l'Ancien
Vers 1565 Courtrai – Amsterdam 1603
Le Jardin d'Eden
24.

Jan Brueghel l'Ancien
1568 Bruxelles – Anvers 1625
Paysage panoramique avec le retour du bétail au village
25.

Abel Grimmer
Vers 1570 – Anvers – 1618
La Parabole des Aveugles
26.

Abel Grimmer
Vers 1570 – Anvers – 1618
Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte
27.

Louis de Caulery
Vers 1575 Caulery – Anvers 1621
Scène de banquet dans un intérieur de palais
28.

Osias Beert l'Ancien
1580 – Anvers – 1623
Nature morte de fruits dans une coupe en porcelaine Wan-Li
- 29-30.

Johannes König
1586 – Nuremberg – 1642
Le Sermon de Saint-Jean Baptiste dans le Désert;
La Tentation du Christ
31.

Maerten Ryckaert
1587 – Anvers – 1631
Paysage fluvial avec pêcheurs et paysans
- 32-35.

Maerten Ryckaert
1587 – Anvers – 1631
Cycle de paysages: Vue de Village; Paysage fluvial;
Paysage avec Moulin; Paysage Montagneux
36.

Pieter Brueghel III
1589 Bruxelles – Anvers 1638/39
Allégorie du Printemps
37.

Philippe de Momper
1586 – Utrecht – 1666
Vue de ville avec scène de marché
38.

Philippe de Marlier
Vers 1600 – Anvers – vers 1668
Bouquets de fleurs sur un entablement
39.

Jan Brueghel le Jeune
1601 – Anvers – 1678
Bouquets de fleurs dans une coupe et un petit vase de faïence blanche
40.

Jan Brueghel le Jeune et Hendrik van Balen
1601 – Anvers – 1678 et 1575 – Anvers – 1632
Allégorie de l'Air
- 41-42.

Jan Brueghel le Jeune
1601 – Anvers – 1678
Village au Bord de l'Eau;
La Halte au bord du Moulin
43.

Jan Brueghel le Jeune et atelier
1601 – Anvers – 1678
Le jardin d'Eden
- 44-45.

Monogrammiste FGB
Actif en Lombardie dans la première moitié du XVIIe siècle
Nature morte aux lys et aux asperges ;
Nature morte au plat cassé
46.

David Teniers
Anvers – Bruxelles – 1610
Kermesse villageoise
47.

David Ryckaert III
1612 – Anvers – 1661
La Tentation de Saint Antoine
48.

Isaac van Oosten
1613 – Anvers – 1661
Le Jardin d'Eden
49.

Pseudo-van Kessel
Actif dans la deuxième moitié du XVIIe siècle
Nature morte aux poissons, olives, citrons, à la flasque
et au verre de vin
50.

Jan Pauwel Gillemans
1618 – Anvers – 1675
Nature morte aux raisins, fruits et huîtres
51.

Pieter Gysels
1621 – Anvers – 1691
Paysage panoramique fluvial et montagneux
52.

Pieter Gysels
1621 – Anvers – 1691
Paysage estival
53.

Osias Beert le Jeune
1622 – Anvers – vers 1678
Nature Morte aux fraises des bois
54.

Jan Abrahamsz. Beerstraaten
1622 – Amsterdam – 1666
Caprice portuaire italianisant
55.

Jan Peeters l'Ancien
1624 – Anvers – 1677/80
La traversée du fleuve
56.

Jan van Kessel
1626 – Anvers – 1679
Guirlande de roses, tulipes, iris, boules de neige et autres fleurs
57.

Jan van Kessel
1626 – Anvers – 1679
Nature morte à la corbeille de raisins et à la coupe de mûres, avec
des abricots, un chou et une courge sur un entablement
- 58-59.

Jan van Kessel
1626 – Anvers – 1679
Paire de Paysages aux Oiseaux
60.

Laurens Craen
Actif à Middelbourg de 1650 à 1664
Nature morte aux fruits, verre de vin blanc et homard
61.

Cornelis de Heem
1631 Leyden – Anvers 1695
Nature morte aux perroquets et à la corbeille de fruits et de fleurs
62.

Pieter Bout
Avant 1658 – Bruxelles – 1719
Vue de la Piazza Colonna
- 63-64.

Mathys Schoevaerds
Circa 1665 – Bruxelles – après 1702
Paire de scènes villageoises
- 65-66.

Charles-Léopold Grevenbroeck
Actif dans le deuxième quart du XVIIIe siècle
Paysages fluviaux panoramiques avec vues de villes
67.

**Maître des Vues
de la Fondation Langmatt**
Actif à Venise entre 1750 et 1780
Vue du Canal Grande et du Pont de Rialto
- 68-69.

Pietro Antoniani
Vers 1740 Milan – Naples 1805
Vue de Naples depuis l'Orient;
Vue de Naples depuis Mergellina

Maître de la Légende de Sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XVe siècle

La personnalité artistique distincte de ce maître de l'école brugeoise, actif entre 1480 et 1500, émergea grâce à Friedländer à la suite de l'exposition de primitifs flamands qui s'était tenue à Bruges en 1902 : Dans cette exposition fut montrée pour la première fois la série de panneaux éponymes racontant la légende de Sainte Ursule, œuvre que l'on considère, par l'indépendance stylistique et de motifs qui s'y déploie, comme légitimement antérieure à l'incontournable châsse du même thème achevée par Memling en 1489.

En tout état de cause, si son œuvre dénote une indéniable affinité avec les modèles memlinguins, l'intégration se fait de manière résolument personnelle dans une synthèse qui rend d'ailleurs tribut à l'œuvre d'autres grands maîtres tels que R. Van der Weyden ou H. Van der Goes. L'effet tactile immédiat des figures du Maître de la Légende de Sainte Ursule, ainsi que leurs carnations où se jouent volontiers des effets de reflet aux tonalités bleutées, renvoient plus particulièrement à l'influence du peintre bruxellois.

La lisibilité directe et quelque peu archaïque de ses compositions dégage un charme certain, que vient souligner le type tout à fait personnel de ses physionomies : avec leur grand front, leurs grands yeux sombres, leur sourire discret aux lèvres comme scellées, leurs mains longues et bien dessinées, les figures du Maître de la Légende de Sainte Ursule sont tout à fait caractéristiques.

Les chevelures des personnages féminins, opulentes et sagement ordonnées par une raie médiane, retombent en général en cascade et sont ponctuées de subtils rayons lumineux.

Tout comme le Maître de Sainte Ursule, le Maître de la Légende de Sainte Ursule se plaît à célébrer ses origines en incluant de façon récurrente dans le fond de ses tableaux la silhouette facilement identifiable la ville de Bruges.



Vierge à l'Enfant adorée par un donateur présenté par Saint-Michel
Virgin and Child Adored by a Donor presented by Saint Michael
Panneau • Panel : 44,4 x 34,2 cm.

PROVENANCE :

Baron Jo van der Elst, Vienne, vers 1930
Collection van der Elst, 1953
Collection privée, Belgique

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Le maître de la Légende de Sainte Ursule* in : *Jaarboek Koninklijk Museum van Schone Kunsten*, Anvers 1964, pp. 5 seq., note 11
M. Base Dondeynein cat. Expo. *Primitifs flamands anonymes*, Bruges 1969, pp. 41-42, 199-200, n° 5, ill. p. 42
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden 1971, vol. Vlb, pp. 114, 123, cat. N° Add. 271, pl. 255

EXPOSITION :

Le portrait dans les Anciens-Pays-Bas, Bruges, 1953, n° 23, pl. XXVII
Flemish Art 1300-1700, Londres, Royal Academy, 1953-54, n°46
La Madone dans l'Art, Anvers, 1954, n°67
Fleurs et Jardins dans l'Art Flamand, Gand, Musée des Beaux-Arts, 1960, n°176
Primitifs flamands anonymes, Bruges, Groeningemuseum, 14 juin-21 septembre 1969, n° 5



The distinctive artistic personality of this master of the Bruges school who worked between 1480 and 1500 emerged thanks to Friedländer in the aftermath of the exhibition of Flemish Primitives held in Bruges in 1902:

At this exhibition, the eponymous series of panels depicting the legend of Saint Ursula was displayed for the first time. On account of their stylistic independence and the particular motifs they contain, these works are considered to be legitimate antecedents to the incomparable reliquary depicting the same legend completed by Memling in 1489.

In any case, while his work shows an undeniable affinity with Memling's models, the integration is achieved in a distinctly personal manner forming a synthesis that at the same time pays tribute to the work of other great masters such as R. Van der Weyden and H. Van der Goes. The direct tactile force of the Master of the Legend of Saint Ursula's figures, as well as their complexions in which reflective effects interplay with blue tones, more specifically indicate the influence of the Brussels master.

There is a distinct charm in the clear legibility of his somewhat archaic compositions, which bring out the highly personal treatment of the figures' physiognomies: with their large foreheads and expressive dark eyes, their modest, tight-lipped smiles, and their long, well drawn hands, the figures of the Master of the Legend of Saint Ursula are highly characteristic.

The luxuriant hair of the female figures, decorously parted in the middle, is generally worn loose and accented by subtle highlights.

Like the Master of the Legend of Saint Lucy, the Master of the Legend of Saint Ursula was fond of celebrating his native Bruges through the recurrent inclusion of the highly distinctive silhouette of the city in the backgrounds of his paintings.



Maître de la Légende de Sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XVe siècle

L'art de Maître de La Légende de Sainte Ursule se manifeste avec une vigueur particulière dans ce petit panneau dévotionnel où la suavité des types memlingue se conjugue avec une mise en place dynamique et diagonale annonciatrice des temps nouveaux et réminiscente de l'influence d'un Van der Goes, de l'Adoration des Mages (perdue mais connue par d'innombrables copies) duquel la figure de l'Archange Saint Michel semble d'ailleurs directement dérivée.

La Vierge trône ici en majesté, dûment ceinte d'une couronne ornée de pierreries comme Reine du Ciel, sur une *Sedes* de pierre revêtue d'un somptueux brocart et délicatement orné d'ogives gothique fleuries. Elle présente avec douceur et gravité un Enfant Jésus entièrement dévêtu et nimbé d'une auréole de lumière divine que l'on retrouve d'ailleurs dans les reflets diaprés de la cuirasse de l'Archange. La présence obstructrice du trône souligne qu'il s'agit bien là d'une lumière divine irradiant les premiers spectateurs de l'apparition divine et, au-delà, de façon plus métaphorique, l'humanité entière.

Dans un geste d'accueil autant que de bénédiction vis-à-vis des deux autres acteurs de la scène, le Christ croise discrètement les bras, un geste qui de façon indirecte peut également se lire comme une référence à la rédemption ultime qu'il apportera aux hommes par le sacrifice de sa Crucifixion.

Saint militaire, et, comme tel, revêtu de sa cuirasse, l'Archange Michel dans un position figurant autant un élan arrêté que le stade intermédiaire d'une gèneuflexion, présente de façon dynamique le donateur. Celui-ci est naturellement représenté à genoux, en orant, à une échelle symboliquement inférieure à celles, respectivement, de l'Archange et de la Vierge à l'Enfant. Si rien ne nous est connu de son identité exacte, on peut néanmoins supposer, eu égard à son vêtement qu'il appartient à la bourgeoisie. Suivant la coutume qui veut que les donateurs soient présentés par leur saint patron éponyme, son prénom est, selon toute vraisemblance, Michel, à moins que la présence de l'Archange ne soit ici justifiée par la ville d'origine du commanditaire (Bruxelles, en l'occurrence, dont Saint Michel est en effet le patron) ou encore par l'association du Saint à telle confrérie, guilde ou association dont il ferait partie. Sa physionomie puissamment caractérisée, aux ombrages accusés typiques de la main de l'artiste (elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure de l'ambassadeur français figurant sur le premier panneau de la série éponyme du maître, dédiée à Sainte Ursule), rend hommage aux talents de portraitiste du maître.

Une implication symbolique non immédiatement décelable fait converger les regards des trois personnages périphériques vers les parties génitales de l'Enfant Jésus : loin d'être choquante, vu que, non soumises au Pêché originel, « genitalia Christi non sunt pudenda », cette convergence des regards, récurrente à la fin du XVe siècle, permet de souligner implicitement l'Incarnation du Christ et de fait, sa double nature à la fois divine et humaine, en des temps où la hiérarchie catholique s'attachait à combattre une résurgence de l'hérésie monophysite.



The art of the Master of the Legend of Saint Ursula assumes a particular impact in this small devotional panel in which the sweetness of Memlingesque figures is combined with a dynamic diagonal arrangement that signals a new impulse and suggests the influence of Van der Goes, with his Adoration of the Magi (a work that has been lost but is known through countless copies) from which the figure of the Archangel Michael appears to be directly derived.

The Virgin presides here majestically, wearing the jewelled crown befitting of the Queen of Heaven, and seated on a stone Sedes draped with sumptuous brocade with a delicate Gothic floral motif. She gently and solemnly presents the baby Jesus who is shown completely nude and bathed in an aura of divine light that is reflected in the shimmering armor of the Archangel. The presence of the throne, which obstructs this light, emphasizes that we are looking at the divine light that illuminates those beholding the divine apparition and by extension, metaphorically, all of humanity.

In a gesture that both welcomes and blesses two other figures in the scene, the Christ child discreetly crosses his arms, a position that could also be read as an indirect reference to his ultimate redemption of mankind through the sacrifice of the Crucifixion. The Archangel Michael, duly covered in the armor of the Warrior Saint, is shown in a position of hesitation that could also be the intermediate stage of a genuflection as he dynamically presents the donor, also in armor. Naturally, the latter is depicted kneeling and praying, on a symbolically smaller scale than the Virgin and the Christ child respectively. Although nothing is known of the donor's precise identity, judging from his attire, he would appear to have been a member of the bourgeoisie. According to the custom by which the patrons were shown being presented by the saints for whom they were named, his first name would appear to have been Michael, unless the presence of the Archangel here refers to his city of origin (in which case it would have been Brussels, of which Michael is the patron saint) or perhaps to the association of the saint with some brotherhood, guild or association he belonged to. The powerfully characterized physiognomy, evoked with the emphatic shadows typical of the artist's style (this figure in fact recalls that of the French ambassador appearing on the first panel in the eponymous series by this master, dedicated to Saint Ursula), is a tribute to the painter's skill as a portraitist.

One symbolic implication of the scene, the interpretation of which may not be immediately evident, is the way that the gazes of the three peripheral figures converge upon the genitals of the baby Jesus: far from a shocking element, as, exempt from the Original Sin, "genitalia Christi non sunt pudenda", this focus of gaze which appears repeatedly at the end of the 15th century is a way of implicitly underscoring the incarnation of Christ and thus, his double nature as both divine and human, in an age when the Catholic hierarchy strove to combat the resurgence of Monophysite heresy.



Maître de la Légende de Sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XVe siècle

La poterne et l'enceinte que l'on distingue au plan moyen entourent un parterre à la végétation et flores foisonnantes. Elles définissent d'emblée l'espace de l'apparition comme un « hortus conclusus », métaphore traditionnelle associée à la Vierge et renvoyant indirectement à la conception virgine du Christ. D'ultérieures associations symboliques rappelant les vertus mariales se retrouvent dans le choix des fleurs qui s'érigent du parterre : le lys pour sa pureté, l'œillet pour les Douleurs qu'elle acceptera d'endurer etc...

On y distingue un figure de vieillard appuyée sur un bâton, Saint Joseph, à non pas douter, dont l'échelle réduite souligne la hiérarchie marquée présidant à l'ensemble de la représentation, ou, à tout le moins, la prédominance, dans le tableau, de la perspective morale.

Une exemple ultérieur de symbolisme caché se retrouve dans l'opposition entre le gothique fleuri et flamboyant du trône et les simples arcades romanes en plein cintre de la tourelle d'entrée. Cette opposition stylistique exprime de façon non ambiguë le passage de l'Ancienne à la Nouvelle Loi que suscite l'Incarnation du Christ. Par le choix passéiste de l'ordre architectural privilégié (le maître de La Légende de Sainte Ursule aurait pu tout aussi bien opposer les balbutiements de Art renaissant à des bâtiments gothiques), la représentation conforte la vision d'un maître bien ancré dans la tradition et non encore prêt à assumer pleinement les bouleversements esthétiques qui vont balayer la scène artistique flamande au début du XVIe siècle.

D'autres indices se présentent néanmoins comme de timides essais de confrontation aux nouvelles loi de la représentation perspective : De la présentation oblique du trône à la perspective induite par les deux croix ornant respectivement la lance et le diadème de Saint Michel, en passant par l'agonie quelque peu cocasse du dragon-attribut qu'il foule à ses pieds, croqué da *sotto in sù*.

Dans le lointain, on distingue un paysage urbain qui, dans la logique iconographique, devrait se lire comme une représentation de la Jérusalem attendant le pieux donateur, mais qui, par la silhouette caractéristique de son beffroi, se donne aussi comme un portrait de la ville de Bruges, ville du peintre et sans doute aussi du commanditaire. Une telle pratique est, on le sait, récurrente dans l'œuvre du peintre et sera la marque de toute une génération d'artiste brugeois, pénétrés de la fierté d'appartenir à une véritable métropole commerciale et artistique.

Ce détail autant que la grave sérénité des personnages, réminescent de l'art de Memling, le *chiaroscuro* appuyé des carnations, l'attention portée à l'élément botanique ainsi que la tension existant entre éléments archaïsants et velléités modernistes sont autant d'éléments qui font de ce panneau un témoignage précieux de l'art de cet artiste encore mal connu qu'est le Maître de la Légende de Sainte Ursule.



The postern and the enclosure that can be seen in the middle ground encircle a lavish flowerbed full of lush vegetation. This instantly defines the space in which the scene takes place as a hortus conclusus, the traditional metaphor associated with the Virgin that refers indirectly to the Immaculate Conception of Christ. Further symbolic references pointing to the Marian virtues are made with the choice of flowers that grow in this garden: the lily for Purity, the carnation for the Suffering that she would willingly endure, etc.

The figure of an old man can be discerned leaning on a staff, no doubt Saint Joseph, whose small scale again emphasizes the distinct hierarchy with which the entire image has been organized, or, in any case, the predominance of the moral perspective within this painting.

An additional example of disguised symbolism can be found in the opposition between the floral and flamboyant Gothic style of the throne and the simple Romanesque arcades with groined vaults of the entrance tower. The stylistic opposition forms an unambiguous expression of the passage from the Old to the New Law that the incarnation of Christ would bring about. The backward-looking choice of the architectural order that is favored here (the Master of the Legend of Saint Ursula could certainly have chosen to contrast the early efforts of Renaissance art with buildings in the Gothic style), serves to reinforce the vision of a master strongly rooted in tradition who was not yet ready to fully subscribe to the new aesthetic winds that would sweep the Flemish artistic scene at the beginning of the 16th century.

Nevertheless, there are other signs of timid attempts to embrace the newfound laws of perspective: from the oblique presentation of the throne to the perspective generated by the two crosses that respectively adorn saint Michael's lance and crown, not to mention the somewhat comical writhing of the dragon that he is naturally trampling, sketched from a frog perspective.

In the distance, a cityscape is visible which, according to the iconographical logic of the picture, ought to be read as an image of the Jerusalem that awaits the pious patron, but which, with the characteristic silhouette of its belfry, is clearly also a portrait of the city of Bruges, the home city of the artist and no doubt of the patron as well. This treatment is known to recur in the work of this painter and was adopted by an entire generation of Bruges painters, steeped in the pride of belonging to the great commercial and artistic metropolis of the day.

This detail, and the sober serenity of the figures that is reminiscent of the work of Memling, as well as the high degree of chiaroscuro in the flesh, the attention devoted to the botanical element and the tension that is set up between archaic elements and vaguely modernist ones are all aspects that make this panel a precious example of the art of this still relatively little-known painter, the Master of the Saint Ursula Legend.



Maître de la Légende de Sainte Lucie

Actif à Bruges entre 1480 et les premières années du XVI^e siècle

Le corpus de ce peintre brugeois contemporain de Memling et du Maître de la Légende de Sainte Ursule a été reconstitué au départ du tableau éponyme, daté de 1480 et figurant la légende de la Sainte, conservé à l'Eglise Saint-Jacques de Bruges. Si l'organisation de ses œuvres reprend souvent ces dominantes horizontales chères à Memling, les compositions du Maître de la Légende de Sainte Lucie sont également fortement scandées par de puissants accents verticaux générés par les constructions architecturales souvent symétriques dans lesquelles il aime à placer ses figures. Cette fascination pour l'élément architectural, se traduisant également par de timides essais de perspective, parcourt toute son œuvre, et de façon bien mieux maîtrisée que chez le Maître de la Légende de Sainte Ursule.

Dans le fond de ses compositions, elle se traduit notamment par l'inclusion récurrente de vues de Bruges d'une précision confondante. L'exactitude, en particulier, de ses représentations du Beffroi de la ville flamande est telle qu'elle a grandement facilité la mise en place d'une synthèse chronologique de sa production.

Son idéal féminin différencié, montrant des femmes aux visages d'un ovale presque parfait, aux paupières délicatement bombées, aux chevelures éparées sagement disposées en ondulations successives et aux nez et bouches généralement charnus, est facilement reconnaissable. Les mains de ses figures sont également volontiers relevées vers le haut.

Il affectionne souvent des coloris un peu froids, aux reflets parfois métalliques et prend toujours soin de cerner ses formes au moyen de contours nets et fermés.

Enfin, il montre une prédilection toute particulière pour le rendu de l'élément végétal et paysager, rejoignant ainsi un Gérard David au rang de ces derniers primitifs qui prépareront l'avènement dans la peinture flamande du XVI^e siècle d'une école indépendante de maîtres du paysage.

Vierge à l'Enfant en majesté entourée d'anges musiciens

Enthroned Virgin with Child Surrounded by Angels Playing Music

Panneau • Panel : 31,5 x 21 cm.

PROVENANCE :

Arthur Sachs, New York, 1928 (ou avant)

F. Kleinberger Galleries

Baron Jo van der Elst, Vienne, vers 1930

Collection van der Elst, Belgique

LITTÉRATURE :

M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Leyden 1928, vol. VI, p. 141, n° 152, pl. LXIII

H.G. Sperling, in cat.expo. *Loan Exhibition of Flemish Primitives in aid of Free Milk Fund for Babies, Inc.*, F.C. Kleinberger Galleries, New York 1929, p. 124, n° 39 (ill.)

R. van Schoene, *Dirck Bouts und seine Schule*, Berlin 1938, note 140 b

N. Verhaegen, *Le Maître de la Légende de Sainte Lucie. Précisions sur l'œuvre*, in : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles 1959, p. 80, n° 2

R. Van Schoute, *La Chapelles Royale de Grenade. Les Primitifs flamands*, in : *Corpus de la Peinture des Ancien Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles 1963, vol. I, pp. 25-26

M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden 1971, vol. VI a, pp. 43, 63, n° 152, pl. 156

A. P. de Mirimonde, *La Musique chez les peintres de la fin de l'ancienne école de Bruges*, in : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen*, Anvers 1976, pp. 52-53

D. de Vos, *Sint Lukas tekent het portret van O.L. Vrouw : een bijzondere aanwinst voor Brugge* in : *Museumleven (Tijdschrift van de Nederlandstalige afdeling van de Belgische museumvereniging)*, Bruges 1976, p. 140

A. M. Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy : A Catalogue and Critical Essay*, Ph. D., University of Pennsylvania, 1982, pp. 36-37, 100-101, p. 113, 232, cat. n° 16, fig. 33

EXPOSITION:

Loan Exhibition of Flemish Primitives in aid of Free Milk Fund for Babies, Inc., New York, F.C. Kleinberger Galleries, 1929, n° 39

Exposition internationale. Section d'Art Ancien, Anvers, Juin-Septembre 1930, n° 180 bis

The body of work of this Bruges painter who was a contemporary of Memling and of the Master of the Saint Ursula Legend has been reconstituted on the basis of the painting, dated 1480, depicting the legend of the saint in the collection of the Sint Jan's church in Bruges.

While his compositions are often organized along the strong horizontals favored by Memling, the works of the Master of the Legend of Saint Lucy are also highly defined by the emphatic vertical accents created by the often symmetrical architectural structures within which he generally places his figures.

This fascination for the architectural element, also evident in certain timid attempts at perspective, is the common thread throughout his work and shows considerably more mastery than that of the Master of the Legend of Saint Ursula.

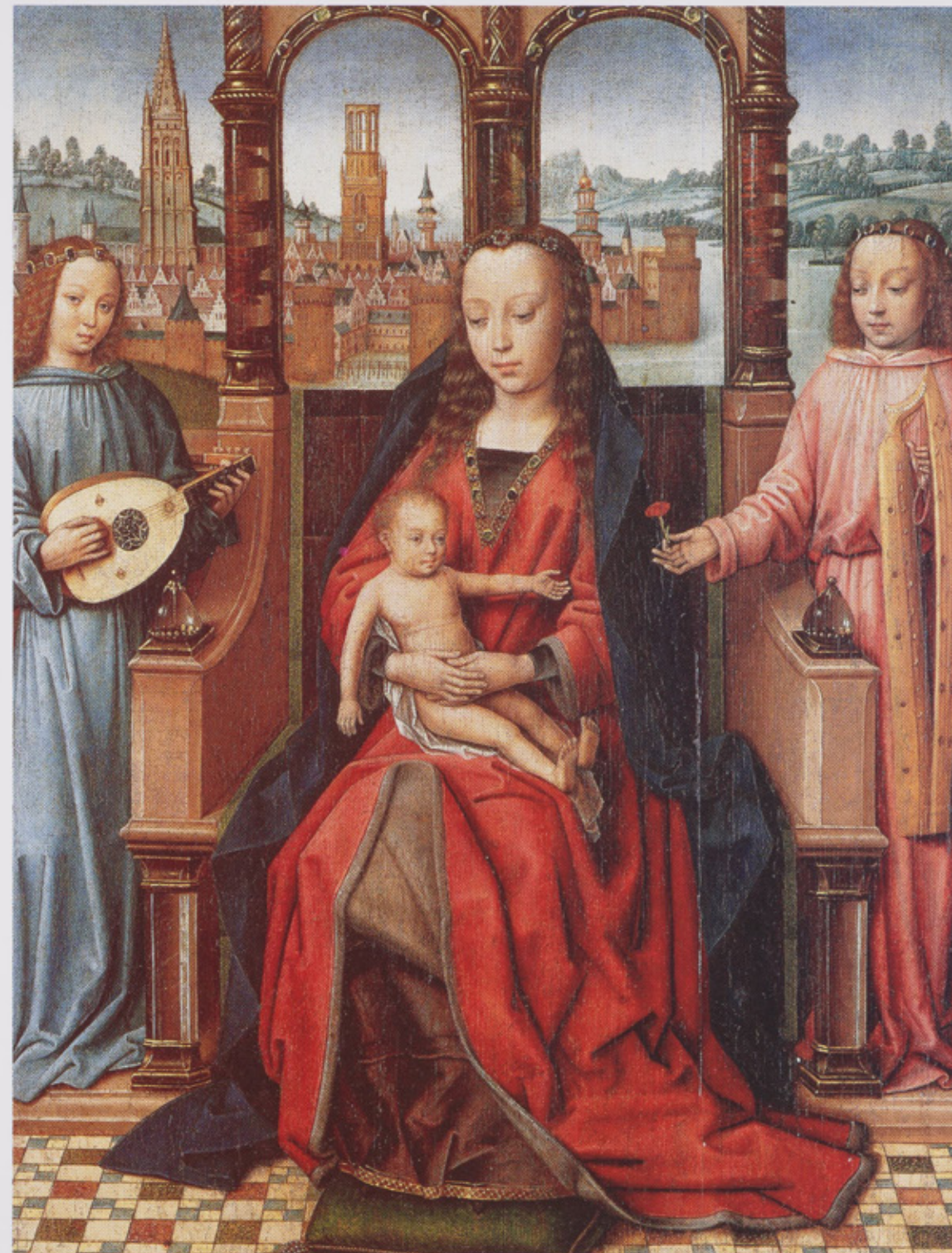
In the background of his paintings, this proclivity is particularly striking in the recurrent inclusion of astoundingly precise views of the city of Bruges.

In particular, his depictions of the signature bell tower of this Flemish city are so accurate that it has greatly aided the establishment of a chronology for his work.

His specialized feminine ideal consisting of women with faces of almost perfect ovals, delicately bulging eyelids, demurely arranged hair in a series of waves, and noses and mouths which tend to be plump, is easily recognizable. The hands of his figures are also apt to be upturned.

He often used a somewhat cool palette, with reflections that sometimes appear metallic and his forms are always carefully defined with clean and closed contours.

Finally, this artist shows a quite unusual affinity for the rendering of landscape and plants, thus ranking him together with Gerard David as one of the last Flemish Primitives who would pave the way for the advent of an independent school of landscapists in Flemish painting in the 16th century.



Maître de la Légende de Sainte Lucie

Actif à Bruges entre 1480 et les premières années du XVI^e siècle

Œuvre incontournable de l'artiste, restée pendant plus de trois quarts de siècle à l'abri des regards du public, ce panneau rend un hommage vibrant à l'éclat de l'Ecole brugeoise en cette fin du XVe siècle, qui, loin de se réduire à la répétition affadie de formules consacrées, génère encore d'authentiques talents à l'individualité marquée. Illustrant l'un des thèmes favoris du maître, une Vierge en Majesté entourée d'anges, cette composition magistrale est également connue par deux versions d'atelier : l'une s'est vendue à Cologne chez Lempertz en 1973, tandis qu'une autre se trouvait dans la Collection Pietro Monastero à Rome en 1929 (cf. Roberts, *op. cit.*, n° 16 a, p. 233, fig. 34). Des variantes de cette même composition, toutes dépourvues d'une représentation topographique exacte de Bruges sont aujourd'hui conservées au Palais de la Légion d'Honneur, San Francisco, au Museum of Art du Carnegie Institute de Pittsburgh (cf. M. J. Friedländer, *op. cit.*, n° 152 a & b).

D'une ordonnance rigoureuse, scandée par ces horizontales chères à Memling, le tableau est également rythmé, de façon caractéristique pour notre artiste, par les verticales induites par l'architecture et l'attitude hiératique des personnages.

Entourée par deux anges musiciens s'apprêtant à chanter les louanges du Christ au moyen d'une mandoline et d'une harpe, la Vierge trône au milieu du panneau, assise sur une somptueuse *Sedes* de pierre, décorée d'or et de cristal de roche et que prolongent les colonnes irisées de la baie géminée ouvrant sur le paysage urbain de l'arrière-plan. Un trône pratiquement semblable, décoré de façon similaire par des pilastres et les pommeaux de préhension en cristal de roche, se retrouve dans le retable la *Vierge entourée d'Ange* avec Saint Pierre Martyr et Saint Etienne sur les volets du County Museum of Art de Los Angeles. A n'en pas douter, ces éléments décoratifs assument indirectement la valeur de référence métaphorique à la Conception virginale du Christ, suivant la pratique du symbolisme caché chère aux Primitifs flamands.

Dans l'ensemble, l'heure est à la gravité : les regards sont baissés avec retenue et pudeur, le rouge de la Douleur mariale prédomine dans le vêtement de la Vierge, tandis que l'Enfant Jésus s'apprête à saisir l'œillet, fleur symbolique de sa Passion, que lui tend l'Ange musicien de droite. Mais c'est de la main gauche, la sinistre senestre, traditionnellement défavorisée dans l'iconographie chrétienne, qu'il esquisse ce geste, tandis que son bras droit retombe en un geste formant un motif cruciforme également prémonitoire, vers les plis bleutés du vêtement de sa mère, rétablissant ainsi l'équilibre vers l'Espérance chrétienne que symbolise cette autre couleur mariale (le motif formel à valeur métaphorique dessiné par les bras de l'Enfant se retrouve d'ailleurs également dans le retable de Los Angeles County Museum of Art mentionné ci-dessus).



*A major work which was shielded from the public eye for over three-quarters of a century, this panel bears dazzling witness to the brilliance of the Bruges school at the end of the 15th century which, far from resorting to the dull repetition of accepted formulas, continued to generate authentic talents of striking individuality. Illustrating one of this master's favorite themes, an enthroned Virgin surrounded by angels, this magnificent composition is also known through two versions from the artist's workshop: one of these was sold in Cologne at Lempertz in 1973, while another was in the collection Pietro Monastero in Rome in 1929 (cf. Roberts, *op. cit.*, no. 16a, p. 233, fig. 34). Other variations on this same composition, without an exact topographical representation of the city of Bruges, are currently in the collection of the Palace of the Legion of Honor in San Francisco and at the Museum of Art of the Carnegie Institute in Pittsburgh (cf. M. J. Friedländer, *op. cit.*, n° 152 a & b).*

Rigorously organized and showing the horizontal emphasis of the work of Memling, this painting is also punctuated by the vertical elements particularly characteristic of this artist formed by the architecture and the hieratic poses of the figures.

*Surrounded by two musician angels preparing to sing the praises of Christ to the accompaniment of a mandolin and a harp, the Virgin presides in the center of the panel, seated on a magnificent stone *Sedes* that is decorated with gold and rock crystal that forms an extension of the iridescent columns of the twin bays that open out onto the urban landscape of the background. An almost identical throne, decorated in a similar way with pilasters and rock crystal handles, can be found in the retable of the Virgin Surrounded by Angels with Saint Peter the Martyr and Saint Stephen on the wings in the collection of the Los Angeles County Museum of Art. No doubt, the decorative elements can also be read as a metaphorical reference to the Immaculate Conception of Christ, according to the hidden symbolism that was so favored by the Flemish Primitives.*

On the whole, it is a moment of gravity: the figures' eyes are lowered with modesty and reserve and the red of Marian suffering dominates the clothing worn by the Virgin, while the baby Jesus is about to grasp the carnation, a flower symbolizing his Passion, which is offered to him by their musician angel on the right. However, it is with his left hand, the sinistre senestre which is traditionally avoided in Christian iconography, that he makes this gesture, while his right arm falls in a gesture that forms a premonitory cruciform motif in the direction of the blue folds of his mother's robes, thus restoring the balance towards the Christian hope symbolized by this other Marian color (the formal motif with its metaphorical overtones created by the Christ child's arms also appears in the retable at the Los Angeles County Museum of Art mentioned above).



Maître de la Légende de Sainte Lucie

Actif à Bruges entre 1480 et les premières années du XVI^e siècle

Le modèle physiognomique privilégié par le maître de La Légende de Sainte Lucie est ici particulièrement mis en évidence : fronts bombés, chevelures opulentes et éparses sagement disposées en ondulations successives, nez un peu lourds et doigts fuselés repliés vers le haut se retrouvent sur chacun des acteurs de la scène. Loin de marquer une incapacité à différencier les physiognomies, il participe de de cette *Imitatio Mariae*, récurrente dans l'art du XVe siècle et transposition formelle du principe, propagé par Jan van Ruysbroeck dans son *Imitatio Christi*, d'imitation des personnages sacrés auquel toute figure chrétienne devrait essayer de conformer.

Si l'ensemble de l'architecture développée dans cette composition par le Maître de Sainte Lucie exprime une vision aux aspirations résolument plus modernistes que celle pratiquée par le Maître de la Légende de Sainte-Ursule (cf. n°1 de ce catalogue), loin s'en faut, toutefois, pour que l'application des lois perspectives soit rigoureusement appliquée: il suffit de constater l'absence de lignes de fuite dans le carrelage pour comprendre que c'est encore la perspective morale des figures sacrées qui scandent ici l'ordonnance de la composition...

Le paysage se déployant à l'arrière-plan frappe néanmoins par son côté sensible, naturaliste, aux subtiles gradation tonales et, pour ce qui de sa partie urbanisée, par l'exactitude du rendu topographique. Car ici, aucun doute n'est permis : c'est bel et bien Bruges avec le clocher de Saint Sauveur, le beffroi et la flèche de l'ancienne cathédrale de Saint-Donatien, détruite par les Français en 1799, qui se déploie devant les yeux du spectateur. La précision de la restitution du beffroi en particulier (correspondant à celle que l'on retrouve également dans son retable de la Lamentation, du Institute of Arts de Minneapolis) permet d'avancer une fourchette de datation pour notre panneau : La construction du couronnement du beffroi, commencée en 1487, fut interrompue en 1493 par un feu destructeur qui ne laissa subsister que la base octogonale de la toiture et de sa flèche. Les travaux n'ayant repris qu'en 1499 (date à laquelle on ajouta une balustrade de pierre et que l'on dressa un Lion des Flandres au sommet de la nouvelle toiture), c'est donc entre ces deux dates -1493 et 1499- qu'il convient de situer la version du beffroi que le Maître de La Légende de Sainte Lucie reprend dans ce panneau....

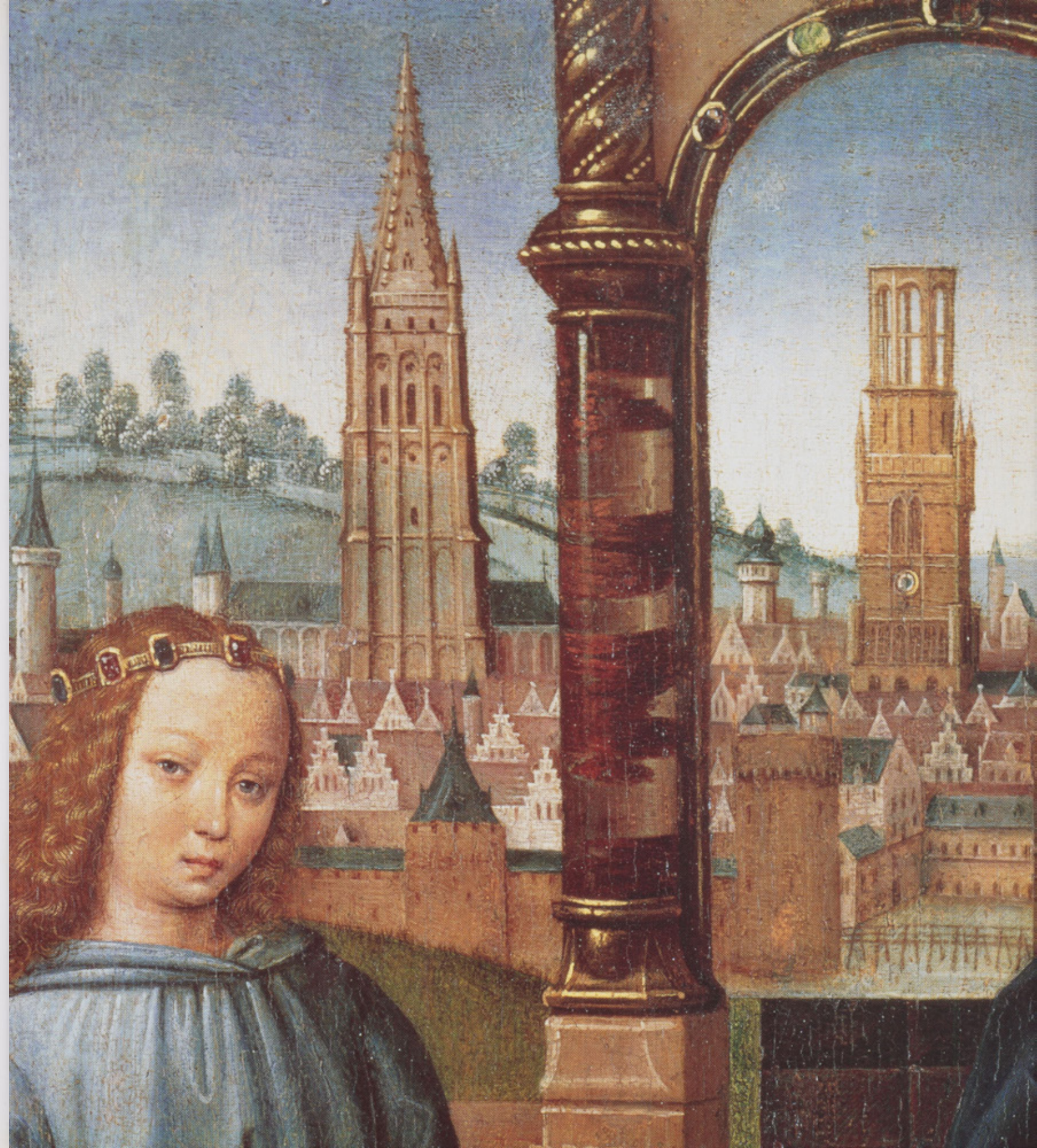
Véritable crypto-signature du peintre, cette précision dans la restitution de ce paysage urbain particulier qu'est Bruges ne fait que s'ajouter à la finesse de l'exécution picturale, à la sensibilité des effets de lumière ou encore à l'émotion contenue qui s'en dégage, pour faire de ce panneau l'une des œuvres-phares du corpus du maître ainsi que l'une des compositions les plus emblématiques des derniers feux du siècle d'or que connut l'école de Bruges au XVe siècle.



The physiognomic model that the Master of the Legend of Saint Lucy was inclined to apply is particularly evident in this case: bulging foreheads, luxuriant hair neatly arranged in successive waves, somewhat heavy noses and upturned hands with slender fingers is common to all the figures in this scene. Far from indicating an inability to paint differentiated physiognomies, this is an example of the Imitatio Mariae, a recurrent element in the art of the 15th century and a formal transposition of the principle, propagated by Jan van Ruysbroeck in his Imitatio Christi, of the imitation of the holy figures to which all Christians should aspire.

Although the architecture depicted by the Master of the Saint Lucy Legend on the whole expresses a vision with distinctly more modernist aspirations than that of the Master of the Saint Ursula Legend (cf. no. 2 of this catalogue), it is obvious that the laws of perspective are not being accurately applied here: one need only look at the absence of perspective lines in the tiling to realize that it is the moral perspective created by the holy figures that is being emphasized in the organization of this composition....

The landscape that unfolds in the background is nevertheless striking for its sensitive, naturalistic qualities and subtle tonal gradations as well as for the exactitude of the topographical rendering of the urban skyline. After all, there can be no question as to the city depicted here, with the distinctive landmarks of Bruges clearly visible such as the spire of the Saint Sauveur, the profile of the former Saint Donatian cathedral, a building that was demolished in 1799. In particular, the precision with which the belfry (corresponding to the one that also appears in his retable of the Lamentation at the Minneapolis Institute of Arts) has been captured makes it possible to establish a time span within which this panel would have been produced: the construction of the top of the bell tower, which was started in 1487, was interrupted in 1493 by a devastating fire that left only the octagonal base of the roof and the spire intact. As construction was not begun again until 1499 (at which time a stone balustrade was attached and the lion of Flanders was added to the pinnacle of the new roof), it would have been between these two dates -1493 and 1499- that the bell tower would have appeared as the Master of the Legend of Saint Lucy has depicted it in this panel. Functioning as a veritable crypto-signature for this artist, the precision with which the unique urban landscape of Bruges has been captured underscores the finesse of the painterly execution, with its sensitive light effects and atmosphere of contained emotion that makes this panel one of the outstanding paintings in this master's body of work as well as one of the most emblematic compositions of the golden age that the Bruges school enjoyed in the 15th century.



Maître de l'entourage de Roger Van der Weyden

Vierge à l'Enfant
Madonna and Child
Panneau • Panel : 41,3 x 31,5 cm

PROVENANCE :
James Russell, Black... (comme van Eyck, d'après étiquette ancienne au dos)
E.R. Moncrieff Esq.
Collection Harris, Londres
Galerie Duits, Londres
M. Enrico Fattorini
Collection privée

LITTÉRATURE :
G. Hulin de Loo, Weyden (*Rogier de la Pasture alias van der*) in : *Bulletin des Musées Nationaux de Belgique*, Bruxelles 1938, vol. XXVII (comme copie)

EXPOSITION:
Londres, Burlington Fine Arts Club, 1925-1926 (comme van Eyck)

Ce panneau tout en intimité est l'œuvre d'un suiveur de Roger van der Weyden, s'inspirant d'une composition aujourd'hui perdue du maître mais répertoriée par l'existence d'un certain nombre de copies contemporaines, à quelques variantes près. La même loggia se retrouve notamment dans un dessin conservé au Kupferstichkabinett de Dresde (cf. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden 1967, vol. II, p. 87, n° IX pl. 125) ou encore dans un panneau jadis dans la collection Carvalho à Paris, ainsi que le somptueux paysage panoramique, deux éléments qui ne sont pas sans évoquer, par ailleurs, la mise en scène du *Saint Luc peignant la Vierge* du musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg.

Dans un élan naturel d'amour filial, le Christ se hisse sur ses jambes de nouveau-né (quelque peu mûri, il est vrai, suivant les conventions iconographiques de l'époque), afin d'embrasser la joue de sa mère, qui l'entoure précautionneusement de ses deux mains.

Une sereine gravité se lit sur les traits de la Vierge, engoncée dans une ample robe rouge, dont la traîne s'étale, non sans moultes circonvolutions de plis, sur le carrelage de la loggia : le caractère tourmenté de l'écriture de ces plis, relayé par le rouge de la robe, couleur de la Douleur mariale, est ici vraisemblablement utilisé afin d'induire une certaine dramatisation de la scène, métaphore visuelle du sacrifice à venir du Fils de l'Homme.

Derrière la loggia, le mur d'enceinte et la tourelle d'entrée définissent d'emblée le lieu de la représentation comme un « hortus conclusus », renvoyant dès lors à la conception virginale du Christ.

Une ultérieure notation métaphorique est apportée par la forteresse juchée sur l'épéron rocheux de l'arrière-plan, dont le caractère archaïque et délabré, par opposition à l'espace palatial et moderne de la loggia, symbolise l'ordre ancien du paganisme et de l'Ancien Testament, définitivement compromis par l'arrivée du Sauveur.

En marge de ces considérations symboliques, ce panneau, par le raffinement de ses glacis alliés par endroits à une écriture graphique plus nerveuse, par le rendu détaillé des éléments architecturaux, ou encore par le charme et la sensibilité atmosphérique de la définition de l'ample paysage de l'arrière-plan, offre un panorama exhaustif de l'influence profonde que devait connaître l'œuvre de Roger Van der Weyden, tant dans le chef de ses suiveurs immédiats que dans les développements à venir de la peinture flamande au XVe et XVIe siècles.

This intimate little panel is the work of a follower of Roger van der Weyden, inspired by a composition by this master that has since been lost but which has been documented in a number of contemporary copies showing slight variations. In fact, the same loggia appears in a drawing in the collection of the Kupferstichkabinett in Dresden (cf. M. J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, Leyden 1967, vol. II, p. 87, n° IX pl. 125) and also in a panel formerly in the Carvalho collection in Paris, as does the magnificent panoramic landscape, while these two elements also recall the arrangement of the Saint Luke Painting the Virgin in the Hermitage Museum in St. Petersburg.

In natural outburst of filial love, we see the Christ child raising himself on his infant legs (which look somewhat mature for his age, as was the convention in paintings of this era), in order to kiss the cheek of his mother who protectively encircles him with her two hands.

The Virgin's features express a serene solemnity as she sits encased in a generous red robe with its train spread out upon the tile floor of the loggia in a mass of roiling folds: the depiction of these folds, emphasized by the red of the dress, the color of Marian suffering, apparently serves to lend a certain drama to the scene, in a visual metaphor of the sacrifice that awaits the Son of Man.

Behind the loggia, we see the encircling wall and turreted entrance that immediately situate the scene within a "hortus conclusus", in a reference to the Immaculate Conception of Christ.

A further metaphorical note is added by the fortress that sits on the rocky outcropping in the background. Its archaic and dilapidated appearance contrast with the palatial and modern space of the loggia, symbolizing the ancient order of paganism and the Old Testament which has been definitively compromised by the arrival of the Savior. Beyond these symbolic considerations, in its delicate glazing interspersed with areas of more agitated graphic treatment, detailed rendering of the architectural elements, charming and sensitive portrayal of atmospheric effects and definition of the sprawling landscape in the background, this panel presents an exhaustive catalog of the ways in which the work of Roger van der Weyden would profoundly influence his immediate followers as well as the later developments of Flemish painting in the 15th and 16th centuries.



Attribué à Michel Sittow

Vers 1469 – Tallinn – 1525

La tradition fait de Sittow, peintre estonien né à Reval (Tallinn) aux alentours de 1469, l'élève de Memling à Bruges, ville où sa présence est attestée aux alentours de 1484. Sa renommée et la reconnaissance que lui assurèrent ses talents artistiques lui permirent, dès 1492, de rentrer au service d'Isabelle la Catholique. C'est pour elle qu'il réalisa en collaboration avec Juan de Flandes un Oratorium, suite de petits panneaux dévotionnels retraçant la vie du Christ, que Dürer eut en 1521 le loisir d'admirer à Malines à la cour de Marguerite d'Autriche.

La présence de Sittow est encore attestée à Tolède en 1501 mais on sait que l'année suivante il repartit pour les Pays-Bas, avant de retourner à Tallinn en 1506 et s'y inscrire à la Gilde des peintres en 1507.

En 1514, il est à Copenhague à la Cour de Christian II de Danemark, dont il exécuta d'ailleurs le portrait. Les contacts qu'il maintient avec la cour Habsbourgeoise l'amènent successivement à Malines chez la régente Marguerite d'Autriche, à Valladolid chez Ferdinand le Catholique et à la cour du futur Charles V. C'est néanmoins dans sa ville natale, qu'il ne quitte plus à partir de 1518, qu'il s'éteint en 1525.

Son style mêle l'influence de Memling à une robustesse et une vigueur plus germanique et s'inscrit en phase avec les développements de l'art pré-renaissant.

Sittow déploie dans ses compositions une remarquable aptitude au rendu des matières et des textures, accentuant l'effet de présence immédiate que génère son utilisation récurrente du close up pour la mise en place des figures. Autant de qualités qui en font également l'un des plus remarquables portraitistes de ce début du XVI^e siècle.

Illustrant de façon efficace l'équilibre parfaitement maîtrisé entre modernisme et archaïsme qui sous-tend la plupart des réalisations de Sittow, cette Vierge à l'Enfant toute en recueillement et intensité mystique permet de comprendre le soutien et la reconnaissance que les principaux mécènes et collectionneurs d'art flamand de l'époque, d'Isabelle la Catholique à Charles V en passant par Marguerite d'Autriche, assurèrent à l'œuvre du peintre estonien.

Dans un souci de présentation iconique, la Vierge et l'Enfant sont représentés à mi-corps et en plan rapproché. L'enfant, pieusement soutenu et présenté par sa mère, repose sur un parapet recouvert, en guise de *signum majestatis*, d'un précieux tapis d'Orient. Spatialement, le parapet, appartenant déjà à l'espace du spectateur, suggère implicitement un effet d'apparition mystique.

La dérivation memlinghienne du groupe est ici corrigée par la corporéité accrue des figures, leur type moins idéalisé, ainsi que l'usage caractéristique (et sans doute influencé par les périple méditerranéens du peintre) de *chiaroscuro* appuyés dans les carnations.

L'image, pour simple qu'elle soit dans sa mise en page iconique et efficace, ne renonce pas pour autant à ce symbolisme caché omniprésent dans les réalisations des Primitifs flamands :

Vierge à l'Enfant
Madonna and Child

Panneau • Panel 35,5 x 26 cm.

PROVENANCE :
Collection privée
Private collection

According to tradition, the Estonian painter born in Reval (Tallinn) around 1469 was a student of Memling in Bruges, where his presence is documented around 1484. His reputation and the recognition he garnered through his artistic talents enabled him to enter the service of Isabella I from 1492.

It is for Queen Isabella that, in collaboration with Juan de Flandes, he produced an Oratorium, a set of small devotional panels tracing the life of Christ which Dürer had the opportunity to admire in 1521 in Mechelen at the court of Margaret of Austria.

Sittow's presence is further documented in Toledo in 1501 but it is known that the following year he left for the Netherlands, before returning to Tallinn in 1506 where he registered in the Painters' Guild in 1507.

In 1514, he was in Copenhagen at the court of Christian II of Denmark, whose portrait he also painted. The contacts that he maintained with the Hapsburg court took him successively to Mechelen to work for the regent Margaret of Austria, to Valladolid to work for Ferdinand V and to the court of the future Charles V. It is in the city of his birth, however, which he never left after 1518, that he died in 1525.

His style crosses the influence of Memling with a robustness and vigor that is more Germanic, and follows the developments of pre-renaissance art.

In his compositions, Sittow displays a remarkable capacity for rendering materials and textures, and heightens the effect of immediate presence of his figures through a recurrent use of close up views. All of these qualities considered, he is certainly one of the most notable portraitists of the early 16th century.

Effectively illustrating the perfectly controlled balance between modernism and archaism that underlies the greater part of Sittow's work, this *Madonna and Child*, suffused with contemplation and mystical intensity, makes it easy to understand why this Estonian painter received the support and acclaim of the principal patrons and collectors of Flemish art in his day, including Isabella I of Castilla, Charles V and Margaret of Austria.

Carefully presented in the iconic fashion, the *Madonna and child* are shown half-length in a short field of depth. The Christ child is piously held by his mother beneath a parapet covered by a precious Oriental rug, by way of a *signum majestatis*.

Spatially, the way the parapet seems to exist within the viewer's space implicitly suggests the effect of a mystical vision.

The Memlingesque derivation of the group is tempered here by the increased corporeality of the figures, their less idealized typology and the painter's characteristic use of emphatic *chiaroscuro* in the complexions (no doubt an influence from the artist's Mediterranean travels).



Attribué à Michel Sittow

Vers 1469 – Tallinn – 1525

Vêtue des couleurs mariales traditionnelles (blanc pour la pureté, bleu pour l'espérance et rouge en prémonition des Douleurs futures), la Vierge, personnification anticipative de l'Ecclesia catholique, soutient avec gravité le corps d'un Enfant Jésus précocement mûri. Lui-même, dans un geste à la fois d'affection et de réconfort, caresse le menton de sa mère tout en dirigeant son regard vers la preuve physiologique de l'Incarnation du Divin.

Les discussions théologiques de l'époque soulignaient en effet que, non soumises au péché Originel, les parties génitales du Christ ne devaient pas être cachées. Bien au contraire, en ces temps de résurgence de dérives monophysites au sein de l'Eglise, elles servaient à souligner le dogme de sa double nature, à la fois divine et humaine...

Dans un même esprit d'expressivité corporelle symbolique, le croisement des jambes de l'Enfant n'est pas anodin : à l'instar du rouge-gorge qu'il caresse de sa main droite, ce motif vaut comme une allusion, directement lisible pour les contemporains du peintre, à sa Passion et Crucifixion futures.

En marge de ces considérations iconographiques, ce panneau suit de très près le prototype utilisé par Sittow dans une autre Vierge à l'Enfant (panneau, 32 x 24,5 cm.), aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Cette Vierge présente néanmoins une physionomie moins idéalisée et plus individualisée, à la carnation beaucoup plus ténébriste. L'examen des motifs du tapis ornant le parapet (à Vienne, à l'encontre de ce que l'on observe sur notre panneau, il est orné en son champ central d'un médaillon unique), ainsi que la conformité des dimensions des deux panneaux, ont permis de la rapprocher d'un Portrait de Donateur conservé à la National Gallery de Washington.

Dans ce diptyque dévotionnel reconstitué, le parapet recouvre ainsi sa fonction de lien plastique entre les figures, renforçant l'idée d'apparition mystique induite par la mise en page de la composition. L'attitude de recueillement du personnage se signant avec dévotion de la main droite et laissant reposer sa gauche sur le rebord du parapet concorde avec cette lecture homogène et mystique de l'image.

La présence de la croix brodée de l'Ordre de Calatrava a permis d'identifier le donateur du Portrait de Washington avec Don Diego de Guevara, un aristocrate espagnol originaire de Santander qui, pendant près de quarante ans, occupa des positions importantes à la cour des Habsbourg. Successivement majordome de Philippe le Beau et Trésorier de Marguerite d'Autriche, Régente des Pays-Bas, de Guevara était précisément chambellan de l'ordre de Calatrava. Collectionneur averti d'art néerlandais, il était, entre autres chefs d'œuvre, l'heureux propriétaire du célèbre double portrait nuptial Arnolfini de Jan van Eyck.

Un rapprochement avec le portrait de Catherine d'Aragon également conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, ainsi qu'avec la Marie-Madeleine de l'Institut of Arts de Detroit, a amené Friedländer à voir dans la figure de la Vierge de Vienne un portrait déguisé de la princesse castillane, tante de Charles Quint et épouse de Henri VIII d'Angleterre.

Le type résolument plus idéalisé et abstrait de notre figure mariale rend sujette à caution son identification avec le modèle présumé du panneau de Vienne : cette vague ressemblance relève ici davantage de la récurrence de types physiognomiques dans une œuvre picturale et peut aussi aisément s'expliquer par le fait qu'elle aurait permis à Sittow de reprendre une composition existante, tout en préservant le caractère unique et circonstancié de l'œuvre originale, commanditée par Don Diego de Guevara. En tout état de cause, ces rapprochements permettent d'utiliser la date de 1515, date où Sittow rentre au service de Marguerite d'Autriche à Malines, comme *terminus post quem* de la réalisation de notre panneau, œuvre emblématique, s'il en est, de l'art raffiné et tout en intensité du peintre.



Simple as the image is, with its efficient, iconic layout, it does not dispense with the hidden symbolism that is omnipresent in the work of the Flemish Primitives: dressed in the traditional Marian colors (white for purity, blue for hope and red as a foreshadowing of future Sorrows), the Blessed Virgin, as the anticipatory personification of the Catholic Church, solemnly supports the precociously mature body of the Christ Child. The Infant, in a gesture of both affection and comfort, caresses his mother's chin, whilst directing her gaze towards the physiological proof of the incarnation of the Divine.

The theological debates of the day emphasized that, as they had not been affected by the Original Sin, the genitals of the Christ Child did not need to be concealed. On the contrary, in fact, in this age of a resurgence of Monophysite heresy within the church, they served to underscore the dogma of his dual nature – both human and divine.

In the same spirit of corporally symbolic expression, the child's crossed legs are no accident: like the redbreasted robin he caresses with his right hand, this motif can be read as an allusion to his future Passion and Crucifixion, a symbolism that would have been directly recognizable to the viewers at the time.

In addition to these iconographical considerations, this panel closely follows the prototype used by Sittow in another Madonna and Child (panel 32x24,5 cm.), currently in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. This Madonna however shows a less idealized and more individualized physiognomy, with a complexion that is far more Tenebrist in treatment. An examination of the motifs on the carpet atop the parapet (in Vienna, in contrast to the carpet in this panel, it bears a single medallion in its central field), as well as the conformity of the dimensions of the two panels has allowed the link to be made to a Portrait of a Donor in the National Gallery in Washington.

When this devotional diptych is reconstituted, the covered parapet thus resumes its function of plastical link between the figures, reinforcing the idea of the mystical apparition engendered by the composition's layout. The contemplative air of the donor who is devoutly crossing himself with his right hand, while his left hand rests on the edge of the parapet, corresponds to this homogenous and mystical reading of the picture.

The presence of the embroidered cross of the Order of Calatrava has enabled the donor in the Washington portrait to be identified as Don Diego de Guevara, a Spanish aristocrat originally from Santander who, for almost forty years, held important positions within the Hapsburg courts. Successively the majordomo of Philip the Fair and Treasurer of Margaret of Austria, Regent of the Netherlands, de Guevara was in fact a chamberlain of the Order of Calatrava. A well-informed collector of Dutch art, he was the proud owner, among other masterpieces, of the famous Arnolfini Wedding portrait by Jan van Eyck, now in the National Gallery, London.

A comparison with the Portrait of Catherine of Aragon, held in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, as well as with the Mary Magdalene at the Detroit Institute of Arts led Friedländer to see the figure of the Vienna Madonna as a disguised portrait of the Castilian princess, aunt of Charles V and wife of Henry VIII of England.

The distinctly more idealized and abstract typology of the Madonna under consideration here would seem to call for a certain caution in identifying her with the presumed model for the Vienna panel: the vague resemblance here stems rather from the recurrence of physiognomic types throughout an artist's oeuvre and could also easily be explained by a more idealized physiognomy would have allowed Sittow to reuse an existing composition, while still preserving the unique character of the original work commissioned by Don Diego de Guevara. In any event, such comparisons allow 1515, the date when Sittow returned to the service of Margaret of Austria in Mechelen, to be used as the cutoff after which he would have to have painted this panel, which is certainly emblematic of the refined and highly intense paintings produced by the artist.



Maître de l'entourage de Joachim Patinir

Anvers début du XVI^e siècle

Traducteur de la *Vulgate*, saint lettré et père de l'Eglise, Saint Jérôme exerça une véritable fascination sur les humanistes de la Renaissance en quête plus ou moins latente d'un retour aux sources scripturales des fondements de l'ordre social dans lequel ils évoluaient. En peinture, cela se traduit par une efflorescence de compositions le représentant dans son étude absorbé dans la réalisation de ses œuvres compilatoires et d'écriture.

L'épisode de sa légende évoquant sa pénitence dans le désert fut, elle, particulièrement appréciée par Joachim Patinir et, à la suite de ce dernier, par tous ces peintres qui développèrent en Flandre le paysage comme un genre pictural indépendant.

Et de fait le panneau présenté ici se signale par une affinité stylistique très étroite avec les réalisations de Patinir : la vue panoramique participant de cette vision cosmique privilégiée par le maître anversois, la déclinaison à la fois subtile et franche de la perspective atmosphérique en trois tons épousant les douces déclivités bien moins abruptes que chez un met de Bles, la suavité du traitement pictural ainsi que les contours arrondis de la silhouette du saint sont autant d'éléments qui situent d'emblée cette composition dans une proximité directe avec les œuvres de Patinir et aux prémices du développement d'un genre.

Le Saint est ici représenté en pleine pénitence, le torse dénudé, devant un crucifix. Afin de dissiper toute difficulté d'identification, il est entouré de ses attributs habituels, chapeau et manteau cardinalices, lion du pied duquel il retira, suivant la légende, une épine et qui lui resta dès lors fidèlement attaché.

Les proportions inhabituelles du crucifix ainsi que la goutte de sang jaillissant de la poitrine du Christ suggèrent, sinon une réponse miraculeuse à l'intensité de la pénitence du saint, du moins une vision pour le moins extatique. Et la souche morte sur laquelle il se dresse agit comme une métaphore à peine voilée de l'Ancienne Loi devenue obsolète par l'avènement rédempteur de la parole du Christ. Dans un même ordre d'idées, suivant la pratique bien établie dans la tradition picturale flamande d'un symbolisme caché, la source d'eaux vives situées en contrebas introduit une allusion supplémentaire à la vertu purificatrice du Verbe dont Jérôme se fit le propagateur. Un lys isolé se dresse en signe de pureté, tandis qu'à l'arrière-plan, des marchands accompagnés de dromadaires font référence à un autre épisode de la légende du Saint.

Pour exactes et justifiées qu'elle soient, toutes ces considérations symboliques et iconographique n'enlèvent rien au plaisir et à la légitimité de considérer ce panneau pour ce qu'il est : une réalisation précoce, rare et remarquable d'un peintre s'inscrivant aux côtés de Patinir comme un adepte pionnier du genre paysager...

Paysage panoramique avec Saint Jérôme pénitent *Panoramic landscape with a penitent Saint Jerome*

Panneau • Panel : 22,8 x 33,3 cm.

PROVENANCE :

Perls, Berlin, 1925
Collection Wurzbberger, Paris, 1948
Frederic Mont, New York
Newhouse galleries, New York
Collection privée

LITTÉRATURE

R.A. Koch, *Joachim Patinir*, 1968, p. 82, n°30, fig. 63

As the translator of the Vulgate, scholar and doctor of the Church, Saint Jerome was a figure of great fascination for the Renaissance humanists, who were driven by an underlying desire to seek out the scriptural origins of the social order in which they lived. In painting, this is expressed in the rise of compositions depicting the Saint studiously absorbed in his scholarly research and writing.

The episode from the legend of Saint Jerome involving his penitence in the desert was particularly well loved by Joachim Patinir and, in his wake, by all the painters who would develop the landscape as an independent genre in Flanders.

Indeed, this panel is characterized by a very close stylistic affinity with the work of Patinir: the panoramic view evoking the cosmic vision favored by the Antwerp master; the subtle, yet distinct degradation of the atmospheric, three-tone perspective enveloping the soft slopes which appear considerably less abrupt than those of met de Bles, the smoothness of the painterly touch as well as the rounded contours of the saint's silhouette are all elements that immediately situate this composition in direct proximity with the work of Patinir and the first signs of the developing genre.

The Saint is shown bare-chested, doing penance before a crucifix. In order to dispel any doubt as to his identity, he is surrounded by his customary attributes: his cardinal's cap and robe, and the lion from whose foot, according to legend, he removed a thorn, thus making the animal his faithful companion from then on.

The unusual proportions of the crucifix as well as the drop of blood pouring from the breast of Christ suggest, if not a miraculous response to the intensity of the saint's penitence, then in any case, a vision that is decidedly ecstatic. The dead stump on which he sits also acts as a thinly veiled metaphor for the Old Law that has been made defunct by the advent of the redemptive Word of Christ. In the same vein, according to a well established traditional practice in Flemish painting of including hidden symbolism, the fresh running water issuing from the spring below forms an additional allusion to the purifying force of the Word that Jerome dedicated himself to propagating. A single lily symbolizes purity, and in the background, the scene of merchants accompanied by their dromedaries refers to another episode from the legend of the saint.

As precise and well constructed as they are, all of these symbolic and iconographical considerations should not distract us from the sheer enjoyment of this panel for what it is: a rare and remarkable early composition by a painter who worked alongside Patinir as a skillful pioneer of the landscape genre.



Lucas Gassel

Vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570

La fuite en Egypte

The Flight into Egypt

Panneau • Panel : 46,5 x 63 cm.

Daté à deux reprises 1536

PROVENANCE :

Collection privée

D'un tableau à l'autre, le même thème de prédilection de Gassel mais traité d'une façon radicalement différente. Ici, sur ce panneau de dimensions déjà plus importantes, le prétexte religieux revêt d'emblée une importance directement perceptible par le spectateur : l'échelle accordée aux figures du groupe sacré, que Gassel place d'ailleurs à l'avant-plan de la composition, est ici beaucoup plus grande.

Devant Saint Joseph menant sa Famille à l'abri des poursuites des sbires d'Hérode, on aperçoit d'ailleurs le motif de l'idole païenne juchée en l'occurrence sur un *orbis terrarum* et se brisant *sponte sua* au passage des figures sacrées.

On reconnaît également l'intégration tonale, l'attention portée au rendu pittoresque des architectures, ainsi que la transition toute en douceur du fondu des différents plans de profondeur caractéristiques de la main du peintre. En marge de ces éléments, l'utilisation d'un point de vue relativement plus élevé nous amène à envisager la date de 1536 figurant sur ce panneau comme précédant de quelques années celle de la composition du même thème présentée en 2001 par la Galerie De Jonckheere (cf. cat. Galerie De Jonckheere, Automne 2001, n° 7).

La récurrence de ce sujet dans l'œuvre du peintre laisse matière à réflexion :

Outre le fait que le thème question fournit un excellent prétexte sacré à la représentation de somptueux paysages panoramiques, n'est-il pas tentant d'y voir, en cette période où se dessinent déjà les bouleversements politico-religieux qui mettront à feu et à sang les Pays-Bas de la deuxième moitié du XVII^e siècle, une allégorie de l'exode, un appel à la fuite par rapport au joug espagnol, qui séduisait à l'époque un nombre croissant d'intellectuels, artisans et autres industriels bourgeois flamands contemporains du peintre?



From one painting to the next, we see the same theme favored by Gassel, but here treated in a radically different manner. In this case, on a panel which is already larger in format, the religious pretext has been given an importance that is directly evident to the viewer: the scale given to the figures that make up the holy group, which Gassel has now located in the foreground of the composition, is much larger here.

In front of Saint Joseph leading his family to shelter from the pursuit of Herod's henchmen, the motif again appears of the pagan idol perched, in this case, upon an orbis terrarum that breaks, sponte sua, as the holy figures pass by.

Also recognizable is the tonal integration, the attention devoted to the picturesque rendering of the buildings, and the way that the different fields of depth blur into one another very softly in the artist's characteristic style. In addition to these elements, the use of a relatively high point of view would further confirm the 1536 date for this panel, making it several years earlier than the painting discussed under n° 7 of this catalogue.

The recurrence of this theme in the painter's work is interesting material for conjecture: outside of the fact that the theme in question provides an excellent religious pretext for painting these magnificent panoramic landscapes, is it not tempting to read it, in this period in which the politico-religious upheavals that would ignite the Netherlands in the second half of the 17th century were already being felt, as a call to flee from the Spanish oppressor, a decision which at the time was becoming increasingly popular among the intellectuals, artisans and other industrious burghers that would have been the painter's contemporaries in Flanders?



Maître des Demi-Figures

Actif à Anvers entre 1500 et 1550

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

Ce panneau délicat figurant une Marie-Madeleine à mi-corps assise à son écritoire fait quasiment figure de tableau emblématique de la production de ce peintre raffiné et recherché que reste le Maître des Demi-Figures.

C'est d'ailleurs autour d'un *corpus* de Marie-Madeleine à mi-corps s'adonnant à des activités contemplatives ou musicales que la production du maître fut exhumée de l'oubli au début de ce siècle.

Le type caractéristique de la sainte renvoie directement à l'idéal féminin récurrent chez le peintre, tout en délicatesse et effacement, excluant par là même l'hypothèse d'un portrait déguisé. Certes, il s'en faut de peu, et c'est là l'un des aspects les plus singuliers de sa production, que cette élégante figure féminine à mi-corps ne nous apparaisse simplement comme une jeune aristocrate vaquant avec componction à son courrier...Mais la présence fort discrète du pot à onguents, attribut de la sainte, est là pour nous rappeler l'identité de ce personnage, dont l'apparence plus qu'agréable et non directement identifiable devait d'ailleurs servir de support identificateur à la piété des commanditaires aisés de ce genre de tableaux.

Par-delà l'élégance de sa mise, l'attention, la modestie de la sainte et la retenue pensive avec laquelle elle tient sa plume figent la représentation dans l'éternité instantanée d'un choix crucial : en l'occurrence, celui de la sainte de renoncer aux plaisirs et comforts matériels pour se consacrer aux jouissances de l'âme. C'est dans ce contexte particulier que le calice couvert, la trouée perspective de l'embrasure de la porte ainsi que le geste suspensif de la Madeleine prennent toute leur signification et ajoutent à la poésie naturelle se dégageant de la représentation une dimension spirituelle et métaphysique, la situant dans la continuité directe des réalisations les plus intenses des Primitifs flamands du X^e siècle.

À titre de comparatifs, on retrouve une fenêtre à treillis grillagé similaire dans la *Marie-Madeleine lisant* du Musée du Louvre, comme dans celle jadis conservée au Muzeum Narodowe de Poznan où la Sainte était représentée jouant du clavecin. Le topos de la trouée perspective ménagée par l'embrasure de la porte se retrouve, lui, dans la *Marie Madeleine*, jadis dans les collections Spencer à Althorp House

Sainte Marie-Madeleine à son écritoire
Saint Mary Magdalene at her writing desk
Panneau • Panel : 39 x 27 cm.

PROVENANCE :
Vente Galerie Charpentier, 31 mars 1960, n° 23
Collection Privée

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

The recurrence of models of the same female morphological type set him apart either from an Adriaen Isenbrant or an Ambrosius Benson, the contemporary painters to whom he has been compared for his religious subject matters in particular.

Yet, the first and foremost subject matter of this master was the portrait of a young lady in half-length. A three-quarter profile, an oval face, arched brows, a mouth with delicately shaped lips, hair often parted in the middle, slender and perfectly manicured hands: such were the features of the idealized model which the Master of the Half-Length Figures chose to represent in his paintings.

This female model is also present in the Master's paintings with a major religious subject.

This delicate panel depicting a half-figure view of Mary Magdalene seated at her writing desk is a quintessential example of the work of this subtle and exquisite painter known as the Master of the Half Figures.

It was in fact on the basis of a body of work showing Mary Magdalene in half figure engaged in contemplative or musical activities that the production of this master was wrested from obscurity at the beginning of the 20th century. The saint's characteristic figure full of delicacy and deference directly reflects the feminine ideal that recurs in the painter's work, while by the same token, this standard typology rules out the possibility of a portrait in disguise. To be sure, this elegant lady in half figure view looks for all the world like a young aristocrat solemnly absorbed in her correspondence, and this is one of the most unusual aspects of this master's art. However, the discreet presence of the pot of salve, the saint's attribute, serves to identify this gentle figure. The fact that her identity remains otherwise unspecified would have been construed as an embodiment of the piety of the well-to-do patrons of a painting of this genre. In her elegant attire, her concentration and modesty, and the pensive reserve with which she holds her quill, the saint is frozen in time at the moment of a crucial choice: the decision to renounce material pleasures and comforts, in favor of devotion to the joys of the spirit. It is in this particular context that the covered chalice, the perspective afforded by the doorway as well as Mary Magdalene's suspended gesture assumes full significance, lending a spiritual and metaphysical dimension to the natural poetry of the scene that situates the work in a direct line with the most intense masterpieces of the Flemish Primitives of the 15th century. By way of comparison, it is notable that a similar trellis with grating appears in the Mary Magdalene reading at the Musée du Louvre, as well as in the work formerly in the collection of the Muzeum Narodowe in Poznan in which the saint is shown playing a harpsichord. Meanwhile, the topos of the perspective depth provided by the doorway is present in the Mary Magdalene formerly in the Spencer collections at Althorp House.



Jan Sanders van Hemessen

Vers 1500 Hemiksem – après 1563 Haarlem

Johannes de Hemessen naît aux alentours de 1500 à Hemiksem près d'Anvers. Il parfait sa formation de peintre chez Joost van Cleve, avant d'accéder en 1524 à la maîtrise. En 1548, il est nommé Doyen de la Gilde. La vente en 1550 de sa maison anversoise peut servir de *terminus a quo* de son établissement à Haarlem dans les provinces septentrionales protestantes et sécessionnistes. Son œuvre datée s'étend entre 1531 et 1560, de nombreuses questions subsistent quant à son œuvre de jeunesse que d'aucuns, Friedländer entre autres, ont voulu identifier avec la production du Monogrammiste de Brunswick. Cette hypothèse est désormais le plus souvent écartée. Hemessen s'illustre en tout état de cause comme l'un des principaux peintres romanistes flamands, à un tel point que l'hypothèse d'un séjour italien de formation du maître est de plus en plus acceptée de nos jours.

À l'instar d'un Marinus van Reymerswaele, Hemessen se plaît à concentrer ses figures à l'avant-plan, en *close up*. Ses corps, à la fois puissants et bien charpentés, révèlent néanmoins une conception bien plus stéréotomique de l'anatomie, même s'il ne rechigne pas à déployer une expressivité caricaturale proche de Marinus dans le rendu de certaines physiologies. L'usage appuyé qu'il fait du *chiaroscuro*, ainsi que sa prédilection pour les plans rapprochés, en font l'un des précurseurs septentrionaux du Caravage et du mouvement ténébriste. En marge de ses compositions religieuses, sa création de compositions telles la *Parabole du Fils Prodigue* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts) ou la *Compagnie Galante* du Musée de Karlsruhe en font également l'un des pionniers de la peinture de genre aux Pays Bas.

Au total, l'œuvre encore largement énigmatique et inexplorée d'Hemessen révèle une personnalité artistique cruciale du XVI^e siècle flamand, à la croisée d'influences multiples et à la source du développement de multiples courants novateurs.



Le joueur de Cornemuse et sa femme

The bagpipe player and his wife

Panneau • Panel : 52,5 x 60 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Collection privée



Johannes de Hemessen was born around 1500 in Hemiksem near Antwerp. He completed his training as a painter with Joost van Cleve, before becoming a master in 1524. In 1548, He was made Dean of the Guild. The sale of his Antwerp house in 1550 can be regarded as marking the start of his establishment in Haarlem, in the secessionist Protestant northern provinces. As his dated works range from 1531 to 1560, there are many questions surrounding his earlier production which some scholars, including Friedländer, have been inclined to identify with the work of the Brunswick Monogrammist. This hypothesis is however generally rejected nowadays.

In any case, Hemessen distinguished himself as one of the principal Romanist painters in Flanders, so much so that it is increasingly accepted that the master spent a period of training in Italy. After the example of Marinus van Reymerswaele, Hemessen likes to concentrate his figures in the foreground, in close up. His bodies, which are at once powerful and well defined nevertheless reveal a conception of anatomy that is considerably more stereotomic, even if he doesn't shrink from employing a caricatural expressiveness similar to Marinus in the rendering of certain physiognomies.

The emphatic use of *chiaroscuro*, as well as his penchant for close perspectives makes him one of the northern precursors of Caravaggio and the Tenebrist movement.

In addition to his religious compositions, his creation of works such as the *Parable of the Prodigal Son* (Brussels, Royal Museums of Fine Arts) or the *Merry Company* in the Karlsruhe Museum also make him one of the pioneers of genre painting in the Netherlands.

In the final analysis, the still largely enigmatic and unexplored oeuvre of Hemessen shows a key artistic personality of 16th century Flanders, at the crux of multiple influences and at the root of the development of multiple innovative movements.



Jan Sanders van Hemessen

Vers 1500 Hemiksem – après 1563 Haarlem

Se situant dans la lignée des œuvres moralisatrices et satiriques de Van Hemessen, un aspect de sa production qui, avec des compositions telles que la *Parabole de l'Enfant Prodigue* ou la *Vocation de Saint Matthieu*, en fait l'un des précurseurs de la scène de genre aux Pays-Bas, ce panneau reprend la même composition qu'un panneau non signé conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Une réélaboration due au talent de Pieter Huys est également conservée aux Staatliche Museen de Berlin.

Comme pour la *Compagnie galante* du Musée de Karlsruhe, ce panneau se concentre sur un motif strictement séculier aux résonances directement moralisatrices. Une femme âgée, l'œil concupiscent et brandissant une cruche à couvercle, bien évidemment vide, et un jeune homme jouant de la cornemuse sont représentés à mi-corps et en intime imbrication. Le cadrage resserré, *en close up*, ainsi que le jeu appuyé de contrastes d'ombres et de lumières révèlent sans ambiguïté la main et le style novateur de van Hemessen. Tout en n'évitant pas de souligner les rides du cou de la vieille et de soigner d'autres effets de texture, c'est sur la présence plastique et stéréotomique des volumes que l'attention de van Hemessen se concentre, à l'encontre de ce qu'aurait fait un Marinus van Reymerswaele.

L'imbrication des corps, le jeu des regards, la cruche vide, la tartine de fromage odorant, ainsi que l'instrument de musique valent comme autant d'allusions implicites aux plaisirs et débordements des sens. Plus spécifiquement, c'est bien contre les abus d'une consommation d'alcool que le tableau met en garde : nul doute que le geste évocateur de la cruche vide n'explique le caractère débraillé de l'agitation des deux personnages. Mais cette lecture somme toute générique ne tient pas compte d'une lecture plus visuelle et directe des attributs des personnages auxquels les spectateurs contemporains de Hemessen devaient être directement sensibles.

Si l'on connaît l'emploi récurrent que Brueghel fait de la cornemuse comme métaphore phallique (cf. n° 20 de ce catalogue), l'utilisation de la cruche à couvercle ouvert comme référence explicite au sexe féminin est tout aussi compréhensible et parlante. Et l'on comprend aisément dès lors qu'il n'est sans doute pas fortuit que la cruche, à la fois source et réceptacle final des débordements induits par l'alcool, se situe dans le prolongement du jeu de tuyaux du joueur de cornemuse...



Fine example of the moralizing and satirical works of Van Hemessen, an aspect of his production which, with compositions such as the Parable of the Prodigal Son or the Vocation of Saint Matthew, made him one of the precursors of the genre scene in the Netherlands, this panel adopts the same composition seen on an unsigned panel in the collection of the Royal Museums of Fine Arts in Brussels.

A reworking of the same scene by Pieter Huys is also in the collection of the Staatliche Museen in Berlin.

As in the Merry Company at the Karlsruhe Museum, this panel focuses on a strictly secular motif with direct moralizing overtones. It depicts an elderly woman with a concupiscent gaze holding a jug with a cap, quite clearly empty, and a young man playing the bagpipes, both shown in half-length view and intimately intertwined. The close framing in close up, as well as the emphatic play of contrast between light and shadow, unquestionably reveal the handiwork and the innovative style of van Hemessen.

While not failing to emphasize the wrinkled neck of the old woman and to create other textural effects, van Hemessen's attention seems to be focussed on the plastic and stereotomic rendering of volumes, quite unlike the approach that would have been taken by Marinus van Reymerswaele.

The intertwined bodies, the play of glances, the empty jug, the slice of pungent cheese, as well as the musical instrument all operate as implicit allusions to the pleasures and excesses of the senses.

More specifically, the painting surely warns against the abuse of alcohol: there can be no doubt that the evocative gesture of the empty jug explains the slovenly and animated character of the two figures.

However, this ultimately rather generic reading does not take into account a more visual and direct interpretation of the characters' attributes which would have been instantly recognizable to Hemessen's contemporaries.

If one is aware of the recurrent use by Brueghel of the bagpipes as a plastic metaphor for the male sexual organs (cf. n° 20 of this catalogue), then the use of the jug with open cap becomes an equally explicit and telling reference to the female counterparts. And from there, it is easy to see that it is certainly no accident that the jug, at once the source and the ultimate receptacle of all the alcohol-induced abandon, is placed in the extension of one of the player's pipes.



Peu d'éléments sur la carrière et la production de ce peintre néerlandais établi à Anvers dans la première moitié du XVI^e siècle nous sont connus avec certitude. La dénomination locative sous laquelle on le mentionne suggère une origine amstel-lodamoise. L'on sait qu'il épousa Adriana van Doornicke, belle-sœur de Pieter Coecke van Aelst et qu'il accéda à la maîtrise de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1528. En 1536, c'est la citoyenneté anversoise qui lui est reconnue.

Alors que Van Mander le mentionne comme paysagiste, à l'instar d'un Patinir, met de Bles et Gassel, il est généralement plus reconnu comme l'un des pionniers du développement des scènes de genre, au départ de la représentation de « bordeeljes », scènes de cabaret et d'auberge à la moralité douteuses.

Ses personnages, à la physionomie arrondie, sont généralement trapues. Les figures masculines en particulier portent en général des vêtements ajustés de près, soulignant le côté engoncé de leurs mouvements.

À la suite de Glück, et sur base d'un rapprochement avec le monogramme visible sur le tableau éponyme du maître, la majorité de la communauté scientifique l'identifie au Monogrammist de Brunswick, peintre ayant collaboré avec Jan van Hemessen pour les scènes d'arrière-plan émaillant les compositions du peintre romaniste anversoïse.

À la suite de Winkler qui découvrit le tableau sur le marché de l'art Berlinoïse en 1924, Faggin fut le premier à proposer l'attribution de ce panneau surprenant au Monogrammist de Brunswick, un maître que l'on identifie généralement aujourd'hui à Jan van Amstel.

Se spécialisant dans la peinture de paysages panoramiques animés d'une multitude de figures expressives aux types caractéristiques, le Monogrammist / Jan van Amstel est également considéré comme étant l'auteur des scènes d'arrière-plan émaillant les compositions de grand format de Jan Sanders van Hemessen. Et c'est effectivement à l'atmosphère à la fois licencieuse et moralisatrice du corpus d'Hemessen, perceptible dans des œuvres telle la Parole du Fils Prodigue, que se rattache ce petit panneau. Son intérêt et son importance spécifiques résident dans le caractère novateur de son iconographie, le situant véritablement aux prémices du développement de la peinture de genre, autant que dans la conception moderne présidant à la composition.

Sans chercher à se prévaloir d'un quelconque prétexte évangélique ou historique, ce panneau met en scène de façon indépendante, à la fois directe et très crue, une scène de bordel.



La partie de cartes

The Game of Cards

Panneau • Panel : 22 x 30 cm.

PROVENANCE :

Collection privée, Berlin 1924

Vente anonyme, Munich 1929

Collection privée

LITTÉRATURE :

Hofstede de Groot, Extrait de vente, RKD, La Haye

Faggin, 1964, fig. 41, Note 18

Faggin, *La Pittura ad Anversa*, 1968, p. 35, fig. 88

Dietrich Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*, 1970, p. 204, fig. 69, n°28

F. Winkler, 1924, P. 306, fig. 183



Few facts are known with certainty about the career and production of this Dutch painter who established himself in Antwerp in the first half of the 16th century. The geographical reference by which he is known suggests that he came from Amsterdam originally.

It is known that he married Adriana van Doornicke, the sister-in-law of Pieter Coecke van Aelst and that he became a master in the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1528. In 1536, he was granted citizenship of Antwerp.

While Van Mander mentions him as a landscape artist, after the style of Patinir, met de Bles and Gassel, he is generally better known as one of the pioneers of the development of genre scenes, beginning with the depiction of "bordeeltjes", scenes of cabarets and inns of questionable moral character.

His figures, with their rounded physiognomy, are generally short and squat. The male figures in particular often wear snug-fitting clothes which emphasize the cramped nature of their movements.

After the example of Glück, and based on a likening of the monogram visible on the master's eponymous painting, the majority of the scientific community identifies him as the Brunswick Monogrammist, a painter who collaborated with Jan van Hemessen for the background scenes which adorn the compositions of this Romanist Antwerp painter.

After Winkler, who discovered the painting on the Berlin art market in 1924, Faggin was the first to propose the attribution of this surprising panel to the Brunswick Monogrammist, a master whose identity is nowadays generally agreed to have been Jan van Amstel. Specializing in painting panoramic landscapes enlivened with a multitude of figures of characteristic types, the Monogrammist/Jan van Amstel is also considered to have been the author of the background scenes that appear on the large-scale works by Jan Sanders van Hemessen. And indeed, it is exactly the atmosphere that is both licentious and moralizing from Hemessen's oeuvre, in evidence in works such as the Parable of the Prodigal Son, that is related to this small panel.

The specific value and importance of this work resides in the innovative character of its iconography, which situates it at the earliest stirrings in the development of genre painting, as well as in the modern conception underlying the composition.

Without attempting to avail himself of any historical or evangelical pretext whatsoever, in this panel, in an independent fashion that is at once direct and quite crude, the artist depicts a scene from a brothel.



Cinq personnages, trois hommes et deux femmes à la moralité plus que douteuse, sont représentés attablés à l'avant-plan, absorbés dans une partie de cartes dont l'issue, sinon même l'enjeu, sont explicités dans le motif de l'arrière-plan. Qu'il s'agisse d'une illustration anticipative des développements de la scène ou d'une simple illustration du cadre spécifique dans lequel elle se déroule, un jeune homme en robe de chambre s'y apprête, non sans s'efforcer de vider les dernières gouttes d'une cruche de vin, à rejoindre la couche d'une courtisane déjà prestement dénudée.

La même licence se retrouve dans les attitudes des acteurs de l'avant-plan. Le corps affalé du reître de l'avant-plan, les gestes imbriqués des deux couples face à l'as gagnant déployé par le plus jeune des joueurs en disent long sur les enjeux de cette partie fort éloignée des normes de la décence.

Certes, un antécédent iconographique pour la représentation autonome d'une partie de cartes est fourni par les Joueurs de cartes de Lucas van Leyden conservés au . Mais là où van Leyden s'attachait essentiellement à illustrer les travers de la convoitise et de l'avarice, Jan van Amstel, on le voit, ajoute une dimension supplémentaire et encore plus crue à sa reformulation inédite du thème.

Dramatisant à bon escient et de façon suggestive la scène, l'éclairage luministe à la lueur des chandelles renvoie à une tradition néerlandaise illustrée, il est vrai, dans le contexte beaucoup plus sacré de Nativités, par des artistes tels que Geertgen tot Sint Jan ou Aertgen van Leyden.

En accord avec la thématique implicite de la représentation, ce parti pris luministe n'est pas sans évoquer dans ce contexte les chefs d'œuvre que réaliseront au début du siècle suivant un Caravage ou un La Tour.

Et cette utilisation spécifique de la lumière indirecte n'est bien évidemment pas le seul élément qui fait de ce petit panneau une œuvre charnière, signe avant-coureur des développements ultérieure du mouvement caravagesque. Le cadrage resserré des figures à l'avant-plan, en *close up*, le souci de réalisme s'illustrant ici dans le détail suggestif des coups de canif entaillés sur le plan de la table, ainsi que l'esprit sous-tendant la représentation dans son ensemble, sont autant d'éléments qui soulignent la filiation septentrionale de la révolution caravagesque du XVII^e siècle.



Five characters, three men and two women of questionable virtue, are seen seated at a table in the foreground, absorbed in a game of cards, the outcome of which, if not in fact the very stakes, are made explicit in the motif in the background. Intended either as an anticipatory illustration of the future developments of the scene or simply as a way of illustrating the specific setting in which this is all taking place, a young man in a dressing gown, whilst first draining the last drops from his jug of wine, is preparing to take to the bed of a courtesan who has already nimbly shed her clothes. The same license can be seen in the attitudes of the figures in the foreground. The slouching hulk of the roughneck soldier at the front and the interwoven gestures of the two couples confronted with the winning ace laid down by the youngest of the players speaks volumes about the stakes of this game which are far removed from ordinary standards of decency.

To be sure, an iconographical antecedent for the autonomous depiction of a game of cards is provided by the Card Players by Lucas van Leyden in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. But whereas van Leyden there strives essentially to illustrate the evils of greed and avarice, Jan van Amstel, as we see, adds an additional, much cruder dimension to his unusual reformulation of the theme.

Aptly and suggestively dramatizing the scene, the luminist lighting by candlelight recalls a Dutch tradition which is indeed exemplified, in the much holier context of Nativity scenes, by artists such as Geertgen tot Sint Jan or Aertgen van Leyden. In accordance with the implicit topic of the picture, this luminist stance does not fail to recall, in this context, the masterpieces that would be painted at the beginning of the following century by Caravaggio or La Tour.

And this specific use of indirect lighting is clearly not the only element that makes it a key painting, a precursory signal of the later development of the Caravaggian movement. The close framing of the figures in close-up in the foreground, the attentive realism illustrated here in the suggestive detail of the knife marks visible on the tabletop, as well as the spirit underlying the picture as a whole, are all elements that underscore the Northern connection in the Caravaggian revolution of the 17th century.



Attribué à Corneille de Lyon

Vers 1500 La Haye – Lyon vers 1574

Corneille de Lyon ou de La Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine 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 buste ou à mi-corps, 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 exaltant 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 la demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui assurèrent sa renommée.

C'est toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon qui se retrouve dans ce portrait sobre et raffiné de gentilhomme. Le panneau suit le modèle archétypal du portrait miniaturiste en pied (ou à mi-corps) sur fond abstrait popularisé par Corneille et ses suiveurs à la Cour de France.

À l'encontre de ces portraits de cour où Corneille s'attache à célébrer la dignité de ses modèles par une insistance minutieuse sur leurs vêtements et leurs attributs sociaux, l'attention du peintre se concentre ici sur l'observation minutieuse de la physionomie et la caractérisation psychologique du personnage.

Le pourpoint noir à crevés pourpres, à la fois simple et raffiné, pourrait suggérer l'origine bourgeoise du modèle, n'était la présence de ces gants, signe traditionnel d'appartenance à la classe patricienne, que le personnage tient avec désinvolture de sa main droite. Eu égard à l'austérité de sa mise, il est probable que ce gentilhomme soit un adepte des croyances réformées que Corneille lui-même avait embrassées avant de se convertir au catholicisme en 1569, afin d'échapper aux persécutions religieuses. Ce *teminus ante quem* conforte d'ailleurs la datation stylistique de ce panneau que l'on peut situer aux alentours de 1550.

Il est également intéressant de noter que le peintre recourt ici à la représentation frontale au lieu d'adopter la vue de trois quarts privilégiée par nombre de ses modèles aristocratiques.

Ce genre de représentation était dans l'iconographie médiévale conventionnellement réservée à la divinité. C'est donc en véritable humaniste que Corneille reprend la formule pour un portrait de gentilhomme. Ce choix confère au personnage une dignité et une gravité qui interpellent d'emblée le spectateur, tout en étant aussi peut-être une façon détournée pour l'artiste de rendre hommage aux convictions religieuses de son modèle. Ces considérations structurelles et implicitement symboliques mises à part, l'austérité élégante de l'effigie ne fait d'ailleurs que souligner l'appréciation de la virtuosité avec laquelle le peintre rend les textures du vêtement, de la peau, des poils de barbe, et de tout ce raffinement pictural qui constitue la quintessence de l'art de Corneille de Lyon.

Portrait de gentilhomme au pourpoint noir

Portrait of a gentleman in a black doublet

Panneau • Panel : 24,2 x 19 cm.

PROVENANCE :

Galerie Wildenstein, Londres 1963

Collection privée

LITTÉRATURE :

Netherlands Masters seen in Pittsfield in:

Art News, 15 Janvier 31 Janvier 1942, vol XL, n°1, p.8, n° 19, ill.

EXPOSITIONS:

Paintings of the Early Netherlands, Berkshire Museum, Pittsfield, Mass.

4 janvier 1 Février 1942, n°4

Paintings of the Netherlands, Museum of Fine Arts, Springfield, Mass.

15 février-15 Mars, 1942, n°3

Portraits: 15th to 19th Centuries, Galerie Wildenstein, Londres, 10 juillet-10 août 1963, n° 6

Corneille of Lyons or of 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 the then Dauphin Henri. He obtained French nationality in 1547 and was mentioned as the painter and valet to King Henri II in 1551 and then to Charles IX. According to Brantôme, Catherine de Medici came to visit Corneille in June 1564.

A whole series of small bust or half-length 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.

This sober and refined portrait of a gentleman embodies all the elegance of the art of Corneille de Lyon. The panel follows the archetypical model of the miniaturist portrait in a full length (or half-length) pose against an abstract black background that was popularized by Corneille and his followers at the French Court.

Unlike the court portraits in which Corneille devotes himself to celebrating the dignity of his models by making minute inventory of their clothing and their social attributes, the painter's attention here is focussed on a detailed observation of the figure's physiognomy and psychological characterization.

The simple yet elegant doublet with purple slashes might suggest that the subject was a member of the bourgeoisie, were it not for the gloves, a traditional sign of the patrician class, that he holds casually in his right hand. Given the austerity of his pose, it is likely that this gentleman subscribes to the reformed faith which Corneille himself also embraced before reverting to Catholicism in 1569 in order to escape religious persecution. This outer date reinforces the stylistic indications that situate this panel as dating from around 1550.

It is also interesting to note that the painter has chosen a frontal presentation here, instead of the three-quarter view preferred by many of his aristocratic models.

In medieval iconography, this manner of representation was conventionally reserved for figures of divinity. In this appropriation of the formula for the portrait of a gentleman, Corneille displays the spirit of a true humanist. Conferring a gravity and dignity to the figure that holds a direct appeal for the viewer, this choice may at the same time be intended by the artist as a way to pay indirect homage to his model's religious convictions.

Aside from these structural and implicitly symbolic aspects, the sober elegance of this apparition only heightens the enjoyment of the virtuosity with which the painter renders the textures of the clothes, the skin, the hairs of the beard, and of all this pictorial refinement which constitutes the quintessence of the art of Corneille de Lyon.



Lambert van Noort et Henri met de Bles

1520 Amersfoort – Anvers 1571 et vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

L'importance de cet artiste mystérieux et polyvalent que fut Lambert van Noort se redessine constamment au fil des redécouvertes successives de son œuvre picturale. On situe généralement sa naissance vers 1520 à Amersfoort, où il reçut sa première formation auprès de son père Jaspar Willemsz. Son frère Willem van Noort, également peintre, était actif à Utrecht et c'est dans cette ville que Lambert alla se perfectionner, vraisemblablement dans l'atelier de Jan van Scorel. Sa présence est ensuite documentée à Anvers où, après un passage dans les ateliers de Vincent Sellaer et, probablement, du Maître des Demi-Figures, il accède à la maîtrise en 1549.

Artiste aux multiples talents, il travaille aussi comme architecte et dessinateur ornementaliste, créant des projets et des cartons pour des vitraux (ne citons que ceux pour la chapelle de la Vierge de la Nieuwe Kerk d'Amsterdam réalisés par Digman Meynaert), des tapisseries, de la ferronnerie d'art et de la gravure.

L'influence italienne, perceptible dès les débuts de sa production grâce à son introduction dans les milieux romanistes flamands, se renforce par un séjour en Italie.

Attesté par la réalisation d'un retable figurant la Vierge donnant la ceinture à Saint Thomas, qui ornait jadis le maître-autel de Santa Maria di Mortara à Ferrare et est aujourd'hui conservé à l'Oratorio de la S. Annunziata de cette même ville, le périple italien de van Noort, que l'on situe entre le 15 mars 1558 et la fin de 1559, fut un voyage véritablement décisif : d'Emilie Romagne en Toscane, il l'amena à se familiariser avec les plus grands maîtres du maniérisme italien, de Bronzino à Parmigianino.

En marge de ses références constantes à Raphaël et à l'art Toscan, une influence décisive des ses années anversoises fut pour lui celle de l'art de Frans Floris, dont il essaiera d'assimiler la manière.

Ses figures masculines, robustes, témoignent d'une véritable fascination pour l'anatomie, ainsi que de sa pratique de la peinture d'après modèle, dont il fut en Flandres l'un des premiers adeptes.

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

Après un long séjour en Italie, Herri Met de Bles 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 1560 alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este. Ses paysages, à la fois réalistes et imaginaires, se situent dans le prolongement de ceux de Patenier, notamment en ce qui concerne leurs montagnes rocheuses aux configurations fantastiques, mais le talent autonome de met de Bles s'affirme par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse.

Le maître s'inspire également des principes de Léonard de Vinci qui conseillait de laisser disparaître les objets éloignés dans une brume légère afin de mettre en valeur les effets de perspective atmosphérique.

Lors de ses séjours en Italie, il fut connu sous le nom de "Civetta", en raison de la chouette qu'il avait coutume d'introduire dans nombre de ses tableaux.



Saint Jérôme dans le Désert

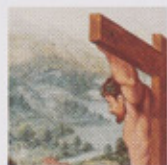
Saint Jerome in the Desert

Panneau • Panel : 114 x 88 cm.

Monogrammé par van Noort

PROVENANCE :

Collection privée, France



The importance of the mysterious and multitalented artist Lambert van Noort is constantly being reassessed, as his oeuvre is further discovered.

His birth is generally situated around 1520 in Amersfoort, where he received his initial training from his father, Jaspar Willemsz. His brother Willem van Noort, also a painter, was active in Utrecht and it is in this city that Lambert would perfect his skills, apparently in the workshop of Jan van Scorel. His presence is later documented in Antwerp where, after spending time in the workshop of Vincent Sellaer and, probably, of the Master of the Half Figures, he became a master in 1549.

An artist of multifarious talents, he also worked as an architect and ornamental designer, creating projects and cartoons for stained glass windows (for the chapel of the Virgin in the Nieuwe Kerk in Amsterdam realized by Digman Meynaert for example), as well as tapestries, decorative ironwork and engravings.

The Italian influence, discernible in his early work, which resulted from his introduction into the circles of Romanist artists in Flanders, was reinforced by a trip to Italy. Judging from the retable he produced showing the Virgin giving the belt to Saint Thomas, which formerly adorned the high altar of Santa Maria di Mortara in Ferrare and is currently held in the Oratorio de la S. Annunziata in the same city, van Noort's tour of Italy which is situated between 15 March 1558 and the end of 1559, was truly decisive: from Emilia Romana in Tuscany, he familiarized himself with the greatest masters of Italian Mannerism, from Bronzino to Parmigianino.

In addition to his constant references to Rafael and Tuscan art, a key influence from his Antwerp years was the art of Frans Floris, whose style he strove to assimilate.

His robust male figures demonstrate a genuine fascination with anatomy, as does the work he produced from live models, becoming one of Flanders' first practitioners of this method.

A painter of panoramic landscapes animated by religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles worked in the pictorial tradition of his Uncle Joachim Patenier.

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles went to Malines in 1521 and then to Amsterdam, where one of his pupils may have been Franz Mostaert.

Attracted to Italy, he made a second trip there and died in Ferrare after 1555, whilst he was in the service of the Dukes of Este.

As a result of Patenier's influence, his landscapes combine the realistic and imaginary elements (especially noticeable in their rocky mountains with fantastic shapes. Still, a more personal touch is given by their looser structure and the more vaporous atmosphere.

The master seeks inspiration from Leonardo de Vinci who recommended that distant objects should be made to disappear in a light mist in order to enhance the effects of air and perspective. When he was in Italy, he was known as "Civetta" because of the owl shown in many of his paintings.



Lambert van Noort et Henri met de Bles

1520 Amersfoort – Anvers 1571 et vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

Père de l'Eglise, traducteur de la Vulgate, Jérôme fut l'objet d'un véritable engouement iconographique à la Renaissance, en cette période de troubles religieux où la proximité directe du Saint aux Ecritures pouvait, dans un camp comme dans l'autre, servir indirectement d'alibi ou d'argument politique.

Alors que la représentation de Jérôme dans son étude était l'occasion de souligner et de célébrer le côté humaniste et éclairé du Saint, il y eut de façon concomitante un véritable essor des compositions le représentant pénitent dans un désert de fantaisie. Qu'elles soient le fait d'un Patinir, d'un met de Bles ou d'un Maître des Demi-Figures, ces panneaux jouèrent un rôle véritablement crucial à ce stade précoce du développement en Flandre du paysage en tant que genre pictural autonome.

Dans le cas présent, loin de se fondre dans un paysage dont il ne serait que le prétexte, la figure du Saint domine avec puissance l'avant-plan du tableau. De stature carrément athlétique, il est agenouillé, dans une position quelque peu contorsionnée exprimant sans ambiguïté ses tourments de pénitent devant un crucifix, et s'apprête de façon imminente à battre sa coulpe sur sa poitrine dénudée.

Peu de doutes sont laissés au spectateur quant à l'issue régénératrice de la Pénitence et au fait que la vigueur physique impressionnante du personnage ne soit le reflet direct de sa vigueur et de sa rectitude morales.

L'ensemble de la composition, qu'il s'agisse du chêne orné d'une vigne vierge christique ou encore de la figure du Christ sculpté ornant le crucifix, dégage d'ailleurs une impression analogue de force et de puissance.

Plus spécifiquement, l'inclinaison du Crucifix, jointe au fait que les carnations du corps du Christ sont rendues de façon tout à fait naturaliste, suggère que la vigueur de la pénitence du Saint l'a déjà entraîné dans l'espace mental d'une vision mystique. Aux pieds de Jérôme se distinguent nettement ses attributs : le chapeau cardinalice, ainsi que le lion du pied duquel il retira une épine et qui lui demeure, suivant la légende, attaché. En l'occurrence, cet animal concourt à renforcer encore l'idée de puissance exprimée par la musculature du saint et la vigueur des autres éléments de la composition.

Derrière le groupe pyramidal de l'avant-plan se déploie, suivant la conception quelque peu atypique que les artistes européens de l'époque se faisaient des déserts orientaux, un paysage éminemment verdoyant. Dans le mélange de douces déclivités et de pics rocheux plus tourmentés, la perspective tonale particulièrement bien intégrée ainsi que dans l'échelonnement très progressif des éléments, on reconnaît la main de met de Bles, lui-même auteur de plusieurs paysages illustrant la légende de Saint Jérôme. L'un des comparatifs les plus probants de cette collaboration entre les deux artistes est fournie par une *Sainte Famille avec Saint Jean Baptiste* conservée à l'Öffentliche Kunstsammlung de Bâle (panneau, 60 x 53 cm., inv. N° 76). Ce panneau, dans les collections de la ville depuis 1662, provient de la célèbre collection Amerbach, dans un inventaire de laquelle elle figure en 1586 comme l'œuvre de « Heinrich Blesii Bovinati » (il aurait été, selon la tradition, donné à l'humaniste Boniface Amerbach par Erasme lui-même), ce qui en fait d'ailleurs le tableau de Bles le plus anciennement documenté. On y retrouve la même genre de conception paysagère se développant à partir et du robuste chêne de l'avant-plan autour duquel se concentrent les figures du groupe sacré. Celles-ci, à la fois puissamment charpentées et aux agencements gestuels pour le moins maniéristes et quelque peu alambiqués, présentent une similitude frappante avec notre Saint Jérôme, tout en exprimant une réminiscence de l'art de Raphaël et de ses suiveurs, une influence à laquelle van Noort était, on le sait, particulièrement sensible. Le rapprochement entre ces deux panneaux se révèle être donc doublement crucial. Tout en confortant l'attribution stylistique de l'arrière-plan paysager de notre tableau à met de Bles, il permet également de mettre un nom sur l'auteur, jusqu'ici non identifié, des figures de la Sainte Famille de Bâle. Et lorsque l'on sait que la présence de van Noort est attestée à Ferrare en 1558/59, période à laquelle, d'après l'historiographe Guarini dans son *Compendio historico de Ferrara*, met de Bles aurait été actif à la Cour des Este, on obtient ainsi une fourchette de datation probable pour notre tableau. En marge de cette appréciation de son importance pour la *connoisseurship* de l'œuvre de Bles et *latiore sensu*, de la peinture flamande du XVIe siècle, le charme de ce panneau réside dans la combinaison inhabituelle et expressive qui en jaillit, alliant la vigueur d'un peintre romaniste à la suavité de l'un des plus éminents exposants du genre paysager.

As a doctor of the Church and translator of the Vulgate, Saint Jerome became the subject of a genuine iconographical craze in the Renaissance, a period of religious upheaval during which the Saint's direct proximity to the Scriptures served those on both sides of the debates indirectly as alibi or political argument.

While depictions of Saint Jerome in his study provided an opportunity to emphasize and celebrate the Saint's humanistic side, at the same time there was a great boom in compositions showing him doing penance in fantastical deserts. Whether the work of Patinir, met de Bles or the Master of the Half Figures, these panels played a truly crucial role at this early stage in the development of the landscape as an autonomous pictorial genre in Flanders.

In this case, far from being lost in a landscape for which he is merely the pretext, the figure of the Saint powerfully dominates the foreground of the painting. A noticeably athletic figure, he is shown kneeling before a crucifix, in a somewhat contorted position that clearly expresses the torments of the penitent, and he appears to be about to beat his bare breast.

The viewer is instructed in no uncertain terms as to the restorative outcome of the penance, with the impressive physical vigor of the Saint as the direct embodiment of the strength and vigor of his moral rectitude.

The overall composition exudes a similar impression of force and power, from the oak tree entwined by the vine of the Christian Virgin, to the Christ figure sculpted on the crucifix.

More specifically, the inclination of the crucifix, combined with the fact that the body of Christ is rendered in a highly naturalistic fashion, suggests that the force of the Saint's penance has already moved him to a spiritual plane of mystical vision.

The Saint's attributes are clearly visible at his feet: his cardinal's hat, together with the lion from whose foot, according to legend, he removed a thorn, thus securing the animal's loyal companionship. In this case, the animal further reinforces the idea of strength expressed by the Saint's physique and the vitality of the other elements in the composition.

Behind the pyramid-shaped group in the foreground, in accordance with the somewhat atypical conception that the European artists of the time had of the Oriental deserts, a lush green landscape unfolds.

In the combination of gentle inclines and more tortuous rocky peaks with the particularly well integrated tonal perspective and the highly progressive positioning of the elements, the mark of met de Bles is clearly visible, himself the creator of many landscapes illustrating the legend of Saint Jerome. One of the most convincing comparison pieces for the two artists' collaboration is provided by a Holy Family with Saint John the Baptist held in the Öffentliche Kunstsammlung in Basel (panel, 60 x 53 cm., inv. N° 76). This panel, which has been in the municipal collection since 1662, came from the famous Amerbach collection, in an inventory of which it is mentioned in 1586 as the work of "Heinrich Blesii Bovinati" (according to tradition, it was given to the humanist Boniface Amerbach by Erasmus himself), which in fact makes it the earliest documented work by met de Bles.

*The Basel picture shows the same type of landscape design developed around the stout oak tree in the foreground, beneath which the figures of the holy party are concentrated. These powerfully built figures, which at the same time show a gestural construction that is mannerist, to say the least, and even somewhat convoluted, display a striking similarity to our Saint Jerome, while also recalling the art of Raphael and his followers, an influence to which van Noort is known to have been particularly susceptible. A comparison of these two panels is thus crucial for two reasons. While supporting the stylistic attribution of the landscape background of this painting to met de Bles, it also makes it possible to name the hitherto unidentified author of the figures of the Holy Family in Basel. And since van Noort's presence is documented in Ferrara in 1558/59, the period in which, according to the historian Guarini in his *Compendio historico de Ferrara*, met de Bles was working at the court of the Estes, the painting can probably be dated within this span of time. Aside from this assessment of the painting's importance for the *connoisseurship* of met de Bles' œuvre and, *latiore sensu*, of Flemish painting of the 16th century, this panel's charm resides in the unusual and expressive combination to which it gives rise, marrying the vigor of a Romanist painter with the smoothness of one of the most eminent exponents of the landscape genre.*



Pieter Balten

1525 – Anvers – 1598

Kermesse villageoise

Village fair

Panneau • Panel : 110 x 160 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Maître à Anvers, en 1540, son inscription à la guilde d'Anvers est antérieure de onze ans, celle de Pieter Brueghel l'Ancien. Avant d'entrer à la corporation des peintres, il travailla avec Pieter Brueghel à un triptyque destiné à l'église Rombaut à Malines; ce qui montre les rapports qui existaient entre les deux maîtres.

Bien que l'influence du génie de Pieter Brueghel soit prépondérante, on peut nier une influence mutuelle et une interaction qui se remarquent tout au long de leur carrière. Plus tard, Pieter Brueghel le Jeune n'hésitera pas à utiliser des compositions ou des fragments de Balten pour ses propres œuvres.

Cet artiste se consacre entièrement à un genre qui devient très en vogue à son époque: le pittoresque folklorique de la vie populaire, en s'attardant sur les grands mouvements de foule qui se déploient lors des kermesses et des fêtes. Ses personnages, très colorés et tracés avec énergie, ont le sens de la comédie et de la farce.

Le style de Pieter Balten se caractérise par des formes nettement délimitées, cernées avec énergie, et des coloris audacieux pour l'époque, comme ses rouges vifs qui contribuent à détacher les figures du décor et surtout à communiquer aux réjouissances villageoise une gaieté exubérante.



Pieter Balten was registered as a master at the Antwerpen guild of painters in 1540, i.e. eleven years before Pieter Brueghel the elder entered that painter's corporation. Before joining the Antwerp guild, Pieter Balten executed, tout de go with Pieter Brueghel, a triptych for the Rombaut Church of Mechlin, a telling fact about the close relationship existing between the two masters.

Pieter Brueghel was from the start more of a genius, leaving a stronger stamp on their common achievement, yet it cannot be denied that a similar source of inspiration was to pervade their works throughout their careers.

Subsequently, Pieter Brueghel the younger was to freely borrow – in whole or in parts – from the compositions of Balten which he interpreted in his own idiosyncratic manner.

The mature Pieter Balten devoted himself exclusively to a painting category that was becoming increasingly fashionable in his days : the picturesque folklore element of low life and the ample, sweeping movements of crowds as displayed on such occasions as kermesses, village and Church fêtes. His figures, vigorously outlined and executed in variegated bright colours have a definitely comical and farcical element about them.

Pieter Balten's style is characterized by clear cut, vigorously circumscribed shapes and a chromatic range quite audacious for his time. Executed in varied bright tones, the figures stand out clearly against their surroundings or background, conveying with an utmost efficiency the exuberant mirth of village festivities.



Avec toute l'animation foisonnante qui caractérise volontiers ses compositions, Pieter Balten nous offre ici une kermesse villageoise regorgeant de détails savoureux. Il adopte ici encore le point de vue plongeant qu'il privilégie la plupart du temps, point de vue induisant une certaine forme de mise à distance des personnages que l'on ne rencontre généralement pas, ou alors de façon plus modulée, dans les compositions d'un Pieter Brueghel.

Du couple de gentilshommes que l'on aperçoit quelque peu égarés au centre de la composition aux mendiants/pèlerins accroupis non loin de l'énorme marmite où se concocte une bouille nourrissante, l'ensemble des classes sociales est bel et bien représenté dans cette évocation indirecte des débordements festifs liés aux plaisirs des sens.

Suivant un procédé de décomposition cinématique, moderne, certes, à nos yeux, mais non inhabituel dans les compositions de l'époque, Balten, soucieux de mettre en scène de façon dynamique la préparation culinaire, nous montre à l'avant-plan un paysan accroupi s'affairant à récupérer un énorme chaudron, tandis que l'on discerne derrière deux comparses s'activant à transporter la pitance dans un lieu où elle pourra être conservée en toute sûreté.

La présence de chariots couverts de bâches indique que l'on s'est, a priori, déplacé de loin afin de participer à ces festivités villageoises dont le prétexte vraisemblable nous est révélé par un examen de l'arrière-plan : on y distingue en effet une longue table, dressée contre un drap semblable à ces dais d'honneur de fortune que l'on avait la coutume d'ériger lors des réjouissances nuptiales...

La dominante d'accents vestimentaires rouges, typique chez Balten, fournit un élément de ponctuation rythmique supplémentaire, venant renforcer l'effet de joyeuse animation se dégageant des compositions de ce maître.



With all the bigger-than-life animation characteristic of his compositions, Pieter Balten presents us here with a scene of a village fair overflowing with colorful detail.

The artist uses here the plunging point of view he generally favored, an approach which introduces a certain element of distance from the figures that is generally not seen, or at least not in such a stark fashion, in the compositions by Pieter Brueghel.

From the pair of gentlemen seen wandering somewhat aimlessly at the center of the composition to the beggars/pilgrims squatting not far from an enormous cauldron in which a hearty meal is being prepared, all the social classes are duly represented in this indirect evocation of the joyful excesses related to the pleasures of the senses.

According to a process of decomposition that is rather cinematographic, and appears decidedly modern to the contemporary eye, but which was in fact not unusual in the works from this time, Balten chooses to display the culinary preparations in a dynamic fashion, showing a crouching peasant in the foreground preparing to wash an enormous kettle, while behind him, two others are seen busily transporting the provisions to a secure keeping place.

The presence of carts covered with tarps indicates that the travelers have come a long way in order to take part in these village festivities, the occasion for which is revealed upon examination of the background: a long table has been set up in front of a sheet, resembling the makeshift ceremonial canopies that were customarily erected on the occasion of wedding feasts...

The dominant red accents in the clothing, which are typical for Balten, add an additional rhythmic touch which intensifies the effect of joyful excitement projected by the paintings of this master.



Fils de Willem van Cleve, ancêtre fondateur de cette illustre lignée de peintres, il est né à Anvers en 1525 et suivit sa formation dans l'atelier de Frans Floris. Il aurait fait le voyage en Italie avant 1551, l'année même où il fut reçu franc-maître à Anvers. Peut-être aussi était-il connu comme maître de la Gilde d'Utrecht sous le nom d'Hendrick "van Cleef" où sa présence est attestée en 1569.

On ne connaît que peu de chose sur son œuvre sinon les gravures éditées par Philips Galle d'après ses paysages topographiques, ses vues de ville — dont celles de Rome — ou ses ruines romaines. Quelques tableaux seulement sont attestés de sa main : des versions d'une vue du Vatican; un panorama de la ville de Rome en 1550; une vue des jardins du Cardinal Cesi à Rome; des exemplaires de la construction de la Tour de Babel, d'un style très impressionnant, proche de ceux de M. van Valckenborch, dont un, autrefois attribué à Rottenhammer, fait penser à un dessin d'architecte ou à une grande miniature peinte qui ouvrent la voie à une conception grandiose du paysage; des réunions galantes dans un décor antique ou dans un palais préfigurent les œuvres de Caulery.



La Tour de Babel
The Tower of Babel

Panneau • Panel : 95,2 x 127 cm.
Monogrammé.

PROVENANCE :
Collection privée



This son of Willem van Cleve, the founder ancestor of an illustrious line of painters, was born in Antwerp in 1525 and undertook his artistic training in the studio of Frans Floris.

He apparently traveled to Italy before 1551, the very year he was appointed Master in Antwerp. He may also have been known as a Master, under the name of Hendrik "van Cleef", at the Guild of Utrecht, where his presence was noted in 1569.

Little is known about his work, apart from the engravings published by Philip Galle from his topographical landscapes, his city views — including those of Rome — or his Roman ruins. Only a few paintings are attributed as his work : versions of a view of the Vatican; a panorama of the city of Rome dated 1550; a view of the gardens of Cardinal Cesi in Rome; examples of the building of the Tower of Babel, with a highly impressive style reminiscent of those by Marten van Valckenborch, one of which, formerly attributed to Hans Rottenhammer, recalls an architect's drawing or a large painted miniature. They open up the way to a grandiose conception of landscape.



Restée pendant plus d'un siècle dans les collections de la même famille, cette majestueuse Tour de Babel représente le chaînon manquant permettant de rendre compte de l'évolution de la typologie du thème entre le modèle brueghélien, suivi de près, *inter alios*, par un Valckenborch (cf. n° 15 de ce catalogue) et le modèle plus spiralé adopté par un Jacob Grimmer et ses suiveurs.

Van Cleve affine le modèle brueghélien, en accentue le côté vertical ainsi que tous les éléments qui hypothèquent de façon manifeste la viabilité de la construction: La désorganisation des bâtisseurs, induite par la division de la Langue originelle, se manifeste dès la base de la construction, percée d'arcades et d'ouvertures irrégulières qui en minent la stabilité. L'inclinaison et la hauteur variables des rampes hélicoïdales joue dans le même sens, créant une impression de chaos culminant au sommet de la tour qui se perd de façon tout à fait suggestive dans les nuages d'un horizon incertain.

La multiplication des édifices bâtis en hors d'œuvre sur le pourtour de la tour, qu'il s'agisse de l'édicule renaissant de l'entrée, de la chapelle gothique du premier niveau ou de la basilique romane de la deuxième rampe, en passant par l'édifice de style byzantin située aux pieds des obélisques, concourt à accroître l'hétérogénéité du chantier, tout en matérialisant de façon imagée la durée conséquente de la construction.

A un autre niveau, cet hétéroclisme stylistique agit également comme une transposition confessionnel du concept de division de la langue.

Ce melting pot architectural ne se limite d'ailleurs pas à la chrétienté et recourt à des motifs décoratifs suggérant l'universalisation du propos : statue antique, obélisques, buste enturbanné à résonance mahométane, nymphe fluviale tenant une corne d'abondance... Stylistiquement, c'est d'ailleurs cette profusion de détails, ainsi que leur traitement spécifique, qui conforte le mieux l'identification non équivoque du monogramme du panneau.

Elle permet aussi d'exclure catégoriquement l'attribution hasardeuse à Vredeman de Vries (auteur, d'après van Mander, d'une Tour de Babel dont on a aujourd'hui perdu les traces) qui a été parfois avancée par rapport à notre panneau sur base d'une lecture approximative du monogramme.



Having remained for over a century in the possession of a single family, this magnificent Tower of Babel forms the missing link that allows the development of the theme to be traced from the original breughelian model, adopted, among others, by Valckenborch (cf. n° 15 of this catalogue) to the more spiraled model favored by Jacob Grimmer and his followers

Van Cleve refines the breughelian model by accentuating the vertical aspect as well as all of the elements which visibly threaten the construction's viability: the disorganization of the builders, induced by the division of the original Language, is already apparent from the base of the building which is pierced with irregular openings and arcades, undermining its stability.

The variable slant and height of the spiraling ramps has the same effect, creating an impression of chaos that culminates at the summit of the tower which vanishes quite suggestively into the clouds with no certain horizon.

The multitude of buildings constructed outside of the tower's perimeter, from the renaissance kiosk at the entrance, to the gothic chapel on the first level, the roman basilica on the second ramp, or the byzantine-style structure at the foot of the obelisks, all combine to further emphasize the disparities within the construction site at the same time as vividly pointing to the considerable duration of the project.

On another level, this stylistic diversity also operates as a denominational transposition of the concept of the division of language.

After all, this architectural melting pot is not limited to Christianity alone and includes decorative motifs that suggest the universalization of the idea: a classical statue, obelisks, a turbaned bust with an Islamic air, a river nymph holding a horn of plenty... Stylistically speaking, it is this profusion of details as well as their specific treatment that most strongly reinforces the unassailable identification of the monogram on this panel.



Un rapprochement avec l'une des autres *opera magna* de l'artiste, une *Vue panoramique des Jardins du Vatican*, panneau, 74 x 92 cm, monogrammé et daté de 1587 (cf. cat. Galerie de Jonckheere, Automne 1999, n° 9) est d'ailleurs particulièrement explicite et instructive. Certaines de ces décorations antiques sont utilisées dans les deux cas et l'on retrouve le même type d'architecture urbaine de style résolument méditerranéen...

Et, en effet, l'une des autres particularités de ce panneau réside dans le fait que, à l'encontre de ce que l'on observe chez Brueghel, Valckenborch ou Grimmer, le tissu urbain se déployant aux pieds de la Tour échappe à toute typologie de style flamand, mais semble plutôt résulter d'une adaptation libre d'une ville italienne observée *dal vivo*, ponctuée d'édifices antiques de fantaisie et de *palazzi* crénelés.

Le rares indices d'une localisation géographique dans un Orient de fantaisie, sont, eux, apportés par la présence des dromadaires à l'abreuvoir, par des motifs architecturaux isolés tels que le buste ou les obélisques ornant la tour ou encore par l'accoutrement enturbanné des figures principales de Nimrod et de ses courtisans. Ces derniers se tiennent d'ailleurs sur une terrasse qui forme la coulisse gauche du tableau, un motif que reprendra notamment un Abel Grimmer dans la plupart de ses compositions, mais en la plaçant généralement à droite.

L'ampleur du paysage, à la fois maritime et fluvial, (et, là encore, une comparaison avec les formule adoptées par ses contemporains est significative), dénote une conception panoramique particulièrement efficace, typique de van Cleve.

Maillon déterminant permettant de saisir l'évolution d'une iconographie, ce panneau imposant représente également un élément décisif permettant de réévaluer l'importance d'un artiste aux talents multiformes de paysagiste, de peintre d'architectures et de figures. Il témoigne en outre de la solide culture classique de van Cleve, ainsi que de sa compréhension fondamentale des valeurs de l'humanisme renaissant implicitement contenus dans ce thème fascinant qu'est la Tour de Babel.



It also categorically refutes the rash attribution to Vredeman de Vries (who, according to van Mander painted a Tower of Babel the whereabouts of which are now unknown) which has occasionally been proposed as a possibility for this panel, based on an approximate reading of the monogram.

Comparison with one of the other masterpieces by this artist, a Panoramic View of the gardens of the Vatican, on panel, 74 x 92 cm., monogrammed and dated 1587 (cf. cat. Galerie de Jonckheere, Autumn 1999, n° 9) is particularly explicit and revelatory, as a matter of fact. Some of the antique decorations appear in both cases as well as the same sort of medieval style urban architecture which distinctly Mediterranean looking.

For indeed, another specific aspect of this panel is the fact that, unlike what can be observed in the work of Brueghel, Valckenborch or Grimmer, the urban agglomeration that stretches out beneath the Tower is devoid of all Flemish typology, and appears instead to stem from a free adaptation of an Italian city observed from life, which has been punctuated with imaginary antique buildings and crenellated palazzi.

The few indications of the geographical setting in an imaginary Orient include the presence of dromedaries at a drinking trough, isolated architectural motifs such as the busts or the obelisks adorning the tower, and the manner of dressing – in turbans – of the main figures of Nimrod and his courtiers.

These figures are positioned on a terrace that forms the left flank of the painting, a motif that is notably adopted by Abel Grimmer in the majority of his compositions, but placed on the right-hand side.

The breadth of the landscape, which is at once maritime and riverine (and, there again, a comparison with the formulas adopted by his contemporaries is instructive) creates a particularly effective panoramic sweep.

As the crucial link that allows the evolution of an iconography to be traced, this impressive panel also forms a key element that makes it possible to reevaluate the importance of an artist of multiple talents as a painter of landscapes, architecture and figures. Moreover, this work also attests to the solid classical cultivation of van Cleve, as well as his profound understanding of the values of the renaissance humanism implicitly expressed in the fascinating theme of the Tower of Babel.



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, réminiscent 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.

Superbe déclinaison de l'art inégalé de miniaturiste et paysagiste que Bol développa au cours de ses années anversoises et puis amstellodamoises, ce petit paysage, d'un raffinement et d'une précision véritablement confondantes, compte parmi les réalisations les plus abouties du peintre.

Dans l'ampleur de son souffle panoramique, cette miniature, où l'influence de Brueghel l'Ancien se conjugue à un rendu intimiste et tactile des détails naturalistes propre à l'artiste, interpelle le spectateur moderne autant qu'elle devait frapper l'amateur contemporain.

Elle illustre une parabole de l'Evangile de Luc (XII, 15-16) où Jésus, appelé se prononcer l'inégale situation de fortune sévissant entre deux frères, dénonce l'inanité des efforts humains à vouloir accumuler des richesses de façon égoïste et sans esprit de partage. C'est ainsi que dans la parabole, Dieu réduit à néant la prétention illusoire de l'homme riche de se prémunir et se mettre à l'abri des aléas du sort en faisant construire de nouvelles et plus amples granges pour abriter des récoltes qu'il ferait bien mieux de partager avec ses paysans, en l'interpellant avec véhémence et en l'avertissant de sa mort prochaine.



Paysage panoramique avec la Parabole de l'Homme Riche et vue de la ville de Bruxelles

Panoramic Landscape with the Parable of The Rich Man and view of the city of Brussels

Gouache sur velin rehaussée d'or • Gouache on vellum with gold leaf: 16 x 32 cm.

Signé et daté 1585.

Portant l'inscription LUC. CAP. XII, XV, XVI

PROVENANCE :

Collection privée, Suisse

LITTÉRATURE :

G.H.Franz, Beiträge zum Werk des Hans Bol, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 1979, XIV, S.204ff.III. planche, I.XIII.



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.

A product of the unparalleled skill as a miniaturist and landscapist that Bol developed during his years in Antwerp and later, in Amsterdam, in its truly astounding refinement and precision, this small landscape ranks among the artist's most accomplished works.

In the breadth of its panoramic scope, this miniature, in which the influence of Brueghel the Elder is mingled with Bol's typically intimate and tactile rendering of naturalistic details, remains as appealing to the modern viewer as it must have been at the time of its creation.

The painting illustrates a parable from the gospel of Luke (XII, 15-16) in which Jesus, called to give an opinion on the unequal fortune that has befallen two brothers, denounces the futility of human efforts to accumulate wealth in a self-serving way, without a spirit of sharing. Thus, in the parable, God lays waste to the rich man's vain illusion of protecting himself from the vagaries of fate by building more and larger storehouses to contain the harvest that he would of course do better to share with his workers, with the forceful reminder of his imminent death.



Le drame semble ici encore bien loin : à l'abri d'un castel pittoresque et protecteur l'homme riche est assis sur une éminence d'où il a tout le loisir d'observer l'activité industrielle des paysans venant lui apporter le fruit de leur récolte, ou plus au loin, s'affairant à construire ses nouvelles granges. C'est néanmoins avec une expression d'anxiété quelque peu mélancolique qu'il contemple les coffres et autres sacs où s'entassent ses richesses. L'orgueil et la vanité de ses aspirations sont soulignées par la présence du paon, tandis qu'un dindon, volatile importé du Nouveau Monde et promptement associé à la bêtise, actualise la scène tout en y introduisant de subtiles connotations politiques. Celles-ci ne font que se renforcer quand l'on réalise que cette merveilleuse gouache a été réalisée l'année succédant l'émigration de Bol aux Provinces-Unies, fuyant l'oppression espagnole comme bon nombre de ses concitoyens.

Le profil topographiquement très détaillé de la ville que l'on aperçoit en contrebas, où l'on reconnaît la silhouette caractéristique de l'hôtel de ville de Bruxelles, ainsi que la grosse tour d'enceinte de ses remparts, confortent la valeur métaphorique de la représentation. Alors même que tout semble encore paisible, que la menace du châtiment divin ne fait que se profiler dans la trouée nuageuse de l'horizon lointain, tout se passe comme si Bol venait ici prophétiser la période de tourmente et de récession qui allait s'abattre sur les Provinces méridionales, soumises à un joug étranger dont l'avidité fiscale et l'oppression anti-libertaire allaient causer la perte.

En marge de ces considérations politiques, il convient de préciser la précision du rendu topographique du paysage urbain, récurrente chez un artiste, reconnu par ailleurs comme l'initiateur de la vue de ville comme genre pictural indépendant. Bruxelles, mais aussi Anvers, Bergen op Zoom, La Haye et même Amsterdam reviennent ainsi de façon régulière dans ses miniatures.

En particulier, l'église que l'on aperçoit en contrebas des murs d'enceinte de Bruxelles se retrouve dans une miniature conservée à la Résidence de Munich (cf. H. Buchheit et R. Oldenbourg, *Das Miniaturenkabinett der Münchener Residenz*, Munich 1921, pl. 3), tandis que le détail plus fantaisiste du château formant la coulisse gauche de la composition apparaît dans une gouache datée de 1589 et conservée à la Gemäldegalerie de Berlin (inv. N° M508).



In the painting, such drama seems still far away: in front of the rich man's picturesque, protective castle, from which vantage point he is able to comfortably survey the activities of his laborers as they bring to him the fruits of their harvest, or further in the distance prepare to build his new storehouses, the figure nevertheless contemplates the chests and sacks that contain his wealth with a certain melancholy anxiety. The pride and vanity of his aspirations are underscored by the presence of the peacock, while a turkey, a species imported from the New World which quickly became associated with stupidity, adds a timely note to the scene while introducing subtle political connotations. These become all the clearer when one considers that this marvelous gouache was painted the year after Bol emigrated to the United Provinces, fleeing the Spanish oppression like so many of his fellows.

The highly detailed topographical profile of the city that appears below, in which the characteristic silhouette of the Brussels town hall is visible as well as its city walls with large tower, supports the metaphorical aspect of the picture. And while all appears quite serene, with the threat of divine chastisement only suggested in the clouds gathering on the horizon in the distance, Bol's vision is almost prophetic of the turbulent period of recession that the Southern Provinces would undergo under the iron rule of a foreign power whose ruthless taxation and anti-libertarian oppression would ultimately lead to its own downfall.

In addition to these political considerations, of note here is the precision of the topographical rendering of the urban landscape, the hallmark of this artist who is acknowledged as the initiator of the cityscape as an independent genre. His miniatures regularly feature views of Brussels, but also of Antwerp, Bergen op Zoom, The Hague and even Amsterdam.

*In particular, the church shown below the city walls of Brussels also appears in a miniature in the collection of the Residence in Munich (cf. H. Buchheit and R. Oldenbourg, *Das Miniaturenkabinett der Münchener Residenz*, Munich 1921, pl. 3), while the more fanciful detail of the castle that flanks the composition on the left appears in a gouache dated 1589 in the collection of the Gemäldegalerie in Berlin (inv. N° M508).*



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.

Addition exceptionnelle au corpus de l'artiste et à l'iconographie du thème, cette Tour de Babel, jalousement conservée dans une collection particulière depuis le début du XIX^e siècle, s'impose, par sa date précoce, sa taille, l'ampleur de sa composition, la qualité de son exécution, comme le prototype du genre dans l'œuvre de Valckenborch. Elle permet également de jeter un jour nouveau sur les liens étroits qui ont dû exister entre l'artiste et la production de Pierre Brueghel l'Ancien, auteur de deux Tours de Babel, l'une conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne et généralement datée autour de 1564, l'autre appartenant aux collections du Musée Boymans – Van Beuningen de Rotterdam et datée par l'ensemble de la critique d'art aux alentours de 1567-1568, par comparaison avec le *terminus ante quem* constitué par la composition de Valckenborch de la Résidence de Munich, datée elle aussi de 1568. Cette dernière composition, un panneau de dimension beaucoup plus miniaturistes (21 x 29 cm) et à la composition moins équilibrée, plus expérimentale, moins proche des prototypes brueghéliens, se voit dès lors reléguée au statut de réélaboration alternative... Toutes deux se rattachent fondamentalement, par le degré d'avancement plus important et la compacité de la construction, au prototype rotterdamois de Brueghel. Néanmoins, l'inclusion à l'avant-plan de la visite du Roi Nimrod à la carrière des tailleurs de pierre, absente du tableau de Rotterdam, mais bel et bien présente dans la version de Vienne semble indiquer une relation beaucoup plus étroite entre les deux peintres que l'on ne l'imaginait jusqu'à présent.



La Tour de Babel

The Tower of Babel

Panneau • Panel 71 x 90 cm.

Signé, monogrammé et daté 1568

PROVENANCE :

Collection privée depuis le début du XIX^e siècle



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.

An exceptional achievement in the artist's body of work as well as in the history of the iconography of the theme, this Tower of Babel, with its early date, large format, the scope of its composition, and quality of execution, asserts itself as the prototype for the genre in Valckenborch's œuvre. It also throws a new light on the close association that there must have been between the artist and the work of Pieter Brueghel the Elder, creator of two Towers of Babel, one of which is in the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna and is commonly dated to around 1564, the other of which is in the collection of the Museum Boymans – Van Beuningen in Rotterdam and has been dated by a consensus of art critics to around 1567-1568 through comparison with the outer date provided by a composition by Valckenborch now at the Residence in Munich, which is also dated 1568. The latter painting, a panel of much more miniaturist dimensions, (21 x 29 cm) displaying a less balanced composition which is more experimental, and departs more from the Brueghelian prototypes, is thus relegated to the status of an alternative readaptation.... Both works show a fundamental connection, in the greater degree of advancement of building progress and the compactness of the construction, with the 1564 Brueghel prototype in Rotterdam. Nevertheless, the inclusion in the foreground of the King Nimrod visiting the quarry of the stonecutters, which is absent in the Rotterdam painting, but however is shown in the version in Vienna would appear to imply the existence of a much closer relationship between these two painters than was hitherto imagined.



La légende de la Tour de Babel, mot expressif signifiant à la lettre confusion en hébreu, apparaît pour la première fois dans le Livre de la Genèse (XI, 1-9) : suivant le texte, les habitants de Shinar décident d'élever une ville censée toucher le ciel. Frappé de leur outrecuidance, le Seigneur intervient en semant la désunion et la zizanie au sein des hommes en les privant de la Langue originelle et en leur imposant l'usage de langues différentes. Divisées culturellement et désormais incapables de se comprendre et de fédérer leurs efforts, les nations des hommes ne purent achever leur grand œuvre et finirent inévitablement par s'affronter dans des conflits de plus en plus sanglants. Dans la version du récit qu'en donne Flavius-Joseph, c'est l'arrière-petit-fils de Noé, Nemrod (la figure que l'on aperçoit à l'avant-plan), qui aurait commandité la Tour, sur les ruines de laquelle aurait été ensuite construite, ainsi que le précise Sybille, la ville de Babylone. L'absence de paysage urbain autour de la construction, à l'encontre de ce que l'on observe dans la version viennoise de Pierre l'Ancien ou encore dans les nombreuses versions qu'en donne Maerten van Valckenborch, le frère de Lucas (cf. cat. De Galerie Jonckheere, Automne 2000, n° 19), est ici dans le chef de notre peintre la marque d'une grande fidélité aux textes. Symbole paradigmatique et direct de l'*hubris* humaine, d'une démesure excessive, le thème a pu servir au XVI^e siècle à des allusions politiques et religieuses plus ciblées, expliquant ainsi l'essor de son iconographie. Ainsi, d'allusion à la chute de l'Empire romain, le thème fut aussi utilisé pour épingler et critiquer de façon à peine voilée la puissance du successeur de ce dernier : le Saint Empire Romain Germanique à la tête duquel se trouvaient les Habsbourg, suzerains héréditaires des Provinces néerlandaises.

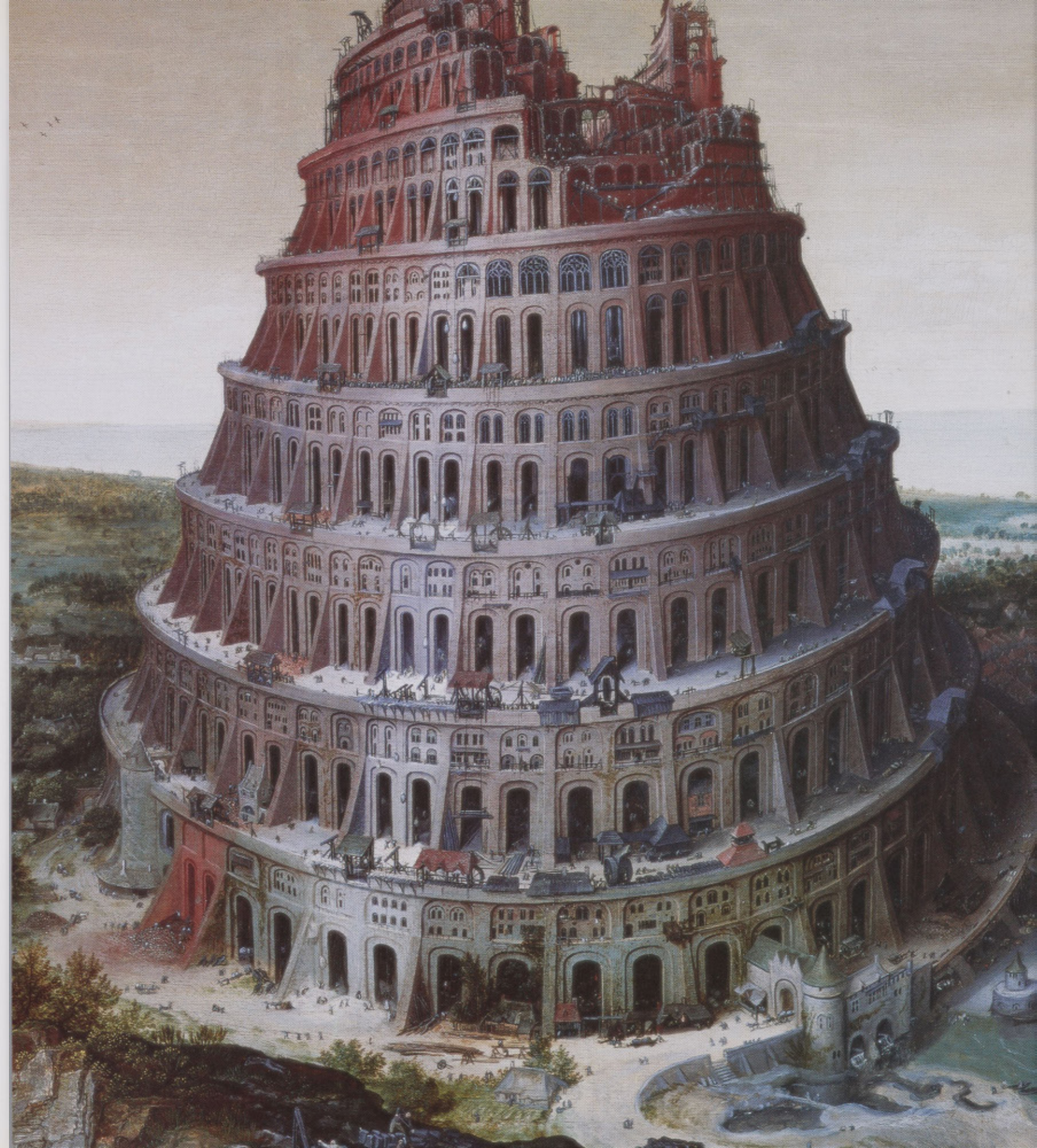
Une même contextualisation romaine, induite *per se* par l'utilisation de la typologie du Colisée comme référence architecturale, mais pouvant être renforcée par l'inclusion d'éléments architecturaux plus ou moins précis ou encore par l'inclusion discrète de processions de dignitaires ecclésiastiques, sont, pour Klamt, en ces temps de réforme et de dépenses somptuaires souvent excessives de la hiérarchie catholique (que l'on songe notamment au chantier de la Basilique Saint-pierre, projet cyclopéen *in the making* tout au long des XVI^e et XVII^e siècles...) une façon de s'attaquer aux excès de cette oligarchie catholique qui prétendait avoir le monopole de la communication avec Dieu.



The story of the Tower of Babel, a word that literally means confusion in Hebrew, first appeared in the Book of Genesis (XI, 1-9): according to the text, the inhabitants of Shinar decided to build a city that would supposedly touch the sky. Dismayed at their impertinence, the Lord intervened by sowing discord and ill feeling among men by depriving them of the original Language and making them henceforth speak different languages. Culturally divided and therefore incapable of understanding each other and, consequently, of joining forces, the nations of man were never able to finish their great undertaking and inexorably descended into increasingly bloody conflicts. In the version of the tale by Flavius-Joseph, it is Nimrod, Noah's great grandson, (the figure we see in the foreground) who was behind the project, on the ruins of which was later built the city of Babylon, as had been foretold by Sybil. The absence of a built-up, urban landscape surrounding the tower, quite different from the setting shown in the Vienna version by Pieter the Elder, or moreover in the many versions by Maerten van Valckenborch, Lucas' brother (cf. cat. Gallery De Jonckheere, Autumn 2000, n° 19), shows the artist's concern for a faithful representation of the story according to the scriptures.

A direct and paradigmatic symbol of the hubris of humankind, here reaching monumental proportions, the theme has also lent itself to more pointed political and religious allusions, which would explain the rise in this iconography in the 16th century. Thus, in alluding to the fall of the Roman Empire, the theme could also be used to express thinly veiled denunciation and criticism of the power of its successor, the Germanic Holy Roman Empire over which reigned the Hapsburgs, hereditary suzerains of the Provinces of the Netherlands.

A similar Roman context, already inherent in the use of the typology of the Coliseum as architectural reference, which is reinforced by the inclusion of additional or more specific architectural elements as well as by the more discreet inclusion of processions of ecclesiastical dignitaries, are a way, in Klamt's opinion, in these times of reformation and extravagant if not excessive expenditure by the Catholic hierarchy (in particular, the construction of Saint Peter's Basilica comes to mind, a gigantic project in the making throughout the 16th and 17th centuries), to decry the excesses of this Catholic oligarchy which claimed to have a monopoly on communication with God.



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

Dérivée de façon directe, on l'a vu, du prototype fourni par le Colisée, employé pour la première fois à cet effet par Cornelis Anthonisz. dans une gravure de 1547, la typologie de la tour de Babel, telle qu'elle sera popularisée par Brueghel et les Valckenborch, relève d'un type hybride, truffé d'incohérences architecturales annonciatrices de l'effondrement inéluctable de la construction. Alors que la juxtaposition éclectique d'éléments architecturaux d'ordres différents (on observe en effet sans peine des arcatures romanes à côté d'ogives gothiques ou d'arcs renaissants) relève d'une transposition architecturale du concept de la division des langues, la tension tectoniquement illogique entre la rampe hélicoïdale et les galeries radiales hypothèque d'emblée la viabilité de la construction. La multiplication des étages (on en dénombre ici huit) agit dans un même sens, tandis que les effets déstabilisants de la désunion des bâtisseurs se décèlent plus particulièrement dans sa partie supérieure où les étages incomplets se superposent les uns aux autres dans le rythme de croissance inégal de leurs travées.

Il n'en reste pas moins que la présente composition, tout comme le panneau du Boymans de Brueghel (et à l'encontre du tableau de Vienne et de la plupart des compositions de son frère ou de la propre version de Lucas conservée au Musée de Coblenze, datée de 1595), conserve encore une forte compacité. Elle dégage une telle impression de force et de puissance qu'elle semble à première vue être viable.

Tout se passe, comme si Lucas van Valckenborch, à une année de distance à peine du sac d'Anvers, suggérait que, n'étaient la désunion et les dissensions guettant ses ouvriers, le grand œuvre aurait pu être terminé et revêtir un sens nouveau, plus humaniste. Et c'est là que l'absence de contextualisation romaine trop marquée de notre panneau ainsi que le paysage maritime non urbanisé sur lequel se détache la Tour revêtent un sens supplémentaire : de là à imaginer que le tableau pourrait être lu comme un appel déguisé à une réunion salvatrice face à la tyrannie et à l'oppression, en vue de construire une nouvelle Rome démocratique et bourgeoise, une Babylone vertueuse, dans les terres encore vierges et faiblement urbanisées des Provinces septentrionales sécessionnistes, il n'y a qu'un pas qu'il est tentant de franchir...

Par-delà ces considérations symboliques n'épuisant pas la richesse d'interprétation de ce tableau et sur lesquelles il est hasardeux de trancher, s'impose de façon indiscutable la certitude que l'on est ici confronté à l'*opus magnum* du peintre et à l'un des tableaux fondateurs du genre dans l'histoire de la peinture flamande des XVI^e et XVII^e siècles.



These two ways of updating the critical and moralizing dimension of the theme are also, and particularly in the eyes of a Flemish viewer of the 16th century, intrinsically linked, if to differing degrees. It is not at all unlikely that the concept of the division of the Language inherent in the theme of the Tower of Babel would have had a special resonance in the collective (un)consciousness of the 16th century. One need only substitute the idea of the Division of the original Language with the concept of the Division of the Word (of God) to go straight to the heart of the religious issues of the day.

From then on, Babel eminently served as a call to Union or rather, to unite against the despotism and tyranny supposed to have been at the root of all the evils suffered by humanity...

As we have seen, being directly derived from the prototype offered by the Coliseum, which was used for the first time in this way by Cornelis Anthonisz. in an engraving from 1547, the typology of the tower of Babel, as it would be popularized by Brueghel and the Valckenborchs, is in fact a hybrid type, bristling with architectural incongruities foreshadowing the inevitable downfall of the construction. While the eclectic juxtaposition of architectural elements from different styles (one immediately spots the Roman arcatures alongside renaissance arches or Gothic elements) is the product of an architectural transposition of the notion of division of language, the tension between the tectonically illogical ramp between the spiraling outer ramp and the radial galleries instantly throws the viability of the construction into jeopardy. The multiplication of the storeys (one counts here) plays a similar role while the destabilizing effect of the disunity among the builders is especially visible in the upper portion of the construction in which the unfinished storeys are stacked upon each other in a fashion determined by the unequal growth of their bays. The fact remains that this composition, like the Brueghel panel at the Boymans museum, and unlike the painting in Vienna and the majority of his brother's compositions or even Lucas's own version in the collection of the Koblenz Museum, dated , retains an intense compactness. It conveys such an impression of force and power that at first sight, it looks to be a viable construction. It is as if Lucas van Valckenborch, still optimistic on the eve of the sacking of Antwerp, wanted to suggest that, if not for the disunity and dissension plaguing the workers, the great project could have been finished and could have assumed a new, more humanist meaning. And it is in this way that the absence of an emphatic Roman contextualisation, and the non-urbanized maritime landscape that forms the background for the Tower takes on an additional significance: one could imagine that the painting might be read as a disguised call for a saving unity in the face of tyranny and oppression in order to construct a new, democratic and bourgeois Rome, a virtuous Babylon on the still unspoiled and little urbanized ground of the secessionist northern Provinces, an interpretation that is certainly suggestive.

Aside from these symbolic considerations that barely scratch the surface of the rich layers of meaning present in this painting, and about which the last word has surely not been said, there is absolutely no question that we are looking at the painter's true magnum opus and at one of the founding works which formed the basis for the development of the genre in the history of Flemish painting in the 16th and 17th centuries.



Lucas van Valckenborch

Avant 1535 Malines – Francfort 1597

Paysage côtier avec scène de retour de pêche
Coastal landscape with scene of returning fishermen
 Panneau • Panel : 15, 8 x 15,8 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée

C'est un versant beaucoup plus intimiste, mais d'un égal raffinement, de l'art de Valckenborch qui se déploie dans ce petit paysage côtier. Encore une fois, le maître s'affirme comme l'une des figures charnières d'un développement d'un genre pictural, en l'occurrence celui de la marine côtière. La mise en place qu'il adopte ici prolonge les expérimentations en la matière effectuées par un Pieter Brueghel l'Ancien (ainsi le terre-plein sur lequel sont disposées les figures n'est pas sans rappeler l'esplanade de l'avant-plan des *Chutes d'Icare*), tout en devant dans son naturalisme les formulations qu'adopteront par la suite un Paul Bril et un Jan Brueghel de Velours.

Le profil pour le moins rocheux du relief côtier situe sans ambiguïté la scène dans une Méditerranée de fantaisie, ainsi que l'atteste également la présence d'un personnage enturbanné, introduisant une note vaguement exotique dans la composition. Mais le spectateur est vite conforté dans la certitude de se retrouver en contrée chrétienne par le nombre important de représentants du clergé catholique qu'il découvre dans le tableau :

Sœurs, dominicains, capucins forment en effet, aux côtés d'un gentilhomme élégamment vêtu de bleu, le comité d'accueil des pêcheurs.

Nul doute qu'ils ne viennent à réclamer avec convoitise leur dû sur les prises, révélant ainsi le sens caché de cette représentation anodine, visant à critiquer l'exploitation du dur labeur des membres du Tiers Etat par les membres des deux autres ordres. Dans cette optique, la localisation délibérément fantaisiste et exotique de la côte se justifie par la latitude plus importante qu'il laisse à Valckenborch pour exprimer cette critique sociale implicite, conforme, on le sait, aux convictions religieuses qui l'amènent l'artiste à fuir les Flandres occupées pour se réfugier dans les provinces septentrionales sécessionnistes...



This small coastal landscape displays the art of Valckenborch in all its refinement, while revealing a much more intimate side of his work.

Once again, this master confirms his position as one of the pivotal figures in the development of a pictorial genre, in this case, that of the coastal marine.

The layout he adopts is an extension of the experiments and the work executed by Pieter Brueghel the Elder (thus, the platform on which the figures are positioned recalls the esplanade in the foreground of the Fall of Icarus), at the same time as anticipating, in its naturalism, the formulations that would later be used by Paul Bril and Jan Velvet Brueghel.

The decidedly rocky profile of the coastline unambiguously situates the scene in an imaginary Mediterranean locale, which the artist also indicates through the presence of a turbaned figure, lending a vaguely exotic note to the composition.

However, the viewer is quickly reassured that it is indeed Christian territory that is being depicted by the considerable numbers of Catholic clergy in evidence.

In fact, alongside a gentleman elegantly dressed in blue, the group that has come to welcome the fishermen consists of nuns, Dominican and Capuchin monks. No doubt they have come to eagerly claim their due share of the catch, and this element thus reveals the hidden meaning behind this seemingly innocent scene: it is intended as a critique of the exploitation of the hard labor of the members of the Third Estate by the members of the two other social classes.

In this sense, the deliberately fictional and exotic setting of this coastline may be justified by the more considerable leeway that it affords Valckenborch to express this social commentary. As we know, this content is also in accordance with the religious convictions that would lead the artist to flee occupied Flanders and seek refuge in the secessionist northern provinces.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Fils aîné de Pieter Brueghel l'Ancien, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l'atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n'a pas cinq ans quand, en 1569, meurt son père 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 les 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 paternelles dont il développe plusieurs versions.

Son apport personnel réside dans les subtiles variations qu'il y introduit, notamment au niveau de l'importance qu'il confère au paysage, et de 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 et de la diffusion qu'elle assure au corpus paternel, l'œuvre de 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 connu un vif succès dès son vivant.



La remise des cadeaux nuptiaux *The presentation of the wedding gifts*

Panneau • Panel : 28 x 39,2 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Collection privée, Bruxelles

EXPOSITION :

Brueghel-Brueghel, Anvers, KSMK, 3 mai – 26 juillet 1998, n° 139

LITTÉRATURE :

K. Ertz in : Cat expo. *Brueghel-Brueghel*, Essen / Vienne 1997, p. 126, fig. 4

K. Ertz in : Cat expo. *Brueghel-Brueghel*, Anvers 1998, pp. 380-382, n° 139, fig. p. 381

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen 2000, vol. II, pp. 641, 692, 704, N° E 834



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.



Festivité déterminante dans la vie de l'homme du commun du XVI^e siècle, devenue par là-même un sujet de prédilection de l'humanisme renaissant flamand illustré de façon paradigmatique par Brueghel l'Ancien, son fils et ses suiveurs, le thème de la noce paysanne fit l'objet de déclinaisons multiples : A l'exception notable du sacrement lui-même, toutes les différentes phases des rituels accompagnant ces festivités, depuis le cortège nuptial jusqu'à la nuit de noces en passant par les banquets et autres danses nuptiales, furent détaillées avec brio et délectation par la dynastie des Brueghel et leurs épigones. En l'occurrence, il s'agit d'un moment tout à fait particulier, celui où la mariée, entourée de ses proches, reçoit la procession des invités venu leur apporter les cadeaux nuptiaux. Bien que le motif de mariée attablée devant un assiette d'espèces sonnantes et trébuchantes apparaisse déjà (mais combinée à une *Danse de Noces en extérieur*) dans la gravure de P. Van der Heyden d'après Brueghel l'Ancien et que son fils le réutilise, cette fois-ci avec le cortège processionnel d'invités portant leurs dons en nature, dans sa *Danse de Noces en intérieur*, il semble que la première formulation indépendante et autonome du thème soit le fait de Maerten van Cleve (cf. Ertz, op. cit., pp. 641, 705, fig. 514, cat. N° A843). La formulation assez proche qu'en donne Pieter le Jeune s'en détache néanmoins par une simplification permettant à l'artiste d'améliorer la lisibilité de la composition et de se concentrer sur l'expressivité des personnages principaux. La mariée se tient attablée au milieu d'un dais de circonstance en drap rouge, tendu entre deux arbres. Sa chevelure éparsse est couronnée, en signe de virginité, de la couronne nuptiale traditionnelle. Elle contemple avec une expression ambiguë mêlant intérêt et une certaine pointe de mélancolie le pécule de pièces sonnantes et trébuchantes qu'elle a devant elle et que vient encore compléter un couple d'invités. Ces espèces, dûment enregistrées par un personnage vêtu de noir (son père ou, de façon plus probable, un homme de confiance mandaté à cet effet), serviront à dédommager ses parents des frais occasionnés par les festivités. Autour d'elle, des deux côtés, se pressent des convives brandissant cette fois des éléments de mobilier et autres ustensiles, cette fois bien destinés à l'usage du jeune couple. Des tabourets, un soufflet, un rouet, une hotte, et plus humoristique, un chaise percée, nous donnent un aperçu savoureux du trousseau nuptial d'un jeune couple de paysans aisés à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles. La présente composition représente l'une des trois versions signées du thème dans cette formulation rurale. Une variante plus bourgeoise du thème combine, à l'intérieur d'une grange, le motif de la cérémonie des dons en espèces avec la danse des catherinettes. L'appartenance de la mariée à une classe dirigeante, signalée par une mise et un maintien élégants, expliquent que les dons de mobiliers et ustensiles rustiques s'en voient bannis. Il est d'ailleurs probable qu'en l'occurrence, vu la typologie allongée des personnages et l'ordonnance moins naturaliste et foisonnante de la composition, la source d'inspiration soit à rechercher dans l'entourage d'un Cornelis Massys ou d'un Pieter Aertsen.

En tout état de cause, le format oblong de notre panneau suggère qu'à l'instar d'un nombre conséquent d'autres compositions figurant des scènes nuptiales, il était destiné à s'insérer dans des endroits bien déterminés de l'ameublement domestique : dessus de porte, ou de part et d'autre d'une cheminée. Et il est plus que vraisemblable qu'ils fussent utilisés, par une sorte de mise en abyme distanciée et quelque peu humoristique, comme des cadeaux nuptiaux destinés à une classe résolument bourgeoise.



A decisive event in the life of the common man of the 16th century, and as such, a favorite subject of the Renaissance humanists in Flanders, such scenes were given their paradigmatic form by Brueghel the Elder, his son, and his followers. The peasant wedding was illustrated in a variety of ways: with the notable exception of the sacrament itself, all of the different rituals that such celebrations involved, from the wedding procession to the wedding night, not to mention the wedding banquets and dances, were detailed with verve and gusto by the Brueghel dynasty and their imitators. In this case, it is a very specific moment that is being depicted: the bride, surrounded by her family, is receiving the line of guests who have come to present their wedding gifts. Although the motif of the bride seated before a dish of hard currency, which appears in the engraving by P. Van der Heyden after Brueghel the Elder (although combined with an Outdoor Wedding Dance there), is recycled by his son in the Wedding Dance in an Interior, which, however, shows the procession of guests offering their gifts in kind, it would seem that the first independent and autonomous formulation of this theme was actually by Maerten van Cleve (cf. Ertz, op. cit., pp. 641, 705, fig. 514, cat. N° A843). The fairly similar treatment by Pieter the Younger is however distinguished by a simplification that allows the artist to improve the legibility of the composition and to concentrate on the expressiveness of the main characters. The bride is seated beneath a makeshift canopy made of a red cloth suspended between two trees. Her hair hangs loose, as a symbol of her virginity, and she wears the traditional wedding crown. With an ambiguous expression combining interest with a touch of melancholy, she regards the pile of money before her, which is just being augmented by a couple of guests. These funds, assiduously recorded by a figure dressed in black (her father, or perhaps more likely, a trustworthy fellow assigned to the task), will serve to compensate her parents for the cost of the festivities. Guests throng about them on both sides, carrying pieces of furniture and other household items intended for the use of young newlyweds. Stools, a bellows, a spinning wheel, a basket, and on a humorous note, a chamber pot, provide a colorful glimpse of the trousseau for a young peasant bride of decent means at the turn of the 16th and 17th century.

This composition is one of the three signed versions of this subject in a rustic setting. A more middle-class variation on the theme combines the motif of the ceremony of the cash gifts with the dance performed by unmarried women known catherinettes, all of which takes place within a barn. The bride's higher social status is indicated by her elegant clothing and demeanor, and correspondingly, the gifts of furniture and crude utensils are absent. Moreover, it is likely that in this case, given the elongated topology of the figures and the less naturalistic and abundant arrangement of the composition, the source of inspiration is to be found in the entourage of Cornelis Massys or Pieter Aertsen. In any case, the oblong format of this panel suggests that, after the example of a considerable number of other compositions featuring wedding scenes, it was intended to be hung in a very specific location in the household decor: above a door, or perhaps on either side of a fireplace. It is quite apparent that such panels were used, in a somewhat humorous spirit of differentiation, as wedding presents for the comfortably middle-class.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Véritable icône de l'art paysager flamand, ce paysage d'hiver est sans doute le sujet brueghélien qui a connu le plus de réélaborations successives. Quelque 123 compositions ont été par le passé associées avec le nom de Pieter Brueghel le Jeune (dont 61 déjà par Marlier). Aujourd'hui, il semblerait que l'on puisse recenser environ 43 panneaux autographes avec 28 compositions non signées. On s'est longtemps accordé à considérer le tableau du legs Delporte (panneau, 38 x 56 cm. Signé et daté 1565), conservé aux MrBA de Bruxelles, comme étant le prototype original par Pierre Brueghel l'Ancien d'une production d'une modernité révolutionnaire ayant jeté les bases du développement d'un genre. Ertz conteste la signature et la date de cette dernière version, et suggère que l'original serait plutôt un panneau perdu de Jean Brueghel l'Ancien, inspiré des *Chasseurs sous la Neige* de Pierre l'Ancien conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

N'ayant eu l'occasion d'examiner directement notre panneau qu'en 2001, après la parution de son catalogue raisonné, Ertz y voit « l'une des formulations du thème les plus abouties, (...) du niveau des meilleures pièces muséales ».

Toutes les compositions de Pierre le Jeune présentent de légères variantes entre elles. Ces différences s'observent tant au niveau des accords chromatiques, qu'à celui du rendu minutieux des branchages, toujours fouillés chez Pierre le Jeune, ainsi que par de menus détails, telles le nombre d'hirondelles voletant dans le ciel. Dans tous les cas, on retrouve néanmoins cette conception moderne, ample et panoramique du paysage à l'horizon bas, annonciatrice de l'art hollandais du XVII^e siècle.

Par-delà la véracité dans le rendu de la nature et dans la restitution tellement exacte de l'atmosphère d'une journée hivernale, Brueghel ne renonce pas à introduire dans sa composition un avertissement métaphorique. C'est là que se joue le sens du motif éponyme du panneau, cette trappe qui menace l'inconscience des volatiles, tout comme l'insouciance des joyeux patineurs peut à tout moment être compromise par une rupture possible et fatale de la glace...

Le trou que l'on observe au premier plan, percé sans doute pour un approvisionnement nécessaire en eau, est là pour nous le rappeler. Le danger guette, certes, qu'il s'agisse d'ailleurs du joug espagnol ou d'une autre menace, plus intemporelle et générale, même si Brueghel semble célébrer dans cette représentation des plaisirs de l'hiver, avant tout chose et pour la première fois dans l'histoire de la peinture, cette capacité qu'a l'homme à faire face à l'adversité, quelle qu'en soit l'origine...

Le retentissement suscité par ce paysage fut énorme : Grimmer, dès 1598-99, Molanus, Hoet mais aussi plus tard van Alsloot, de Momper, Leytens et, plus au nord, Avercamp, van Breen, van der Neer sont tous redevables du souffle nouveau que Pierre Brueghel le Jeune imprime au paysage d'hiver par cette œuvre magistrale.



Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

Winter landscape with bird trapping

Panneau • Panel : 39,5 x 58,5 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Galerie Robert Lebel, Paris 1935

Galerie E. Slatter, Londres avant 1944

Collection Percy B. Meyer, 28 juillet 1944

Collection privée

EXPOSITION :

Cecil Higgins Art Gallery and Museum, Bedford, 1995-2000 (en dépôt)

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.245, n°35

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, pp. 624, n° F761

Cat. Expo. *Pieter Brueghel le Jeune / Jan Brueghel l'Ancien*,

KMSK, Anvers, 3 mai – 26 juillet 1998, pp.367-372



A true icon in Flemish landscape painting, this winter landscape is without a doubt the Brueghelian subject that has been most frequently redone. In the past, some 123 compositions were associated with the name of Pieter Brueghel the Younger (of which 61 by Marlier). Today, however, it would appear that the list would include 43 autographed panels together with 28 unsigned compositions. It has long been agreed that the painting from the Delporte legacy (panel, 38 x 56 cm. signed and dated 1565), in the collection of the MRBA in Brussels, may be regarded as the original prototype by Pieter Brueghel the Elder for a production of revolutionary modernity that laid the foundations for the growth of a genre. However, Ertz contests the signature and date of the latter version, and suggests that the original might rather have been a lost panel by Jan Brueghel the Elder, inspired by *Hunters in the snow* by Pieter the Elder in the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

Having only been able to examine this panel directly in 2001, after the publication of his catalogue raisonné, Ertz describes it as "one of the best and most accomplished formulations of the theme, (...) on a par with the top museum pieces".

All of the compositions by Pieter the Younger vary slightly from each other and from his father's original. These differences can be seen particularly in the chromatic harmonies as well as in the minute rendering of the branches which are always highly detailed in the work of Pieter the Younger, together with the tiny details such as the swallows flying in the sky. In any case, we see a landscape that is modern, sweeping and panoramic in scope, with the low horizon that indicates Dutch art of the 17th century.

Aside from the realism of the rendering of nature and the highly exact recreation of the atmosphere of a winter's day, Brueghel nonetheless introduces a metaphorical warning to this painting. It is here that the meaning of the motif referred to in the title of the panel comes out, the trap threatening the innocence of the birds, just as the care-free skaters could be threatened at any moment by a possible fatal crack in the ice... in fact the hole that can be seen in the ice in the foreground, no doubt made to for the sake of the necessary water supply, serves to remind us of this potential. Danger lurks, to be sure, whether it be the danger of Spanish oppression or some other danger, more timeless and general, but in spite of it all, in his depiction of the joys of winter, Brueghel also celebrates, for the first time in the history of painting, man's capacity to overcome adversity, in this case the effects of the vagaries of climate...

This landscape had enormous repercussions: Grimmer, already in 1598-99, Molanus, Hoet but also in a broader sense van Alsloot, de Momper, Leytens and further to the north, Avercamp, van Breen, and van der Neer were all indebted to the new spirit that Pieter Brueghel the Younger brought to the winter landscape in this masterpiece.



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* (cf. Catalogue Galerie De Jonckheere, Automne 2001, n°14), 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 Retour de la Kermesse

The Return from the Fair

Panneau • Panel : 39 x 57,1 cm.

PROVENANCE :

Galerie de Heuvel, Bruxelles
Collection Baron Evence III Coppée, Bruxelles
Collection Coppée, Bruxelles
Collection privée

EXPOSITION :

Brueghel, une dynastie de peintres, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1980, n°99

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.394-395, fig. 244, et p. 346, n°1
Leodico-Recherches, *La Collection Coppée*, Allier, n°99
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, p. 916, n° E1299



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* (cf. Catalogue Galerie De Jonckheere, Autumn 2001, n°14), 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.



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 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 chante 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.

La présente version, acceptée par Ertz comme l'une de celles qu'il considère les 18 versions autographes du thème, se signale par sa provenance prestigieuse, son bon état de conservation ainsi qu'une qualité d'exécution particulièrement homogène. D'un point de vue compositionnel, elle se rapproche tout particulièrement (dimensions exceptées) du panneau conservé à la Galerie Nationale de Prague (Inv. N° o-5422) et d'une autre version conservée dans la collection des comtes de Navasques à Madrid.



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 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...

This version, accepted by Ertz as among one of the 18 versions of this theme by the painter's hand, is notable for its prestigious provenance, its good state of preservation and a particularly homogenous quality of execution. From a compositional point of view, it especially resembles (aside from its dimensions) the panel in the National Gallery in Prague (Inv. N° o-5422) as well as a different version in the collection of the counts of Navasques in Madrid.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

D'un raffinement de facture véritablement hors pair, ce panneau représente l'une des trois seules versions autographes d'un sujet né de l'imagination fertile de Pierre Brueghel le Jeune. Il s'agit d'ailleurs de la seule version signée et peut dès lors fort légitimement prétendre au titre d'œuvre source de l'iconographie.

De fait, si le motif du couple de l'avant-plan se rattache selon toute vraisemblance à un dessin original de Pierre Brueghel l'Ancien, aujourd'hui perdu mais connu par une œuvre dérivée conservée au Städelsches Institut de Francfort, l'ensemble de la composition résulte d'une invention autonome de Pierre le Jeune.

La conception générale de ce paysage hivernal s'apparente très étroitement à la vue de village reprise dans le tondo *l'Hiver*, conservé au Stift Sankt Florian de Linz. On y retrouve la même représentation paisible, tout en quiétude, d'un village engourdi sous la neige et dominé symboliquement par le clocher de son église. Toute trace d'activité « normale » n'y est pas pour autant bannie. Les poules picorent, insouciantes de l'agitation de la scène d'auberge avoisinante, et, plus loin, un homme ploie son dos sous le poids de fagots qu'il s'apprête à n'en pas douter à ramener à son foyer.

Et c'est précisément du contraste entre la paisible quiétude de ce village enneigé et le désordre, l'agitation présidant aux excès se déroulant autour de l'auberge que jaillit le sens non équivoque de la représentation.

Autour de l'auberge, tout est encore rixe et échauffourée : les paysans échauffés se menacent de leur fourches, et, à l'intérieur, une femme a empoigné par l'échine un homme débraillé.



Le retour de l'ivrogne

The Return of the Drunkard

Panneau • Panel : 43,5 x 65 cm.

Signé et daté 1623

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

Cat. Galerie de Jonckheere, Automne 1983, n°7 (ill.)

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen 1988/2000, vol. I, pp. 182, 218, cat. N° E168, fig. 163



With a truly incomparable refinement of brushwork, this panel represents one of the only three versions of this subject, a composition created wholly out of the fertile imagination of Pieter Brueghel the Younger. It is in fact the only signed version and therefore can be legitimately regarded as the original source for this iconography.

In fact, while the motif of the couple in the foreground can apparently be linked to an original drawing by Pieter Brueghel the Elder, which has since been lost but is known through a work based on it held in the Städelsches Institut in Frankfurt, the composition as a whole is entirely the invention of Pieter the Younger.

The general conception of this winter landscape closely resembles the village view included in the *Winter*, a tondo now at the Stift Sankt Florian in Linz. It shows the same hushed and peaceful landscape of a village muffled by the snow and symbolically dominated by the steeple of its church. For all that, however, the visible traces of "normal" activity remain undisturbed. The chickens peck, unaware of the agitation in the neighboring tavern, and, further away, a man is bent double beneath the weight of a bundle of sticks that he is assumably carrying home.

And it is precisely the contrast between the quiet serenity of the snow covered village and the disorder and agitation generated by the excesses taking place around the tavern that constructs the unambiguous meaning of the picture.

Around the tavern, a major brawl is taking place: the overheated peasants menace each other with their pitchforks and, inside, a woman grabs a disheveled man by the scruff.



Le héros éponyme du panneau, visiblement éméché, semble en avoir été extrait *in extremis* par son épouse ou, à tout le moins, par sa compagne de fortune, tandis qu'un jeune garçon harnaché d'un ample cornemuse, instrument dont les connotations sexuelles explicites sont exploitées de façon récurrente par Brueghel le Jeune, les accompagne dans une sorte de parodie de cortège nuptial.

Des allusions symboliques plus ou moins voilées ne manquent d'ailleurs pas d'émailler çà et là l'ensemble de la scène : depuis la souche évidée de l'avant-plan, hardiment traversée par un bâton, jusqu'au crucifix chancelant surmontant le petit autel de dévotion accroché à l'arbre de l'avant-plan, en passant par ce feu de l'auberge dont les tisons ont été précipitamment déversés dans la neige afin de refroidir les esprits, Brueghel le Jeune se complait à accumuler les indices venant suggérer les suites inévitables d'un abus d'alcool.

Un examen plus attentif suscite néanmoins quelques perplexités sur la nature des liens qui attache les personnages : Muni d'une épée, signe non équivoque de l'appartenance à la *gentry*, l'homme, aussi débraillé soit-il, semble plus jeune et d'un niveau social plus élevé que sa compagne. A un tel point qu'il y a effectivement lieu de se demander si celle-ci, loin de le réprimander pour les excès de son inconduite, ne serait pas en train de l'entraîner dans une aventure sans lendemain, en profitant de son ébriété.

Cela étant dit, le message global de la représentation, mettant en garde contre les excès et débordements liés à l'abus d'alcool, n'est absolument pas remis en cause par ce questionnement quant à la nature des liens unissant ses deux personnages principaux...

Et, au-delà même de cette interpellation morale, dans la subtilité du rendu atmosphérique, le raffinement de l'exécution picturale et la hardiesse toujours juste des accords chromatiques, une observation soutenue de l'œuvre ne peut que conforter le spectateur dans le sentiment d'être confronté à une œuvre majeure et originale du Pierre Brueghel le Jeune, issue en droite ligne de l'imaginaire fertile d'un peintre au sommet de ses possibilités artistiques.



The hero referred to in the title of this panel, clearly quite tipsy, appears to have been removed from the fray at the last moment by his wife, or in any case by his female companion of the moment, while a young boy wearing a large set of bagpipes (an instrument whose explicit sexual connotations are often used by Brueghel the Younger) accompanies them in a sort of parody of a wedding procession.

More or less veiled symbolic allusions crop up throughout the scene: ranging from a hollow stump in the foreground, starkly crossed by a stick, to the tottering crucifix atop the small devotional altar attached to the tree in the foreground, or the fire whose coals have been hastily dumped in the snow in order to cool the atmosphere in the tavern, Brueghel the Younger accumulates further indications that point to the inevitable consequences of alcohol abuse.

More careful examination leads to a certain bafflement as to the nature of the relationships between the figures: wearing a sword, a clear sign that he is a member of the gentry, the man, drunken as he may be, appears to be younger as well as of higher social standing than his paramour. The discrepancy is such that one might well wonder if she may not in fact be reprimanding him for his incontinence but rather taking advantage of his inebriation to lure him into a short-lived adventure.

This being said, the overall message of the picture, cautioning against the excesses and exploits related to alcohol abuse is not truly called into question.

And finally, aside from these moral questions, in the subtle rendering of the atmosphere, the refinement of the painterly execution and the daring but always precise color harmonies, prolonged observation of this work only serves to reinforce the viewer's sense that the painting is a true, original masterpiece by Pieter Brueghel the Younger, generated directly from the fertile imagination of a painter at the peak of his artistic powers.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Sans être *stricto sensu* l'illustration d'un Proverbe flamand, ce petit tondo se rattache à la soixantaine de *Zinneken*, petit panneaux circulaires à message moralisateur dont Brueghel le Jeune s'était fait une spécialité. Parmi la trentaine de sujets différents, neuf mettent en scène un homme et une femme qui, par attributs ou ustensiles interposés, sont occupés à se faire des avances sexuelles non équivoques. C'est ici, très classiquement, un arc et une flèche qui servent de métaphores à peine voilées aux avances pressantes du personnage masculin, transmué pour l'occasion en un avatar d'Eros rustique.

La flèche est tout naturellement orientée vers la destination finale des avances. Le geste à la fois précis, ferme et circonspect avec lequel la femme saisit l'extrémité de la flèche, comme à mesurer le calibre de la proposition, ne laisse aucun doute quant à l'issue favorable qu'elle laissera à la requête de son compère. Et c'est d'ailleurs de la main gauche, main qui, par la normatization morale d'une opposition physiologique, a tout naturellement assumé dans l'iconographie et la symbolique de notre civilisation des valeurs négatives, qu'elle effectue ce geste d'accueil, tandis que du bras droit elle s'apprête déjà à enlacer la taille de son futur partenaire. Le couple de l'arrière-plan, dûment enlacé, explicite encore, si besoin en était, le développement naturel de la scène.

Un détail piquant est ajouté par l'évidente différence de condition sociale existant entre les deux personnages. A l'instar de ce qui se passe dans *la Femme et le Joueur de Cornemuse* (autre petit tondo à connotation sexuelle) mais à l'encontre des *Couples à la chouette et à la cruche*, la femme est ici dûment caractérisée par son habillement (fraise et bonnet de dentelle, jupes et jupons) comme appartenant à la bourgeoisie citadine ou à l'*establishment* rural. Son partenaire est habillé beaucoup plus simplement et, à défaut d'y voir la marque, fort improbable, de l'*understatement* d'un bourgeois se délassant à la campagne, le spectateur ne peut qu'en inférer son appartenance à une classe inférieure.

Brueghel s'inscrit donc ici dans le prolongement de la tradition, initiée par Metsys, des représentations de couples mal appariés. Mais alors chez ce dernier, chez Reymerswaele, Hemessen et leurs suiveurs, l'accent était mis sur une disparité d'âge, c'est ici la disparité sociale qui est mise en avant. Comme si Brueghel voulait souligner l'universalité des pulsions qui nous habitent, derrière la façade hypocrite des convenances. Que l'on sorte la bourgeoisie de son environnement usuel, et elle ne tardera pas à faire fi des convenances et à se comporter avec la même salacité que les classes réputées inférieures...



Couple avec arc et flèches

Couple With bow and arrows

Panneau circulaire • Circular panel. Diam. : 15,5 cm.

Monogrammé et daté 1600

PROVENANCE :

Gordon Graves, New York

Collection privée

Galerie De Jonckheere, Paris 1983

Collection privée, Suisse

Vente Köller, Zürich, 1998

Collection privée, Allemagne

LITTÉRATURE :

Cat. Galerie de Jonckheere, Automne 1983, n°7 (ill.)

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*,

Lingen 1988/2000, vol. I, pp. 182, 218, cat. N° E168, fig. 163



Although it is not, strictly speaking, the illustration of a Flemish Proverb, this small tondo is connected to the some sixty small circular panels with moralizing messages known as *Zinneken*, a production which became a specialty of Brueghel the Younger. Among the 30 subjects treated, nine of them unambiguously depict a man and a woman making sexual overtures through the language of the objects or implements they hold.

In this case, the classic props of a bow and arrow serve as a thinly veiled metaphor for insistent advances of the male figure, who is transformed into a peasant avatar of Eros.

Naturally, the arrow is pointed in the direction of the ultimate destination of his advances.

The woman grasps the tip of the arrow with a gesture that is at once precise, firm and cautious, as if to measure the caliber of the proposition, and leaves no doubt as to the favorable verdict she will reach on her companion's request.

It is, incidentally, with her left hand that she makes this receptive gesture, the hand which, according to a moral translation of the physiological opposition has quite naturally assumed negative values in the iconography and symbolism of our culture, while with her right arm she is about to clasp the waist of her future partner. The well-entwined couple in the background further spells out the natural evolution of the scene. A piquant detail is provided by the obvious difference in social standing between the two figures. As in the scene in *Woman with bagpipe player* (another small tondo with sexual connotations) but unlike the scene in *Couples with owl and jug*, the woman here is clearly characterized by her clothing (a lace ruff and bonnet, and skirt with petticoat) as a member of the urban bourgeoisie or the rural gentry. Her partner is dressed much more simply and in the absence of any sign, improbable as it may be, that this is merely the understatement of a burgher relaxing in the countryside, the viewer can only conclude that he does belong to a lower peasant class.

Brueghel is thus upholding the tradition, initiated by Metsys, of depictions of ill matched couples. However, in the latter's case, and in the work of Reymerswaele, Hemessen and their followers, the accent is laid on a difference in age, while it is here the difference in social position that is emphasized. It is as if Brueghel wanted to underscore the universality of those desires within us, which exist behind the hypocritical facade of social convention. As soon as one removes the bourgeoisie from its natural environment, it does not hesitate to flout these conventions and to behave with the same salacity as the supposedly inferior classes...



22

Joost de Momper et Jan Brueghel le Jeune

1564 – Anvers – 1635 et 1601 Bruxelles – Anvers 1678

Paysage estival
Summer Landscape
Panneau • Panel : 46,5 x 76 cm.
Marques au dos du sceau de la ville d'Anvers
PROVENANCE :
Collection privée

L'œuvre de ce peintre paysagiste est à la charnière entre le maniérisme et la représentation réaliste de la nature. Il s'inspira à ses débuts de Pieter Brueghel avant de se familiariser avec les coloris vénitiens de l'œuvre tardive de Tintoret. Ses souvenirs alpestres eurent une grande importance dans son œuvre. Comme un grand nombre de ses contemporains, il se consacra souvent à la représentation des quatre saisons. Joost de Momper s'inspire de la réalité pour représenter ses paysages fantastiques. La règle des trois tons : brun-rouge au premier plan, gris-vert au second, bleu pâle en arrière-plan, lui permet d'utiliser l'atmosphère et les nuages pour rendre l'espace. A la fin de sa vie, il préfère peindre des paysages panoramiques plus dégagés, où dominent de vastes plaines.

Ses paysages d'inspiration méridionale l'apparentent à Adam Elsheimer et Paul Bril. La technique particulière de de Momper en fait un précurseur de l'impressionnisme tandis que la simplicité vigoureuse de ses compositions s'accorde au goût moderne de l'abstraction. Aussi ce peintre ancien est-il très moderne et sa renommée va-t-elle croissant depuis près d'un demi-siècle. Il fit parfois appel à Jan Brueghel de Velours ou à Sébastien Vranckx pour étoffer de personnages ses paysages.

Le caractère fructueux et hautement complémentaire de la collaboration entre les deux peintres se manifeste avec éclat dans ce ravissant petit paysage bucolique estival. Une ferme en bord de rivière en constitue le motif central, avec son cortège d'habitants et autres comparses qui viennent agrémenter la scène.

Tandis que deux lavandières vaquent à leurs occupations (motif que l'on retrouve dans un excellent comparatif, jadis conservé dans la collection Nieuwenhuys, cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Lingem, cat. n° 380, ill. p. 393), des enfants sortent du bâtiment de ferme pour jouer. Une paysanne rentrant de la moisson s'avance sur le pont et plus à droite, un couple de paysans s'affaire à charger ou décharger une charrette, le bétail, lui, s'apprêtant à franchir à gué le cours d'eau.

Des hérons et des canards, tout en ajoutant un charme bucolique à la représentation, attirent l'attention du spectateur sur les subtils reflets lumineux se jouant dans le plan d'eau. La palette vive et délicate de Brueghel, sa touche à la fois colorée et enlevée se conjuguent ici de façon particulièrement réussie à la manière picturale très libre et quasiment pré-impressionniste de de Momper, qui se déploie de façon particulièrement caractéristique dans les lointains vaporeux de ce charmant paysage agreste.



The work of this landscape painter is at the crossroads between mannerism and realist representation of nature. In his early works, he was inspired by Pieter Brueghel, before becoming familiar with the Venetian colours of the later works of Tintoretto. His memories of the Alps had a great influence on his work. Like many of his contemporaries, he often devoted himself to the depiction of the four seasons.

Joost de Momper draws inspiration from reality for his fantasy landscapes. The rule of the three colour tones – brown-red in the foreground, grey-green in the middle distance and pale blue in the background – enables him to use the atmosphere and the clouds to render a sense of space. At the end of his life, he also painted landscapes of plains.

His landscapes of Southern influence are similar to those of Adam Elsheimer and Paul Bril. The unique technique of this master makes him a precursor of impressionism, whilst the vigour of his composition, dominated by the mind, harmonises with the modern taste for abstraction. Consequently, this ancient master is highly modern, and his reputation has been growing for almost half a century. He sometimes asked Jan Brueghel the Elder or Sebastian Vranckx to people his landscapes with characters.

The profitable and highly complementary character of the collaboration between these two painters is brilliantly evident in this stunning little landscape of the countryside in summer. A farm on the banks of a river forms the central motif along with its assortment of inhabitants and other figures that embellish the scene.

While the two washerwomen go about their work (a motif that also appears in an excellent comparison piece, formerly in the Nieuwenhuys collection, cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Lingem, cat. n° 380, ill. p. 393), children are seen coming outside of a farmhouse to play. A peasant returning from the harvest makes his way across the bridge and further to the right, a couple of peasants are busy loading or unloading a cart while the cattle are preparing to ford a river.

Hérons and ducks add to the bucolic charm of the image and draw the viewer's attention to the subtle reflections of light that play on the water's surface.

Brueghel's bright and delicate palette and his lively, vivid brushwork combine here in a particularly successful fashion with the very free, almost pre-impressionist pictorial style of de Momper, which is present in an especially characteristic way in the hazy distance of this charming rustic landscape.



Jacob Savery l'Ancien

Vers 1565 Courtrai – Amsterdam 1603

Frère aîné du paysagiste et peintre d'animaux Roelandt Savery, auquel il donna sans doute sa première formation, Jacob Savery semble avoir été, sinon l'élève, du moins l'émule du malinois Hans Bol.

Fuyant les persécutions religieuses, il émigre avec toute sa famille aux Pays-Bas du Nord entre 1580 et 1585 et y retrouve son maître. Il est membre de la gilde des peintres de Haarlem en 1587 et acquiert le droit de coté à Amsterdam en 1591, la même année que Bol.

Peintre miniaturiste et dessinateur, il nous offre une œuvre peinte peu abondante et datée généralement des années 1590-1600. Ses kermesses flamandes et ses paysages de Flandre, souvent traités sur le mode narratif, traduisent un héritage brueghelien. Il s'en distingue néanmoins par des coloris à la fois plus vifs et plus nuancés, par une touche plus rapide dans l'exécution des personnages. Cette vision très personnelle confère à ses compositions une grande rigueur. Ses paysages ne sont pas sans rappeler non plus ceux de son frère Roelandt, qui fut son élève. La forte personnalité de Jacob Savery est à son zénith, tout en virtuosité et liberté, quand il est prématurément fauché par la peste en 1603. Il n'en reste pas moins l'une des figures les plus originales de son époque.



Le Jardin d'Eden

The Garden of Eden

Cuivre • Copper panel. 47 x 72,5 cm.

Signé et daté 1601

PROVENANCE :

Collection Girardet, Kettwig

Collection privée

LITTÉRATURE :

H. Gerson, *Meisterwerke der Holländischen Tiermalerei des 17. Jahrhunderts*, Essen 1967, pl.1

A. Rüegg, *Die Christlichen Paradiesvorstellungen*, 1946, pp. 8-11

Cat. Expo. *Sammlung Herbert Girardet, Holländische und flämische Meister*, Köln 1970, n° 51

Cat. Expo. *Roelandt Savery und seine Zeit (1576-1639)*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum,

28 septembre-24 novembre 1985, Utrecht, Centraal Museum,

21 Décembre- 16 Février 1986, p. 183, ill. p. 196, n° 94



Jacob Savery was the elder of Roelandt Savery, the landscape and animal painter to whom he most probably gave his early training. He may have been a pupil of Hans Bol or, at least, one of his followers.

Religious persecutions led him to seek sanctuary in the Northern Netherlands where he emigrated with his family between 1580 and 1585 (there to meet his presumed former master again). He was registered as a member of the Haarlem Guild of Painters in 1587 and was granted rights of citizenship in Amsterdam in 1591, at the same time as Bol. A miniature painter and draughtsman, he left a rather scarce painted production, generally dated 1590-1600. His Flemish kermises and landscapes, often anecdotal, indicate clearly a brueghelian tradition, although his color scheme and larger brushstroke in the treatment of figures distinguish from both Brueghel's palette and stipple. These idiosyncratic features are found throughout his work, which thereby derives its extreme compositional rigour. It should furthermore be noted that his landscapes are not in the least akin to those of his brother Roelandt, although the latter had been his pupil.

The strong personality of Jacob Savery, his singular blend of virtuosity and freedom of expression was about to gain him favour and recognition when, in the year 1603, the epidemic of pest was rampant in these days, swept him away. In spite of his early death, he left the mark of an original talent on his time.



Exceptionnel par la qualité de son exécution picturale, ce cuivre permet de mieux évaluer l'importance du rôle de Hans Savery l'Ancien dans la formation de son cadet Roelandt Savery, généralement considéré comme le pionnier du genre animalier. Avec les représentations du Déluge et de l'Arche de Noé, les scènes de Paradis furent le point de développement tout naturel du genre animalier, une discipline picturale qui connut un essor important dans les peintures flamandes et hollandaises du XVII^e siècle.

Adam et Eve occupent dans le cas présent une place centrale mais plutôt reculée au sein de la composition. L'avant-plan et le plan moyen sont donc tout entier dominés par l'assemblage quasiment encyclopédique des animaux, une faune diversifiée à laquelle le peintre devait s'être familiarisé, sinon par une observation directe dans les ménageries princières de Bruxelles ou de Prague, du moins par une fréquentation des planches gravées circulant à l'époque.

Leur placidité un peu statique et le manque d'interactions dont ils font preuve sont des caractéristiques stylistiques qui permettent de distinguer la main de Jacob de celle de son neveu. A un niveau plus symbolique néanmoins, ces traits génèrent de façon efficace un effet de suspension traduisant la transition imminente entre le monde de paix placide d'avant la chute et celui d'antagonisme et de violence qui lui succèdera.

Jacob Savery mélange allègrement espèces domestiques (chiens, chevaux, bœufs, moutons...) et espèces plus sauvages et exotiques. Des représentants des quatre continents connus à l'époque y sont d'ailleurs dûment déployés, de l'inévitable dindon américain à l'autruche et au lions africains, en passant par l'éléphant asiatique. Il est néanmoins remarquable qu'au fur et à mesure que l'on se rapproche du couple d'Adam et Eve, les espèces domestiques et indigènes cèdent la place aux espèces exotiques, explicitant la localisation biblique transcontinentale du Jardin d'Eden ainsi que l'idée que les espèces domestiques procéderaient d'un processus évolutif les rapprochant temporellement du spectateur.

Le souci d'exactitude et de variété dont fait preuve Jacob Savery se remarque dans la distinction claire et nette qu'il établit entre le dromadaire africain de l'avant-plan et le chameau asiatique de l'arrière-plan, ainsi que dans l'inclusion de trois espèces distinctes de chien (un griffon, un bouvier et un dogue sont en effet bien mis en évidence à l'avant-plan)...

Tout en raffinement pictural et chromatique, le paysage développé par Savery s'adapte particulièrement bien au déploiement zoologique qui nous occupe : Relativement moderne pour l'époque, il présente un horizon bas et des arbres coulisses des deux côtés, l'arbre central de la Tentation servant ici, au propre comme au figuré, d'élément-repoussoir central. A un niveau plus symbolique, cette construction ménage de part et d'autre deux trouées perspectives pouvant également servir de métaphore du dilemme crucial entre vertu et péché qui sera désormais le lot de l'humanité de l'après-Chute....



An outstanding work for the quality of its painterly execution, this copper panel enables the importance of the role played by Hans Savery the Elder in the training of his younger brother, Roelandt Savery, who is generally considered the pioneer of the animal genre, to be better assessed.

Together with depictions of the Flood and Noah's Ark, scenes of Paradise quite naturally provided the occasion for the development of the animal genre, a pictorial discipline which experienced a significant rise in the Flemish and Dutch painting of the 17th century.

In this case, Adam and Eve occupy a central place, but they are somewhat set back within the composition. The foreground and the middle ground are thus entirely dominated by a practically encyclopedic collection of animals, a varied fauna with which the painter would have had to have familiarized himself, if not through direct observation in the princely menageries of Brussels or Prague, then at least by the use of the engravings that circulated at this time.

Their slightly static placidity and the lack of interactions that they display are the stylistic characteristics which distinguish the handiwork of Jacob from his nephew's. Nevertheless, on a more symbolic level, these qualities are effective in creating a sense of suspension that expresses the imminent transition from the peaceable world before the Fall and the world riven with antagonism and violence to come.

Jacob Savery freely combines domestic species (dogs, horses, cattle and sheep...) with wilder, more exotic species. There are creatures representing the four continents known at the time, ranging from the inevitable American turkey to the ostrich and lions of Africa, as well as the Asian elephant.

It is nonetheless remarkable that the closer one gets to the couple of Adam and Eve, the indigenous and domestic animals give way to the exotic species, as if expressing the transcontinental location of the biblical Garden of Eden as well as the idea that domestic animals are the product of an evolutionary process which situates them temporally closer to the viewer.

The concern for exactitude and the variety displayed here by Jacob Savery can be seen in the clear distinction he shows between the African dromedary in the foreground and the Asian camel in the background, as well as in the inclusion of three identifiable species of dog (a griffon, a sheepdog and a mastiff are clearly visible in the foreground).

With a great refinement of color and brushwork, the landscape that Savery constructs lends itself particularly well to the zoological array in question: relatively modern for its day, it presents a low horizon and groups of trees on both flanks, with the central Tree of Temptation serving here, both literally and figuratively, as the central supporting element. On a more symbolic level, this construction includes perspective vistas on both sides which can also serve as a metaphor for the crucial dilemma between virtue and vice that would become the fate of mankind after the Fall.



Jan Brueghel l'Ancien

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Jan Brueghel l'Ancien, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Brueghel l'Ancien et le frère de Pieter Brueghel le Jeune.

Il passe ses premières années d'apprentissage chez P. Goekindt, peintre anversoïse, 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 qu'il traite s'allie à une manière picturale d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. L'un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle, il renouvelle totalement la conception du genre. Dans des oeuvres à la fois simples et lyriques, il se plaît à lier les différents plans de profondeur par d'infimes nuances chromatiques où dominent les bleus-verts caractéristiques de sa palette. De savoureux personnages, occasionnellement réalisés par des collaborateurs tels que Rubens, viennent étoffer ses compositions. Son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.



Paysage panoramique avec le retour du bétail au village
Panoramic Landscape with the return of the cattle to the village
 Cuivre • Copper : 20,5 x 27,5 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée

Note: le professeur Ertz nous a aidé dans l'étude et l'analyse de ce tableau. Celui-ci apparaît comme étant essentiel dans l'œuvre du maître et son unique témoignage de la célèbre composition créée par son père Pierre Brueghel l'Ancien. Il est à dater des années 1595-1600.



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.



S'inspirant directement, mais avec cette liberté de ton qui lui est propre, de la composition paternelle du même sujet aujourd'hui conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, Jan Brueghel le Jeune réalise ici un précoce et remarquable paysage panoramique aux dimensions quasiment miniaturistes. L'utilisation marquée d'une perspective tonale en trois tons ainsi que la matière picturale permettent d'avancer une datation probable autour de 1600, ainsi que le suggère le Professeur K. Ertz. D'excellents comparatifs, tant du point de vue de l'intégration chromatique que de la conception spatiale ou du traitement pictural, nous sont fournis par la Scène portuaire avec la *Prédication du Christ* (cuivre. 26,4 x 35,7 cm. Signé et daté 1597. Collection Privée), le *Paysage avec Saint Fulgence* (cuivre. 26,2 x 35,4 cm. Signé et daté 159(?) ?). Alte Pinacothek, Munich, inv. n°5171) ou encore le *Paysage fluvial* (cuivre. 33,3 x 45,8 cm. Signé et daté 1602. Staatsgalerie, Aschaffenburg, inv. n° 829). En l'occurrence, l'attention du spectateur est mobilisée par la scène occupant en diagonale, suivant une formule rappelant le modèle paternel, tout l'avant plan gauche du tableau, scène qui définit également le sujet allégorique du tableau: des paysans s'affairent en effet à ramener au village, vraisemblablement pour toute la durée de la saison hivernale, le bétail.

Les troncs décharnés de l'arbre-coulisse de gauche et des autres frondaisons que l'on aperçoit dans le village ne laissent en effet aucun doute quant à la saison qui s'approche: c'est bel et bien à une évocation, indirecte et quelque peu prospective, de l'hiver que l'on est ici confronté, en dépit des frondaisons encore vertes que l'on aperçoit en contrebas. Une note anecdotique supplémentaire est apportée par ce cavalier à l'allure quelque peu sinistre fermant le cortège des paysans. Portant ce qui semble être une bourse pour le moins bien garnie et vêtu de noir à la mode espagnole, il est sans doute le hobereau ou du moins l'intendant du seigneur féodal du coin, surveillant la mise à l'étable du bétail, et, au-delà, sans doute symbole d'une oppression faisant se prolonger la saison funeste que connurent les Pays-Bas au XVI^e siècle.

En contrebas, se déploient les amples lacets d'un fleuve majestueux, tandis que des éperons montagneux scandent le profil de la ligne d'horizon et ménagent des trouées perspectives qui ouvrent l'espace de la représentation, souligné également, on l'a vu, par un jeu marqué de perspective tonale ou encore par de subtiles modulations des rapports des ombres et des lumières.

A la fois allégorie, scène de genre rustique et ample paysage panoramique, ce cuivre combine autant de facettes du talent polymorphe de Jan Brueghel l'Ancien et ce, avec cette sensibilité atmosphérique et anecdotique typique de son art.



Drawing his direct inspiration from his father's work on the same theme currently in the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, but with his typically loose tonal approach, Jan Brueghel the Elder has created here a remarkable and precocious panoramic landscape within dimensions that are practically miniature. The pronounced use of tonal perspective in three tones together with the pictorial treatment of the subject support a probable date of around 1600, as suggested by professor K. Ertz. Excellent comparison pieces, both in terms of the chromatic integration and the spatial conception, as well as the painterly handling are provided by the Harbor scene with the sermon of Christ (copper panel. 26.4 x 35.7 cm. signed and dated 1597. Private collection), the Landscape with Saint Fulgence (copper panel. 26.2 x 35.4 cm. Signed and dated 159(?)?). Alte Pinacothek, Munich, inv. no. 5171) or again in the River landscape (copper panel. 33.3 x 45.8 cm. signed and dated 1602. Staatsgalerie, Aschaffenburg, inv. no. 829).

The viewer's attention is captured by the scene that occupies the entire left-hand foreground of the painting, forming a diagonal element, according to a formula recalling his father's work. This scene also serves to define the painting's allegorical subject: peasants preparing to bring their livestock home to the village, apparently to put them up for the winter.

The bare trunks of the mass of trees on the left and the other branches that appear in the village leave no doubt as to the approaching season: we are most definitely confronted here with an indirect and somewhat foreshadowed allegorical depiction of winter, in spite of the still green foliage and evergreens that appear lower down.

An additional anecdotal touch is lent by the somewhat sinister looking rider at the end of the procession of peasants. Wearing what appears to be a purse that is clearly well-filled and clothed all in black in the Spanish style, he is no doubt the local squire or at least the steward of the feudal master of the district, monitoring the bringing of the livestock to the stable and, in addition, surely intended as the symbol of the oppression that plunged the Netherlands into an extended winter freeze in the 16th century. Below, the generous bends of the magnificent river unfold, while the horizon line is defined by mountainous outcroppings that allow for perspective views that expand the space within the painting, emphasized, as we have seen, by a pronounced tonal perspective as well as the subtle modulation of light and shadow.

At once an allegory, a rustic genre scene and a broad panoramic landscape, this copper panel mingles the many facets of the versatile talent of Jan Brueghel the Elder, with the sensitivity to atmospheric effects and anecdote that distinguishes his art.



25 Abel Grimmer

Vers 1570 – Anvers – 1618

Peintre anversois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer chez lequel il effectua son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592.

Il fut le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont comme des transpositions sur panneau des calendriers des miniaturistes. Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certains modèles et gravures conçus par Pieter Brueghel l'Ancien et Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle.

Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature suivant l'exemple des primitifs et miniaturistes, ainsi qu'une composition aux lignes schématisées s'alliant à une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons. On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son œuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagné d'une grande maîtrise d'exécution". Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, à l'accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît maintenant étrangement moderne.

En soi, ce tableau illustre de façon paradigmatique le succès, la popularité d'un sujet iconographique (dont il s'agit d'ailleurs ici de la seule version connue par Grimmer) et, au-delà, d'une œuvre magistrale, à savoir la célèbre *Parabole des Aveugles* de Pierre Brueghel l'Ancien conservée au Musée national de Capodimonte, à Naples.

A l'encontre des multiples autres réélaborations du modèle brueghélien, la toile de Grimmer se signale par sa taille exceptionnelle et sa fidélité personnalisée à l'original. De fait, la plupart de ses nombreuses adaptations, qu'elles soient de la main de Sébastien Vrancx (cf. cat. Galerie De Jonckheere, Printemps 1999, n°32), David Vinckboons (cf. cat. Galerie De Jonckheere, Automne 1997, n°31-32) s'en écartent avec plus ou moins de liberté.

Du propre fils de Brueghel, Pierre le Jeune, il nous reste deux *tondi* aux dimensions fort confidentielles (Diam. 19,5 cm.) et à la composition resserrée sur deux figures d'aveugles seulement.

Cette toile de Grimmer, aux dimensions pratiquement identiques à l'original et, on ne saurait assez le souligner, assez exceptionnelles au sein du corpus grimmerien, reprend, elle, l'ensemble des motifs que l'on observe sur le tableau de Pierre l'Ancien. Il n'est guère que l'examen attentif de ses caractéristiques stylistiques qui ne nous conforte de façon indubitable quant à son attribution : Le traitement en fer à cheval estampé du feuillage, le rendu synthétique et stylisé des architectures, le traitement en aplat des plans de couleur sont autant de marques de la paternité de l'œuvre.

D'un point de vue plus strictement iconographique, l'invention brueghélienne, on le sait, traduit de façon quasiment littérale et est justifiée par la citation suivante de la parabole évangélique éponyme (Matthieu 15,14 ; Luc 6, 39 Romains 2,19) : « Laissez passer : Ils conduisent les aveugles, mais si un aveugle conduit un autre aveugle ils tombent tous les deux dans la fosse »



La Parabole des Aveugles

The Parable of the Blind Leading the Blind

Toile • Canvas : 85,5 x 155 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape-painter Jacob Grimmer, with whom he carried out an apprenticeship before acceptance as a Master of the Guild of the Painters of Saint Luke in 1592.

He was the specialist of series devoted to the Four Seasons and Twelve Months, which resemble panel transpositions of minituarist calendars.

He was a contemporary of Pieter Brueghel the Younger and, like him, though in a highly personal fashion, interpreted certain engravings and models designed by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol. He thus remained deeply attached to the spirit and rather archaic conception of the XVIth century.

He is characterized by strict, precise graphics, a synthetic vision of nature following in the foot-path of the primitives and miniature painters, a composition with schematic lines, and great subtlety in the choice and juxtaposition of the tones.

If we hardly knew the extent of his work, it may be said of him that he "simplified nature with a charming, poetic naivety, together with a great mastery of workmanship". His pictorial style, which combines a highly personal realism of the landscape with a stylization of nature and architectures, today appears strangely modern to us.

This painting provides an exemplary illustration of the success and popularity of an iconographical subject (of which this is the only known version by Grimmer) which blossomed in XVIth Century Flemish painting after Pieter Brueghel the Elder's original masterpiece, now held at the National Museum of Capodimonte, in Naples.

Unlike the numerous other reworkings of the brueghelian model, the canvas by Grimmer is distinguished by its exceptional size and its faithful reproduction of the original, albeit in a highly personalized style.

In fact, the majority of the numerous adaptations of this work, whether by Sebastian Vrancx (cf. cat. Galerie De Jonckheere, Spring 1999, n°32), or David Vinckboons (cf. cat. Galerie De Jonckheere, Autumn 1997, n°31-32) are much more loosely based on the model.

By Brueghel's own son, Pieter the Younger, there are two surviving tondi that are quite small in scale (Diam. 19.5 cm.), in which the composition has been focussed on just two figures of the blind.

The present canvas, with its dimensions that are practically identical to the original - which are, it cannot be emphasized enough, fairly exceptional in this Grimmer's body of work - reproduces all of the motifs seen in the painting by Pieter the Elder. It is only an attentive examination of the stylistic characteristics that reveals its attribution with absolute certainty: the stamped, horseshoe-shaped foliage, the synthetic and stylized rendering of the architecture, and the use of solid color fields are all unquestionable indicators of Grimmer's handiwork.

From a more strictly iconographical point of view, it is known that the brueghelian invention is a virtually literal and highly apt translation underpinned by the following quotation from the evangelical parable (Matthieu 15,14; Luke 6, 39 Romains 2,19): "Can the blind lead the blind? Shall they not both fall into the ditch?"



25

Abel Grimmer

Vers 1570 – Anvers – 1618

Il n'en reste pas moins que l'incroyable essor de l'iconographie ne doive en grande partie s'expliquer par une transposition actualisée du message : nul doute que la plupart des contemporains de Brueghel et de ses suiveurs n'y aient vu une allégorie de la folie du temps et, en même temps, une exhortation à ne se baser que sur une observation avisée et accorte de la réalité, à utiliser son propre jugement, au lieu de se perdre dans de vains remous idéologiques et de s'appuyer sur les préjugés et diktats d'un establishment religieux et politique en perte de vitesse... C'est dire si cette œuvre magistrale, en marge du charme et de l'impact esthétiques qu'elle suscite d'emblée, n'en conserve pas moins dans son message une actualité brûlante pour le spectateur moderne.

L'absence dans le cas présent du motif du Songe de Joseph accroît la rareté de ce petit panneau et en fait une composition originale permettant une intégration particulièrement discrète et réussie du groupe sacré. La sainte Famille s'apprête de façon tout à fait expressive à franchir un pont l'amenant vers l'exil salvateur qui lui permettra d'échapper aux sbires d'Hérode. Des représentants de cette soldatesque sont visibles à l'avant-plan droit du panneau. Portant un casque espagnol, ils actualisent, à l'instar de la typologie flamande du paysage et de l'architecture, indirectement la scène et expriment une prise de position implicite du peintre par rapport à l'actualité politique troublée de son époque.

Pour le reste, l'atmosphère est à la joie simple et domestique des plaisirs hivernaux. À l'avant-plan gauche, une mère réprimande sa progéniture s'avancant de façon sans doute un peu trop hasardeuse sur la glace, tandis qu'à leur côté, deux enfants ont carrément renversé une chaise pour s'en servir en guise de traîneau. Plus loin, au-delà de l'arche du pont, un couple de notables s'essaie avec désinvolture au patinage. Des scènes anodines de la vie quotidienne se poursuivent dans le hameau. Les architectures, à la fois simples et épurées, révèlent de façon non équivoque la main de Grimmer, reconnaissable également dans le traitement graphique des branches, l'échelonnement progressif et bien fondu des différents plans de profondeur. Au total, dans la douceur de ses accords chromatiques, la stylisation jamais réductrice de ses éléments, la délicatesse de sa facture et la caractérisation expressive de scènes issues du quotidien, ce panneau dégage cette atmosphère de véracité et de poésie intense typiques des œuvres de l'artiste, des caractéristiques qui lui assurèrent la faveur de ses contemporains, autant qu'elles ne séduisent aujourd'hui les amateurs modernes de son œuvre.



The fact remains that the incredible rise of this iconography can be largely explained by transposing the message into its contemporary context: no doubt, the majority of Brueghel's contemporaries and followers read it as an allegory of the folly of the times and also as an exhortation to trust only a sensible and decent observation instead of getting swept up in vain ideologies and relying on the prejudices and dictates of a religious and political establishment that was losing momentum... In other words, aside from its immediate charm and aesthetic impact, this magnificent work holds a message that is surely just as burningly relevant to the modern viewer.

The absence in this case of the motif of Joseph's Dream makes it an original composition which allows for a particularly discreet and successful integration of the Holy group. The Holy Family is quite expressively preparing to cross a bridge that will lead them to the salvation of exile. This allows them to escape from Herod's henchmen who appear in the right-hand foreground of the painting. The latter wear Spanish helmets, a mark that, like the Flemish typology of the landscape and architecture, indirectly updates the scene and expresses the painter's implicit political opinion with regard to the tumultuous political events of his day.

Otherwise, the atmosphere highlights the simple and domestic joys of winter pleasures.

In the foreground to the left, a mother is seen reprimanding her children who are advancing no doubt a bit too hazardingly across the ice, while beside them, two children have simply overturned a chair to use it as a sleigh. Further in the distance, beyond the arch of the bridge, a couple of notables casually attempt to skate.

Similar innocent scenes of daily life continue throughout the village.

The buildings, which are simple and pared down, show the unambiguous mark of Grimmer, whose handiwork is also recognizable in the graphic treatment of the branches, and the progressive arrangement and solidity of the different fields of depth.

In the end, taking into account the gentleness of the chromatic harmonies, the stylization of the elements which is never reductive, the delicate brushwork and the expressive characterization of scenes from daily life, this panel is suffused with the atmosphere of intense truth and poetry that is typical of the artist, and which garnered him the favor of his contemporaries as resolutely as it charms modern enthusiasts for his oeuvre.



Sujet emblématique, s'il en est, de l'art du peintre, cette composition s'ajoute au corpus relativement restreint des œuvres signées et datées du peintre.

Grimmer, on le sait, s'était fait une véritable spécialité de ces tableaux à prétexte allégorique ou religieux illustrant sous forme de petits paysages flamands des cycles de mois et de saisons.

Les mois d'hiver exercèrent en particulier un attrait tout particulier sur le peintre, par le jeu subtil de gradations chromatiques qu'ils autorisent entre le blanc de la neige et les gris du ciel et de l'eau.

S'inspirant volontiers du modèle brueghélien du *Paysage à la Trappe aux oiseaux* quand il peint un hiver sécularisé, Grimmer crée des typologies spécifiques pour ses allégories de mois à prétexte religieux, en illustrant le Dénombrement de Bethléem ou, le plus souvent, la *Fuite en Egypte*, thème qu'il accompagne généralement d'une représentation du *Songe de Joseph*.

En l'occurrence, si l'on suit la chronologie biblique et à supposer que ce tableau s'intègre effectivement à un cycle, il s'agirait donc ici d'une représentation allégorique du mois de février.

L'absence dans le cas présent du motif du *Songe de Joseph* accroît la rareté de ce petit panneau et en fait une composition originale permettant une intégration particulièrement discrète et réussie du groupe sacré. La sainte Famille s'apprête de façon tout à fait expressive à franchir un pont l'amenant vers l'exil salvateur qui lui permettra d'échapper aux sbires d'Hérode. Des représentants de cette soldatesque sont visibles à l'avant-plan droit du panneau. Portant un casque espagnol, ils actualisent, à l'instar de la typologie flamande du paysage et de l'architecture, indirectement la scène et expriment une prise de position implicite du peintre par rapport à l'actualité politique troublée de son époque.

Pour le reste, l'atmosphère est à la joie simple et domestique des plaisirs hivernaux. À l'avant-plan gauche, une mère réprimande sa progéniture s'avançant de façon sans doute un peu trop hasardeuse sur la glace, tandis qu'à leur côté, deux enfants ont carrément renversé une chaise pour s'en servir en guise de traîneau. Plus loin, au-delà de l'arche du pont, un couple de notables s'essaie avec désinvolture au patinage. Des scènes anodines de la vie quotidienne se poursuivent dans le hameau.

Les architectures, à la fois simples et épurées, révèlent de façon non équivoque la main de Grimmer, reconnaissable également dans le traitement graphique des branches, l'échelonnement progressif et bien fondu des différents plans de profondeur. Au total, dans la douceur de ses accords chromatiques, la stylisation jamais réductrice de ses éléments, la délicatesse de sa facture et la caractérisation expressive de scènes issues du quotidien, ce panneau dégage cette atmosphère de vérité et de poésie intense typiques des œuvres de l'artiste, des caractéristiques qui lui assurèrent la faveur de ses contemporains, autant qu'elles ne séduisent aujourd'hui les amateurs modernes de son œuvre.



Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte

Winter landscape with Flight into Egypt

Panneau • Panel : 26,5 x 36,5 cm.

Signé et daté 1607

PROVENANCE :

Collection privée



An emblematic subject, to be sure, of this painter's art, this composition belongs to the relatively small number of signed and dated works by Grimmer. The artist is known to have made a veritable specialty out of these small paintings with ostensibly allegorical or religious content presented in the form of small Flemish landscapes illustrating the cycles of the months and the seasons.

The winter months in particular held a specific appeal to the painter, because of the subtle play of chromatic gradations they afford between the white of the snow and the grey of the sky or water.

Freely drawing upon the brueghelian model from the *Landscape with bird trapping* for his secular winter scenes, Grimmer created specific typologies for his allegories of the months with a religious pretext, illustrating the Census at Bethlehem or, the most often, the *Flight into Egypt*, which he generally accompanied with a depiction of the *Joseph's Dream*.

In this case, if one would follow the biblical chronology, and assuming that this painting formed part of a cycle, it would be an allegorical representation of the month of February.

The absence in this case of the motif of *Joseph's Dream* makes it an original composition which allows for a particularly discreet and successful integration of the Holy group. The Holy Family is quite expressively preparing to cross a bridge that will lead them to the salvation of exile. This allows them to escape from Herod's henchmen who appear in the right-hand foreground of the painting. The latter wear Spanish helmets, a mark that, like the Flemish typology of the landscape and architecture, indirectly updates the scene and expresses the painter's implicit political opinion with regard to the tumultuous political events of his day.

Otherwise, the atmosphere highlights the simple and domestic joys of winter pleasures.

In the foreground to the left, a mother is seen reprimanding her children who are advancing no doubt a bit too hazardously across the ice, while beside them, two children have simply overturned a chair to use it as a sleigh. Further in the distance, beyond the arch of the bridge, a couple of notables casually attempt to skate.

Similar innocent scenes of daily life continue throughout the village.

The buildings, which are simple and pared down, show the unambiguous mark of Grimmer, whose handiwork is also recognizable in the graphic treatment of the branches, and the progressive arrangement and solidity of the different fields of depth.

In the end, taking into account the gentleness of the chromatic harmonies, the stylization of the elements which is never reductive, the delicate brushwork and the expressive characterization of scenes from daily life, this panel is suffused with the atmosphere of intense truth and poetry that is typical of the artist, and which garnered him the favor of his contemporaries as resolutely as it charms modern enthusiasts for his œuvre.



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

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

C'est dans un majestueux intérieur palatial que Louis de Caulery, l'un des pionniers du genre galant dans la peinture flamande du XVII^e siècle, campe le décor de cet impressionnant banquet.

Les convives sont particulièrement nombreux et une longue table a été disposée en équerre afin de les accueillir. Dans le coin gauche de la composition, des musiciens agrémentent le festin suivant la coutume de l'époque.

Les personnages de plus haut rang, amphitryons ou invités de marque, se signalent en bout de table par la coiffe et le chapeau qu'ils conservent sur leur tête, à l'encontre des autres convives. Malgré leur position excentrée, l'attention des spectateurs se tourne tout naturellement vers eux grâce au cortège de comparses venant leur présenter mets et breuvages.

Tandis qu'un échanton brandit devant eux une coupe d'orfèvrerie, un jeune page aux écharpes chamarrées s'avance pour leur présenter une coupe tout aussi précieuse. Il précède de peu une jeune dame engoncée dans de multiples vertugadins et chargée, elle, de l'une de ces pièces montées en sucre de canne dont l'usage se répandait à l'époque sur les tables princières et aristocratiques.

En marge de la description de ces fastes quelque peu ostentatoires, le spectateur ne sera pas en peine de trouver de nombreuses allusions mettant en garde contre les excès des plaisirs des sens, justification morale de ce genre de représentations en accord avec la signification des antécédents iconographiques dont ils sont dérivés tels, pour les scènes de banquet, la Parabole de l'Enfant Prodigue. C'est dans ce sens qu'il convient donc d'appréhender le sens de la figure austère, vêtue de noir et au visage quelque peu caricatural, que l'on aperçoit au milieu des courtisans de l'avant-plan. Médecin d'(in)fortune ou bouffon de circonstance, il semble absorbé dans la contemplation des scènes de bataille, naufrage et autres cataclysmes de mauvais augure que l'on distingue dans les grisailles ornant la frise de la salle, et introduit ainsi une note légèrement dissonante dans l'atmosphère de courtoisie galante et insouciance prévalant dans l'assemblée.

L'accoutrement pour le moins compliqué de la jeune fille accompagnant le page au milieu de la scène nous oriente par ailleurs vers une dérivation iconographique supplémentaire et une lecture alternative de l'œuvre : il est en effet tentant de décrypter ses nombreux vertugadins, la série de voiles épinglés à sa chevelure, ainsi que la coupe vide tenue par son comparse comme autant d'allusions à peine masquées à la Légende du Baptiste, victime de la danse fatale de la jeune princesse Salomé, et d'appréhender ce banquet courtois et, a priori, anodin comme une version actualisée et quelque peu détournée du Festin d'Hérode de sinistre mémoire...

Scène de banquet dans un intérieur de palais

Banquet scene in a palace interior

Panneau • Panel : 50 x 65 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

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

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

Louis de Caullery, one of the pioneers of the genre of courtly gatherings in Flemish painting of the 17th century, has chosen to situate this impressive banquet inside a stately palatial interior.

The guests are particularly numerous and a long table has been placed at right angles in order to receive them all. In the left-hand corner of the composition, musicians provide accompaniment to the festivities according to the custom of the time.

The figures of the highest social rank, either the hosts or the high-class guests, can be distinguished at the end of the table by the bonnet and hat that they keep on their heads, unlike the other guests. In spite of their off-center position, the attention of the viewer is naturally drawn towards them as a result of the procession of figures bearing their food and beverages.

While a wine steward holds before them a cup in precious metalwork, a young page in richly colored garb steps forward to present an equally precious cup. He is just in front of a young woman restricted by her multiple farthingales who carries one of the decorative pieces made of cane sugar that enjoyed widespread popularity on the tables of the princes and aristocrats of the age.

In addition to the description of these somewhat ostentatious splendors, these numerous warnings against the excesses of the sensual pleasures form a moral justification of this genre of picture, which is in accordance with the message of its iconographical antecedents, such as, for the banquet scenes, the representation of The Parable of the Prodigal Son. It is also in this sense that the austere figure with a slightly caricatural face, dressed in black and standing amid the courtiers in the foreground, should be read. Whether he be a visiting doctor or the evening's entertainment, he appears to be absorbed in the contemplation of the scenes of battles, shipwrecks and other disasters of ill portent that appear in the grisailles on the room's decorative border, and introduces a slightly dissonant note into the atmosphere of courtly gallantry and insouciance that animates the crowd.

The decidedly complicated outfit of the young girl accompanying the page in the middle of the scene points the way towards an additional iconographical derivation and an alternative reading of this painting: In her many farthingales, the series of scarves pinned to her hair, and in the empty cup held by her companion, one could easily see a thinly veiled allusion to the Legend of John the Baptist, victim of the fatal dance of the young princess Salomé. Following this approach, the apparently innocent courtly banquet depicted in this panel would become an updated and somewhat adapted version of the notorious Feast of Herod.



Osias Beert l'Ancien

1580 – Anvers – 1623

Figure marquante des prémices du développement de la nature morte en Flandre au début du XVII^e siècle, Osias Beert est resté longtemps méconnu : Son nom n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où le genre pictural retrouvait une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs.

Depuis, l'on sait qu'inscrit comme élève chez le peintre Andries van Baseroo dès 1596, Osias Beert accède à la maîtrise en 1602. Le 8 janvier 1606, il épouse Margarita Ykens, tante du peintre Frans Ykens. Un fils, Osias Beert le Jeune, baptisé le 14 avril 1622, naquit de cette union et devint à son tour peintre de natures mortes.

Membre de 1615 à 1623 de la célèbre confrérie De Olijftak, Osias Beert fut, suivant une pratique courante à l'époque également marchand de liège. Cinq élèves, en marge de son propre fils, lui sont aujourd'hui connus :

Fr. van der Borch (1610), P. Doens (1611), son neveu Frans Ykens (1615), P. Pontius, célèbre graveur (1616) et J. Willemsen (1618).

Soucieux de compositions harmonieuses où une attention méticuleuse au détail se conjugue à des arrangements très précis de formes lisibles et détachées les unes des autres, Osias Beert juxtapose généralement comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux sur le plan incliné d'une table, en les situant sur divers plans de profondeur pour plus de lisibilité. Cette présentation frontale et distributive encore archaïque, l'exécution très soignée d'un réalisme virtuose ancré dans la tradition flamande, les fonds abstraits et sombres et les couleurs vives et émaillées sont autant de caractéristiques récurrente d'une œuvre qui situe d'emblée Osias Beert comme le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la représentation de *banketjes*.

Ses compositions florales, le plus souvent denses et somptueuses, se signalent par leur réalisme précis et des coloris d'une extrême diversité.

Usant tour à tour de tons profonds ou éclatants, Beert parvient toujours à maintenir un équilibre harmonieux entre forme et couleur et à produire des compositions qui, au travers des siècles, exercent toujours la même fascination chez le spectateur.

Dans l'extrême simplicité de sa mise en page cette nature morte concentre la quintessence de l'art raffiné qui place Osias Beert au tout premier rang des pionniers du genre de la nature morte en Flandre. Une simple coupe en porcelaine Wan-Li garnie de poires, pêches et abricots suffit au peintre pour réaliser une composition opérant avec un charme immédiat sur le spectateur.

La translucidité émaillée des glaces se voit rehaussée par le contraste entre les tonalités chaudes et éclatantes des fruits et celles plus douces et assourdis de la coupe en porcelaine.

L'idée de *vanitas*, inhérente au genre, est explicitée ici par les trous de ver et autres traces de corruption probable que l'on peut déceler dans la peau charnue et les feuilles des fruits représentés.

La préciosité de ce petit panneau est accentuée par la rareté des compositions à simple motif dans l'œuvre d'un peintre plus généralement versé dans la réalisation de grandes tables dressées aux multiples éléments. C'est ainsi que l'on retrouve une coupe de fruits similaire dans le *Vase de tulipes à quatre plats de fruits et un verre* (panneau, 56 x 78 cm. Cf. E. Greindl, *Les peintres de nature morte en Flandre au XVII^e siècle*, Bruxelles, 198, p. 32, cat. n°72, fig. 12) ou encore dans le *Banketje aux quatre plats de fruits et friandises et au bocal de verre* (panneau, 65,3 x 83,5 cm. Cf. E. Greindl, *Les peintres de nature morte en Flandre au XVII^e siècle*, Bruxelles, 198, p. 34, cat. n°85, fig. 16) sur le rebord de l'entablement duquel se déploie un papillon semblable à celui de notre composition.

On y retrouve également le motif central de la pêche coupée en son milieu, un élément récurrent dans l'œuvre de Beert et ayant quasiment force de cryptosignature.

Nature morte de fruits dans une coupe en porcelaine Wan-Li

Still life of fruit in a Wan-Li porcelain dish

Panneau • Panel : 25 x 35,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

A remarkable figure in the early days of the development of the still life in Flanders at the beginning of the 17th century, Osias Beert remained long unrecognized: his name was only rescued from obscurity in 1938, at the moment when the pictorial genre was enjoying a great vogue among amateurs and collectors.

Since then, it has been discovered that he was registered as a student of the painter Andries van Baseroo from 1596 onwards and became a master in 1602. On 8 in January 1606, he married Margarita Ykens, the aunt of the painter Frans Ykens. This union produced a son, Osias Beert the Younger, baptized on 14 April 1622, who later became a still life painter of in his own right.

A member from 1615 to 1623 of the famous brotherhood De Olijftak, Osias Beert was also, as was common practice at the time, merchant trading in cork. In addition to his own son, five of his students have currently been established:

Fr. van der Borch (1610), P. Doens (1611), his nephew Frans Ykens (1615), P. Pontius, the famous engraver (1616) and J. Willemsen (1618).

Painstakingly constructing his harmonious compositions in which meticulous attention to detail is combined with a precise arrangement of objects with forms that are detached from each other in a highly legible way, Osias Beert generally juxtaposes food, dishes and precious curios on the inclined surface of a table, positioning them within various planes in space to increase their legibility. The still archaic frontal and distributive presentation, the highly attentive execution with its virtuoso realism drawn from the Flemish tradition, the dark abstract grounds and the bright, enamel-like colors are all the recurrent characteristics of an œuvre that immediately positions Osias Beert at the very forefront of the first generation of Flemish painters to specialize in the depiction of banketjes.

His floral compositions, generally dense and luxuriant, are defined by their precise realism and extremely diverse palette.

Using alternatively deep and sparkling tones, Beert successfully maintains a harmonious balance between form and color to create compositions which still fascinate viewers centuries later.

In the extreme simplicity of its layout, this still life concentrates the very essence of the refined art that has led Osias Beert to be ranked among the best of the pioneers of the genre of the still life in Flanders. A simple dish in Wan-Li porcelain filled with apples, pears, peaches and apricots is all that this painter needs to construct a composition that immediately charms the viewer.

The fine translucence of the glazes is heightened by the contrast between the warm and bright hues of the fruits and the softer, more muted tones of the porcelain dish.

The idea of vanitas, which is inherent to the genre, is made explicit by the worm holes and other traces of likely corruption discernible in the plump flesh and leaves of the fruit.

*The value of this little panel is accentuated by the rarity of compositions with single motifs in the oeuvre of a painter who was more adept in the realization of scenes of tables laden with multiple elements. For example, a similar dish of fruit appears in the Vase of tulips with four dishes of fruit and a glass (panel, 56 x 78 cm. Cf. E. Greindl, *Les peintres de nature morte en Flandre au XVII^e siècle*, Brussels, 198, p. 32, cat. n°72, fig. 12) or again in the Banketje with four dishes of fruit and sweets and a glass jar (panel, 65.3 x 83.5 cm. Cf. E. Greindl, *Les peintres de nature morte en Flandre au XVII^e siècle*, Brussels, 198, p. 34, cat. n°85, fig. 16).*

There too, a similar butterfly and the central motif of the peach cut in half are included, the latter being an element so recurrent in Beert's work that it can be read as his virtual hidden signature.



29-30

Johannes König

1586 – Nuremberg – 1642

Le fils d'un orfèvre protestant, Johannes König naît à Nuremberg en 1586. Il reçoit sa première formation auprès de Rottenhammer à Augsbourg avant de partir dès 1609 pour Venise. Sa présence est attestée à Rome dès 1610, ville où il parfit vraisemblablement sa formation avec A. Elsheimer dans les quelques mois qui précédèrent la mort de ce dernier. De retour en Allemagne en 1612, il s'établit à Augsbourg en 1614. On le retrouve Membre du grand Conseil de la Ville en 1622 et 1623, et l'on sait qu'il contribua entre 1622 et 1626 à la décoration de l'hôtel de la ville rhénane avec un *Jugement Dernier* et une *Histoire d'Ananias et de Saphire*. En 1629, il quitte Augsbourg avec sa famille pour se réinstaller à Nuremberg.

Assimilant de façon personnelle les influences de Rottenhammer, de la peinture vénitienne et surtout d'Elsheimer, il se spécialisa dans la réalisations petits paysages sur cuivre animés de scènes bibliques et mythologiques. Il réalisa de merveilleuses gouaches sur velin et ne dédaigna pas de s'essayer à des supports variés, ainsi que l'atteste une miniature double face sur agate, aujourd'hui conservée à l'Université d'Uppsala, figurant d'un côté un *Jugement Dernier* et de l'autre *Le passage de la Mer Morte*.

Si la structure compositionnelle des ses tableaux évoque souvent Elsheimer, König se distingue tout particulièrement de ce dernier dans la gamme chromatique de verts qu'il affectionne, ainsi que dans le rendu d'une finesse et d'une précision époustouflantes des éléments végétaux.

Ces deux somptueuses gouaches sur vélin illustrent de façon éclatante le talent de miniaturiste de ce peintre exceptionnel et encore trop méconnu que fut Johannes König. Datés l'une de 1608 et l'autre de 1610 Venetiae, elles permettent de suivre l'évolution de ce peintre raffiné, tout en apportant une preuve supplémentaire de son séjour vénitien, attesté par des documents d'archives.

Dans la première de ces deux gouaches, figurant le *Sermon du Baptiste dans le Désert*, le foisonnement tout germanique de la végétation n'est pas sans rappeler Altdorfer et l'école du Danube, tandis que les souches et frondaisons obliques, traitées avec une précision arachnéenne et une finesse qui semblent être la marque de la personnalité du peintre, dénotent une assimilation de l'héritage d'un Roelandt Savery.

Le rendu élégant des figures finement individualisées participent d'un raffinement similaire : on est loin ici des foules bigarrées qui émaillent les compositions brueghéliennes du même thème (cf. catalogue Galerie De Jonckheere, Printemps 2000, n°13). Le peintre choisit parcimonieusement ses comparses, toutes détaillées avec une *maestria* et une caractérisation rares. Le Baptiste se tient à gauche, flanqué de deux catéchumènes, tandis qu'à l'arrière-plan se dresse une arcade rocheuse d'un type récurrent dans les paysages maniéristes de l'école de Frankenthal. Cette configuration rocheuse sert ici à n'en pas douter de métaphore plastique à peine voilée d'une ouverture vers l'ère nouvelle apportée par la révélation du message évangélique.



Le Sermon de Saint-Jean Baptiste dans le Désert ;
La Tentation du Christ

The Sermon of Saint John the Baptist in the Desert;
The Temptation of Christ

Gouaches sur vélin • Gouache on vellum : 19,5 x 15 cm. ; et 20,2 x 15,3 cm.

La première signée et datée 1608, la deuxième signée et datée « Venetiae 1610 »

PROVENANCE :

Collection privée



The son of a Protestant goldsmith, Johannes König was born in Nuremberg in 1586. He received his early training from Rottenhammer in Augsburg before leaving for Venice in 1609. There is evidence of his presence in Rome from 1610 onwards, where he apparently completed his training with A. Elsheimer in the few months prior to the death of this artist. Having returned to Germany in 1612, he established himself in Augsburg in 1614. He is listed as a Member of the High Council of the city in 1622 and 1623, and he is known to have contributed to the decoration of the town hall of this Rhinish city between 1622 and 1626 with a Last Judgment and a Parable of Ananias and Saphire. In 1629, he left Augsburg with his family and resettled in Nuremberg.

Assimilating in a personal style the influences of Rottenhammer, Venetian painting and above all, of Elsheimer, he specialized in painting small landscapes on copper panel depicting biblical or mythological stories. He also produced marvelous gouaches on vellum and was not averse to experimenting with different supports, as demonstrated by a double sided miniature on agate, currently in the collection of the University of Uppsala, which includes a Last Judgment on one side and a Parting of the Red Sea on the other. While the compositional structure of his paintings often recalls Elsheimer, König differentiates himself from the latter particularly in the chromatic range of greens that he preferred, as well as in the breathtaking finesse and precision of the rendering of the vegetation.

These two magnificent gouaches on vellum dazzlingly display the talents as a miniaturist of the exceptional and undeservedly little-known painter Johannes König. Marked 1608 and 1610 Venetiae respectively, these two works allow us to follow the development of this exquisite painter, at the same time as lending support to the notion that the artist spent time in Venice, a hypothesis which is suggested by the stylistic affinities in larger format works with the work of Johann Liss.

In the first of the two gouaches which depicts the Sermon of Saint John the Baptist in the Desert, the highly Germanic profusion of vegetation does not fail to recall Altdorfer and the Danube school while the stumps and oblique branches indicate an assimilation of the legacy of Roelandt Savery, all of which are handled with a fine, spidery precision and a finesse that appears to be the essence of this painter's personality. The elegant rendering of the figures that have been carefully individualized shows equal refinement: it is a far cry from the colorful crowds that enliven the Brueghelian compositions on the same subject (cf. catalogue De Jonckheere n°). The painter has chosen his characters sparingly, and brings them to life with a rare mastery and detail of characterization. John the Baptist is seen on the left, flanked by two catechumens while in the background, there is a rocky arcade of the type that recurs in the mannerist landscapes of the Frankenthal School which here no doubt serves as a thinly veiled visual metaphor for the opening of a new age brought about by the revelation of the gospel.



29-30

Johannes König

1586 – Nuremberg – 1642

A l'avant-plan, le motif naturaliste d'une mère enlaçant son enfant appelle également une lecture plus allégorique. Evoquant l'iconographie de la Caritas, elle symbolise sans doute également le renouvellement générationnel des futurs adeptes du verbe de Dieu, tout en incarnant le concept de l'Eglise mère des croyants. Sur l'autre rive, séparé du Baptiste par le cours d'eau purificateur, se tient un groupe de dignitaires dûment couronnés et mitrés. Si le prince enturbanné à la mode turque et le maure couronné évoquent sans ambages un processus de contamination iconographique avec le thème de l'Adoration des Mages, la présence d'un haut prélat mitré actualise la scène dans une chrétienté déjà avenue et suggère l'urgence d'un retour aux sources purificateur au sein même de cette dernière. Une femme casquée et protégée de son bouclier, contemplant paisiblement la scène, fait, elle, une référence directe à l'iconographie de Minerve.

Le succès de l'iconographie du sermon du Baptiste dans des milieux réformés est connu: De fait, le thème se prêtait aisément à un rapprochement direct avec les homélies clandestines et souvent forestières des prédicateurs protestants. En l'occurrence, la présence cumulée de hauts dignitaires séculiers et ecclésiastiques aux côtés d'une Minerve assise et placide semble être une exhortation non équivoque à retrouver une paix œcuménique au sein de la chrétienté divisée.

La délicatesse du traitement pictural ainsi que la précision du graphisme arachnéen du feuillage sont les mêmes dans la deuxième de ces petites gouaches, figurant la *Tentation du Christ*, un autre thème évangélique se déroulant en extérieur, dans un désert de fantaisie que la tradition renaissante restitue volontiers dans un foisonnement végétal pour le moins paradoxal aux yeux des spectateurs modernes.

Les références directes à Savery sont ici estompées. La coulisse rocheuse a ici disparu et l'entièreté de la scène est enveloppée dans un opulent décor forestier. Les lignes sinueuses, tourmentées, des frondaisons font écho au délicat *contrapposto* de la figure du Christ et servent de métaphore plastique des affres violentes éprouvées par le Rédempteur dans un moment de doute prestement dépassé. Identifié discrètement mais de façon non équivoque par des cornes et des sabots et ongles fourchus, le diable, déjà à moitié vaincu mais se préparant aussi peut-être à un dernier assaut perfide, se tient accroupi aux pieds du Christ.

Au total, en marge de leur complexité iconographique et de leur poésie naturelle, ces deux gouaches raffinées, délicatement rehaussées, permettent de mesurer la cohérence et la singularité d'une personnalité artistique de tout premier plan. Les quelques années qui les séparent ainsi que l'évolution stylistique que l'on peut y déceler donnent la mesure de l'assimilation subtile et résolument personnelle des influences diverses qu'un artiste de l'envergure de König put retirer d'un séjour formateur en Italie.



In the foreground, the naturalistic motif of the mother embracing her child also lends itself to a more allegorical reading. Evoking the iconography of the Caritas, this figure no doubt also symbolizes the renewal of the Word of God as it is passed down through the generations at same time as embodying the concept of the Church as mother to the faithful. On the other bank, separated from John the Baptist by a purifying stream of water, there is a group of dignitaries resplendent in crowns and miters. While the prince wearing a turban in the Turkish style and the crowned Moor plainly point to a process of iconographical contamination with the subject of The Adoration of the Magi, the presence of a high ranking member of the clergy in miter brings the scene forward to a time of established Christianity and suggests the urgency of the need at this stage to return to the cleansing well of the original source. A helmeted woman protected by her shield who calmly surveys the scene forms a direct iconographical reference to the goddess Minerva.

The iconography of the sermon of John the Baptist is known to have been quite successful within reformed circles: in fact, the theme lent itself particularly well to direct associations with the clandestine homilies often offered by Protestant preachers under cover of the forest. In this painting, the accumulation of high ranking dignitaries, both secular and ecclesiastical, alongside a tranquilly seated Minerva would seem to express an unambiguous call to return to an ecumenical peace within a divided Christianity.

The delicacy of the painterly treatment as well as the precision of the spidery drawing of the foliage is also in evidence in the second of these two small gouaches depicting the Temptation of Christ, another scene from the gospels that takes place outdoors, in an imaginary desert that the renaissance tradition was wont to furnish with an abundance of vegetation that appears paradoxical, to say the least, to the eyes of a modern viewer.

The direct references to Savery are muted here. The rocky corridor has been dispensed with completely and the entire scene is enveloped in luxuriant forest vegetation. The sinuous and tortured contours of the branches echo the delicate contrapposto of the figure of Christ and form a visual metaphor for the violent horrors suffered by the Savior in his passing moment of doubt. Discreetly but unmistakably identified by horns, hooves and forked fingernails, the devil, already partially vanquished or else perhaps preparing his final treacherous assault crouches at the feet of Christ.

In summary, in addition to the iconographical complexity and natural poetry they contain, these two exquisite and delicately highlighted gouaches bear witness to the coherence and singularity of this first-rate artistic personality. The couple of years that separate the two works, as well as the stylistic evolution thus revealed attests to the subtle and highly personal way that an artist of König's caliber can assimilate the diverse influences afforded by a period of study in Italy.



Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq peintres. Il se forma auprès de son père, David Rijckaert l'Ancien, peintre et marchand de tableaux, et auprès du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la gilde des peintres d'Anvers en 1611, il devint également membre de la «Chambre de Rhétorique» et compléta sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie. L'influence de P. Bril, qu'il connut à Rome vers 1615 – 1616, fut déterminante dans l'élaboration de sa conception du paysage. Martin Rijckaert acquiert et perfectionne un style se manifestant par un agencement des plans, une richesse du détail, des nuances de touche et de palette, un rendu du feuillage et de l'eau, qui lui sont tout à fait propres. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Rijckaert fait preuve d'un sens et d'une ampleur de composition digne des plus grands paysagistes. Il mourut en 1631 en la pleine maturité de son art, à l'âge de 44 ans.

À la suite des prototypes diffusés par Jan Brueghel de Velours, le paysage fluvial connut un extraordinaire essor dans la peinture flamande du XVII^e siècle. Sans qu'il faille nécessairement se limiter à une explication strictement sociologique, cet engouement peut s'expliquer par la nostalgie des débouchés fluviaux et maritimes, concrètement et métaphoriquement porteurs de liberté et de prospérité, dont les Pays-Bas espagnols se voyaient quelque peu privés par la fermeture *manu militari* de l'embouchure de l'Escaut par les Provinces sécessionnistes du Nord. Ryckaert s'illustre dans ce cuivre comme un émule distingué des Brueghel. Complétant l'héritage brueghélien, la vision personnelle du peintre s'impose ici dans toute sa sobriété à la fois raffinée et épurée. L'horizon s'est abaissé, la palette s'est assourdie et tend ici à l'intégration chromatique et l'harmonie de ce paysage bucolique n'est égayée que par un nombre limité de comparses choisies avec une parcimonie équilibrée. Des paysans s'apprêtent à embarquer avec leur provisions pour le marché d'une bourgade dont le profil qui se dessine à l'horizon n'est pas sans rappeler Sint-Anna-Pede ou quelque autre paisible village brabançon. Une barque déjà appareillée transporte des villageois et du bétail tandis que d'autres personnages se trouvent à droite sur le point de rentrer dans la traditionnelle auberge de village. Toutes ces scènes caractéristiques agrémentent discrètement ce paysage bucolique et se voient relayées par la facture toute en finesse typique de Ryckaert, un artiste dont la virtuosité peut se déployer avec autant de naturel dans de petits chefs d'œuvres miniaturistes comme dans des compositions de taille plus conséquente.



Paysage fluvial avec pêcheurs et paysans
A river landscape with fishermen and peasants
Cuivre • Copper: 19 x 27 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



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

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

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

In the wake of the prototypes generated by Jan "Velvet" Brueghel and his son and their followers, the river landscape experienced an extraordinary boom in the Flemish painting of the 17th century. Although it should not necessarily be viewed in sociological terms alone, this brief craze could be explained by a nostalgia for the river and seagoing passages, the literal and figurative conveyors of the freedom and prosperity which the Spanish Netherlands saw slip through their fingers with the forcible closing of the mouth of the Scheldt by the secessionist Provinces of the north. Ryckaert proves in this painting that he could easily rival with the brueghelian prototypes.

Completing this stylistical legacy, the painter's personal vision asserts itself here in all its refinement that is at once subtle and pared-down. The horizon has been lowered, the palette has grown more muted, with a greater tendency towards chromatic integration, and the harmony of this bucolic landscape is punctuated now by just a limited number of figures used sparingly and judiciously. Peasants preparing to embark with their provisions for a market being held in a town, whose profile outlined against the horizon recalls Sint-Anna-Pede or some other peaceful village in Brabant. A boat that has already cast off carries villagers and their livestock while other figures are seen to the right about to enter the traditional village tavern. All of these characteristic scenes which discreetly embellish the picturesque landscape are delineated in a brushwork that shows the characteristic finesse of Ryckaert, an artist whose virtuosity bursts forth with equal confidence in his small, miniaturist masterpieces as well as in his larger-scale compositions.



32-35

Maerten Ryckaert

1587 - Anvers - 1631

L'art de Ryckaert, à la fois enlevé et expressif, se manifeste avec toute sa séduction propre dans cette série de petits paysages appartenant à des typologies fort diversifiées (paysages fluvial, montagneux, panoramique et vue de village).

Et de fait, leur assemblage peut, à première vue, sembler relativement fortuit, un sentiment qui se renforce si l'on observe que, leurs tailles et leur facture exceptées (avec la récurrence de motifs caractéristiques du peintre et valant quasiment crypto-signatures, telles les chèvres du paysage alpestre), ces petits cuivres regorgent, a priori, de références picturales éclectiques : si, en effet, le paysage fluvial évoque sans ambages les compositions de Brueghel, le paysage alpestre semble, lui, plus réminiscent d'un Paul Bril ou d'un de Momper...

Mais c'est par un examen plus attentif de leur construction et par la reconstitution de la séquence narrative qu'ils contiennent de façon implicite que la vision unitaire de la série s'impose peu à peu, justifiant à leur égard l'emploi du terme de cycle :

D'un paysage à l'autre, à l'instar du paysan chargé de sa hotte, reviennent en effet des motifs qui suggèrent l'idée d'un voyage et d'un itinéraire, tandis que d'autres éléments sont susceptibles de fournir un cadre temporel à chacune des représentations : Ainsi, si l'arbre de mai du paysage villageois renvoie directement au printemps, les frondaisons plus claires du Paysage au moulin peuvent être associées à l'automne et le paysage alpestre à l'hiver, de telle sorte que l'idée d'un cycle de saisons semble se dessiner en filigrane.

Si l'on observe en outre l'augmentation progressive, d'un cuivre à l'autre, des éléments de relief montagneux, ainsi que l'équilibre des coulisses latérales des panneaux se répondant deux par deux, ce cycle devient véritablement l'illustration implicite d'un périple à la fois géographique et temporel amenant insensiblement le voyageur (et le spectateur), d'une saison à l'autre, de la quiétude d'un village flamand au cadre plus tourmenté d'un paysage montagneux résolument plus méridional...



Cycle de paysages: Vue de Village ; Paysage fluvial ; Paysage avec Moulin, Paysage Montagneux
Series of landscapes: Village view; River landscape; Landscape with windmill; Mountainous landscape
 Panneaux • Panels : 8,9 x 15,2 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée



The full charm of the both spirited and expressive art of Ryckaert is shown in this series of small landscapes of highly diverse typologies (river landscape, mountain view, panorama and village view).

And indeed, grouping them together may at first sight seem relatively arbitrary, an impression which is only heightened when one observes that, except for their sizes and their brushwork (together with the recurrence of the painter's characteristic motifs which function as virtual hidden signatures, such as the goats in the mountain landscape), these small copper panels initially seem to present eclectic pictorial references: while the river landscape plainly evokes the compositions of Brueghel, the mountain landscape seems more reminiscent of Paul Bril or de Momper.

However, a more attentive examination of their construction and the reconstitution of the narrative sequence implicitly contained within them gradually reveal the unified vision that underlies the series, justifying their treatment as a cycle:

From one landscape to the next, after the example of the peasant hauling his basket, motifs keep appearing that suggest the idea of a journey and a route, while other elements are likely to suggest a temporal setting for the scenes: thus, while the May Tree in the village landscape directly refers to spring, the more sparse leaves of the landscape with the mill could be associated with autumn and the mountain landscape with winter, so that the veiled idea of a cycle of seasons begins to shine through.

Furthermore, if one observes the progressive increase, from one panel to the next, of the elements of mountainous relief, as well as the equilibrium of the lateral swathes of trees which frame the panels two by two, this cycle implicitly becomes the illustration of a both geographical and temporal journey leading the traveler (and the viewer) imperceptibly from one season to the next, from the tranquility of a Flemish village to the more tortuous setting of a distinctly more Southern mountain landscape.



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

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

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

Cette représentation allégorique du Printemps, dominée à l'avant-plan par la préparation d'un champ de fleurs, trouve son origine dans un cycle de Saisons auquel s'attela Pierre Brueghel l'Ancien vers la fin de son existence. Brueghel l'Ancien ne put malheureusement pas porter ce cycle à son terme, de telle sorte que la diffusion iconographique qu'en assurèrent respectivement Pierre II et Pierre III s'appuya pour ce qui est des deux dernières saisons sur des dessins de Hans Bol.

Il n'en reste pas moins qu'un dessin autographe du fondateur de la dynastie, conservé à l'Albertine et gravé en 1570 par Hieronymus Cock, fournit le point de départ du volet printanier qui nous occupe. Tant Pierre II que Pierre III semblent s'être inspirés du modèle gravé par Cock : leurs compositions inversent tout naturellement par effet de miroir les éléments dessinés par Brueghel l'Ancien, de telle sorte que les acteurs de la scène, à l'instar du paysan de l'avant-plan occupé à bêcher, deviennent pour l'occasion gauchers.

Pierre III réalise en l'occurrence un œuvre personnelle où il laisse libre cours à son sens audacieux des accords chromatiques, fidèle dans son ensemble à la composition de son grand-père, mais en y introduisant de subtiles et significatives variations.

L'avant-plan est dominé par la préparation d'un champ de fleurs, une activité illustrant le mois de mars et que Brueghel III, de façon quelque peu anticipative et prématurée, anime de boutons déjà éclos. Une autre association avec le mois de mars est fournie par les deux hommes occupés à couper les vignes.

Suivant un axe de pénétration temporelle linéaire, ce sont des activités liées au mois d'avril qui sont détaillées au plan médian et à l'arrière-plan droit : tonte des moutons, élevage des ruches et, plus au loin, ensemencement des champs.

Mai se trouve réduit par contre à une portion plus ludique et congrue. Comme son père, mais à l'encontre de son grand-père qui y avait inséré une réunion beaucoup plus policée de dames et de gentilshommes s'adonnant à un pique-nique champêtre, Brueghel III choisit de représenter une scène de vraie réjouissance populaire...

Dans cette option s'exprime la volonté délibérée de Brueghel III d'accentuer, tant dans l'exécution picturale que dans le choix et le développement de certains motifs, le côté résolument expressif de l'allégorie, suivant ainsi son propre tempérament artistique.

Allégorie du Printemps

Allegory of Spring

Cuivre • Copper : 28,7 x 35,4 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

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

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

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

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

This allegorical representation of spring, dominated in the foreground by the preparation of a field of flowers originates from the cycle of seasons created by Pieter Brueghel the Elder towards the end of his life. Unfortunately, Brueghel the Elder was unable to complete the cycle. The iconographical diffusion of such cycles provided respectively by Pieter II and Pieter III was thus based for the last two seasons on drawings by Hans Bol.

The fact remains however that a drawing made by the founder of the dynasty himself, currently in the collection of the Albertina and engraved in 1570 by Hieronymus Cock furnishes the point of departure for the spring segment under consideration here. Both Pieter II and Pieter III appear to have been inspired by the model engraved by Cock: as a result, it is quite natural that their compositions invert the elements drawn by Brueghel the Elder, showing them in mirror image, an element which gives a natural explanation to the fact e.g. that the peasant digging in the foreground is, in this case, left-handed.

While remaining generally faithful to his grandfather's compositional model, Pieter III has made of it a personal work in which he gives free rein to his bold sense of color harmonies, at the same time as he introduces subtle but significant variations to it.

The foreground is dominated by the preparation of a field of flowers, an activity that illustrates the month of March, and that Brueghel III decorates in this case, in a somewhat anticipatory and premature fashion, with tulip blossoms already in bloom. Two men busy cutting vines provide an additional association with the month of March.

In a sort of linear tri-dimensional temporality, the activities connected with the month of April are shown in the middle ground and in the background on the right: shearing sheep, bee keeping, and further still, sowing the fields.

May is depicted, by contrast, in a more amusing if reduced guise. Like his father, but in contrast to his grandfather who employed a much more refined gathering of ladies and gentlemen enjoying a country picnic, Brueghel III chooses to show a scene of genuinely popular merrymaking...

In this decision, we perceive Brueghel III's deliberate will to accent the overall expressive character of the composition, whether it be in its painterly execution or in his choice and development of motifs more akin to his own artistic temperament.



37

Philippe de Momper

1586 – Utrecht – 1634

Vue de ville avec scène de marché

Cityscape with market scene

Panneau • Panel : 74 x 95 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



Philippe de Momper fit son apprentissage et travailla dans l'atelier de son père, Joost de Momper. Il exécuta les personnages dans les ateliers de ce derniers. Ses couleurs sont plus chaudes que celles employées par son père, et les détails d'architecture plus réalistes, mais la composition de ses arrières-plans est plus schématisée. Il voyagea en Italie en 1622 avec Jan Brueghel le Jeune et composa une série de vues italiennes.

A son retour en 1624, il devint maître de la guilde de Saint-Luc d'Anvers et y réalisa des compositions personnelles en ne reniant jamais l'esprit paternel. Il décéda très jeune, un an avant son père ce qui explique la rareté de ses œuvres.



Philip de Momper was apprenticed in the studio of his father, Joos de Momper, for whom he subsequently worked as a staffage painter. His palette is warmer than his father's; his architectural details are also more realistic, but the backgrounds of his compositions are however more schematic. In 1622, he travelled to Italy with Jan Brueghel the Younger and painted a series of Italian views.

In 1624, on his return from Italy, he was made master of the Antwerp guild of St Luke and, in this quality, carried out very personal compositions without ever parting from the artistic spirit inherited from his father. His early death - which preceded his father's own death by one year - is probably the reason for the scarcity of his works.



Le talent et la place qu'occupe Philippe de Momper dans le développement des scènes de marché dans l'art flamand du XVII^e siècle sont particulièrement manifestes dans cette composition.

Prolongeant les scènes d'étals de marché des Aertsen, Beukelaer et autres Valckenborch, mais aussi les réjouissances villageoises d'un Brueghel ou d'un Balten, ce panneau se situe également aux confins d'un autre genre autonome, celui de la vue de ville... Au regard des pignons et de l'ensemble des caractéristiques architecturales des édifices soigneusement représentés par le peintre, le décor est sans ambiguïté campé sur la place d'une industrielle ville flamande. Des repères monumentaux explicites nous permettent en outre de localiser plus précisément la scène dans la ville de Lier.

Véritable *opus magnum* du peintre, le panneau regorge d'une foule de personnages bigarrés et brillamment caractérisés. Réalité urbaine fidèlement observée relevant aussi de la convention d'un genre pictural, des paysans venus à la ville vendre leur produits y côtoient d'industriels artisans ainsi que des membres de la bourgeoisie et de l'establishment urbains. C'est avec une *maestria* rare que de Momper caractérise chacun de ces personnages. Leur échelonnement progressif dans un environnement urbain tout aussi bien agencé s'ajoute à la qualité du rendu atmosphérique pour donner la pleine mesure des talents multiformes de ce peintre encore méconnu qu'est Philippe de Momper.

Un comparatif troublant au niveau de la topographie urbaine, et dont la paternité trouvera désormais une attribution plus étayée, est fourni par l'*Automne*, panneau jadis attribué à Joost de Momper et Jan Brueghel de Velours et faisant partie d'un cycle de Saisons (panneau, 75 x 105 cm. ; cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Essen, 19, p. 646 n° A 157-160) mis en vente chez Christie's, Londres, 30 mars 1979, n°87.



The talent and the pivotal position occupied by the art of Philippe de Momper in the development of market scenes in Flemish art of the 17th century are particularly evident in this composition.

At the crossroads between different genres, this painting, clearly reminiscent of the scenes of market stalls by Aertsen, Beukelaer, Valckenborch, as well as of the scenes of village merrymaking by Brueghel or Balten, can also be read as a particularly balanced cityscape.

Judging from the gables and the overall architectural characteristics of the buildings that have been carefully depicted by the painter, the setting is clearly the market square of an industrious Flemish city. Explicit monumental reference allows us to locate the scene more specifically in the town of Lier.

As the painter's veritable opus magnum, the panel reveals a crowd of brightly colored and brilliantly characterized figures. This carefully observed urban reality, also revealing the conventions of the pictorial genre, shows peasants who have come to the city to sell their produce mingling with the industrious local artisans as well as the members of the bourgeoisie and the urban establishment.

De Momper brings rare mastery to the characterization of each one of these personalities. Their progressive distribution, integrated into an equally well constructed urban environment, the quality of the rendering of the atmosphere, are all evidence of the multiple talents of this still little-known painter, Philippe de Momper.

*A comparative, the authorship of which can now be given a more solid attribution, is provided by Autumn, a panel formerly attributed to Joost de Momper and Jan Velvet Brueghel that formed part of the cycle of Seasons (panel, 75 x 105 cm.; cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Essen, 19, p. 646 n° A 157-160) sold at Christie's, London, 30 March 1979, n°87.*



Des éléments contrastés de la vie mouvementée de ce peintre, dont le nom n'a été redécouvert qu'en 1939 par Edith Greindl, nous sont parvenus.

Sa date de sa naissance peut être fixée aux alentours de 1573, l'artiste apparaissant comme étant âgé de cinquante-quatre ans dans un document officiel de 1627.

Il entre en apprentissage à Anvers, chez Carel de Ferrara, en 1617, et est également cité, cette année-là, pour la première fois, dans les registres de la corporation. Il accède à la maîtrise en 1620.

Il part ensuite au Portugal, pays qu'il fuit rapidement, s'étant rendu coupable du meurtre d'un dominicain, et vient se réfugier à Mons.

En 1640, Christian Luyckx rentre en apprentissage dans son atelier et, quelque temps plus tard, Marlier est mentionné comme graveur sur cuivre.

Travaillant beaucoup pour l'exportation et, notamment, pour le célèbre négociant Willem Forchoudt qui lui commanda, entre 1645 et 1647, trente-cinq tableaux représentant des guirlandes de fleurs, Marlier mit également ses talents à la disposition d'autres peintres : Un panneau, daté de 1653 et portant la double signature du peintre et de Frans Francken le Jeune, atteste d'une collaboration avec l'un des peintres les plus en vue de la métropole scaldienne.

Quand il n'innove pas radicalement, Marlier n'hésite pas à reprendre dans ses compositions des formules à l'honneur au début du siècle, en les actualisant discrètement. Suivant l'exemple d'Osias Beert et de Jan Brueghel l'Ancien, il construit soigneusement ses bouquets, tout en évitant de pousser trop loin la symétrie des éléments. Privilégiant la valeur esthétique des jeux de couleur, il choisit les fleurs, non en fonction de la saison de floraison, mais pour l'harmonie tonale qu'elles génèrent. Sa palette éclatante, où se côtoient le rouge vif, le blanc, le jaune et le rose, ainsi que l'extrême finesse de son dessin, sont des qualités tout particulièrement appréciées chez ce peintre dont on ne cesse de réévaluer l'importance historique.

L'art tout à la fois archaisant et délicat de Philippe de Marlier se déploie subtilement dans ce bouquet agencé et étagé avec une élégance toute décorative.

Suivant la pratique de l'époque (ou plutôt de la génération antérieure des praticiens du genre), l'artiste veille à une combinaison de variétés florales savamment étudiée en fonction de leur complémentarité esthétique et symbolique. Pour séduisant qu'ils soient, ces arrangements se révèlent être physiquement tout à fait irréalistes, tant en raison des périodes de floraison différentes des boutons que de la négation implicite de la gravité terrestre qu'ils impliquent.

Il n'est pas jusqu'à la disposition symétrique des boutons d'oeillets jonchant l'entablement qui ne vienne s'inscrire dans le formalisme esthétique présidant à la composition d'ensemble.

Cela dit, les glacis délicats et la légèreté du pinceau de de Marlier, joints au relatif désordre naturaliste qu'il instille à ce bouquet, viennent en quelque sorte compenser l'artificialité première de l'arrangement.

Une note d'humour est apportée par l'animation expressive de la physionomie de l'angelot qui se détache de la frise en grisailles ornant la panse du vase de fleurs. Les sourcils arqués et les yeux désespérément relevés vers le haut, il semble quelque peu déconfit et frustré de ne pouvoir, à l'encontre des spectateurs du tableau, profiter de la contemplation des munificences florales qui le surplombent.

Bouquet de fleurs sur un entablement

Bouquet of flowers on a table

Panneau • Panel : 64,5 x 49 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

The available details of the tumultuous life of this painter, whose name was only rediscovered in 1939 by Edith Greindl, are rife with contrast.

His date of birth can be established as around 1573, since the artist is recorded as being 54 years of the age in an official document from 1627.

He was apprenticed in Antwerp to Carel de Ferrara in 1617, and is also mentioned for the first time in the registers of the corporation in the same year. He became a master in 1620.

He subsequently left for Portugal, but quickly fled, having been found guilty of the murder of a Dominican, and took refuge in Mons.

In 1640, Christian Luyckx became an apprentice in his workshop and somewhat later, Marlier is mentioned as a copper engraver.

He produced much of his work for export and particularly for the famous broker Willem Forchoudt who, between 1645 and 1647, commissioned 35 paintings of garlands of flowers from him. Marlier also offered his talents to other painters: a panel, dated 1653 and bearing the double signature of the artist and Frans Francken the Younger, bears witness to his collaboration with one of the most prominent artists of the city on the Scheldt.

When he does not innovate outright, Marlier does not hesitate to include in his compositions formulae that were much in vogue at the beginning of the century, discreetly updating them. After the example of Osias Beert and Jan Brueghel the Elder, he meticulously constructs his bouquets, taking care to arrange the elements with excessive symmetry. Favoring the aesthetic value of the interaction of color, he chooses his flowers not according to the season in which they appear, but on the basis of the tonal harmony that they provide. His dazzling palette, combining bright red, white, yellow and pink, together with the extreme finesse of his draftsmanship are qualities that are particularly cherished in the work of this painter whose historical importance continues to be reassessed.

The both delicate and archaic art of Philippe de Marlier subtly unfolds in this elegantly constructed and highly decorative bouquet.

According to standard practice of the time (or rather, of the previous generation of practitioners of the genre), the artist has taken care to combine flowers carefully selected in function of their aesthetic and symbolic complementarity. After all, pretty as they are, this arrangement would in fact be physically completely impossible in reality due, on one hand, to the different times of the year in which the blossoms naturally appear, and on the other hand, to the way that they implicitly defy gravity.

The aesthetic formalism of the composition as a whole can also be seen in the symmetrical arrangement of the carnation blossoms that litter the table. Nevertheless, the delicate glazing and that lightness of Marlier's brushwork, combined with the relatively naturalistic disorder he has brought to the rest of the bouquet serves to somewhat compensate for its underlying artificiality.

A humorous note is added with the lively expressive head of a cherub visible in the frieze in grisaille decorating the belly of the vase. With his eyebrows arched, and his eyes desperately lifted upwards, he appears to be rather dejected and frustrated not to be able to share with the viewers the privilege of contemplating the floral splendors above him.



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

Il reste proche de son père dans le choix de ses sujets, dont il 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.

Point d'éléments superflus dans cette ravissante et inédite composition florale dont l'opulence sans artifices 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 de l'école lombarde et où le libre désordre de l'arrangement des fleurs n'est qu'apparent, les fleurs, dans toute la finesse de leurs coloris et la délicatesse de leur exécution, se détachent avec force d'un fond noir abstrait et d'un simple entablement de bois.

Pratiquant un style certes moins baroque que celui qu'il déploiera dans ses guirlandes de fleurs, Jan Brueghel se réfère encore ici au modèle paternel mais pour l'intégrer à une création tout à fait inédite.

La coupe à décor de ruches appliquées se rapproche de la version simplifiée à bords festonnés qu'emploie Brueghel l'Ancien dans son *Allégorie du Toucher* conservée au Prado (Inv. N° 1398). Isolée, vidée de ses raisins et remplies de fleurs, elle sera à deux reprises au moins également utilisée par Brueghel l'Ancien dans des compositions florales indépendantes (cf. M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles 1983, pp. 90-94). Brueghel le Jeune emploiera lui aussi ce modèle de coupe dans des compositions isolées (cf. cat. Galerie De Jonckheere, printemps 2000, n° 34) mais il semble que la combinaison avec le ravissant petit vase ouvragé d'une pâte de faïence similaire soit tout à fait spécifique et propre à notre composition, tant chez le fils que chez le père.



Bouquets de fleurs dans une coupe et un petit vase de faïence blanche
Floral composition in a bowl with a small white porcelain vase
Panneau • Panel : 27 x 40,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



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

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

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

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

Without a single element in excess, this enchanting and distinctive floral composition displays the unaffected opulence that is the unquestionable mark of the brilliant art of Jan Brueghel the Younger, one of the best floral painters of his generation. With a restrained layout that calls to mind the best work of the Lombard school and in which the casual disarray of the bouquet is only an illusion, the subtly hued and delicately drawn blossoms stand out strikingly against a black abstract background and a simple wooden tabletop.

Applying a style that is considerably less baroque than the one in evidence in his paintings of garlands of flowers, Jan Brueghel still makes clear reference to his father's model here but integrates it into a quite original creation.

The bowl, with its frilled edging, resembles the simplified version that Brueghel the Elder uses in his *Allegory of Touch* at the Prado (Inv. N° 1398). Isolated, and this time with the grapes replaced by flowers, the same bowl was also used on at least two occasions by Brueghel the Elder in independent floral compositions (cf. M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Brussels 1983, pp. 90-94). Brueghel the Younger also used this type of bowl alone in certain compositions (cf. cat. Gallery De Jonckheere, Spring 2000, n° 34) but it would appear that the combination with the exquisite little vase made of a similar molded earthenware is wholly specific to this composition, and does not occur in his father's work.



Jan Brueghel le Jeune et Hendrik van Balen

1601 – Anvers – 1678 et 1575 – Anvers – 1632

Allégorie de l'Air
Allegory of the Air
Panneau • Panel : 54,5 x 94 cm.

PROVENANCE :
Collection privée, Autriche
Collection privée

Ce panneau à la facture éclatante s'inscrit dans une tradition de paysages allégoriques représentant les Éléments initiée par Jan Brueghel l'Ancien.

À l'encontre des allégories du même thème réalisées par Marten de Vos ou Jacques de Gheyn le Jeune, compositions qui se concentraient sur des personnifications, figures uniques dûment ornées et entourées d'attributs, les Brueghel initièrent la pratique de paysages remplis de motifs « parlants » et accessoirement animés de la divinité, de la muse ou du héros concernés par le sujet à illustrer.

L'une des premières séries fut réalisée, entre 1609 et 1611, par Jean l'Ancien pour son mécène milanais, le cardinal Frédéric Borromée. L'accueil du cycle fut tellement favorable que ce dernier ne manqua pas de recommander une allégorie de l'Air et une Allégorie de l'Eau. Suivirent un nombre conséquent de réélaborations, tant auto-graphes que de la main de disciples ou de membres de la *bottega* brueghélienne tels que Jean le Jeune ou Jan van Kessel. Toutes ces compositions reprennent la conception d'ensemble de l'original, tout en s'en détachant par de nombreuses variations de détail (position de la muse, des angelots, variétés de volatiles etc.).

Le panneau présenté ici est assurément l'une des formulations du thème les plus abouties : il résulte de l'étroite collaboration entre Jan Brueghel le Jeune et Hendrik van Cleve, pour les figures. L'on sait que van Cleve, collaborateur de Brueghel de Velours, réitéra à trois autres reprises sa participation à des cycles d'Éléments au côté de Jan Brueghel II.

Suivant une typologie éminemment brueghélienne, les figures et les volatiles sont concentrés sur un *proscenium* diagonal allant de gauche à droite, surplombant un arrière-plan paysager qui n'est pas sans rappeler les paysages de la *Bataille d'Issos* ou de *La Continence de Scipion*. L'orientation de cette plate-forme implicitement sur-élevée contredit celle utilisée par Brueghel l'Ancien dans son Allégorie du Louvre mais rejoint la mise en place utilisée dans la version du Musée des Beaux-Arts de Lyon. C'est également à la version lyonnaise de Brueghel l'Ancien que notre panneau se réfère en ce qui concerne le *contrapposto* de la figure d'Uranie, l'orientation de sa tête ainsi que la disposition des putti qui l'entourent. Ces derniers sont représentés en plein vol, en accord avec la thématique représentée et à l'encontre de la mise en place terrestre adoptée par van Balen dans la toile qu'il réalise avec Brueghel l'Ancien en 1611 (cf. K. Ertz in : cat. expo *Brueghel/Brueghel*, Anvers, KSMK, pp.228-232, n° 74, ill.).



This dazzlingly executed panel belongs to the tradition of allegorical landscapes representing the Elements that was begun by Jan Brueghel the Elder.

Unlike the allegories on the same subject created by Marten de Vos or Jacques de Gheyn the Younger, compositions which are concentrated on personifications through single figures adorned with and surrounded by attributes, the Brueghels initiated the practice of using landscapes full of "telling" motifs which are only secondarily enlivened by the figure of the appropriate divinity, muse or hero to illustrate the theme.

One of the first series was produced by Jan the Elder, between 1609 and 1611 for his Milanese patron, cardinal Frederic Borromeus. The cycle was so well received that the cardinal further commissioned an Allegory of Air and an Allegory of Water. A considerable number of reworkings of the compositions followed from this success, painted by Jan the Elder himself as well as by disciples or members of the brueghelian bottega such as Jan the Younger or Jan van Kessel. All of these compositions reproduce the overall conception of the original, while distinguishing themselves through numerous variations in the detail (position of the muse, cherubs, types of birds, etc.)

The panel under consideration here is surely one of the most accomplished formulations of the theme and resulted from the collaboration between Jan Brueghel the Younger and Hendrik van Cleve, for the figures. It is known that van Cleve, who collaborated with The Velvet Brueghel, repeated his participation in these cycles of Elements three times together with Jan Brueghel II.

According to an eminently brueghelian typology, the figures and the birds are concentrated around a diagonal proscenium which extends from left to right, set in front of a landscape in the background that recalls the landscapes of the Battle at Issos or The Continence of Scipio. The orientation of this implicitly elevated platform is the opposite of the one used by Brueghel the Elder in his Allegory in the Louvre, but follows the pattern of the Lyons Museum of Fine Arts version. It is also the Lyons model which is followed with regard to the contrapposto of the figure of Urania, the orientation of her head as well as the arrangement of the putti around her.

*The putti are shown in full flight, in accordance with the theme of the picture and in contrast to the terrestrial arrangement adopted by van Balen in the canvas he achieved with Brueghel the Elder in 1611 (cf. K. Ertz in: exhib. cat. *Brueghel/Brueghel*, Antwerp, KSMK, pp.228-232, n° 74, ill.).*



Jan Brueghel le Jeune et Hendrik van Balen

1601 – Anvers – 1678 et 1575 – Anvers – 1632

La nymphe Uranie, identifiée par l'astrolabe qu'elle brandit dans sa main gauche (de l'autre, elle tient fort à propos un amusant bouquet de plumes), se tient au milieu de la plate-forme de l'avant-plan. Nymphe de l'Astronomie, elle sert de personnification toute naturelle à une allégorie de l'air et offre un contrepoint tout aussi judicieux à la figure d'Apollon que l'on aperçoit dans la trouée de lumière de l'arrière-plan, dressé sur son chariot de feu.

Dans une parfaite adéquation au sujet, le ciel, que le peintre fait d'ailleurs glisser insensiblement du gris le plus menaçant à l'azur le plus éclatant, occupe les trois quarts de la surface du panneau.

L'essentiel des volatiles se rassemble néanmoins aux pieds de la nymphe. Et c'est avec une véritable délectation que l'on se peut se perdre dans le détail de leurs plumages bariolés, rendus avec une virtuosité rare.

En accord l'esprit encyclopédique sous-tendant ce genre de représentations, on y retrouve des volatiles associés aux quatre continents connus à l'époque : s'y distinguent en effet parmi tant d'autres, le paon, la grue pour l'Asie, le pélican, l'autruche pour l'Afrique, le cygne, le coq, l'aigle et les hiboux pour l'Europe, et enfin, pour les Amériques, le dindon ainsi que de somptueux oiseaux de paradis que leurs queues chatoyantes font ressembler à d'étranges comètes sidérales.

Dans un esprit d'exhaustivité similaire, Jan Brueghel a également pris soin de représenter des volatiles associés à d'autres éléments : si le paon, l'autruche et le dindon sont des volatiles essentiellement terrestres, le pélican et le cygne se rattachent de fait davantage à l'élément aquatique.

Et si l'on considère que le feu est implicitement signifié par le chariot solaire conduit par Apollon, force nous est de constater que cette simple allégorie, par-delà la complémentarité la rattachant aux autres éléments du cycle brueghélien, pourrait à elle seule déjà valoir d'allégorie synthétique des quatre éléments...

La richesse de ce programme iconographique, sans doute plus directement perceptible aux yeux de l'amateur du XVII^e siècle, ne doit détourner pas notre attention de ce qui, de nos jours encore, fait la force de ce panneau : une inventivité formelle, un raffinement des coloris et une exécution picturale ainsi qu'une virtuosité dans le rendu des textures véritablement hors pairs, justifiant pleinement la place centrale que la dynastie des Brueghel occupe au firmament des peintres flamands du XVII^e siècle...



The nymph Urania, identified by the astrolabe she holds in her left hand (in the other, she highly appropriately holds an amusing bouquet of feathers), stands in the middle of the platform in the foreground. As the nymph of Astronomy, she is the natural personification of an allegory of the air and provides the perfect counterpoint to the figure of Apollo visible in the distance, astride his fiery chariot in the shaft of light in the background.

Most appropriately for the subject, the sky, which the painter allows to imperceptibly turn from the most threatening grey to the brightest azure, occupies three quarters of the painting's surface.

Most of the birds however, are gathered at the feet of the nymph. It is truly a delight to lose oneself in the detail of their feathers which have been rendered with a rare virtuosity.

In accordance with the encyclopedic spirit which underlies this type of painting, birds are shown representing all four of the then known continents: among others, there is the peacock and the crane for Asia, the pelican and ostrich for Africa, the swan, the cock, the eagle and the owls for Europe, and finally, for the Americas, the turkey as well as the magnificent birds of paradise with dazzling tails that make them look something like strange meteors.

In a similarly exhaustive spirit, Jan Brueghel is also at pains to represent birds associated with the other elements: while the peacock, the ostrich and the turkey are essentially earthbound birds, the pelican and the swan belong rather to the element of water.

And if one considers that fire is implicitly signified by the chariot of the sun driven by Apollo, it becomes clear that this simple allegory, beyond the complementarity that connects it to the other elements of the brueghelian cycle, already in itself forms a synthetic allegory of the four elements. The richness of this iconographical program, which was doubtless more readily perceptible to the 17th century viewer, does not distract from what, to this day, forms the strength of this panel: the formal inventiveness, the refinement of palette and painterly execution and the virtuoso rendering of the textures to truly incomparable effect, all of which justify the central position that the Brueghel dynasty occupies in the firmament of the Flemish painters of the 17th century.



41-42

Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Village au Bord de l'Eau ; La Halte au bord du Moulin
Village at the water's edge; Pausing besides the Mill
 Paire de cuivres • Pair of copper panels : 14,2 x 19,3 cm.

PROVENANCE :
 Collection M. et Mme. Fielding Lewis Marshall, Etats-Unis
 Collection privée, France

EXPOSITION:
 William Hayes Auckland Memorial Art Center, Chapel Hill, North Ca.

Un aspect beaucoup plus confidentiel et intimiste de l'art de Brueghel le Jeune nous est offert par cette paire de ravissant petits cuivres. Il s'agit de deux petits paysages campagnards, à horizon bas et structurés par une trouée diagonale, suivant la formule popularisée par Brueghel l'Ancien.

C'est avec une réelle complémentarité formelle et chromatique que ces deux petits tableaux se répondent l'un à l'autre. A la coulisse arborée de gauche du premier des deux pendants fait écho le bosquet clôturant le deuxième cuivre. Les lacets sinueux de la rivière dans l'un, le tracé d'un chemin de terre dans l'autre, traversent dans les deux cas la composition et amènent le regard du spectateur vers un horizon lointain au ciel chargé de nuages.

Il n'est pas jusqu'à une certaine complémentarité thématique implicite qui ne se dessine ici. Le premier pendant est en effet dominé par l'élément aquatique, tandis que le second voit la plus grande partie de son champ pictural occupé par le ciel, mettant, ainsi que le souligne également la présence d'un moulin à vent, l'air à l'honneur. A eux deux, car on ne peut davantage exclure le feu implicitement contenu dans l'âtre des constructions humaines, ces deux petits cuivres contiennent donc des références directes à chacun des quatre éléments.

Les personnages et animaux ponctuent de petites notes colorées et expressive ces tableaux à dominantes tri-tonales. Une lavandière, des pêcheurs, un homme remplissant un tonneau, un autre s'affairant à atteler sa charrue, un couple de paysans en pleine conversation, peu de figures suffisent à l'artiste pour leur instiller une vie paisible.

Autant d'éléments qui renforcent la préciosité de cette paire et attestent de l'aisance versatile d'un artiste pouvant tout aussi bien s'atteler à d'importants paysages allégoriques ou historiques qu'à de petits paysages naturalistes.



This stunning pair of copper panels offers us a taste of a much more private and intimate side of the art of Brueghel the Younger. They present two country landscapes, with low horizons and structured around a diagonal vista, according to the formula popularized by Brueghel the Elder.

These two little copper panels match each other with a true formal and chromatic complementarity. The patch of trees on the left of the first painting is echoed by the grove that completes the second one. The sinuous bends of the river in one, and the route of a dirt road in the other, traverse the compositions in both cases, leading the eye of the viewer towards a distant horizon and a sky heavy with clouds.

There is even a certain implicit thematic complementarity. The first painting is in fact dominated by the aquatic element, while the second has given over the greatest part of its pictorial space to the sky, paying tribute to the Air. The presence of a windmill underscores this meaning. In both of them, if one counts the fire implicitly present in the hearths of the human habitations, then these two panels contain direct references to all four of the Elements.

People and animals punctuate the scenes bringing small touches of color and expression to these predominantly tri-tonal paintings. A washerwoman, fishermen, a man filling a barrel, another preparing to hitch up his plow, or a couple of peasants engaged in conversation, just a few figures are all the artist needs to tranquilly bring them to life.

These many aspects only heighten the desirability of this pair of paintings and bear witness to the easy versatility of an artist, equally at home with large scale historical or allegorical compositions as with small miniaturist landscapes.



Jan Brueghel le Jeune et atelier

1601 – Anvers – 1678

Près d'un demi-siècle sépare ce jardin d'Eden de la composition du même thème réalisée par Jacob Savery présentée au n° 23 de ce catalogue. Là où, chez Savery, tout se déclinait dans un immobilisme suspensif, l'heure est déjà, chez Brueghel, à une nervosité à peine contenue.

L'épisode biblique se discerne, comme chez Savery, à l'arrière-plan, mais légèrement décalé vers la droite.

Comme chez Savery, les animaux occupent le devant de la scène, mais alors que chez ce dernier ils étaient isolés un par un, dans un statisme rappelant celui des planches zoologiques, ils sont ici pour la plupart représentés en couples, à l'instar des ancêtres de l'humanité. Leurs mouvements inquiets font écho au mouvement impétueux d'Eve et révèlent une tension préfigurant les bouleversements qui suivront le geste de cette dernière :

L'équilibre non-agressif qui régnait au jardin d'Eden ne semble désormais plus ne tenir qu'à un fil et, déjà, des chiens aboient sur les deux cygnes évoluant à la surface de l'étang de l'avant-plan.

On remarquera dans le choix diversifié des espèces, renvoyant aux différents Eléments et continents, cet esprit d'encyclopédisme symbolique habituel dans les représentations du thème.

Le paysage se fait l'écho de l'agitation ambiante avec ses frondaisons expressives aux troncs noueux et aux feuillages touffus. L'ensemble du paysage reprend la construction symbolique à deux trouées perspectives déjà observée chez Savery : on remarquera néanmoins qu'Adam et Eve sont ici engagés dans ce qui pour eux représente la trouée de gauche, un choix qui n'est sûrement pas anodin quand on songe aux connotations négatives de la senestre dans l'iconographie chrétienne.

En marge de ces considérations symboliques, il est caractéristique de retrouver à l'avant-plan en guise de perchoir le motif de l'arbre décharné, récurrent dans ses Allégories de l'Air (cf. n° 40 de ce catalogue) et autres représentations de volatiles.

A un niveau plus général, notre panneau semble procéder de la même typologie que le Jardin d'Eden conservé au Szepmüvészeti Museum de Budapest (cf. K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne 1979, pp. 246-247, fig. 320) lui-même dérivé du prototype paternel fourni par le Paradis Terrestre avec Arche de Noé, également conservé au Musée de Budapest (cf. K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne 1979, pp. 242, n° 274, fig. 311).



Le Jardin d'Eden
The Garden of Eden
Cuivre • Copper panel : 38,8 x 56,2 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Nearly a half a century separates this Garden of Eden from the composition on the same theme painted by Jacob Savery that is presented under number 23 of this catalogue. Whereas, in Savery's work, the image unfolds in an immobile suspension, in the hands of Brueghel, it is all about a scarcely contained nervousness.

As in the Savery work, the biblical episode is shown in the background, but shifted slightly to the right.

And as in the Savery work, the animals are placed at the front of the scene, but while Savery isolates them one by one, in a static presentation that recalls zoological illustrations, they are shown here for the most part in pairs, just like the ancestors of the human race. Their restless movements echo the impetuous movement of Eve and reveal a tension that foreshadows the violent upheavals that would result from her gesture:

The non-aggressive balance that prevails in the Garden of Eden seems to be hanging by a thread and already, the dogs are barking at the two swans floating on the surface of the pond in the foreground.

In the diverse selection of species, which refer to the various Elements and continents, one can observe the symbolic encyclopedism that was customary in evocations of this theme.

The landscape too echoes the atmosphere of agitation, with its expressive foliage, gnarled trunks and tufted leaves. The landscape as a whole displays the symbolic construction with two perspectives vistas already in evidence in the work by Savery: nevertheless, one notices that in this case, Adam and Eve are located in what would be for them, the left-hand vista, a choice that is surely no accident given the negative connotations of the "sinister" left in Christian iconography.

Aside from these symbolic considerations, the characteristic note in the foreground of the bare tree, here being used as a perch, should be pointed out, an element that recurs in Bruegel's Allegories of the Air (cf. n° 40 of this catalogue) and other pictures featuring birds.

On a more general level, this panel seems to be based on the same typology as the Garden of Eden in the collection of the Szepmüvészeti Museum in Budapest (cf. K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne 1979, pp. 246-247, fig. 320) which itself is derived from the prototype by Breugel the Elder provided by the Earthly Paradise with Noah's Ark also at the Budapest Museum (cf. K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne 1979, pp. 242, n° 274, fig. 311).



44-45

Monogrammist FGB

Actif en Lombardie dans la première moitié du XVII^e siècle

Sous cette appellation mystérieuse se cache le *corpus* d'un maître mystérieux actif en Lombardie à l'aurore du XVII^e siècle, dans la filiation directe d'un Vincenzo Campi. A l'encontre d'un Nuvolone ou d'une Fede Galizia, le Monogrammist FGB se plaît à concevoir des natures mortes élaborées, superposant en différents registres un patchwork de nombreux éléments interchangeables, que l'on a le loisir de retrouver d'ailleurs de façon récurrente d'une œuvre à l'autre.

Le monogrammist affiche une prédilection marquée pour les légumes et les fruits : courges, pastèques, pommes, poires, aulx, asperges confèrent à ses réalisations un aspect de simplicité raffinée, à la résonance résolument méditerranéenne et fort éloignée des fastes pré-baroques aux accessoires précieux dont les écoles septentrionales se feront une spécialité.

La figure humaine peut être accessoirement présente dans ses scènes d'étal de marché mais elle n'y occupe jamais qu'une position marginale.

Ses accessoires de mises en scène sont caractéristiques : livres, table au piétement en lyre, corbeilles, plats de faïence italienne ou espagnole participent d'un même souci de sobriété et d'austérité.

Cet élément, ainsi que l'influence manifeste des *bodegones* espagnols contemporains dans la superposition mesurée des registres compositionnels, ont d'ailleurs amené certains chercheurs à donner à cet artiste une origine ibérique et à lui forger le nom de « Pseudo-Hiepes ».

C'est sans compter la présence d'éléments majoritairement nord-italiens ainsi que la dérivation clairement lombarde de son apprentissage stylistique, l'influence espagnole sur l'école lombarde, ou plutôt le chassé-croisé d'influences mutuelles entre ces deux écoles, s'expliquant de façon tout à fait naturelle dans le contexte politique d'un duché de Milan sous occupation directe de la couronne espagnole.

Il apparaît désormais clairement que les tableaux regroupés dans le *corpus* de cet artiste identifié par ce monogramme énigmatique relèvent de la production légèrement archaïsante et fortement individualisée de l'un des suivants les plus accomplis de Vincenzo Campi et dont l'identité reste encore à découvrir.



Nature morte aux lys et aux asperges ;

Nature morte au plat cassé

Still life with lilies and asparagus;

Still life with broken dish

Paire de Toiles • Pair of Canvases : 95 x 130 cm.

PROVENANCE :

Collection Hélène Pillement, Paris

Collection privée

EXPOSITION :

L'Âge d'or espagnol, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 16 mai – 31 juillet 1955, n° 27 et 28 (comme Van der Hamen y Leon)



Behind this mysterious designation lies the body of work of an equally mysterious master who was active in Lombardie at the dawn of the 17th century, working in direct connection with Vincenzo Campi. Unlike Nuvolone or Fede Galizia, the Monogrammist FGB devoted himself to creating sophisticated still lifes, superimposing in different registers a patchwork of many interchangeable elements which recur from one painting to another.

The Monogrammist shows a clear preference for vegetables and fruits: squash, watermelons, apples, pears, garlic, and asparagus give his work an aspect of refined simplicity with a distinctly Mediterranean feel which is far removed from the baroque splendors and precious attributes that became the specialty of the Northern schools. The human figure may be incidentally present in the scenes of market stalls, but it never occupies more than a marginal position.

The artist's characteristic props: books, a table with a lyre-shaped base, baskets, and Italian or Spanish or earthenware dishes reveal a similar concern for austerity and sobriety.

This element, as well as the clear influence of the contemporary Spanish *bodegones* visible in the measured superimposition of compositional registers has in fact led certain scholars to conclude that the artist was Spanish in origin and to dub him "Pseudo-Hiepes".

This, however, does not take into account the presence of largely Northern Italian elements as well as the clearly Lombardian roots of his stylistic training. Besides, the contemporary occupation of the duchy of Milan by the Spaniards can easily account for the constant interchange of mutual influence between Spanish and Lombard schools. It is therefore clear that the paintings that belong to the body of work of this artist identified only by this enigmatic monogram are the slightly archaic and highly individualistic creations of one of the most accomplished followers of Vincenzo Campi, whose identity currently remains unknown.



44-45

Monogrammiste FGB

Actif en Lombardie dans la première moitié du XVIIe siècle

Cette paire de somptueuses toiles concentre l'ensemble des caractéristiques stylistiques récurrentes dans l'œuvre du maître et ayant rendu possible l'identification d'une personnalité artistique distincte et autonome.

Leur composition est relativement chargée, à la fois savamment élaborée et relevant du *patchwork* d'éléments de prédilection que l'on retrouve dans l'ensemble de son corpus.

L'étagement des éléments y est soigneusement organisé, par-delà l'impression première de léger désordre qu'induisent le placement espacé d'éléments à même le sol ainsi que la suspension quasi-équilibrée des motifs (aux, nèfles, lys et roses...) placés en bordure de table. Cette prédilection pour la mise en suspension d'éléments projetés vers l'espace du spectateur, génère un effet de précarité et d'instabilité virtuelle conforme à l'esprit de *vanitas* inhérent au genre de la nature morte, et est d'ailleurs l'un des traits stylistiques ayant quasiment force de crypto-signature dans l'œuvre du maître.

L'austérité de la mise en page (fond noir et sol rouge abstraits) et la stratification de la présentation, caractéristique récurrente des *bodegones* espagnols, ont suscité une certaine ambiguïté quant au pays d'origine du maître (en l'occurrence, c'est une attribution à l'hispano-flamand van der Hamen y Leon qui a prévalu jusqu'il y a une quinzaine d'années). Mais ce sont des pièces de mobilier commun, en lieu et place des présentoirs abstraits que privilégieraient un Sanchez Cotan ou d'autres maîtres de l'école hispanique, qui servent ici de supports aux éléments de la nature morte.

Plus particulièrement, se détache dans chacun de ces deux pendants une table au piétement en lyre et au rendu perspectif approximatif que l'on retrouve dans d'autres compositions du maître, notamment dans ses deux *Natures mortes de Fruits*, conservées dans une collection privée (cf. Gianluca e Ulisse Bocchi, *Naturaliter*, p. 49, n° 32, 33, ill.). On retrouve d'ailleurs dans ces deux pendants le motif des aux et nèfles en suspension, ainsi que la pastèque, la botte d'asperges, les navets et les poires à même le sol.

Le motif de l'assiette de faïence cassée, garnie de cerises, motif frappant s'il en est et anticipant d'emblée les conséquences de l'aspect d'instabilité suggéré par la disposition souvent précaire des éléments, se retrouve, lui, au centre d'une toile (74 x 96 cm.) conservée dans une collection privée de Florence.

Enfin, l'assemblage pour le moins suggestif des deux courges entrelacées ainsi que la branche candide de fleurs de lys sont repris dans la *Dispense avec Fruits légumes et lys* jadis passée sur le marché antiquaire romain (toile, 97 x 130 cm., cf. Gianluca e Ulisse Bocchi, *Naturaliter*, p. 51, n° 34, ill.).

Il n'est d'ailleurs pas exclu que leur utilisation conjointe au motif tout aussi plastiquement évocateur des gousses d'ail en suspension, encadrant le motif de l'assiette cassée, n'assume une fonction indirectement symbolique. A l'encontre de l'équilibre maintenu dans le pendant figurant livres et lys mariaux, notre deuxième pendant est stygmatisé dans la déperdition de son élément le plus précieux (l'assiette de porcelaine) par l'inclusion de motifs à connotations indirectement sexuelles, comme à illustrer les inévitables conséquences d'un abandon irresponsable aux pulsions charnelles...

En marge de ces connotations symboliques, élégance et sobriété restent les maîtres mots du charme intemporel de ces deux pendants, tout aussi aptes à séduire l'œil moderne qu'ils ne réussissent à susciter l'intérêt des amateurs éclairés du XVIIe siècle.



This pair of superb canvases concentrate within them all of the recurrent stylistic characteristics seen in the work of this master which have made it possible to identify his distinct and autonomous artistic personality.

In both works, the composition is relatively crowded, deftly constructed out of a patchwork of elements that typifies the artist's work.

The presentation of the elements has been carefully organized, in spite of the initial impression of slight disorder generated by the elements on the floor as well as by those balancing in suspension (cloves of garlic, medlar fruit, lilies and roses...) on the table's edge. This penchant for positioning the motifs in suspension or projecting them towards the viewer, which generates an effect of precariousness and instability in accordance with the spirit of vanitas inherent in the genre of the still life, also counts as one of the stylistic traits that form the hidden signature of this master.

The sober layout (abstract black background and red floor) and the stratified presentation, are all recurrent characteristic of the Spanish bodegones and have led to some confusion as to the artist's country of origin (and in this case, it was an attribution to the Spanish-Flemish artist van der Hamen y Leon which prevailed up until some fifteen years ago).

*Nevertheless, in this case, the abstract ledges favored by Sanchez Cotan or other masters of the Spanish school are replaced by from ordinary pieces of furniture. More specifically, in each of these two paintings, one notices a table whose lyre-shaped feet are rendered in a somehow rough perspective and which is to be found in other compositions by this master, particularly in two Still Lives with Fruits, held in a private collection (cf. Gianluca and Ulisse Bocchi, *Naturaliter*, p. 49, n° 32, 33, ill.). Moreover, in these comparatives, we also see the motif of the garlic and medlar fruits in suspension, as well as the watermelon, the bunch of asparagus, the turnips and the pears on the floor.*

The motif of the broken earthenware dish full of cherries, quite striking as it is, immediately anticipating the consequences of the instability suggested by the often precarious arrangement of the elements, also appears in the center of a canvas (74 x 96 cm.) in a private collection in Florence.

*Finally, the highly evocative construction of two intertwined squashes as well as the sprig of fresh lilies is included in the Dispense with fruits, vegetables and lilies previously sold on the Roman Antiques market (canvas, 97 x 130 cm., cf. Gianluca and Ulisse Bocchi, *Naturaliter*, p. 51, n° 34, ill.).*

It is possible that the use of these elements together with the equally formally evocative motif of cloves of garlic in suspension, framing the motif of the broken dish, takes on an indirectly symbolic function. Unlike the balance maintained in our painting showing books and virginal lilies, the second painting of this pair is marked by the loss of its most precious element, the porcelain dish.

The inclusion of motifs with explicitly sexual connotations in this painting would therefore metaphorically suggest the inevitable consequences of reckless abandon to carnal desires. Aside from these symbolic connotations, it is elegance and sobriety that form the essence of these two works of timeless charm and make them as appealing to the modern viewer as they no doubt were to the enlightened enthusiasts of the 17th century.



Kermesse villageoise

Village Fair

Panneau • Copper panel : 27,3 x 37,1 cm.

Signé

PROVENANCE :

Collection privée, France

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.



David Teniers is, with Adriaen Brouwer, one of 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 monk eyes 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.



C'est toute la verve et la virtuosité picturales de Teniers qui s'expriment dans cette séduisante scène de kermesse villageoise. Suivant l'une des formules privilégiées par l'artiste (et qui n'est pas sans rappeler les Repas de villageois devant l'auberge d'un Pieter Brueghel le Jeune cf. cat. Galerie De Jonckheere, Automne 2000, n°21-22), les réjouissances se déroulent dans l'enclos confiné, ceint d'une palissade, d'une cour d'auberge à la typologie caractéristique. La majorité des villageois est attablée et est occupée à festoyer. Un joueur de cornemuse juché sur un tonneau, motif typique, s'il en est, de Teniers, se charge de l'animation musicale (et de l'allusion implicite à l'un des cinq sens).

Déjà, dans un débordement débraillé et expressif de tenues et d'attitudes, un couple s'aventure dans une farandole endiablée, effarant ainsi le petit chien de l'avant-plan, gardien symbolique d'une fidélité conjugale mise à mal par les excès de victuailles et d'alcool.

À droite, se détache la note humoristique de l'homme occupé à se soulager contre la palissade, tandis qu'un groupe de personnages fermé par l'épouse de l'un des convives est en train de franchir le porche de la cour afin de raccompagner la première victime éméchée des festivités.

Tous ces motifs (le joueur de cornemuse, les danseurs, le chien...) sont récurrents dans l'œuvre de Teniers et trouvent d'ailleurs une filiation indirecte dans des prototypes brueghéliens.

Au-delà de l'esprit légèrement satirique et moralisateur se greffant inévitablement à ces représentations d'excès festifs, et à l'encontre de ce que l'on observe, par exemple, chez un Adriaen Brouwer, c'est également par son esprit d'empathie profonde avec les classes paysannes que la production de Teniers s'apparente à celle du grand-père de son épouse, Pierre Brueghel l'Ancien.

La touche fluide et enlevée du peintre se prête évidemment particulièrement bien à la thématique choisie. Comme toujours dans l'ensemble de sa production, c'est par une distribution toujours juste et équilibrée des accents et rehauts de lumière que Teniers parvient à suggérer cet accent de saisissante vérité qui caractérise son art dans le rendu de textures et des matières.

Dans la typologie de ses figures, sa composition serrée et compacte et son intégration tonale dominée par des accents de brun, cette kermesse peut être située aux prémices de la carrière de l'artiste, i.e. aux environs de 1640.

D'excellents comparatifs, légèrement plus tardifs d'un point de vue stylistique, mais où l'on retrouve la typologie de l'auberge, les topoï de la palissade, du joueur de cornemuse, des danseurs, du chien et de la cruche de l'avant-plan sont donnés par la Kermesse de la Saint-Georges (panneau, 36 x 74,5 cm.) aujourd'hui conservée, après avoir appartenu aux Comtes de Plymouth et ducs de Dorset, dans une collection privée belge (cf. Margret Klinge, Cat. expo David Teniers the Younger, Anvers, KSMK, 11 Mai-1 Septembre 1991, pp. 100-101, n°28) ainsi que par la Kermesse des collections royales anglaises (cf. Klinge, op. cit., pp. 190-191, n°63).



Teniers' verve and painterly virtuosity are shown in full force in this enthralling scene of a village fair. According to one of the formulas favored by the artist (and which in fact is probably reminiscent of the Village Feast before the Inn by Pieter Brueghel the Younger, cf. cat. Galerie De Jonckheere, Autumn 2000, n°21-22), the festivities are taking place within a confined space, surrounded by a fence, in the yard of an inn with a characteristic typology. Most of the villagers are seated at a table and absorbed in their merrymaking. In a motif that is certainly emblematic of Teniers' work, a bagpipe player perches on a barrel and supplies the musical accompaniment (as well as an implicit allusion to one of the five senses).

In an uninhibited outburst, expressively conveyed in their poses and attitudes, a couple is already starting up a feverish farandole, much to the alarm of the small dog in the foreground, the symbolic guardian of the marital fidelity which is challenged here by the surfeit of food and alcohol.

On the right, a humorous note is added by the man relieving himself against the fence, while a group of figures, completed by the wife of one of the revelers, is just stepping out of the yard in order to extricate him from the festivities and bring him home.

All of these motifs (the bagpipe player, the dancers, the dog, etc.) recur in Teniers' oeuvre and also show an indirect link to the brueghelian prototypes.

Aside from the slightly satirical and moralizing spirit that inevitably imposes itself in these representations of festive excess, and in contrast to what is observed, for example, in the work of Adriaen Brouwer, it is the spirit of profound empathy for the peasant classes that connects the work of Teniers to that of the grandfather of his wife, Pieter Brueghel the Elder.

The painter's lively and fluent brushwork clearly lends itself particularly well to the chosen theme. As always, throughout his work, it is through an unfailingly precise and balanced distribution of accents and highlights that Teniers is able to suggest those flashes of striking truth that characterize his skill in the rendering of textures and materials.

Judging from the typology of the figures, the tightly framed and compact composition and the tonal integration dominated by brown hues, this fair can be situated in the early part of the artist's career, i.e. around 1640.

Some excellent comparison pieces, which appear, from a stylistic point of view, to have been painted slightly later but which reproduce the typology of the inn, the topoï of the fence, the bagpipe player, the dancers, the dog and the jug in the foreground, are provided by the Saint George's Fair (panel, 36 x 74.5 cm) previously owned by the Counts of Plymouth and the Dukes of Dorset, and currently in a private collection in Belgium (cf. Margret Klinge, Exhib. cat. David Teniers the Younger, Antwerp, KSMK, 11 May-1 September 1991, pp. 100-101, n°28) as well as by the Fair in the British royal collections (cf. Klinge, op. cit., pp. 190-191, n°63).



Fils de David Ryckaert, petit-neveu du célèbre paysagiste Martin Ryckaert, beau-frère de Gonzales Coques, David Ryckaert III naît à Anvers en 1612, dans un milieu résolument propice au développement de ses talents. Il reçut sa formation dans l'atelier de son père avant d'accéder à la maîtrise en 1636/37. Se spécialisant dans la peinture de genre, son ascension fut remarquable : En 1647, année de son mariage avec Jacqueline Pallemans, il devient membre de la chambre de Rhétorique *De Violieren*. Huit enfants naquirent de son union, dont David IV qui suivit lui aussi les traces de son père. En 1651, il est nommé Doyen de la Guilde de Saint-Luc et d'après J.-B. Descamps, il reçut également le titre de Directeur de l'Académie. L'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas et célèbre mécène, le protégea et se porta à plusieurs reprises acquéreur de ses tableaux.

Marquant une nette prédilection pour les scènes d'auberge et les compagnies élégantes, il peignit également quelques corps de garde, scènes de pillages et cabinets d'alchimistes. La plupart de ses tableaux sont signés et permettent de suivre pas à pas l'évolution de son style entre 1637 et 1661. Influencé à ses débuts par Adriaen Brouwer, il se rapprocha par la suite de David Teniers, tout en gardant tout au long de sa carrière une manière aisément identifiable, à la facture à la fois enlevée, lumineuse et transparente. Les têtes de ses personnages, en particulier, avec leurs fronts bombés et proéminents, sont en effet éminemment reconnaissables et ont pratiquement force de crypto-signature.

Parmi ses élèves, outre son fils, on dénombre, *inter alios*, Erasmus de Bie et Pieter van Bredael.



La Tentation de Saint Antoine
The Temptation of Saint Anthony
Cuivre • Copper panel : 56 x 73,5 cm.
Signé et daté 1647

PROVENANCE :
Collection privée



The son of David Ryckaert, grandnephew of the renowned landscape painter Martin Ryckaert, brother-in-law of Gonzales Coques, David Ryckaert III was born in Antwerp in 1612, in what must certainly have been a fertile environment in which to develop his talents. He was trained in his father's workshop and became a master in 1636/37. Specializing in genre painting, he had a remarkable career: In 1647, the year of his marriage to Jacqueline Pallemans, he became a member of the Chamber of Rhetoric *De Violieren*. His wife bore him eight children, including David IV who would follow in his father's footsteps. In 1651, he was made Dean of the Guild of Saint Luke and according to J.-B. Descamps, he also received the position of Director of the Academy. Archduke Leopold-Willem, governor of the Netherlands and a celebrated patron of the arts, supported him and frequently purchased his work.

Showing a clear predilection for tavern scenes and elegant gatherings, he also painted a number of portraits of the local guard, scenes of pillaging and alchemists' laboratories. The majority of his works are signed, which makes it possible to follow step by step the development of his style between 1637 and 1661. Initially influenced by Adriaen Brouwer, he subsequently moved more in the direction of David Teniers, although throughout his career, he never lost his easily identifiable style, with its touch that is at once spirited, luminous and transparent. His figures, particularly, with their prominent, rounded foreheads, are highly recognizable and serve as a sort of crypto-signature for the artist.

In addition to his son, his students included Erasmus de Bie and Pieter van Bredael.



D'une taille particulièrement conséquente au regard de son support, cet impressionnant panneau de cuivre nous livre une réactualisation saisissante d'un thème qui, depuis Bosch, Mandijn, Huys et leurs suiveurs, était résolument ancré dans la mémoire collective de la tradition picturale flamande. Après avoir connu un déclin relatif à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, dans une période où l'élan dévotionnel de la Contre-Réforme n'autorisait pas des représentations à la traduction morale ambiguë, il connut un regain de faveur vers la moitié du XVII^e siècle, ainsi que l'attestent les nombreuses déclinaisons du thème que nous en a laissées un David Teniers. Peintre de genre de tout premier rang à l'instar de ce dernier, Ryckaert élabore une composition à la verve caricaturale saisissante et d'une facture picturale à la fois très enlevée et uniformément soignée.

Le saint est représenté au milieu de panneau agenouillé face un crucifix de fortune dont l'aspect précaire et sinueux renvoie aux tentations et tourments moraux qui assaillent ses certitudes chrétiennes. Il est littéralement cerné de toutes parts par une multitude de créatures monstrueuses, égalant en fantaisie le bestiaire expressif des compositions d'un Jérôme Bosch. Seule créature humaine, une femme se tient à la traîne du Saint et lui tend, à défaut de lui dévoiler directement ses charmes tentateurs, une légère collation arrosée de vin. Derrière elle, une parodie de page, sorte de nabot cuirassé à l'épée de bois et au cerveau embrasé, lui sert de risible cortège. Devant le saint, une figure spectrale grimaçante, pourvue d'un crâne mortuaire juché sur le corps décharné et défraîchi d'une vieille chipie brandit furieusement un serpent de discorde. Un oiseau et une créature simiesque défèquent sans retenue sur l'assistance et le crâne de vanitas auquel essaie de se raccrocher le pauvre vieillard.

A l'avant-plan, un cochon lubrique égrène les perles démesurées d'un chapelet de parodie, tandis que dans les airs, deux monstres ailés se livrent un furieux combat. Il n'est pas jusqu'à la coccinelle hybride de l'avant-plan, avatar démoniaque de la bête-à-Bon-Dieu, qui n'échappe à ce climat de fantasmagorie satanique.

Suivant l'esprit de systématisation symbolique propre aux compositions de l'époque il sera aisé de déceler des allusions à peines voilées aux cinq sens, comme aux sept péchés capitaux : La luxure avec le cochon, l'envie avec la chipie grimaçante, l'ire avec la furie dévastatrice des combattants ailés, l'orgueil avec la femme suivie du page, la gourmandise avec la créature hybride pourvue d'un museau salivant démesurément allongé, la paresse et l'avarice sont bel et bien intégrées de façon assez explicite dans l'ensemble de la représentation.

Mais toute cette richesse iconographique et la vigueur inventive présidant à la représentation de ces créatures hybrides, loin de nous détourner des qualités plus intrinsèquement picturales, ne font qu'exalter la fluidité enlevée de la touche, la justesse des accents de lumière et la maîtrise compositionnelle caractéristiques des meilleures réalisations de Ryckaert.



A particularly large-scale work given the support, this impressive copper panel offers us a dramatic reworking of the theme which, ever since Bosch, Mandijn, Huys and their followers, was lodged securely in the collective memory of the Flemish painting tradition. After having undergone a relative decline at the turn of the 16th and 17th centuries, during which time the devotional fervor of the Counter-Reformation ruled out imagery of morally ambiguous significance, it regained favor around the mid 17th century, as indicated by the numerous versions of the subject produced by David Teniers. A first-rate genre painter after the pattern of Teniers, Ryckaert constructs a composition with arresting caricatural force in a hand that is both lively and consistently worked.

The saint is shown at the center of the panel kneeling before a makeshift crucifix, the precarious and sinuous appearance of which reflects the temptation and moral torments assailing his Christian faith. He is literally besieged from all sides by a multitude of monstrous creatures, no less fantastical than the hallucinant menageries in the work of Hieronymous Bosch. The one human among them, a temptress, stands behind the Saint and offers him, stopping short of directly revealing her enticing charms, a light snack and some wine. Behind her, in a parody of a page, a sort of deranged dwarf with armor and a wooden sword forms her ridiculous entourage.

In front of the saint, a grimacing spectral figure, made up of a death's head balanced on the emaciated and wasted body of an old vixen furiously brandishes a serpent of discord. A bird and a monkey-like creature defecate freely on the denizens below and on the head of the vanitas to which the poor old man attempts to cling.

In the foreground, a pig lustfully says a mocking rosary while in the air, two winged monsters are engaged in furious combat. Even the hybrid ladybug in the foreground, a demonic incarnation of the Dutch name for this insect meaning "the Lord's beetle" underscores this phantasmagoric, satanic atmosphere.

In accordance with the spirit of symbolic systematization that characterized the compositions of this era, one can easily discern thinly veiled allusions to the five senses as well as the seven deadly sins: avarice in the pig, envy in the grimacing vixen, anger in the devastating fury of the winged combatants, pride in the woman followed by the page, and gluttony in the hybrid creature with a drooling muzzle of exaggerated length, while sloth and lechery are fairly explicitly integrated into the image as a whole.

However, far from eclipsing the inherent painterly qualities of this panel, the iconographical richness and the inventive energy brought to the depiction of these hybrid creatures only emphasizes the dynamic fluidity of the brushwork, the precision of the light accents and the compositional mastery that is typical of the best of Ryckaert's oeuvre.



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 anversois, 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.

La conception ample et dégagée des paysages de van Oosten se retrouve dans ce lumineux Jardin d'Eden. A l'encontre des formulations du thème qu'en donnent un Jacob Savery l'Ancien ou un Jan Brueghel II (cf. n°23 et 44 de ce catalogue), van Oosten prend le parti d'épurer sa composition: il réduit sensiblement par rapport à ses deux prédécesseurs le nombre d'espèces animales représentées, se situant également à mi-chemin entre l'option de zoologiste d'un Savery d'illustrer chaque espèce par un spécimen isolé et celle plus narrative d'un Jan Brueghel de les présenter en couple.

La scène semble ici être encore sous le sceau de l'harmonie paisible précédant la chute : un cerf majestueux se dresse à l'avant-plan aux côtés d'un imposant lion, tandis qu'une tigresse se prélassse amoureusement aux pieds de ce dernier. Non loin de là se tient une poule d'eau, bien insouciant des dangers qui pourraient la guetter à tout moment, tandis que, plus à droite, de jeunes lionceaux s'ébattent en dessous de la panse d'un bovidé.

Mais c'est surtout la conception du paysage qui contribue à renforcer l'atmosphère de paisible harmonie présidant à ce Jardin d'Eden. Loin de l'influence des peintres de la forêt, van Oosten renonce à toute pléthore feuillue ou végétale: Les trouées sont amples, l'espace dégagé et dominé par le plan d'eau assurant la jonction entre les différents plans de profondeur.

La technique fine et minutieuse du peintre s'exalte dans le rendu des feuillages ainsi que dans la luminosité subtilement contrastée de cette composition savamment équilibrée.

Seul l'amoncellement de légers cumuli dans l'azur du ciel laisse présager de façon métaphorique les bouleversements à venir que connaîtront les habitants originels de ce Jardin d'Eden tout en douceur...



Le Jardin d'Eden

The Garden of Eden

Panneau • Panel : 59 x 77,5 cm.

Traces de signature.

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.

The expansive and spacious conception of landscape for which van Oosten is known is apparent in this luminous Garden of Eden. Unlike the formulations of the theme by Jacob Savery the Elder or Jan Brueghel II (cf. n°23 and 44 of this catalogue), van Oosten prefers to pare down his composition: in comparison with these two predecessors, he noticeably reduces the number of species of animals depicted, also taking a stance that is halfway between the zoological approach of Savery, who illustrates each species with an isolated specimen and the more narrative style of Jan Brueghel who presents them in pairs.

In this scene, the tranquil harmony of before the Fall still seems intact: a majestic stag stands in the foreground, alongside a formidable lion, while a tigress lounges amorously at his feet. Not far away there is a moorhen who seems quite oblivious to the dangers that lurk so near, while, further to the right, young lion cubs frolic beneath the belly of a bovine.

Yet above all, it is the way that the landscape has been conceived that reinforces the atmosphere of peace and harmony in this Garden of Eden. Far from exhibiting the influence of the painters of forests, van Oosten rejects any profusion of foliage or plants: the vistas are clear, the space is wide open and dominated by the body of water which provides the link between the different fields of depth.

The painter's fine, meticulous technique is at its height in the rendering of the foliage as well as in the subtly contrasted luminosity of this skillfully balanced composition. It is only the accumulation of small storm clouds in the blue sky that metaphorically foreshadows the future upheavals destined to strike these gentle original inhabitants of the Garden of Eden



La dénomination utilisée pour identifier la production de ce maître anonyme illustre la confusion qui a longtemps subsisté à son égard. Longtemps rapprochées de Jan van Kessel, le peintre exécute en général des *banketjes* de cuivres de petit format avec une précision de la touche et un sens du détail l'apparentant à l'école flamande. En marge de ce rapprochement, des réminiscences très nettes de l'art d'un Osias Beert ou d'un Jacob van Es sont également perceptibles.

Ses compositions, aérées et très lisibles, accordent une importance très nette aux effets de symétrie et de perspective. Variée, sa production recourt à un large éventail d'accessoires. Et c'est justement dans le choix d'éléments à résonance méditerranéenne, ainsi que dans l'atmosphère d'austère élégance qui s'en dégage, que les compositions de cet artiste non encore identifié laissent entrevoir une origine ou des influences distinctes et résolument plus latines.

Un inscription en italien « Raff_o Morghen originale flammengo » sur l'un de ses tableaux l'identifierait au peintre flamand émigré en Italie, Raffaello Morghen, dont, à ce jour, aucun autre tableau n'est donné avec certitude.

Une identification alternative avec Gotthard de Wedig (Cologne 1583-1641) a été parfois proposée, une piste qu'il ne semble plus possible de pouvoir suivre actuellement. Son corpus s'enrichissant régulièrement au fil de l'apparition de ses tableaux sur le marché, il est probable que l'on arrive prochainement à une identification qui nous permette de mettre un nom sur l'un des peintres de natures mortes les plus originaux et séduisants du XVII^e siècle, s'inscrivant dans le prolongement direct de l'œuvre des plus grands maîtres des prémices de ce genre pictural.

Une élégance et un raffinement pictural hors pairs sont les marques de ce petit cuivre emblématique de la production du Pseudo-van Kessel. On saisit aisément ce qui dans le format, le support et la mise en place générale des éléments a motivé la confusion récurrente de l'œuvre de ce maître mystérieux avec la production de van Kessel. Il n'en reste pas moins que c'est avec une égale netteté que s'y détachent les caractéristiques qui singularisent irrévocablement une personnalité artistique autonome. La sobriété de composition, ordonnée avec rigueur dans une atmosphère d'élégante austérité, la précision quasiment métallique de la touche et le choix d'accessoires résolument méditerranéens (en l'occurrence, un poisson, des sardines des écrevisses, des olives, un verre et surtout une flasque de vin à la typologie particulière) révèlent un terreau artistique distinct.

Le rendu des textures est à proprement parler stupéfiant, la palette du peintre s'adaptant avec une égale aisance à l'évocation de la nappe sobrement damassée comme à l'éclat métallique des plats en étain, ou encore à la chair filandreuse des sardines.

À un niveau plus iconographique, les références symboliques et en particulier, chrétiennes, de l'*ichthus* paléochrétien au verre de vin eucharistique, en passant par la disposition cruciforme des couverts délaissés de ce festin suspendu, sous-tendent de façon discrète mais efficace le choix et l'agencement de la composition. Elles ne font d'ailleurs que renforcer l'idée de sobre austérité se dégageant tout naturellement de ce merveilleux cuivre, tout en dramatisation contenue et recueillement poétique.



Nature morte aux poissons, olives, citrons, à la flasque et au verre de vin

Still life with fish, olives, lemons, with flask and glass of wine

Panneau. • Panel : 14,5 x 20 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



The name used to identify the work of this anonymous master illustrates the confusion which has long surrounded him. Associated for many years with Jan van Kessel the Younger, the painter generally produced small scale banketjes on copper with a precision of brushwork and flair for detail which would at first sight mark him as belonging to the Flemish school. In addition to this connection, distinct overtones of the art of Osias Beert or Jacob van Es are also perceptible.

His airy and highly legible compositions place considerable importance upon perspective effects and symmetry and his varied work features a very wide range of accessories. In fact, it is precisely in this choice of elements that are rather Mediterranean in feel, as well as in the atmosphere of austere elegance that they project, that the compositions by this still unidentified artist seem to indicate a decidedly more Latin origin or distinct Latin influences.

An inscription in Italian "Raff_o Morghen originale flammengo" on one of his paintings would appear to identify him as a Flemish painter who emigrated to Italy, Raffaello Morghen, an artist to whom no other paintings have been attributed with certainty, to date.

An alternative identification as Gotthard de Wedig (Cologne 1583-1641) has sometimes been suggested. However, this idea has essentially fallen out of favor today. As his known body of work has continued to be fleshed out with each painting that comes on the market, it is likely that it will soon be possible to identify and place a name upon one of the most original and appealing still life painters of the 17th century, whose work is a direct continuation of the work of the greatest masters of the early days of this genre.

Distinguished by an incomparable painterly refinement and elegance, this small copper panel is emblematic of the work of Pseudo-van Kessel. It is easy to understand how, given the format, the support and the general layout of the elements, the oeuvre of this mysterious master has recurrently been confused with the work of van Kessel. The fact remains, however that the characteristics which unquestionably give shape to a radically autonomous personality leap out at one just as clearly.

The sobriety of the composition, organized rigorously in an atmosphere of elegant austerity, the practically metallic precision of the brushwork and the choice of highly Mediterranean accessories (in this case, a fish, some sardines and crayfish, olives, a glass, and above all, a wine flask showing a particular typology) reveals a distinct artistic breeding ground.

The rendering of the textures is truly astonishing and the painter's palette lends itself with equal ease to evoking the sober damask tablecloth, the metallic shine of the pewter dishes, and the stringy meat of the sardines.

On a more iconographical level, the symbolic references, and particularly the Christian imagery such as the Early Christian *ichthus* and the glass of eucharistic wine, as well as the cruciform arrangement of the abandoned dishes from the festivities which remain suspended, all discreetly but effectively underpin the compositional construction and reinforce the idea of sober austerity projected by this marvelous copper panel, full of contained drama and poetic contemplation.



50

Jan Pauwel Gillemans

1618 – Anvers – 1675

Nature morte aux raisins, fruits et huîtres

Still Life with grapes, fruits and oysters

Panneau • Panel : 18,4 x 24,5 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Collection privée

Fils d'orfèvre, et né à Anvers en 1618, Gillemans s'orienta tout d'abord vers la profession paternelle : on sait ainsi qu'il alla dans un premier temps apprendre les rudiments de l'orfèvrerie chez un de ses parents fixés à Liège. De retour à Anvers, il se familiarisa progressivement à la pratique de la peinture pour être finalement reçu comme maître à Guilde de Saint-Luc en 1647.

C'est à Anvers qu'il se marie en 1648 et vécut en peintre estimé durant toute sa carrière. De ses nombreux enfants, le plus connu reste Jan Pauwel Gillemans Le Jeune (1651- 1704) qui fut son élève et s'exerça à reproduire et diffuser les compositions paternelles.

Jan Pauwel Gillemans l'Ancien fut essentiellement un peintre de natures mortes de fruits et de fleurs (on connaît de lui quelques bouquets et guirlandes). Une trentaine d'œuvres signées nous sont parvenues et attestent de la versatilité de son talent.

Dans les débuts de sa carrière, son style élégant se ressent essentiellement de l'influence de Jan Davidsz. De Heem. À l'encontre de son aîné, Gillemans s'évertue toutefois à assourdir les contrastes chromatiques dans des compositions qu'il déploie en général sur des fonds sombres abstraits.

Un aspect distinct de sa production est constitué par des natures mortes se déployant, suivant la mode italienne, en extérieur, mais participant de cette même austérité élégante qui est la marque de son art.

Bel exemple de la production sobre et raffinée de Gillemans, ce petit panneau s'ajoute au corpus restreint des œuvres signées du peintre. Sur un simple entablement de pierre et contre un de ces fond abstraits qu'il privilégie, Gillemans parvient à équilibrer dans un cadrage resserré une composition non exempte d'une certaine surcharge décorative.

Fruits, raisins et huîtres s'y enchevêtrent avec art à l'avant-plan du panneau. Un jeu de diagonales typique de l'époque concourt, avec une utilisation parfaitement dosée du *chiaroscuro*, à conférer profondeur et mystère au tableau.

De beaux effets de lumière animent les textures veloutées des fruits et soulignent le jeu discret des accords chromatiques pratiqués par le peintre et qui sont la marque non équivoque de son art tout en subtilité.



The son of a goldsmith, and born in Antwerp in 1618, Gillemans originally prepared to follow in his father's footsteps. It is known that he was initially trained in the rudiments of the craft by relatives in Liege. Upon his return to Antwerp, he gradually familiarized himself with the art of painting and was ultimately received as a master in the Guild of Saint Luke in 1647.

He married in Antwerp in 1648 and was a well-respected painter for the rest of his career. Of his many children, the best known is Jan Pauwel Gillemans the Younger (1651- 1704) who became his student and devoted himself to reproducing and diffusing his father's compositions.

Jan Pauwel Gillemans the Elder was essentially a painter of still lives of fruit and flowers (he is also known to have painted several bouquets and garlands). Some thirty signed works have survived and demonstrate the versatility of his talent.

During his early career, his elegant style basically shows the influence of Jan Davidsz. De Heem. Unlike his elder example, however, he always strives to temper the chromatic contrasts in his paintings, and generally sets them against dark, abstract backgrounds.

A distinctive aspect of his work is constituted by his still lives which are set outdoors, according to the Italian fashion, yet they still display the same elegant austerity that is the hallmark of his art.

A fine example of the sober and refined work of Gillemans, this little panel is one of the relatively few signed works in his oeuvre. On a simple stone table and against one of the abstract backgrounds that he favored, Gillemans succeeds here in balancing, within a tight frame, a composition that is not without a certain decorative overload. Fruits, grapes and oysters are artfully mingled in the foreground of the panel. A play of diagonals typical of the paintings of this period combines with a perfectly dosed *chiaroscuro*, to lend depth and mystery to the image.

Lovely light effects accent the velvety textures of the fruit and emphasize the discreet play of chromatic harmonies set up by the painter which forms the unambiguous hallmark of the gloriously subtle work of the artist.



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.

Véritable *compendium* de l'art du peintre, ce vaste paysage panoramique de dimensions somme toute réduites illustre, avec un raffinement pictural atteignant de véritables sommets, les différentes facettes de l'art de ce peintre accompli que fut Gysels. Et ce, tant d'un point de vue stylistique que thématique.

De fait, si les arbres proéminents clôturant la composition à droite ne sont pas sans rappeler les excroissances végétales récurrentes chez un Roelandt Savery, le convoi de paysans voyageurs évoque directement l'art de Jan Brueghel, tandis que l'ample panorama fluvial renvoie directement à l'art d'un Martin Ryckaert, tout en annonçant les productions ultérieures d'un Herman Saftleven ou des Griffier. Il n'est pas jusqu'à la représentation minutieuse et soignée du village avec son cortège de réjouissances paysannes qui ne soit dans la filiation directe des Brueghel ou, surtout, de Teniers.

La même diversité se retrouve sur le plan thématique, où un vaste paysage panoramique à fond montagneux côtoie une vue de ville sur fond d'estuaire fluvial tandis qu'un charmant village flamand jouxte une architecture seigneuriale, directement dérivée d'ailleurs d'une composition autonome de Gysels (cf. G. De Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture Flamande de 1500 à 1750*, Bruxelles, 1996, p.235 (ill.)). Le traitement subtilement caractérisé des personnages, fût-ce à l'échelle microscopique, est typique de l'artiste.

De la paysanne laitière traversant le champs avec ses seaux, sorte de crypto-signature du tableau, aux farandoles endiablées des villageois, en passant par les attitudes plus dignes et compassées des gentilshommes déambulant dans le jardin seigneurial, c'est avec un égal raffinement que le peintre campe les comparses venant animer ce somptueux paysage panoramique, situant d'emblée Gysels au tout premier rang des paysagistes flamands du XVII^e siècle.



Paysage panoramique fluvial et montagneux

An extensive mountainous river landscape

Panneau • Panel : 33 x 47 cm.

Signé

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1980

Collection privée



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

Forming a veritable compendium of the art of this painter, this vast panoramic landscape that is ultimately relatively small in format, showing a painterly refinement that attains truly outstanding heights, illustrates the different facets of the art of this accomplished artist, Pieter Gysels, in both stylistic and thematic terms.

In fact, while the protuberant trees completing the composition to the right recall the vegetation that recurrently appears in the work of Roelandt Savery, the convoy of traveling peasants directly evokes the art of Jan Brueghel, while the wide river panorama refers directly to the work of Martin Ryckaert and foreshadows the later work of Herman Saftleven and the Griffiers. Even in the minute and careful depiction of the village with its array of peasant diversions, we can sense a direct association with the Brueghels and, above all, with Teniers.

*The painting is equally diverse in thematic terms, with a vast panoramic landscape that is essentially mountainous juxtaposed against a view of a city on a river estuary, while a charming Flemish village is juxtaposed against stately architecture, directly derived from an autonomous composition by Gysels (cf. G. De Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture Flamande de 1500 à 1750*, Bruxelles, 1996, p.235 (ill.)). The subtle characterization of the figures, albeit on a microscopic scale, is typical for this artist as well.*

From the dairyman crossing the fields with his pails, a sort of crypto-signature for this painting, to the frenzied farandoles of the villagers and the more dignified and formal attitude of the gentleman strolling in the stately garden, Gysels treats all of the figures that adorn this magnificent panoramic landscape with equal refinement, placing himself at the very forefront of the Flemish landscapists of the 17th century.



Ce petit paysage raffiné donne la mesure des talents de paysagiste qui placent d'emblée Pieter Gysels au rang des meilleurs épigones brueghéliens. Une personnalité résolument indépendante s'exprime néanmoins dans cette composition : L'horizon particulièrement bas, centré par un simple arbre-butoir, l'horizon très ouvert et la chaude lumière qui s'en dégagent confèrent à ce petit paysage un charme bucolique relativement méditerranéen, chargé de ces connotations italiannes que les *Bamboccianti* transmettent aux écoles du Nord.

Mais que l'on ne s'y trompe pas : c'est bel et bien une localisation septentrionale que le peintre, avec le profil caractéristique du clocher et des pignons flamands de la ville de l'arrière-plan, nous suggère ici.

Une égale précision nous est donnée pour la localisation temporelle de la scène. L'inclusion au plan moyen droit du motif traditionnel des moissons et des paysans rassemblant les meules de foin nous indique de façon non ambiguë que nous nous trouvons confrontés à une représentation indirecte de l'Été, une observation que vient corroborer le fait que, lors de son passage en vente publique à Bruxelles en 1929, ce cuivre précédait un *Automne* du même auteur et de mêmes caractéristiques.

Contrastant avec le dur labeur des moissonneurs, un groupe de paysans se prélassait à l'avant-plan gauche, tandis qu'un couple de patriciens suivis de leur serviteurs et de leur monture chemine plus à droite et vient ainsi compléter le panorama de classes sociales inclus dans la représentation.



Paysage estival

Summer landscape

Cuivre • Copper panel. 26 x 34,7 cm.

Signé

PROVENANCE :

Vente Fievez, Bruxelles, 8 mai 1929, n° 56

Galerie de Boer Amsterdam, 1966

Collection privée



In this graceful little landscape, Pieter Gysels reveals all the qualities that place him among the best brueghelian epigones.

But a distinctly independent personality is nevertheless clearly apparent in the composition: the particularly low horizon, centered around a single tree, the very open horizon and the warm quality of the light it exudes gives this small landscape a bucolic charm that is relatively Mediterranean in feel, full of the Italianized connotations such as would have been transmitted to the Northern schools by the Bamboccianti. Still there can be no mistake: it is indeed a northern location that the painter suggests here, with the characteristic profile of the steeple and the Flemish gables in the city in the background.

The scene is situated in time with equal precision. The inclusion in the middle ground to the right of the traditional motif of peasants harvesting and bringing in the sheaves reveals that we are confronted with an indirect representation of Summer, an observation that is also supported by the fact that, at the time that it was sold at public auction in Brussels in 1929, this copper panel preceded an Autumn by the same artist, showing similar characteristics.

In contrast to the hard labor of the harvesters, a group of peasants lounge in the left-hand foreground, while a couple of patricians followed by their servants and their mounts advance further to the right, thus completing the panorama of social classes.



Fils d'Osias Beert le Vieux, il entra dans la Guilde de Saint Luc d'Anvers en 1645. Il perpétua l'art de son père. Ses natures mortes sont composées de façon récurrente de comestibles et d'objets de vaisselle sur un plan incliné. La présentation frontale et distributive permet de détailler les éléments colorés sur un fond sombre et neutre.

Son talent personnel, sans atteindre la perfection de son père, en fait cependant une des figures marquantes parmi les peintres de natures mortes du milieu du XVII^e siècle. Il fait partie avec Jacob van Es et Frans Ykens de la seconde génération des maîtres de natures mortes archaïques.

Osias Beert le Jeune prolonge ici avec un raffinement extrême les formules compositionnelles développées par son père.

La conception de ce panneau est à la fois simple et équilibrée : sans aucune surcharge décorative, un nombre restreint d'éléments se détachent avec netteté et précision, suivant une présentation frontale et distributive, sur le plan incliné d'un entablement de bois clair.

A la fois graphique et délicatement picturale, la main de Beert exalte les couleurs vives et onctueuses du tableau. L'équilibre entre formes et couleurs est particulièrement réussi dans ce panneau où le rouge éclatant des fraises de bois est relié au vert diaphane des raisins par l'émouvant bouquet tout en délicatesse jaillissant d'un sobre gobelet de verre.

Un élément valant quasiment crypto-signature de la bottega des Beert est apporté par le motif de la pêche coupée en deux, *malum persicum* aux résonances christiques menacée par la grosse mouche en trompe-l'œil de l'avant-plan...



Nature Morte aux fraises des bois

Still life with wild strawberries

Panneau • Panel : 28,5 x 39,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Galerie De Jonckheere, Paris

Collection privée



The son of Osias Beert the Elder, our Osias Beert, was admitted to the Guild of St Luke of Antwerp in 1645. He followed in the steps of his father. His still lifes present recurring fresh and cooked food as well as table ware on a tilted table-top. The frontal, serialised featuring of the different items enables painter and viewer alike to identify details all the better as each coloured element stands out against a dark, neutral background. Although somewhat less perfect than his father, Osias Beert the Younger, was a very skilful artist, ranking high among the mid-XVIIth Century still life painters. He belonged, together with Jacob van Es and Frans Ykens, to the second generation of the so-called masters of the archaic still lifes.

In this painting, Osias Beert the Younger carries forward the compositional formulas developed by his father with an extreme refinement.

The panel is conceived in a simple and balanced fashion: without the slightest sense of decorative overload, a small number of elements stand out with clarity and precision in a distributive and frontal arrangement, against the inclined plane of a light coloured wood tabletop.

The image is at once graphic and delicately painterly, and Beert celebrates its intense yet creamy colors. The balance between forms and colors is particularly successful in this panel, with the brilliant red of the wild strawberries linked to the diaphanous green of the grapes by the sweetly delicate bouquet which sprouts from a simple glass goblet.

An element which can be read as a virtual hidden signature for the bottega of the Beerts is added by the motif of the peach sliced in two, the *malum persicum* with its Christian overtones, which is menaced by the large trompe-l'œil fly in the foreground.



Jan Abrahamsz. Beerstraaten

1622 – Amsterdam – 1666

Né 1622 à Amsterdam, ville où il vécut vraisemblablement tout au long de sa vie, Jan Abrahamsz. Beerstraten se fit une spécialité des scènes portuaires et vues de plages, tout en pratiquant également le genre des vues de ville et des paysages hivernaux. C'est dans ce dernier créneau qu'une confusion avec la production d'Antonie Beerstraten, son contemporain et vraisemblablement son frère, se produit quelque-fois.

L'influence de *Bamboccianti* tels que Lingelbach et Weenix est particulièrement sensible dans ses caprices portuaires et, dans la mesure où l'on n'a aucune preuve d'un séjour italien et où ses compositions restent toujours imaginaires dans la combinaison de leurs différents éléments, c'est vraisemblablement une fréquentation, sinon directe de ces derniers, du moins de leurs œuvres ou de reproductions gravées qui lui permit d'inclure dans ses tableaux des motifs architecturaux assez précis.

S'attelant volontiers à des compositions de grande envergure, dominées par de somptueux vaisseaux, Beerstraten y privilégie une luminosité dorée aux reflets ocre. Des constructions et/ou des formations montagneuses servent de coulisses latérale à la plupart de ses tableaux.

C'est toute la poésie atmosphérique et lumineuse des meilleures réalisations du peintre qui irradie de ce merveilleux *capriccio* portuaire de Beerstraaten. L'artiste campe la scène dans un environnement de fantaisie réminescent des décors que l'on retrouve chez un Johannes Lingelbach, Jan Baptist Weenix. S'y détachent néanmoins des éléments topographiquement exacts, vraisemblablement découverts par Beerstraaten, au travers de dessins, esquisses ou gravures contemporains, qui ancrent sans ambiguïté la composition dans une lagune vénitienne de fantaisie. On reconnaît ainsi sans peine l'élégante façade de l'Eglise degli Scalzi, tandis que les gondoles de l'avant-plan introduisent d'ultérieures associations lagunaires.

Véritable crypto-signature de l'artiste, le majestueux vaisseau mercantile abordant fièrement le pavillon néerlandais nous donne la clef de la portée symbolique de la composition. Récurrent dans la plupart des compositions marines du peintre, il célèbre de façon symbolique la prospérité mercantile et libérale des Provinces-Unies du XVII^e siècle en plein essor économique. En ce sens, le choix du peintre d'ancrer le vaisseau dans un port italianisant et plus précisément dans les eaux lagunaires d'une Sérénissime jadis maîtresse des mers et du commerce de la route de la soie, assume une connotation d'autant plus explicite. La dynamique économique semble au XVII^e siècle désormais appartenir à ces nouveaux états maritimes protestants (à l'instar également de la Suède dont on discerne le pavillon sur l'une des chaloupes de l'avant-plan) dont les Pays-Bas sécessionnistes sont les plus insignes représentants. En tout état de cause, l'heure semble ici être à la *pax batavica* et à la prospérité qu'elle génère. Dans ce contexte, la mer semble ici perçue comme un espace d'échanges, de rencontres et de tolérance, ainsi que le suggère ainsi la discussion paisible, autour d'un verre de vin, d'un ottoman enturbanné et d'un marin hollandais...

Par-delà ces notations symboliques, porteuses de l'idéologie nationaliste qui sous-tend dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle le développement du genre du *capriccio* maritime, le talent de Beerstraaten se manifeste ici sous ses aspects les plus divers : peintre d'atmosphère, mais aussi talentueux peintre d'architectures, il réussit à capter l'attention du spectateur par les détails savoureux et anecdotiques dont il émaille avec une parcimonie toujours juste ses compositions...



Caprice portuaire italianisant

Italianate harbor caprice

Toile. Signée et datée 1665. • Canvas. Signed and dated 1665.

PROVENANCE :

Collection privée



Born in 1622 in Amsterdam, the city where he appears to have spent his entire life, Jan Abrahamsz. Beerstraten specialized in scenes of harbors and beaches at the same time as producing genre paintings of cityscapes and winter landscapes. It is the latter work that occasionally is confused with that of Anthonie Beerstraten, his contemporary and probably his brother.

The influence of *Bamboccianti* such as Lingelbach and Weenix is particularly noticeable in his harbor caprices and, insofar as there is no evidence that he actually visited Italy, so that his compositions had to have remained imaginary combinations of various elements, his familiarity with them, if not derived firsthand, must of been based on those paintings or engraved reproductions of them, allowing him to include fairly accurate architectural motifs in his work.

Preferring to devote himself to large-scale compositions dominated by magnificent ships, Beerstraten favored a golden luminosity with reflections of ochre. The lateral edges of the majority of his paintings feature mountainous constructions and/or formations.

This marvelous harbor caprice shimmers with all the luminous and atmospheric poetry of the best of Beerstraaten's paintings. The artist constructs a fictitious setting reminiscent of the scenery found in the work of Johannes Lingelbach and Jan Baptist Weenix, at the same time as applying certain more topographically exact elements, most likely derived from contemporary drawings, sketches or engravings, which distinctly situate the composition in an imaginary Venetian lagoon. Thus, it is easy to make out the elegant façade of the Church degli Scalzi, while the gondolas in the foreground provide additional unmistakable associations.

Virtually serving as the artist's crypto-signature, the majestic merchant vessel proudly flying the Dutch flag provides the key to the symbolic intention of the painting. An element that recurs in the majority of the painter's marine compositions, it symbolically celebrates the mercantile prosperity and liberty of the United Provinces in their economic heyday. In this sense, the artist's decision to show the ship moored within an Italian port, and more specifically, in the lagoon of none other than the Serenissima which had once dominated the seas and the trade from the silk road, takes on all the more explicit connotations. The economic power is apparently from now on in the hands of the new Protestant maritime states (such as Sweden as well, whose flag appears on one of the rowboats in the foreground) of which the secessionist Netherlands are the most distinguished representatives.

In any event, it is clear that the *pax batavica* and the resulting prosperity rules the day. In this context, the sea could be regarded as the realm of exchanges and encounters and tolerance, as is suggested by the amicable conversation over a glass of wine between a turbaned Ottoman and a Dutch sailor...

Aside from these symbolic aspects conveying the nationalist ideology that nourished the development of the genre of the maritime *capriccio* in Dutch painting in the 17th century, this canvas displays Beerstraaten multifarious talents: a master of atmosphere, but also a skillful architectural painter, he captivates the viewer with the colorful and anecdotal details that he deftly applies to his compositions.



Essentiellement peintre de marines, Jan Peeters l'Ancien est le frère et élève de Bonaventure I et Gillis I Peeters.

Après un apprentissage dans l'atelier familial, il s'établit en 1652, à la mort de son frère Bonaventure, à Hoboken, bourgade des environs d'Anvers où il réside pendant deux ans avec sa sœur Catherine. En 1654, il retourne à Anvers et y accède à la maîtrise en 1655.

En 1659, il séjourne pendant six mois aux Provinces-Unies : le fruit de ce périple hollandais sera une série de vues de villes et de ports qui seront ensuite gravés par Gaspard Bouttats et rassemblés dans l'ouvrage *Het Thoneel der steden en stertchen van 't Verenigde Nederland*.

Influencé par ses aînés et collaborant volontiers avec des membres de sa famille, Jan l'Ancien n'en développe pas moins une manière et un art résolument autonomes : sa technique incisive et les effets dramatiques qu'il privilégie le plus souvent sont aisément identifiables.

Si mers agitées, tempêtes et autres naufrages dominent l'ensemble de sa production, il n'en est pas moins l'auteur de compositions marines aux eaux plus calmes.

Dessinateur virtuose, il fait également preuve d'une remarquable sensibilité picturale, l'amenant à exceller dans le rendu des effets atmosphériques.

Quelques paysages hivernaux et vues de villes constituent un aspect moins connu mais tout aussi raffiné de sa production.

Parmi ses élèves, se détachent plus particulièrement son fils Jan-Frans Peeters, sa fille Isabella Josina et Adriaen van Bloemen.

W. Hollar, G. Bouttats et L. Vosterman assureront, *inter alios*, une postérité gravée à nombre de ses compositions.

Cette toile lumineuse et colorée nous offre un versant plutôt rare et inhabituel de l'art de Jan Peeters : La sujet représente un exemple de navigation intérieure en eaux calmes, le tout dans un estuaire fluvial que les pavillons arborés par l'une des deux embarcations localisent sans ambiguïté aux Pays-Bas, en souvenir probable du séjour néerlandais de l'artiste.

L'embarcation principale transporte de paisibles bourgeois tandis qu'à l'avant-plan, un bateau de dimensions plus modestes est en train de débarquer un couple d'aristocrate confortablement installés dans leur carrosse. Il n'est pas jusqu'à une modeste barque transportant un couple de paysans avec ses provisions qui ne vienne ainsi compléter l'éventail diversifié des classes sociales représentées dans le tableau.

Les eaux placides de ce paysage fluvial sont bien éloignées des tourmentes aquatiques dans lesquelles se complait en général l'artiste (seuls les nuages s'amorcelant dans le ciel semblent présager d'un avenir climatique plus contrasté) et, dans l'ensemble, la composition semble rentrer dans une typologie stylistique plus septentrionale.

Mais la luminosité limpide de l'atmosphère, les notes couleurs introduites par les personnages ainsi que leur caractérisation expressive sont autant d'éléments qui dénotent le terreau flamand dans lequel s'exerce le talent polyvalent de Jan Peeters l'Ancien.



La traversée du fleuve

The crossing of the river

Toile • Canvas: 40,5 x 58,5 cm.

Monogrammée et datée 1667

PROVENANCE :

Collection privée



Essentially a painter of marines, Jan Peeters the Elder was the brother and student of Bonaventure I and Gillis I Peeters.

After an apprenticeship in the family workshop, in 1652, he established himself Hoboken, a small town outside of Antwerp where he lived for two years with his sister Catherine. In 1654, he returned to Antwerp and became a master there in 1655.

In 1659, he traveled for six months in the United Provinces: this trip through Holland resulted in a series of views of cities and ports which were later engraved by Gaspard Bouttats and collected in the publication *Het Thoneel der steden en stertchen van 't Verenigde Nederland* [The Spectacle of the cities and towns of the United Netherlands].

Although he was influenced by his elder relatives and freely collaborated with members of his family, Jan the Elder nevertheless developed a distinctly autonomous style and art of his own: his incisive technique and the dramatic effects that he generally favored are easily identifiable. While most of his work features roiling seas, storms and shipwrecks, he in fact also produced marine compositions depicting much calmer waters. A virtuoso draughtsman, he demonstrates a remarkable painterly sensibility, through which he excelled in the rendering of atmospheric effects. His several winter landscapes and city views form a lesser known aspect of his work that is executed with equal refinement. Particularly notable among his students are his son Jan-Frans Peeters, his daughter Isabella Josina and Adriaen van Bloemen.

W. Hollar, G. Bouttats and L. Vosterman, among others, preserved a number of his compositions for posterity in their engravings.

This luminous and colorful canvas displays a rather unusual and rare aspect of the art of Jan Peeters: the subject depicted is inland navigation on calm waters, all of which takes place on a river estuary which, judging by the flags flown by one of the two boats, is unquestionably located in the Netherlands, probably inspired by the time the artist spent there.

The main boat is transporting serene burghers while, in the foreground, a smaller boat is in the process of landing with an aristocratic couple comfortably settled into their coach. In addition, a small craft carrying a pair of peasants with their provisions completes the varied spectrum of social classes depicted in this painting.

The placid waters of this riverine landscape are a far cry from the tormented aquatic scenes with which the artist is generally most at home (only the clouds gathering on the horizon seem to suggest the approach of more dramatic conditions) and on the whole, the composition seems to match a more Dutch stylistic typology.

However, the limpid luminosity of the atmosphere, the color accents introduced by the figures as well as their expressive characterization are all elements that point to the Flemish context in which the many talents of Jan Peeters the Elder flourished.



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

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

En marge de sa production de tableaux de cabinet, d'études entomologistes et de autres *banquetjes* qui lui assurent d'emblée de nos jours une place au panthéon des peintres flamands du XVII^e siècle, van Kessel fut aussi et surtout connu de ses contemporains comme un remarquable « bloemschilder » : C'est sous cette mention en effet, en lieu et place de l'usuel et simple « schilder », qu'il s'inscrit à la corporation de la Guilde d'Anvers en 1644 et à ce titre qu'il reçoit les louanges d'un Cornelis de Bie, qui, dans son *Het Gulden Cabinet*, vante le « naturel de ses fleurs si gaies, si belles et si fraîches, qu'on voudrait les cueillir ».

Si l'essentiel de sa production consiste en guirlandes s'organisant autour de cartouches de pierre pour lesquels il collabore volontiers avec d'autres maîtres, les festons isolés, et surtout de cette taille, sont rares dans son corpus.

Se détachant magnifiquement du fond noir abstrait, quelques variétés de fleurs suffisent à composer un feston d'une suprême élégance, retenu par de caractéristiques rubans de soie bleue. Dramatisée par un subtil *chiaroscuro* tout en naturel, ce feston est la preuve éclatante de la facilité avec laquelle van Kessel sait se détacher de l'influence de son grand-père Jan Brueghel pour se rapprocher des productions raffinées d'un Daniel Seghers.

Ses tulipes et ses roses, de forme ronde et agréable, aux pétales ourlés de traits fins marquant la lumière, sont particulièrement caractéristiques.

L'équilibre général de ce panneau, la justesse de la répartition des ombres et des lumières, la sensibilité du coup de pinceau, tour à tour nerveux et plus fluide, sont autant d'éléments qui révèlent avec éclat un talent polymorphe, capable de traiter avec un égal bonheur des petits tableaux miniaturistes comme de grandes compositions au style plus naturaliste.



Guirlande de roses, tulipes, iris, boules de neige et autres fleurs
Garland of Roses, Tulips, Irises, Viburnums, and Other Flowers

Panneau • Panel. 50 x 65 cm.
Monogrammé

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.

In addition to his production of paintings of galleries, entomological studies and other banquetjes that secured him an enduring place among the pantheon of Flemish painters of the 17th century, van Kessel was also and above all renowned among his contemporaries as a remarkable "bloemschilder" or flower painter: it is in fact under this heading, as opposed to the usual description of "schilder" (painter) that he is registered in the corporation of the Guild of Antwerp in 1644 and it is in this capacity that he is celebrated by Cornelis de Bie, who, in his "Het Gulden Cabinet" sings the praises of the "naturalism of his flowers so gay, so beautiful and so fresh that one would want to pluck them".

While the bulk of his production consisted of garlands arranged around stone cartouches for which he often collaborated with other masters, isolated garlands, and particularly those of this size, are rare in his body of work.

Several varieties of flowers bursting forth magnificently from an abstract black background are enough to compose a supremely elegant garland tied up by the characteristic blue silk ribbons. A subtle and highly naturalistic chiaroscuro adds a drama to this garland that brilliantly displays the ease with which van Kessel was able to detach himself from the influence of his grandfather Jan Brueghel to gravitate towards a more modern style like that of Daniel Seghers.

Particularly characteristic are van Kessel's tulips and roses with their pleasantly plump forms and delicately rimmed petals capturing the light.

The overall balance of this panel, the accuracy of the play of light and shadow, the sensitive brushwork - at times nervous and then again more fluid - are all elements that vividly display the versatile talent of a painter equally at home in small miniaturist paintings as in larger, more naturalistic works.



57

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

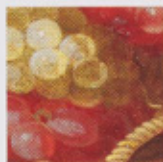
Nature morte à la corbeille de raisins et à la coupe de mûres, avec des abricots, un chou et une courge sur un entablement

Still life with basket of grapes, dish of blackberries with apricots, a cabbage and a gourd on a table

Cuivre • Copper panel. 15,3 x 22,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

C'est une facette résolument intimiste et moderne de l'art de van Kessel, toute en sobriété et stylisation, qui s'exprime ici. Ce peintre aux multiples talents, pouvant avec un égal bonheur s'exprimer dans de somptueux trophées et cartouches baroques comme dans d'élégantes et plus austères compositions florales au *chiaroscuro* raffiné, se mesure ici à une échelle quasiment miniaturiste au thème du *banketje* privilégié par ses contemporains néerlandais. Un nombre limité d'éléments suffisent à van Kessel pour créer une composition remarquablement équilibrée : L'attention du peintre peut ainsi se concentrer sur des harmonies chromatiques simples mais particulièrement réussies, relayées par des accents de lumière saisissants de justesse.



Collection privée In all its sobriety and stylization, this work embodies a facet of the art of van Kessel that is decidedly intimate and modern in feel. This painter of diverse talents, who was equally at home with magnificent baroque trophies and cartouches and elegant, more austere floral compositions with delicate *chiaroscuro*, displays his skill on a virtually miniaturist scale in this subject so favored by his Dutch contemporaries, the *banketje*. A limited number of elements is all it takes for van Kessel to construct this remarkably balanced composition: the painter's attention is thus free to concentrate on simple but particularly effective chromatic harmonies, interspersed with light accents of striking precision.



58-59

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Paire de Paysages aux oiseaux
Pair of Landscapes with birds
Cuivres • Copper panels : 17,5 x 24,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

En marge de sa production de banketjes miniaturistes, un aspect spécifique de la production de cuivres de van Kessel est constitué par ses séries d'allégories représentant les Eléments.

Dans ce contexte, et suivant une tradition popularisée par la dynastie des Brueghel, (cf. n° x de ce catalogue), les paysages aux oiseaux valent tout naturellement comme représentations métonymiques de l'Air.

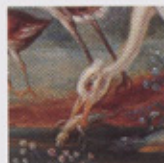
Mais chez van Kessel, à l'encontre de ce qui se passe chez Brueghel, nul besoin d'une quelconque figure allégorique pour étoffer et justifier la scène : la composition peut être réduite à ses plus simples et directs éléments, à savoir les volatiles...

C'est ainsi que sur chacun de ces deux pendants, les oiseaux se détachent sur un simple fond paysager, fluvial pour l'un et plus maritime et côtier pour l'autre.

Un élément qui en accentue la rareté spécifique réside dans le choix diversifié et complémentaire des volatiles représentés.

Alors que le premier se concentre sur des oiseaux, tels que hérons, canards et autres poules d'eau, étroitement liés à l'élément aquatique, le deuxième rassemble des volatiles à connotations plus terrestres, qu'ils soient indigènes (faisans...), migrateurs ou exotiques (grues).

L'un dans l'autre, il n'est pas jusqu'au dernier des Quatre Eléments, le feu, qui ne soit implicitement contenu dans la forteresse et autres constructions humaines émaillant l'arrière-plan de l'un des cuivres. A ce titre, il vient ainsi compléter la vision syncretique apportée par ces deux petits pendants dont la facture à la fois précieuse, colorée et animée est typique de l'art de van Kessel.



In addition to his production of miniaturist banketjes, van Kessel's series of copper panels representing allegories of the elements constitute a specific aspect of his work. In this context, and according to the tradition popularized by the Brueghel dynasty, (cf. n° x of this catalogue), the landscapes with birds are quite naturally regarded as metonymic representations of Air.

However, in the hands of van Kessel, unlike in the treatments of the theme by Brueghel, there is no trace of an allegorical figure added to flesh out or justify the scene: the composition can be reduced to its simplest and most direct elements: the creatures of the air.

It is in this way that, in each of these two paintings, the birds stand out against a simple landscape background, a harbor scene in one case and a more maritime coastal setting for the other.

One aspect that adds to the specific desirability of these works consists in the diverse and complementary selection of the birds depicted.

While the first painting concentrates on birds that are closely linked to the aquatic element, such as herons, ducks and other waterfowl, the second collects birds of more terrestrial connotations, both indigenous (pheasants) and migratory or exotic (cranes).

Even the last of the four elements, fire, is implicitly present in the fortress and other human constructions that are visible in the background of one of these panels. In this way, it also completes the syncretic vision offered by this charming pair of small paintings, rendered with this at once detailed, spirited and lively brushwork that is so typical of the art of van Kessel.



Laurens Craen

Actif à Middelbourg de 1650 à 1664

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.

Ce *banketje*, à la fois somptueux et austère, concentre l'essentiel des caractéristiques spécifiques de l'art raffiné de Laurens Craen. Par sa date, il se situe au tout premier rang des œuvres de sa période de première maturité.

La composition en est à la fois simple et élaborée : sur un simple entablement de pierre, recouvert d'une nappe relevée en son extrémité, sont disposés suivant un jeu savant de diagonales une cruche, un homard, citron et surtout des raisins dont les pampres et feuilles assument par leur jeu de circonvolutions entrelacées une fonction essentielle d'élément de liaison et d'intégration spatiale.

A l'encontre de son maître Balthazar van der Ast, dont les pampres et autres feuilles de vignes se fondent sur le fond abstrait du tableau, servant ainsi essentiellement de repoussoir aux éléments de l'avant-plan, Craen utilise les enroulements des cépages, conjointement au *chiaroscuro*, afin d'assurer l'intégration spatiale de la composition. Il en résulte, par-delà l'impression première de désordre naturaliste, un enchevêtrement de formes et de volumes parfaitement agencés et contrôlés. Et la dramatisation induite par le jeu du *chiaroscuro* fait encore mieux ressortir la palette raffinée et diversifiée de Craen, ponctuée de verts profonds, de jaunes éclatants et de vermillons.

Excellant dans le rendu des textures, Craen s'emploie avec un égal bonheur à rendre la dureté du métal, le velouté des fruits ou l'éclat d'une faïence. A cet égard, un contraste surprenant et n'apparaissant sans doute que par un deuxième regard sur l'œuvre est apporté par le motif du papillon de l'avant-plan. Avec ses ailes déployées et tachetées formant camouflage, il offre un contrepoint formel troublant à la feuille de vignes rongée par les vers. *Vanitas* des plaisirs contre promesse d'une vie éternelle de l'âme humaine symbolisée par le papillon sortant de sa chrysalide, le contraste devient aisément symbolique...

Nature morte aux fruits, verre de vin blanc et homard

Still life with fruit, glass of white wine and lobster

Panneau. • Panne. 61 x 75 cm.

Signé et daté 1653

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.

This banketje, which is at once lavish and austere, concentrates within it the essential characteristics of the refined art of Laurens Craen. Judging from its date, it can be situated as one of the top works from the artist's period of early maturity.

The composition is at once simple and sophisticated: on a simple stone table covered with a cloth turned up at the edge, in an artful play of diagonals, have been arranged a jug, a lobster, a lemon and above all, some grapes whose branches and leaves with their interlacing convolutions play an essential role as a linking element that ensures the spatial integration of the scene.

Unlike his master Balthazar van der Ast, whose vine branches and foliage melt away into an abstract background, Craen uses the curls of the vines together with chiaroscuro in order to integrate the composition within the pictorial space.

The effect is that, beyond the initial impression of a naturalistic disorder, he creates a perfectly controlled construction of interwoven forms and volumes. And the sense of drama provided by the chiaroscuro brings out more intensely Craen's delicate and varied palette, which is punctuated by deep greens, brilliant yellows and vermillons.

Craen excelled in the rendering of textures, and appears equally at home with rendering the hardness of metal as the velvety surface of the fruit or the shine of the earthenware. In this regard, a surprising contrast becomes apparent, most likely only upon a second look, in the motif of the butterfly in the foreground. With its speckled wings outspread, creating a camouflage, it offers a disturbing counterpoint to the grape leaves that have been gnawed through by worms: the latter signifying the vanitas of the pleasures of the senses set against the promise of the eternal life of the human soul as symbolized by the butterfly coming out of its cocoon, the contrast easily takes on a greater symbolism.



Cornelis de Heem

1631 Leyden – Anvers 1695

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.

Exceptionnel, tant par l'originalité de sa conception formelle que par le raffinement de son exécution, ce panneau surprenant nous montre un Cornelis de Heem au sommet de son art. Dominant formellement et littéralement la composition, un grand ara au plumage chatoyant se dresse perché sur une corbeille renversée d'où se déverse une pléthore de fruits, agrémentée de somptueux boutons de roses, tulipes, œillets et autres variétés florales.

Exceptionnel, tant par l'originalité de sa conception formelle que par le raffinement de son exécution, ce panneau surprenant nous montre un Cornelis de Heem au sommet de son art. Dominant formellement et littéralement la composition, un grand ara au plumage chatoyant se dresse perché sur une corbeille renversée d'où se déverse une pléthore de fruits, agrémentée de somptueux boutons de roses, tulipes, œillets et autres variétés florales.

Fauteur direct de l'incident déstabilisateur, incarnation accidentelle et précipitée de l'idée de *vanitas* inhérente au genre, le majestueux volatile délimite de son corps allongé l'agencement diagonal des éléments, suivant la pratique compositionnelle affectionnée par le peintre. En l'occurrence, à l'encontre de la présentation à dominante frontale privilégiée dans ses autres *banketjes*, c'est une disposition transversale qui prédomine dans le cas présent.

Le choix parcimonieux des variétés florales, beaucoup moins diversifié que dans les compositions d'un Jan Davidsz. de Heem, concorde avec ce que l'on observe dans les autres natures mortes du peintre.

Le somptueux ara lui permet également d'accoler aux accords dominants rouge et blanc des fleurs ces tons de jaune et de bleu qu'il affectionne tout particulièrement.

En marge des associations christiques liées à son potentiel de transmission du Verbe, le perroquet semble ici revêtir, en tant qu'objet de luxe et de convoitise, des connotations plus négatives liées à l'*hubris* et à la Vanité. Nul doute aussi que dans ce contexte, les aspirations imparfaites de l'animal à l'imitation de la voix humaine ne renvoie à nos propres limitations face au transcendant et au divin.

En marge de ces considérations symboliques, il semble peu douteux que l'inclusion de cet animal éminemment exotique ne soit le reflet de l'engouement suscité par les liens commerciaux que développaient à l'époque les Provinces-Unies avec le Brésil. Les planches et les toiles produites par un Pieter Post sous l'impulsion du Prince Maurice de Nassau, véritable *compendium* de la faune et de la flore brésiliennes, sont particulièrement révélatrices à cet égard et ont assurément contribué au développement des motifs exotiques dans les œuvres des peintres néerlandais de natures mortes de la deuxième moitié du XVII^e siècle, dont Cornelis de Heem fut assurément l'un des plus brillants représentants.

Nature morte aux perroquets et à la corbeille de fruits et de fleurs

Still life with parrots, basket of fruits and flowers

Panneau • Panel. 85 x 119,5 cm.

Signé

PROVENANCE :

Collection privée

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.

An exceptional panel for both the originality of its formal conception and the elegance of its execution, this surprising work displays Cornelis de Heem at the peak of his abilities. Both literally and figuratively dominating the composition, a large macaw with blazing plumage perches on an overturned basket from which spills forth a plethora of fruits interspersed with magnificent blossoms of roses, tulips, carnations and other types of flowers. As the immediate cause of all this instability, and hence the accidental yet pointed incarnation of the notion of *vanitas* inherent in the genre, the elongated body of the stunning creature also helps the artist to mark out the diagonal arrangement of elements, according to his preferred compositional system. In this case, in contrast to the frontal presentation favored in his other *banketjes*, a transversal arrangement predominates.

The sparing selection of types of flowers, which are much less diverse than in the compositions by Jan Davidsz. de Heem, echoes the approach taken in the artist's other still lives.

The spectacular macaw also allows him to juxtapose, against the reds and whites of the flowers, the yellow and blue tones to which he was particularly partial.

Aside from the Christian association of the parrot with regard to its potential to transmit the Word, the bird appears here, as an object of luxury, to take on more negative connotations related to *hubris* and vanity. And naturally, in this context, the animal's imperfect aspirations to imitate the human voice reflect our own limitations in the face of the transcendent and the divine.

Aside from these symbolic considerations, it seems fairly likely that the inclusion of this exotic animal is also a product of the fashion for such exotic animals that was stimulated by the development of commercial ties between the United Provinces and Brazil at the time.

The illustrations and canvases produced by Pieter Post at the behest of Prince Maurice of Nassau, which form a veritable compendium of Brazilian flora and fauna, are especially revelatory in this regard. They have certainly contributed to the development of the exotic motif in the work of the Dutch still life painters in the second half of the 17th century, among whom Cornelis de Heem was surely one of the most brilliant.



Pieter Bout

Avant 1658 – Bruxelles – 1719

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.

Ce cuivre séduit d'emblée par le raffinement de sa facture et la vivacité de son atmosphère, générée par la présence de ces personnages expressifs et bien caractérisés qui sont la marque de l'art de Pieter Bout.

Ce qui surprend davantage est le contexte éminemment romain et topographiquement exact dans lequel dispose ses figures.

Car on se trouve ici en pleine piazza Colonna, du nom de la colonne de Marc-Aurèle, ou colonne Antonine qui en décore le centre. L'œil observateur s'attardera sur le détail amusant et anecdotique fourni par les étals de vendeurs ambulants qui l'entourent à sa base, ainsi que sur l'ouverture permettant d'accéder à son escalier intérieur. C'est cet escalier qu'ont, à n'en pas douter, emprunté les curieux que Bout esquisse sur la plate-forme carrée du chapiteau de la colonne, juste en-dessous de la statue de Saint-Paul qui la couronnait à l'époque.

À l'extrémité Nord de la place, on distingue la façade du palais romain des Chigi, banquiers de la papauté, tandis que, plus à gauche, se dessine la fronde et la silhouette imposante du Palais de Montecitorio, futur siège du Parlement italien.

Sur la place, gens du peuple, monsignori et gentilshommes se côtoient, vaquant à leurs occupations ou délassements quotidiens. Il n'est pas jusqu'au rapin en mal de culture classique, occupé à croquer la scène, qui ne soit ici représenté nous tournant le dos à l'avant-plan du tableau.

Il serait certes tentant de voir dans ce détail un portrait déguisé et rétrospectif de l'artiste : de fait, si l'on considère la précision et l'aisance déployée par le peintre dans le rendu de bâtiments « modernes » de la Ville Eternelle et l'évocation de son atmosphère, l'hypothèse est plus que séduisante et permettrait enfin de trancher sur la question longtemps débattue d'un séjour italien de l'artiste...



Vue de la Piazza Colonna
View of the Piazza Colonna

Cuivre • Copper panel. 36,5 x 46,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



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.

This copper panel is instantly appealing for the refinement of the brushwork and the liveliness of atmosphere generated by the presence of the expressive and well characterized figures that are the hallmark of the art Pieter Bout.

What is rather more surprising is the topographically exact Roman context within which the artist has placed his figures.

For we are indeed looking at the Piazza Colonna, named after the column of Marcus Aurelius, the Antonine column in its center. The viewer's eye is caught by the amusing anecdotal detail provided by the stalls of roving vendors that surround its base, as well as the opening which allows access to its interior stairway. And it is surely this stairway that has been used by the curious sightseers that Bout has sketched on the square platform at the capital of the column, just below the statue of Saint Paul that crowned the monument at that time.

At the northern edge of the square, one can discern the facade of the Roman palace of the Chigi, the bankers to the papacy, while, further to the left, we see the pediment and the imposing silhouette of the Palace of Montecitorio, the future location of the Italian parliament.

On the square, common folk, monsignori and gentlemen rub elbows, going about their daily chores or leisure pastimes. There is even an artistic looking chap yearning for classical culture, who busily sketches the scene in the foreground with his back turned away from the viewer.

It would certainly be tempting to read into this detail a disguised self portrait of the artist in an earlier time in his career: indeed, if one considers the ease and precision with which the painter renders these "modern" buildings of the Eternal City and captures its atmosphere, the theory is quite attractive and would make it possible to finally resolve the long debated question of whether or not the artist had visited Italy.



63-64

Mathys Schoevaerdt

Circa 1665 – Bruxelles – après 1702

Paire de scènes villageoises

Pair of Village scenes

Cuivres • Coppers : 37,4 x 47,6 cm.

Signés

PROVENANCE :

Collection privée

Né probablement vers 1665, Mathys Schoevaerdt entre en apprentissage à Bruxelles chez le paysagiste Adrien Boudewijns en 1682.

Admis comme Maître huit ans plus tard, il assume les fonctions de doyen de la corporation des Peintres de Bruxelles de 1692 à 1696. Il fut très apprécié de son vivant et durant tout le XVIII^e siècle. A en juger par les sites de certaines de ses œuvres, il séjourna vraisemblablement en Hollande. Tout en abordant occasionnellement la scène de genre, il se consacra aux vues de villes et surtout aux paysages. Une partie de son œuvre semble être inspirée de Jan Brueghel de Velours dans la représentation minutieuse de scènes de marché et de réjouissances populaires.

Si Mathys Schoevaerdt, au début de sa carrière, reste fidèle à l'esprit de Jan Brueghel, le goût du temps le pousse à exécuter avec un soin précis des scènes villageoises, des paysages animés de personnages avec un souci narratif évident. Ils offrent en outre un intérêt fondé sur l'exactitude du site ou l'évocation des fêtes populaires. Plus tard, son œuvre subit l'influence de paysages italianisants et ses tableaux gagnent en délicatesse d'exécution et en profondeur.

Par l'ampleur panoramique de sa composition d'ensemble, le rendu détaillé de détails anecdotiques foisonnants, ainsi que la qualité du traitement pictural qui s'y déploie, cette paire de petits cuivres se distingue d'emblée comme l'une des réalisations les plus emblématiques de la production raffinée de cet artiste de transition que fut, à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, Mathys Schoevaerdt.

Tandis que le paysage fluvial se concentre sur la représentation de scènes industrielles de mouvements et déplacements (qu'il s'agisse d'ailleurs de paysans, de voyageurs, ou de bétail), c'est un versant beaucoup plus festif et contemplatif qui s'exprime dans le premier des deux pendants, tout entier consacré à l'illustration détaillée d'une fête villageoise. L'énumération exhaustive des *topoi* du genre serait fastidieuse mais il convient de souligner que, de la foule absorbée dans la contemplation d'une arlequinade montée sur un tréteau de fortune à la vendeuse de pommes de terre de l'avant-plan, en passant par les jeunes garçons jouant au cerceau, les détails savoureux ne manquent pas et révèlent la main habile d'un maître se sentant également à l'aise dans la caractérisation expressive de groupes de figures que dans la définition d'un espace paysager et architectural cohérent. Un ultime détail qui ne manque de frapper lors d'un examen plus attentif est fourni par les gravures, à n'en pas douter pieuses, accrochées à même le mur sur le flanc gauche de l'église de l'arrière-plan : une façon amusante pour le peintre, et sans doute aussi un peu subversive, d'introduire la mise en garde moralisatrice et vénales des marchands du temple dans cette célébration paisible des activités et détente villageoises.



Born around 1665, Mathys Schoevaerdt began his apprenticeship in Brussels with the landscape painter Adrien Boudewijns in 1682.

Admitted as a master of the Guild some eight years later, he served as its Dean from 1692 to 1696.

His work was widely appreciated during his lifetime and throughout the 18th Century. The precision of the spots depicted in some of his paintings seems to indicate that he spent some time in Holland. Whilst making some attempts in the « genre » painting, he concentrated mainly on the landscape and townscape genres.

The influences of Jan Brueghel is perceptible in his depiction of market scenes and popular feast. Whilst being initially very faithful to the style of his great predecessor, he progressively developed a personal style where the events and spots depicted are rendered with special accuracy.

Later in his career, he tried his hand at more « Italianate » landscapes, and his paintings acquired increasing depth and delicacy in the handling of the paint.

In the panoramic sweep of the overall composition, the minute rendering of the many anecdotal details, as well as the quality of the painterly treatment applied here, this pair of small copper panels immediately stands out as one of the most emblematic achievements among the refined body of work created by this transitional artist active at the crossover from the 16th to the 17th century, Mathys Schoevaerdt.

While the river landscape concentrates on the depiction of transactions and movements (be they among the peasants, travelers, or the livestock), the other painting shows a much more festive and contemplative side of life, as it is devoted entirely to the detailed illustration of a village feast. The exhaustive enumeration of the *topoi* of the genre may appear somewhat fastidious but it should be emphasized that from the crowd raptly watching the buffoonery on the makeshift stage to the seller of potatoes in the foreground, not to mention the young boys playing with hoops, the colorful details are abundant and display the skillful hand of a master clearly as much at ease in the expressive characterization of groups of figures as in the presentation of a coherent space defined through landscape and architecture. More careful examination reveals one last detail that is striking indeed, that of the engravings, surely representing pious themes, hung up on the left side of the church in the background: they form a witty and no doubt slightly subversive way for the painter to introduce into this peaceful celebration of village diversions and activities a reminder of the moralizing and sometimes hypocritical warnings of the establishment.



65-66

Charles-Léopold Grevenbroeck

Actif dans le deuxième quart du XVIII^e siècle

Peintre de paysages et de marines, membre d'une véritable dynastie d'artistes d'origine hollandaise, Charles Léopold Grevenbroeck est le fils d'Orazio Grevenbroeck. Né à Milan, il s'établit à Paris vers 1730, une ville où, très vite, il s'assura les faveurs des milieux aristocratiques proches de la Cour. Reçu à l'Académie royale de peinture le 27 Septembre 1732, il exposa également aux Salons de 1738 et de 1740.

Le fermier général Le Normand de Tournehem, un proche de Madame de Pompadour et l'un de ses mécènes les plus actifs, lui commanda de 1738 à 1743 un nombre important de vues topographiques de Paris. Dans cette série de tableaux, Grevenbroeck parvient à retranscrire fidèlement les bouleversements modifiant le paysage urbain de la capitale française au siècle des Lumières.

L'influence de ses années de formation italiennes se ressent davantage dans sa production de marines et de caprices méditerranéens, baignant dans cette lumière dorée qui fait le charme spécifique de ses compositions.

Alliées à un souci du rendu minutieux des détails rappelant davantage son ascendance hollandaise, cette poésie et cette douceur toutes méridionales sont des éléments qui, de nos jours encore, en font l'un des paysagistes les plus singuliers et attachants du Siècle des Lumières.



Paysages fluviaux panoramiques avec vues de villes
Panoramic river landscapes with views of cities

Paire de cuivres • *Pair of copper panels*. 21,5 x 34,5 cm.
L'un signé et daté 1734.

PROVENANCE :
Collection privée



A painter of landscapes and marines, and a member of a veritable dynasty of Dutch artists, Charles Leopold Grevenbroeck was the son of Orazio Grevenbroeck.

Born in Milan, he established himself in Paris around 1730, and in this city he very quickly gained the favor of the aristocratic circles close to the Court. He was received into the Royal Academy of Painting on 27 September 1732, and he also showed work at the Salons of 1738 and 1740.

The farmer general, Le Normand de Tournehem, a close associate of Madame de Pompadour and one of the artist's most active patrons, commissioned him between 1738 and 1743 to produce a considerable number of topographical views of Paris. In this series of paintings, Grevenbroeck was able to faithfully transcribe the sweeping changes that modified the urban landscape of the French capital in the Age of the Enlightenment.

The influence of his formative years in Italy are felt more in his production of marines and Mediterranean caprices, which are bathed in the golden light that lends his compositions their particular charm.

Mingled with a concern for the minute rendering of details which in turn recall his Dutch background, the poetry and the soft southern hues are elements that even today make him one of the most striking and attractive landscape painters of the Enlightenment.



65-66

Charles-Léopold Grevenbroeck

Actif dans le deuxième quart du XVIII^e siècle

C'est avec un raffinement véritablement exceptionnel que les talents de paysagistes et de peintre d'architectures de Charles-Léopold Grevenbroeck se manifestent dans cette rare paire de cuivres, signés et datés de 1734.

On comprend mieux l'engouement dont jouit à la cour de Louis XV ce peintre flamand, rejeton d'une dynastie d'artistes qui essaima aux quatre coins de l'Europe pour exercer son art.

La date de 1734 que porte l'un des deux cuivres situe la réalisation des ces petits chefs-d'œuvre après l'installation du peintre en France, signalée par sa réception à l'Académie en 1732.

Grevenbroeck déploie ici un versant inédit de son talent. Les villes représentées dans ces deux cuivres présentent une allure résolument alémanique, inhabituelle chez un peintre que l'on associe davantage à des vues topographiques de Paris ou à des caprices portuaires méditerranéens. Il est certes difficile de se faire une idée exacte de la part d'« invention » à laquelle l'artiste à eu recours en restituant ces portraits de ville allemandes mais l'exactitude des typologies architecturales et la minutie du rendu des détails sont tels qu'elles militent à elles seules en faveur d'un séjour ou, à tout le moins, d'un voyage de Grevenbroeck dans ces contrées.

Le profil de la ville représentée dans le premier pendant n'est d'ailleurs pas sans évoquer la ville de Marburg, cité de Sainte Elisabeth de Hongrie et berceau historique de la dynastie des landgraves de Hesse.

La luminosité dorée et diffuse du ciel, particularité stylistique récurrente chez Grevenbroeck, nimbe néanmoins d'un accent plus méridional ces paysages rhénans et/ou franconiens. Un ultérieur élément à résonance plus italianisante est fourni par ce surprenant cortège de baudets somptueusement harnachés qui se détache à l'avant-plan de l'un des pendants, comme à illustrer implicitement les influences diverses qui forment la quintessence de l'art tout en finesse et subtilité de Grevenbroeck.



With a truly exceptional refinement, the talents of Charles-Leopold Grevenbroeck, both as a landscape and architectural painter, are displayed in this rare pair of copper panels signed and dated 1734.

They allow for a better understanding of the how this Flemish painter, the offspring of a dynasty of artists who scattered to the four corners of Europe to practice their art, could have become all the rage at the court of Louis XV.

The date of 1734 on one of the copper panels places the production of these little masterpieces as having been made after the painter had established himself in France, as is indicated by his acceptance to the Royal Academy there in 1732.

Grevenbroeck shows an unusual facet of his talent here. The cities depicted in these two copper panels have a distinctly German character, which is unusual in the work of a painter who is more generally associated with topographical views of Paris or Mediterranean harbor caprices. It is certainly difficult to assess the amount of "invention" that may have been involved in putting together these German cityscapes, but the exactitude of the architectural typologies and the minute rendering of detail are so convincing that they indeed present a forceful argument in themselves for Grevenbroeck's having spent time in, or, at the very least, made a trip to these parts of Europe.

The profile of the city depicted in the first of the two panels in fact recalls Marburg, the city of Saint Elisabeth of Hungary and the historical cradle of the dynasty of the landgraves of Hesse.

The diffuse, golden light of the sky, a stylistic particularity that recurs in the work of Grevenbroeck, nevertheless suffuses these Rhineland and/or Franconian landscapes with a more southern accent. An additional element that is more Italian in style is the surprising procession of magnificently outfitted donkeys which can be seen in the foreground of one of the paintings, as if to implicitly illustrate the diverse influences that form the essence of Grevenbroeck's art, full of finesse and subtlety.



Maître des Vues de la Fondation Langmatt

Actif à Venise entre 1750 et 1780

L'identité de ce vedutiste, nommé d'après les treize *vedute* vénitiennes conservées à la Fondation Langmatt de Baden, Suisse, reste sujette à caution. Son *corpus*, dont l'importance ne cesse de grossir au fil des réattributions successives, révèle un habile praticien, habité par un souci de construction de perspectives rigoureuses et égayant ses vues de personnages rendus avec verve et souvent ponctués de touches de couleurs vives. Stylistiquement, son œuvre son œuvre se montre tributaire des enseignements d'un Carlevarijs et d'un Richter.

C'est sur cette base que le Prof. Dario Succi a avancé (cf. D. Succi in : cat. Expo. *Mithos Venedig-Venezianische Veduten* des 18. Jahrhunderts, Baden, 1994, pp. 38-51) que notre maître mystérieux ne serait autre qu'Apollonio Domenichini. Ce dernier, surnommé il Menichino, apparaît inscrit dans les registres de la *fraglia* vénitienne des peintres en 1757 et fut effectivement l'élève de Carlevarijs et de Johannes Richter. Personnalité artistique marquante de son époque, Domenichini fut souvent cité par ses contemporains à l'égal des vedutistes plus connus que sont pour nous Canaletto, Guardi et *alii*. Son nom revient d'ailleurs de façon récurrente dans les envois de *vedute* effectués par Gian Maria Sasso, illustre marchand de l'époque, pour le ministre anglais John Strange.

Il s'agit ici de l'une des perspectives préférées du Maître des Fondations Langmatt. Le Pont de Rialto y est approché depuis le Nord ce qui permet de dégager une vue à droite sur le Palais des Camerlenghi et à gauche, sur l'imposant Fondaco dei Tedeschi ou entrepôt des Marchands « allemands ». Centre névralgique du commerce de la Sérénissime avec les villes de la Hanse et les villes rhénanes, le Fondaco était le siège d'une activité intense aux heures de gloire de la Sérénissime. Il n'est donc sans doute pas innocent que le Maître des vues de la Fondation Langmatt, choisisse de le représenter dans l'atmosphère assoupie d'un après-midi indolent, comme à illustrer de façon indirecte le déclin progressif dans lequel sombrait peu à peu la Sérénissime. Par delà le charme qui se dégage tout naturellement de cette toile, son intérêt documentaire est encore accru par le fait que le Fondaco, aujourd'hui siège des postes vénitiennes, a fait l'objet d'une restauration un peu trop radicale dans le courant du siècle dernier.



Vue du Canal Grande et du Pont de Rialto
View of the Grand Canal and the Rialto Bridge

Toile • Canvas 34,5 x 55,2 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



The identity of this vedutist, named after the 13 Venetian vedute in the collection of the Langmatt Foundation in Baden, Switzerland, remains somewhat provisional. His body of work, which continues to expand as more and more work is attributed to him, displays an artist with a skillful hand, preoccupied with the construction of rigorous perspectives, who enlivened his views with figures rendered with verve and often accented with bright colors. Stylistically, his œuvre appears to have been nourished by the work of Carlevarijs and Richter.

It is on this basis that Prof. Dario Succi has suggested (cf. D. Succi in: Exhib. cat. *Mithos Venedig-Venezianische Veduten* des 18. Jahrhunderts, Baden, 1994, pp. 38-51) that this mysterious master was none other than Apollonio Domenichini. The latter, dubbed il Menichino, is listed in the registers of the Venetian *fraglia* of painters in 1757 and was indeed the student of Carlevarijs Johannes Richter. A striking artistic personality in his day, Domenichini was often cited by his contemporaries as on a par with the currently better known vedutists such as Canaletto and Guardi, among others. In fact his name appears repeatedly in the consignments made by Gian Maria Sasso, a famous merchant at the time, for the English minister John Strange.

We are looking at one of the favorite views of the Master of the Views of the Langmatt Foundation. The Rialto bridge is seen from the north, affording a view on the right of the Camerlenghi palace and, on the left, of the imposing Fondaco dei Tedeschi, which was the storehouse of the "German" merchants. The commercial nerve center connecting the Serenissima with the Hanseatic cities and the cities along the Rhine, the Fondaco was the site of intense activity in the days of the Serenissima's glory. It is therefore surely no accident that the Master of the Views of the Langmatt Foundation has chosen to depict it in the drowsy atmosphere of a languid afternoon, as if to illustrate in an indirect way the progressive decline towards which the Serenissima was gradually sinking.

Aside from the scene's natural charm as a picture, the documentary value of this composition is heightened by the fact that the Fondaco, which is currently the head offices of the Venetian postal service, was the object of a somewhat overzealous restoration during the course of the last century.



68-69

Pietro Antoniani

Vers 1740 Milan – Naples 1805

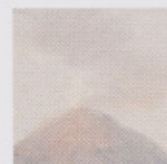
Avec Pietro Fabbris, Saverio della Gatta et Ricciardelli, Pietro Antoniani fut l'un des principaux exposants de la *veduta* napolitaine de la fin du XVIII^e siècle, dans le sillage d'un Antonio Joli, avec qui il fut d'ailleurs parfois confondu. Peu d'éléments de sa biographie nous sont parvenus mais l'on sait que comme Joli, modénais d'extraction, Antoniani naît dans le Nord de l'Italie, à Milan, vers 1740. C'est néanmoins sa production de *vedute* napolitaines qui le fait passer à la postérité. A l'instar d'un Francesco Bonavia et d'un Volaire, il affiche une prédilection particulière pour les effets de lumière rosée, qu'elle soit matinale, crépusculaire ou générée par une éruption vésuvienne...

Après le passage de Vanvitelli à Naples, la cité vésuvienne devint l'un des centres majeurs du *vedutisme*, stimulé par le succès touristique d'une ville qui s'impose comme un passage obligé d'un Grand Tour italien en bonne et due forme. Cette paire de toiles forme un exemple en tous points remarquables et quasiment paradigmatique de la *veduta* napolitaine. Naples y est appréhendée depuis deux perspectives opposées et complémentaires, le format allongé des toiles se prêtant particulièrement à une vision panoramique de la cité parthénopéenne. Dans le premier des deux pendants, on y découvre Naples ou plutôt le promontoire extrême de la vieille ville signalée par le profil péninsulaire du Castel dell'Ovo depuis la rampe du Couvent de Saint Antoine à Mergellina. La rampe monte vers les hauteurs de Posillipo, tandis que devant le spectateur se déroule le panorama de la Riviera di Chiaia, faubourg aristocratique de Naples dont le développement péri-urbain débute au XVIII^e siècle.



Vue de Naples depuis l'Orient ;
Vue de Naples depuis Mergellina
View of Naples from the east; View of Naples from Mergellina
Paire de toiles • Pair of canvases : 66 x 132,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Together with Pietro Fabbris, Saverio della Gatta and Ricciardelli, Pietro Antoniani was one of the main exponents of the Neapolitan *veduta* at the end of the 18th century, in the wake of Antonio Joli, a master with whom he is sometimes confused. Little is known of the artist's biography but like Joli, who is known to have been originating from Modena, Antoniani was born in northern Italy, in Milan, around 1740. History remembers him, however, for his production of Neapolitan *vedute*. After the example of Francesco Bonavia and Volaire, Antoniani shows a particular penchant for rosy light effects, whether generated by dawn, sunset or an occasional eruption of Vesuvius.

After Vanvitelli traveled to Naples, the Vesuvian city became one of the major centers of *vedutism*, a genre stimulated by the success of tourism to this city which counted as an obligatory stop on any proper Grand Tour of Italy. This pair of canvases forms a thoroughly remarkable example that is virtually a paradigm of the Neapolitan *veduta*. The paintings capture Naples from two opposing and complementary perspectives, the elongated format of the canvases lending itself particularly well to a panoramic vision of the Parthenopean city. In the first view, we see Naples or rather the extreme promontory of the Old City indicated by the peninsular profile of the Castel dell'Ovo, viewed from the ramp of the Convent of Saint Antoine in Mergellina. The ramp goes up towards the heights of Posillipo, while before the viewer, a panorama unfolds of the Riviera di Chiaia, the aristocratic district of Naples, which began to develop outside of the city in the early 17th century.



68-69

Pietro Antoniani

Vers 1740 Milan – Naples 1805

En haut vers la gauche, se détache le profil de la Chartreuse de San Martino et en descendant les collines, on se retrouve sur les hauteurs de Pizzofalcone. On y distingue notamment le profil crénelé et rose du célèbre Palais Cellamare, haut lieu des festivités napolitaines. Derrière l'avancée du Castel dell'Ovo, se distingue le profil caractéristique du Vésuve, tout naturellement absent du deuxième pendant.

A l'avant-plan sur le *lungomare*, se détache une assemblée élégante de dames, gentilshommes et religieux. On y retrouve bien ça et là des figures plus populaires, tel ce couple de pêcheurs assis en train de se courtiser au son de la mandoline, mais, dans l'ensemble, l'heure est à la promenade post-méridienne et aux rencontres élégantes qu'elle suscite. De fait, gentilshommes, prélats et autres aristocrates sont ici dans leur élément, en accord avec la réalité sociologique de ce faubourg huppé de la capitale parthénopéenne.

Tout autre est la perspective adoptée dans le deuxième pendant. Naples y est ici abordée de l'autre côté du promontoire de Pizzofalcone. Castel dell'Ovo y est désormais bien à gauche : en face du spectateur se déploie le panorama du centre historique du Vieux Naples : le Vieux port que surplombent les tours crénelées du Castel Nuovo, juste en-dessous de la masse rougeâtre du Palais Royal et du quartier de la via Toledo. Plus à droite, ce sont les toitures du quartier de Spaccanapoli qui se dessinent derrière les façades du *lungomare*.

En lieu et place des capucins, seigneurs et dames de qualité qui peuplaient l'élégante Riviera di Chiaia, ce sont ici des pêcheurs et des femmes du peuple qui s'affairent à l'avant-plan à débarquer et embarquer prises de pêche et autres marchandises. Aux antipodes de la scène de délasserment vespéral suggéré par l'autre pendant, l'heure est à une activité nettement plus industrielle et matinale.

On le voit, c'est en suivant des perspectives topographiques ou sociologiques opposées que ces deux pendants se répondent avec une complémentarité rare, relayée par une unité de tons et de facture qui en accroît encore l'intérêt esthétique. À cela s'ajoute une caractérisation minutieuse et expressive de figures croquées dans l'instantanéité de leur quotidien, le tout pour faire de ces deux toiles l'un des exemples les plus accomplis du *vedutismo* napolitain. C'est d'ailleurs ainsi qu'elles furent reçues à l'époque, ainsi que l'atteste la réalisation par Antoniani de plusieurs réélaborations de la scène. Une paire est passée en vente chez Christie's Londres, le 9 avril 1990, lot 85, tandis que deux *Vues de Naples*, datées respectivement de 1776 et 1771 sont passées individuellement dans la même salle de ventes le 12 décembre 1980, lot 99 et le 2 mai 1980, lot 93.



At the upper centre, the profile is visible of the Chartreuse of San Martino and further down the hillsides, we see the heights of Pizzofalcone. In particular, the pink and crenellated profile can be made out of the famous Cellamare Palace, site of the festive gatherings of the Neapolitan upper crust. Behind the overhang of the Castel dell'Ovo looms the characteristic profile of Vesuvius, which is of course absent from the second painting.

In the foreground, on the lungomare, there appears an elegant assembly of ladies, gentlemen and clergymen. There is also the occasional member of the working class, such as the seated couple of fisherfolk courting to the music of a mandolin, but on the whole, it is the hour of the afternoon promenade, the occasion for the elegant to see and be seen. Thus, we find the gentlemen, prelates and other aristocrats in their element, appropriately for the sociological reality of this posh district of the Parthenopean capital.

In the second painting, the perspective is completely different. Naples is approached this time from the other side of the Pizzofalcone promontory. Castel dell'Ovo is therefore on the left and a panorama opens up before the viewer of the historic center of Old Naples: the old port surmounted by the crenellated towers of the Castel Nuovo, just below the reddish mass of the Royal Palace and the neighborhood of the via Toledo. Further to the right, the roofs of the Spaccanapoli district are visible behind the façades of the lungomare.

Instead of the Capuchins, lords and ladies of quality that populate the foreground of the elegant Riviera di Chiaia, we now see fishermen and working women in the foreground, busy loading and unloading the day's catch and other goods.

The complete opposite of the scene of afternoon leisure suggested in the other painting, the setting here is clearly an earlier and more industrious time of day.

As we see, the opposing topographical and sociological perspectives in these two paintings combine to resonate with a rare complementarity which is augmented by the unity of the tonality and brushwork which serves to heighten the esthetic appeal. On top of this, they offer a minute and expressive characterization of the figures captured in the process of their daily activities. All of these factors add up to place this pair of canvases among the most accomplished examples of Neapolitan vedutism. And in fact, they were originally received with just such acclaim, judging from the several reworkings of the scene produced by Antoniani. A pair of them was sold at Christie's London, on 9 April 1990, lot 85, while two Views of Naples, dated respectively 1776 and 1771 were sold individually at the same auction house on 12 December 1980, lot 99 and on 2 May 1980, lot 93.



Index

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique

Jan van Amstel	9
Jan Peeters l'Ancien	55
Pietro Antoniani	68-69
Hendrik van Balen	40
Pieter Balten	12
Jan Abrahamsz. Beerstraaten	54
Osias Beert l'Ancien	28
Osias Beert le Jeune	53
Hans Bol	14
Pieter Bout	62
Pieter Brueghel III	36
Pieter Brueghel le Jeune	17,18,19,20,21
Jan Brueghel le Jeune et atelier	43
Jan Brueghel le Jeune	41-42
Jan Brueghel l'Ancien	24
Jan Brueghel le Jeune	39
Louis de Caulery	27
Hendrik van Cleve	13
Laurens Craen	60
Monogrammiste FGB	44-45
Lucas Gassel	6
Jan Pauwel Gillemans	50
Charles-Léopold Grevenbroeck	65-66
Abel Grimmer	25,26
Pieter Gysels	51
Pieter Gysels	52
Cornelis de Heem	61
Jan Sanders van Hemessen	8
Pseudo-van Kessel	49
Jan van Kessel	56
Jan van Kessel	57
Jan van Kessel	58-59
Johannes König	29-30
Attribué à Corneille de Lyon	10
Maître des Demi-Figures	7
Maître de la Légende de Sainte Ursule	1
Maître de la Légende de Sainte Lucie	2
Maître de l'entourage de Joachim Patinir	5
Maître de l'entourage de Roger Van der Weyden	3
Maître des Vues de la Fondation Langmatt	67
Philippe de Marlier	38
Philippe de Momper	37
Joost de Momper et	
Jan Brueghel le Jeune	22
Lambert van Noort	
et Henri met de Bles	11
Isaac van Oosten	48
David Ryckaert III	47
Maerten Ryckaert	31
Maerten Ryckaert	32-35
Jacob Savery l'Ancien	23
Mathys Schoevaerds	63-64
Attribué à Michel Sittow	4
David Teniers	46
Lucas van Valckenborch	15,16

La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser et estimer les tableaux de votre collection
The De Jonckheere Gallery is at your disposal to make an appraisal of the paintings in your collection

Textes et recherche : Félix URBAIN

Traduction : Catherine GRADY

Mise en page : **micro.**
script

SERVICES FOR
COMMUNICATION

www.microscript.be
e-mail: info@microscript.be

Printed in Belgium by Dereume

