

DE JONCKHEERE



MAISON JONCKHEERE



Tableaux de maîtres

100, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél. : 01 42 66 69 49

Fax : 01 42 66 13 42

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

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

IDE JONCKHEERE

2002

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.

Colijn de Coter
Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510
Vierge à l'Enfant dans une abside
5.

Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine
Actif à Bruxelles fin XVe - début XVIe siècles
Portrait de jeune dame à la chaîne
6.

Maître au Perroquet
Vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570
Portrait de jeune femme en Sainte Marie-Madeleine
7.

Lucas Gassel
Vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570
Paysage panoramique avec la fuite en Egypte
8.

Lucas Gassel
Vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570
La fuite en Egypte
9.

Henri met de Bles
Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555
Paysage panoramique avec Saint Jérôme
10.

Corneille de Lyon
Vers 1500 La Haye – Lyon vers 1574
Portrait de François de Goulaines, Seigneur de Martigne-Brittard
11.

Cornelis Massys
Vers 1510 – Anvers – 1556/57
L'aumône de Job
12.

Pieter Balten
1525 – Anvers – 1598
Kermesse villageoise
13.

Maerten van Cleve
1527 – Anvers – 1581
Scène de marché et Kermesse aux abords d'un village
14.

Maerten van Cleve
1527 – Anvers – 1581
La visite à la Ferme
15.

Marcellus Coffermans
Actif à Anvers entre 1549 et 1570
Vierge à l'enfant
16.

Maître de l'Entourage de François Clouet
Actif en France au milieu du XVIe siècle
Portrait de dame de qualité
17.

Hans Bol
1534 Bruxelles – Anvers 1593
Paysage panoramique avec Mercure, Junon et Argos
18.

Hans Bol
1534 Bruxelles – Anvers 1593
Paysage panoramique avec la Parabole de l'Homme riche et vue de la ville de Bruxelles
- 19-20.

Paul Bril
1554 – Anvers – Rome – 1626
Vues du Campo Vaccino
21.

Pieter Brueghel le Jeune
1589 – Anvers – vers 1638/39
La danse de noces en extérieur
22.

Pieter Brueghel le Jeune
1589 – Anvers – vers 1638/39
Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux
23.

Pieter Brueghel le Jeune
1589 – Anvers – vers 1638/39
Fête paysanne
24.

Pieter Brueghel le Jeune
1589 – Anvers – vers 1638/39
Les deux bouffons
- 25-28.

Joost de Momper
1564 – Anvers – 1635
Vue de ville en hiver
Paysage panoramique avec vue de ville
Paysage montagneux avec cavaliers
Paysage panoramique avec pèlerins
29.

Joost de Momper et Jan Brueghel le Jeune
1564 – Anvers – 1635 et 1601 Bruxelles – Anvers 1678
Paysage estival
30.

Jacob Savery l'Ancien
Vers 1565 Courtrai – Amsterdam 16
La kermesse d'Audernaerde
31.

Jan Brueghel L'Ancien
1568 Bruxelles – Anvers 1625
Paysage panoramique avec le retour du bétail au village
32.

Pieter van der Hulst
Avant 1576 – Malines – Anvers – 1628
Scène de marché dans ville italianisante
33.

Osius Beert
1580 – Anvers – 1623
Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.
34.

Osius Beert
1580 – Anvers – 1623
Bouquet de fleurs et vase de fleurs sur un entablement
35.

Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune
1581 – Anvers – 1642 – 1601 – Anvers – 1678
Le camp d'Alexandre
36.

Adriaen van Stalbempt
1580 – Anvers – 1662
Cabinet d'amateur
37.

Jan Baptist van Fornenburgh
Vers 1585 – La Haye 1649
Bouquet de fleurs
38.

Gijsbrechts Leytens
1586 – Anvers – 1656
Paysage d'hiver
- 39-40.

Abraham Govaerts
1589 – Anvers – 1626
Paysage côtier avec vue de la ville d'Anvers
Paysage sylvestre avec scène de chasse
41.

Adam van Breen
1590 – La Haye – 1645
Paysage d'hiver avec patineurs
42.

Gaspar Van der Lanen
1592 – Anvers – vers 1651
Paysage fluvial
43.

Jacob van Es
1596 – Anvers – 1666
Nature morte aux noisettes, raisins, citron et orange sur un entablement
44.

Philippe de Marlier
Vers 1600 – Anvers – vers 1668
Bouquet de fleurs
45.

Jan Brueghel le Jeune
1601 – Anvers – 1678
Paysage côtier
46.

Jan Brueghel le Jeune et Jan van Balen
1601 – Anvers – 1678
Allégorie de l'Odorat devant le château de Mariemont
47.

David Teniers
1610 Anvers – Bruxelles 1690
L'Alchimiste
48.

David Teniers
1610 Anvers – Bruxelles 1690
Allégorie de l'Eté
49.

David Teniers
1610 Anvers – Bruxelles 1690
Intérieur de cuisine
50.

David Teniers
1610 Anvers – Bruxelles 1690
Le médecin de village
51.

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

Pieter Gysels
1621 – Anvers – 1691
Vue de fête villageoise avec convoi de voyageurs
53.

Jan van Kessel
1626 – Anvers – 1679
Feston de roses, tulipes, iris, boules de neige et autres fleurs
- 54-55.

Jan van Kessel
1626 – Anvers – 1679
Paire de natures mortes de fleurs et de fruits
56.

Cornelis de Heem
1631 Leyden – Anvers 169
Nature morte de raisins, pêches et oranges avec une écrevisse et un Roemer
- 57-58.

Abraham Storck
1635 – Amsterdam – 1710
Paire de caprices portuaires méditerranéens
59.

Gaspar Pieter Verbruggen
1635 – Anvers – 1681
Bouquet de fleurs sur un entablement
60.

Christian Berentz
1652 Hambourg – Rome 1732
Nature morte de fruits et de fleurs
- 61-62.

Pieter Bout
Avant 1658 Bruxelles 1719
Marché villageois, et Retour de la Pêche
- 63-64.

Mathys Schoevaerds
Circa 1665 – Bruxelles – après 1702
Paire de scènes villageoisess
65.

Josef van Bredael
1688 Anvers – Paris 1739
Paysage fluvial avec fête villageoise
66.

Giovanni Antonio Canal dit Canaletto
1697 – Venise – 1768
Vue des Fondamenta Nuove et de Santa Maria del Pianto
67.

Antonio Joli
Vers 1700 Modène – Naple 1777
Vue du Tibre avec le Château Saint-Ange et la Basilique de Saint-Pierre
68.

Bernardo Bellotto
1720 – Venise – 1780
Vue de La Place Saint-Marc
69.

Maître des vues de la Fondation Langmatt
Actif à Venise entre 1750 et 1780
Vue de La Place Saint-Marc
70.

Francesco Tironi
Vers 1745 – Venise – 1797
Vue du Bassin de Saint-Marc
71.

Giovanni Bernardino Bison
1762 Palmanova – Milan 1844
Vue du Canal Grande à Venise
- 72-73.

Giovanni Bernardino Bison
1762 Palmanova – Milan 1844
Le départ du Bucentaure;
Le doge sur le Bucentaure quitte San Niccolo del Lido
74.

Giovanni Bernardino Bison
1762 Palmanova – Milan 1844
Vue du Canal Grande et de la Regata Storica

1

Maître de la Légende de Sainte Ursule

Actif à Bruges dans le dernier quart du XVe siècle

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, 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. Vb, 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



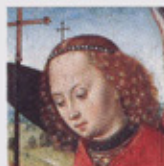
The distinctive artistic personality of this master of the Bruges school who worked between 1480 and 1500 emerged thanks to Friedländer in the aftermath of the exhibition of Flemish Primitives held in Bruges in 1902:

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.



1

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 memlinguïens 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 physiognomie 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.



1

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 virginale 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 passiste 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, réminescents 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.



2

Maître de la Légende de Sainte Lucie

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

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 Schoote, *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

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 éparses 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.

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.



2

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, générait 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).

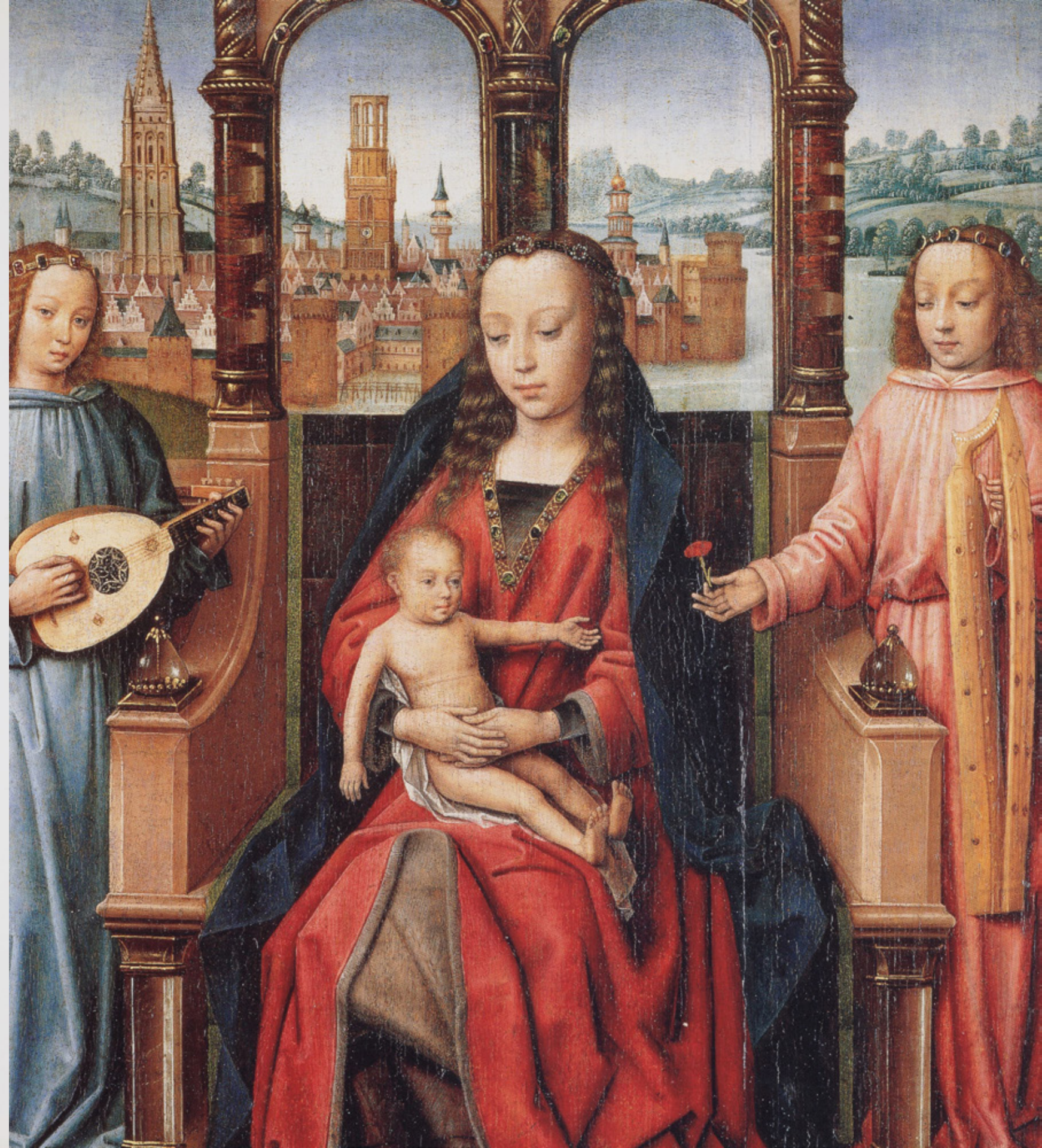


*A major work which was shielded from the public eye for over three-quarters of a century, this panel bears dazzling witness to the brilliance of the Bruges school at the end of the 15th century which, far from resorting to the dull repetition of accepted formulas, continued to generate authentic talents 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.*, n° 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).



2

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 éparées 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 physionomies, 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 scan- de 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 maîtres 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.



3

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'éperon 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° 1XX 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.



4

Colijn de Coter

Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510

Ce peintre bruxellois fut sans doute l'une des personnalités les plus marquantes de cette période de transition que fut la charnière entre XVe et XVIe siècles dans les Pays-Bas habsbourgeois. Volontiers archaïsant dans ses formules et son répertoire, de Coter ne cache pas ses références constantes à l'art de ses illustres prédécesseurs, du Maître de Flémalle à van der Weyden en passant naturellement par Jan van Eyck. Son style que l'on pourrait qualifier d'ecclésiastique, tend à une sobre dignité, que souligne l'échelle volontiers monumentale qu'il prête à ses figures, voire à ses compositions. Son drapé, alternativement souple et arrondi ou, au contraire, plus cassé, est souvent accentué par un chiaroscuro vigoureux, typique de son art, relayant la simplicité accrue de son exécution picturale.

La popularité du peintre, à la tête d'un atelier florissant, explique son inscription en 1493 dans les registres de la Guilde des Peintre d'Anvers, pour le plafond de la chapelle de laquelle il exécuta notamment la décoration, à grand renfort d'anges monumentaux. Il ne semble pas être resté longtemps dans la métropole scaldienne, son activité se développant, par-delà des liens étroits avec le milieu malinois, essentiellement à Bruxelles, ville dont il fait d'ailleurs figurer le nom à côté de ses trois signatures connues.

Une de ses oeuvres les plus importantes, un retable du Jugement Dernier aujourd'hui démembré et dispersé, se trouvait jadis à l'église Saint Alban de Cologne, preuve ultérieure, s'il en fallait, de la grande popularité de son art. Dans ses fragments qui nous sont parvenus, elle illustre particulièrement bien cette vocation monumentale et cette tension entre modernisme et archaïsme qui font tout l'intérêt de la production d'un peintre dont on ne cesse de ré-évaluer l'importance historique.



Vierge à l'Enfant dans une abside

Madonna and Child in an apse

Panneau • Panel : 31 x 20,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée



This Brussels painter was surely one of the most remarkable figures of this transitional period at the changeover from the 15th to the 16th century in the Hapsburg Netherlands. Intentionally applying archaic formula and repertoire, de Coter makes no effort to hide the continuous references to the work of his illustrious predecessors from the Master of Flémalle to van der Weyden and including, of course Jan van Eyck. His style, which could be described as ecclesiastical, displays a sober dignity that emphasizes the monumental scale which he was inclined to give to his figures, as well as to his compositions themselves. The typical treatment of drapery in his work, which is alternately rounded and flowing, and then again more angular, often accentuated by a deep chiaroscuro, underscores the heightened simplicity of his painterly style.

The popularity of this artist, who led a flourishing workshop, explains his inclusion in 1493 in the register of the Antwerp painters guild on the basis of the chapel ceiling he had decorated with a great many monumental angels. He does not appear to have remained in the city on the Scheldt for long, however, since, in addition to close ties with the neighboring city of Mechelen, his work was carried out for the most part in Brussels, whose name is the sole city name which appears next to his three known signatures.

One of his largest works, an altarpiece of the Last Judgement that is now divided and dispersed, was at one time housed in the church of Saint Alban in Cologne, which is further proof of the great popularity of his art.

In the fragments that survive today, it provides a particularly good example of this monumental tendency and this tension between modernism and archaism that makes the work of this painter so interesting and his historical importance the subject of continuous reevaluation.



4

Colijn de Coter

Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510

L'art de Colijn de Coter, dans toute sa tension entre monumentalité et intimisme, archaïsme et modernité, éclate dans cette sobre et austère Vierge à l'abside.

Le prototype de ce genre de représentations, on le sait, remonte à Jan van Eyck avec sa somptueuse Vierge à l'Eglise, conservée à Berlin-Dahlem. La reformulation du thème qu'en donne Colijn de Coter s'impose comme étant très personnelle et atteste des quelque trois quarts de siècle écoulés entretemps.

A l'encontre de la Vierge eyckienne, dûment revêtue de bleu et de rouge, ses couleurs traditionnelles, Marie porte ici une robe blanche, en signe de virginité, certes, mais aussi de la pureté rédemptrice que son fils apportera au genre humain par son rachat sacrificiel du péché originel. Et c'est là que le geste, à première vue anodin, de l'Enfant s'apprêtant à saisir la pomme que lui montre, sans la lui tendre, sa mère revêt tout son sens.

L'échelle disproportionnée entre figures et architectures impose la représentation, sinon comme une vision, du moins comme une illustration symbolique d'une réalité spirituelle. De fait l'association intime, presque physique, de la Vierge, mère du Christ, *Sedes Sapientiae*, à l'abside d'un édifice religieux renvoie à une association plus large avec l'Eglise catholique en tant qu'institution, héraut et défenseur du Christ sur terre...

La simplicité du décor renvoie à la noble austérité des figures, caractéristiques de Colijn de Coter, et dont les traits dessinent des réminiscences de Van der Weyden et du Maître de Flémalle.

En lieu et place de la longue nef flamboyante utilisée par van Eyck, de Coter campe ses figures dans une absidiole dépouillée, simplement ornée d'arcs en plein cintre. Dépassant l'opposition traditionnelle entre styles roman et gothique, associés traditionnellement chez les Primitifs flamands aux Ancien et Nouveau Testaments, de Coter utilise une formule architecturale très simple, où transparait en quelque sorte l'esthétique de la Renaissance...Un décor architectural similaire se retrouve dans la *Vierge à l'Enfant* (panneau. 152 x 80 cm.) jadis conservée dans la collection du Dr. Henkel, à Düsseldorf, tandis que le pavement géométrique aux motifs simples évoque celui de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* (panneau. 152,1 x 88,6 cm.), conservée au Art Institute de Chicago.

Un *chiaroscuro* moderne, ultérieure marque récurrente du style de de Coter, dynamise les amples plis polygonaux du manteau de la Vierge. Répondant aux aspirations sculpturales et monumentales de son art, cette évolution stylistique correspond à la simplification de l'exécution picturale que l'on observe chez de Coter, et annonciatrice, elle aussi, des temps nouveaux.

C'est donc à plusieurs égards, que ce panneau aide à mieux cerner l'opus d'un maître qui, tant au niveau de ses thèmes, de son iconographie, de l'allure de ses personnages que sur base de considérations davantage stylistiques et techniques, se profile comme l'une des figures essentielles aux Pays-Bas de la transition, en cette fin du XVe siècle, entre archaïsme et modernité, entre l'Art des illustres Primitifs et celui des figures de proue de la Renaissance à venir.



The art of Colijn de Coter, with its powerful tensions between monumentality and intimacy, archaism and modernity, is stunningly represented by this sober and austere Virgin in an apse.

The prototype for this genre of picture, of course, was created by Jan van Eyck with his magnificent Virgin in a Church, currently in the Berlin-Dahlem collection. Colijn de Coter's version of the theme comes across as highly personal and the interval of some seventy-five years between these two works is clearly visible.

In contrast with van Eyck's Virgin, who is appropriately attired in the traditional colors of blue and red, Mary is seen here in a white dress, symbolizing her virginity, no doubt, but also the redeeming purity that her son would bring to the human race through his sacrificial assumption of the original sin. And it is in this light that the seemingly innocent gesture of the Christ child about to grasp the apple shown - but not handed - to him by his mother takes on its full meaning.

The disproportionate scale of the figures in relation to the buildings gives the picture an air of the symbolic illustration of a spiritual reality, if not a vision. In fact, the intimate, almost physical association between the virgin, Mother of Christ, Sedes Sapientiae, with the apse of a religious edifice points to a broader association with the catholic church as the institution, the herald and defender of Christ on Earth.

The simplicity of the interior reflects the noble austerity of the figures characteristic of Colijn de Coter, while their features recall those seen in the work of van der Weyden and the master of Flémalle.

In place of the long flamboyant nave used by van Eyck, de Coter sets his figures within a small, bare apse, simply adorned with the arcs of arches. Abandoning the traditional opposition between the Romanesque and the Gothic styles that the Flemish primitives traditionally associated with the Old and New Testaments, de Coter applies a very simple architectural formula, which to some degree suggests the architecture of the Renaissance. A similar architectural interior is seen in the Virgin with Child (panel. 152 x 80 cm.) Formerly in the collection of Dr. Henkel, in Düsseldorf, while the geometric tiling with simple motifs recalls that of the Virgin with Child surrounded by angels (panel. 152.1 x 88.6 cm.) at the Art Institute of Chicago.

A modern chiaroscuro, which is yet another recurrent stylistic mark of de Coter, adds movement to the generous, angular folds of the Virgin's cloak. The product of the sculptural and monumental aspirations that de Coter brought to his art, this stylistic evolution corresponds to the simplification of the painterly execution we see in his work at the same time as announcing the advent of a new age.

It is thus in several ways that this panel provides insight into the oeuvre of a master who, in his choice of subjects, his iconography, the appeal of his figures as well as on a more stylistic and technical level, asserts himself as one of the key figures in the Netherlands at the end of the 15th century who would provide the transition between the art of the great Primitives and the vanguard of the Renaissance to come.



5

Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine

Actif à Bruxelles fin XVe - début XVIe siècles

Ce peintre bruxellois, auteur d'un grand nombre de portraits, fut ainsi désigné d'après le grand retable éponyme figurant "La Légende de Sainte Madeleine", dont les panneaux sont aujourd'hui dispersés entre Vienne, Budapest, Philadelphie et Copenhague.

Sa production se rapproche très fortement de celle du Maître des portraits princiers et on l'identifie parfois à Pierre van Coninxloo, peintre à la cour de Philippe le Beau, ou à Bernard van der Stockt. A ses débuts, le style du Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine évoque l'art d'un Roger van der Weyden pour ensuite se rapprocher davantage de la manière italianisante d'un Bernard van Orley. Sa manière stylisée tend volontiers à simplifier le rendu des volumes, s'attachant à restituer des visages arrondis aux traits d'une extrême précision. Son talent de portraitiste l'a conduit à devenir le peintre itinérant des grandes cours européennes, ainsi que l'atteste la notoriété de la plupart de ses modèles.

Ce portrait, à la provenance prestigieuse et dont, si besoin en était, l'attribution a été, dès 1957, confirmée par Max Friedländer, porte toutes les marques de l'art de ce portraitiste distingué que fut le maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine.

Et, eu égard aux somptueux bijoux que porte la jeune fille, c'est bien dans un contexte de haute aristocratie, sinon princier, qu'il convient de le situer.

A supposer que l'inscription portée sur le cadre « 1531 / en l'âge de XVII ans » ne soit pas apocryphe, le modèle serait donc dans la fleur de l'âge nubile. Là réside sans doute le sens de ce portrait : dignement coiffée et parée de ses plus beaux atours, la demoiselle ne porte pas d'alliance et son visage exprime la gravité un peu naïve et toute en retenue qui sied à sa condition. A n'en pas douter, nous nous trouvons ici confrontés à l'un de ces portraits destinés à véhiculer l'effigie souvent flatteuse d'une jeune fille à marier, hypothèse que viennent également conforter les dimensions réduites d'un panneau de ce fait même plus facilement transportable.

En marge de ces considérations et de l'identité spécifique du personnage, l'attitude quelque peu hiératique de la jeune fille, le raffinement accordé au rendu des détails précieux, la bouche charnue, le nez un peu lourd ainsi que les yeux aux paupières arrondies sont autant d'éléments qui portent l'empreinte de la main caractéristique du Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine.



Portrait de jeune dame à la chaîne
Portrait of a Young Woman holding a Chain
Panneau • Panel : 32,5 x 25 cm.

PROVENANCE :
Collection Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza, Lugano, vers 1930
Galerie De Boer, Amsterdam, 1957-58
Collection Mme Dina Henriette Barmé-Hauf, Vevey, Suisse

EXPOSITION:
Sammlung Schloss Rohonitz, 1930, n°79 (comme Corneille de Lyon)
Wintertentoonstelling, Amsterdam, Galerie De Boer, 1957-58
Nederlandse Primitieven uit Nederlands Particulier Bezit, Laren, Singer Museum,
8 juillet - 10 septembre 1961, n° 76



This Brussels painter, the author of numerous portraits, acquired his name from his large altarpiece depicting "The Legend of Saint Magdalene", the panels of which have now been dispersed between Vienna, Budapest, Philadelphia and Copenhagen.

His work closely resembles that of the Master of princely portraits and he is sometimes identified as Pierre van Coninxloo, court painter to Philip the Good, or alternatively as Bernard van der Stockt.

In his early work, the style of the Master of the Legend of Saint Mary Magdalene recalls the work of Roger van der Weyden but later grows to more resemble the Italianate style of Bernard van Orley. His stylized manner is inclined to simplify the rendering of volumes, painstakingly evoking rounded faces with features of extreme precision. His talents as a portraitist led him to travel among the major European courts as itinerant court painter, as indicated by the renown of the majority of his models.

The attribution for this portrait of prestigious provenance was confirmed by Max Friedländer in 1957, though attribution is hardly necessary as it bears all the telltale marks of the art of the distinguished portraitist known as the Master of the Legend of Saint Mary Magdalen.

In addition, judging from the magnificent jewels that the young lady is wearing, she must surely have belonged to the upper aristocracy, if not to princely circles.

Assuming that the inscription on the frame "1531/at the age of XVIII years" is not apocryphal, the model would have been in the flower of her youth. And it is surely here that the meaning of this portrait is to be sought: proudly coifed and adorned with her most beautiful finery, the young lady is unattached and her face expresses the slightly naïve, solemn reserve appropriate to her condition. No doubt, we are looking at one of the portraits that would have been used to circulate the often flattering image of a young lady available for marriage, a hypothesis that would also be supported by the relatively small dimensions of this panel which would have made it easier to transport. Outside of these considerations and the specific identity of this figure, the somewhat hieratic attitude of the young girl, the refinement employed in rendering the most precious details, the plump mouth, slightly heavy nose and the eyes with rounded lids are all elements that signify the characteristic handiwork of the Master of the Legend of Saint Mary Magdalen.



6

Maître au Perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

Peintre de figures et de compositions religieuses, ce maître anonyme anversoïse durant la première moitié du XVI^e siècle est ainsi désigné par M.J. Friedlander en raison du perroquet qui, sans avoir valeur de signature, figure sur quelques-uns de ses tableaux de Madone à l'Enfant.

Ses représentations de Vierge à l'Enfant et de Sainte Marie-Madeleine, dépeintes sous l'aspect de jeunes aristocrates, vêtues à la mode des environs de 1530, le rapprochent principalement de son contemporain, le Maître des Demi-Figures, dont les œuvres se confondent parfois, tant par le style hautement maniériste que par le mode de production, avec celles de notre maître. Dans une moindre mesure un parenté avec les types de figures de Pieter Coecke d'Alost peut se faire sentir. Le type de la Vierge, l'ovale de son visage, l'expression de ses traits, les doigts effilés ainsi que le corps allongé de l'Enfant sont communs aux deux artistes anonymes qui n'ont eu de cesse de rendre un hommage déguisé, idéal et sensible à la grâce des nobles femmes de la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie.

C'est tout le raffinement caractérisant la manière du Maître au Perroquet que l'on retrouve dans cette élégante figure de Marie-Madeleine : saisie à la croisée des chemins, à l'instant même sans doute de son renoncement aux biens de ce monde, elle contemple avec une gravité empreinte de douce mélancolie le calice eucharistique qui lui sert d'attribut. Les bijoux raffinés qui ornent sa somptueuse robe rouge illustrent directement ces fastes somptuaires imminemment délaissés, tandis que le cramoiisi presque marial de sa robe sert sans doute de référence indirecte à la vie de repentir et de mortification qu'elle est sur le point d'embrasser.

La délicatesse du ciselé de l'orfèvrerie, le rendu arachnéen de la chevelure témoignent d'une facture précieuse et soignée, en phase avec les développements les plus raffinés de maniérisme anversoïse. Une note plus subtilement dramatique est conférée par l'usage affirmé d'un *chiaroscuro*, dénotant l'influence déterminante qu'eut en Flandre, en ces débuts de XVI^e siècle, l'art d'un Ambrosius Benson.



Portrait de jeune femme en Sainte Marie-Madeleine *Portrait of a Young Woman as Saint Mary Magdalene*

Panneau • Panel : 24,5 x 18 cm.

PROVENANCE :
Collection privée, France

LITTÉRATURE :
G. Biedermann, *Le Maître des Demi-Figures et ses portraits de femme en Sainte Madeleine*, in : *L'Estampille*, n°177, janvier 1985



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

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

This elegant figure of Mary Magdalene embodies all of the refinement so characteristic of the style of the Master of the Parrot: captured at a crossroads, at the very moment, no doubt, of her renunciation of worldly goods, she contemplates with a solemnity imbued with a soft melancholy, the chalice of the Eucharist which serves as her attribute. The delicate jewels that adorn her magnificent red robe form a direct illustration of the extravagant displays that she will imminently abandon, while the almost Marian crimson of her robe is no doubt intended as an indirect reference to the life of repentance and mortification that she is about to embrace. The delicately chiseled rendering of the giltwork, and the spidery treatment of the hair are evidence of a careful and exquisite craftsmanship, corresponding to the most refined developments in Antwerp Mannerism at the time. A more subtly dramatic note is added by the pronounced use of chiaroscuro, indicating the decisive influence exercised by the art of Ambrosius Benson in Flanders at the beginning of the 16th century.



7 Lucas Gassel

Vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570

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

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

Ce magnifique paysage panoramique, où l'art de paysagiste de Gassel se déploie dans toute son identité singulière et novatrice, entre le *Weltbild* inauguré par Patinir et les conventions du paysage maniériste, reprend un des thèmes de prédilection du peintre, celui de la Fuite en Egypte.

En l'occurrence, ce n'est que dans un deuxième temps de lecture que l'on discerne au plan moyen le motif central de la Sainte Famille franchissant un pont qui la mène à un opulent steen entouré de douves. Son échelle réduite, quasiment marginale dans l'espace du tableau peut laisser songeur quand l'on sait qu'il s'agit bel et bien là du « prétexte » à la représentation de ce merveilleux paysage. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que le thème anime d'une multitude de petits repères narratologiques l'entièreté du champ pictural : De fait, du singe, contrefaçon caricaturale traditionnelle de l'homme, adorant, en guise d'allégorie du paganisme, l'idole impériale barbue de l'avant-plan, au cortège de soldatesque que l'on aperçoit plus loin à droite et qui représente, à n'en pas douter, les troupes d'Hérode lancées à la recherche du futur Messie, en passant par la sombre citadelle, juchée sur son éperon rocheux et entourée de corbeaux, vraisemblable repère du tyran mais aussi symbole de cet ordre ancien promptement balayé par l'avènement de la parole du Christ, les rappels au véritable thème de la représentation ne manquent pas, s'ils ne sont pas immédiatement perceptibles.

Au loin se dessine une Jérusalem de fantaisie, dont la ligne d'horizon s'émaille d'édifices éclectiques, mêlant, dans un joyeux syncrétisme, l'antique à l'égyptien sur fond de ville chrétienne médiévale, avec tout ce pittoresque anecdotique qui caractérise la prédilection de Gassel pour le rendu des motifs architecturaux.



Paysage panoramique avec la fuite en Egypte *Panoramic Landscape with the Flight into Egypt*

Panneau • Panel : 28,7 x 48,6 cm.
Monogrammé

PROVENANCE :
Collection privée



Lucas Gassel was born ca. 1480 in Helmont, a village situated to the North of Antwerp. He lived in Brussels where he died in 1570. We know his portrait from an etching by Wierickz, showing an already ageing man. A friend of the humanist Lampsonius, Lucas Gassel seems to have had a very wide culture with an in-depth knowledge in a great variety of domains such as geography, botanics and sacred history. He reportedly stayed in Venice, which enables us to surmise that he went to Italy to complete his artistic education.

His work belongs to a trend pioneered by Joachim Patenier, who described likewise panoramic landscapes; yet his broader vision encompasses a more diversified description of the universe, the scientific knowledge of which was increasingly established in the XVIth century. The ideas, scientific and philosophical, commonly debated in the highly intellectual circles to which Gassel belonged, inevitably opened new perspectives to landscape painting itself, which subsequently came to express the contemporary dreams of mankind, such as a longing for the unknown lands called to mind by the great navigators' discoveries, a new keen interest for topography fostered by the printing of illustrated books, cosmic or celestial speculations in tune with the new dimensions of the planet Earth : all events which had indeed a decisive impact on the development of landscape painting. Lucas Gassel is an important figure of the XVIth century painting. His works are rare and very much in demand.

This magnificent panoramic landscape in which the art of the landscapist Gassel unfolds in all of its distinctive and innovative quality, treading the ground between the *Weltbild* introduced by Patinir and the conventions of the mannerist landscape, depicts one of the painter's favorite themes, that of the flight into Egypt. In this case, it may only be at second glance that one discerns the central motif in the middle ground of the holy family crossing a bridge that leads to a magnificent steen surrounded by moats.

The small scale of this image which becomes practically marginal within the expanse of the painting, might well give the impression of being a mere "pretext" for the depiction of this marvelous landscape. Nevertheless, one should not lose sight of the fact that the theme suffuses the entire painting in a multitude of tiny narratological references: from the monkey, the traditional caricatural counterpart of man, seen worshipping the bearded imperial idol in the foreground, forming an allegory of paganism, to the procession of soldiers appearing further away to the right that no doubt represents Herod's troops embarking on their search for the future Messiah, to the dark citadel, perched on the rocky outcropping surrounded by crows, in an apparent reference to the tyrant, but also symbolizing the old order that was abruptly upset by the advent of the Word of Christ: the references to the underlying theme of the picture are plenty, if not immediately evident.

In the distance, we see a fantastical Jerusalem, with a horizon line dotted with eclectic buildings combining the antique with the Egyptian in a joyful syncretism against the backdrop of a medieval Christian city, with all of the picturesque anecdotal details that are characteristic of Gassel's penchant for architectural motifs.



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 du tableau examiné au n° 7 de ce catalogue.

La récurrence de ce thème 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 XVI^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?



La fuite en Egypte *The Flight into Egypt*

Panneau • Panel : 46,5 x 63 cm.
Daté à deux reprises 1536

PROVENANCE :
Collection privée



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?



9

Henri met de Bles

Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

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, Henri 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.



Paysage panoramique avec Saint Jérôme *Panoramic Landscape with Saint Jerome*

Panneau • Panel : 27,6 x 36,9 cm.

Signé avec la chouette.

PROVENANCE :

Bernard von Bulow (1849-1929), Hambourg

A. Warmouth, Hambourg

Ramon Villata de Berenguer

Vente Sotheby's, Londres, 10 Décembre 1980, lot 23

Collection privée

LITTÉRATURE :

Luc Serck, *Isaac bénissant Jacob : Un paysage d'Henri met de Bles au Musée d'Innsbruck* in : *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XVIII, 1982, pp. 186-189, fig. 3 et 14

EXPOSITION :

Autour d'Henri Bles, Musée des Arts Anciens du namurois, 13 mai-11 novembre 2000, n°39, p. 234



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.



9

Henri met de Bles

Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

C'est un magistral *Weltbild*, vaste paysage panoramique au souffle cosmique reflétant l'œil de Dieu, qui sert de cadre à cette délicate représentation de Saint Jérôme Pénitent. Ce thème, déjà illustré par Patinir, oncle de met de Bles, trouve ici une formulation unique et inédite.

Agenouillé devant un crucifix, le Saint est représenté battant sa coulepe devant l'entrée d'une grotte obscure. Ce thème emblématique de l'Humanisme Renaissance (car Jérôme, Père de L'Eglise, cardinal et pénitent, est avant tout le compilateur et traducteur de la *Vulgate*, bible latine élaborée au départ des Evangiles et Ecritures hébreux et grecs) connaîtra un succès considérable au XVIe siècle, en ces temps d'exégèse sinon de réexamen poussés du Verbe de Dieu, tant au sein de l'orthodoxie catholique que de la Réforme.

Si la Bible, attribut du saint lettré, est remarquablement absente de la représentation, le chapeau cardinalice et le lion lové non loin de l'ermite enlèvent toute incertitude quant à l'identification du personnage.

L'accent est ici mis, on s'en aperçoit, sur les affres et tourments que s'impose le Saint: En ce sens, ces rochers déchiquetés et expressifs chers à met de Bles assument dans ce contexte une dimension métaphorique, explicitant de la sorte les tourments que Jérôme, et avec lui tout bon chrétien, sont susceptibles de traverser afin d'atteindre cet état de sérénité et d'équilibre spirituels, qu'exprime le somptueux fond paysager se déroulant sous nos yeux vers l'arrière-plan droit du tableau...

Il n'est pas jusqu'à la chouette, crypto-signature du peintre, surnommé *Civetta* lors de ses années italiennes et nommé *den Meester ven den WI* par van Mander dans son *Schilderboek*, qui ne puisse revêtir ici une fonction sémantique supplémentaire. Car la chouette est aussi l'animal *perspicax*, attribut d'Athéna et symbole de la vraie sagesse...

Nombreuses sont d'ailleurs les allusions narratologiques et symboliques qui émaillent discrètement le somptueux fond paysager. Ainsi, la caravane que l'on distingue au plan moyen fait-elle référence à un épisode tiré de la Légende Dorée, selon lequel l'âne du saint lui fut dérobé, en dépit (ou plutôt à cause) de la garde somnolente de son lion.

Plus symboliques, la colonne eseuulée de l'idole païenne ou les ruines architecturales renvoient au renversement imminent de l'ordre païen, remplacé par l'ère nouvelle de la Vraie Foi, illustrée par ces solides églises campagnardes que l'on distingue dans la moitié droite du panneau.

A l'avant-plan, le *topos* de l'aveugle conduit par un jeune homme sur le bon chemin, aussi ardu soit-il, illustre ultérieurement le cheminement spirituel suivi par tout bon chrétien.

Toutes ces subtiles considérations symboliques ne nous détournent en aucune façon de la poésie directe que dégage d'emblée ce paysage : sa conception d'ensemble n'est pas sans évoquer celle du *Paysage aux singes* de la Gemäldegalerie de Dresde (inv. N° 806) ou le *Paysage aux mines de cuivres* conservé aux Offices de Florence (inv. N° 1051). La perspective atmosphérique chère au peintre trouve ici sa résolution ultime dans les délicats glacis azurés des horizons lointains...

C'est par cette intégration tonale particulièrement évidente et aboutie que met de Bles se distingue d'un L. Gassel, d'un Maître des Demi-Figures ou des autres suiveurs de Patinir, atteignant ainsi des accents esthétiques d'une délicatesse rarement égalee et qui ne sont pas sans préfigurer les développements de l'art tonal et monochrome des Pays-Bas du XVIe siècle...

This masterful Weltbild, consisting of a vast panoramic landscape with a cosmic feel, reflecting as it does the eye of God, serves as the setting for a delicate representation of Saint Jerome Penitent. This theme, already handled by Patinir, met de Bles' uncle, is given a unique and incomparable treatment here.

Kneeling before a crucifix, the Saint is shown beating his breast in front of the entrance to a dark cave. It is an emblematic theme for the Humanism of the Renaissance (as Jerome, father of the church, cardinal and penitent, is above all the compiler and translator of the Vulgate, the Latin bible based directly on the Gospels of the Hebrew and Greek Scriptures) which achieved considerable success in the 16th century, at a time of exegesis - if not profound reexamination -- of the Word of God, both within the Catholic orthodoxy and the Protestant reformers.

While the Bible, the attribute of this literate hermit saint, is remarkably absent in the picture, the cardinal's cap and the lion curled up nearby leave no doubt as to the identity of this figure.

The accent here is apparently placed on the trials and torments that the Saint subjects himself to: thus, we see the jagged and expressive cliffs that met de Bles was so fond of depicting standing out against the magnificent landscape in the background and extending into the distance on the right-hand side of the painting. These cliffs take on a metaphorical dimension here giving shape to the torments that Jerome, and all good Christians with him, is likely to undergo on the path to spiritual peace and harmony....

Even the mark of the owl, this artist's crypto-signature, derived from the nickname Civetta that he received during his years in Italy with him being also referred to as den Meester ven den WI [the master of the owl] by van Mander in his Schilderboek, takes on an additional semantic function here as the owl is also the animal of keen insight, the attribute of the goddess Athena and symbol of true wisdom....

There are also many narratological and symbolic allusions to be found discreetly dotting the magnificent landscape in the background. Thus, the caravan visible in the middle ground refers to an episode from the Golden Legend, according to which the saint's ass is stolen from him, in spite of (or perhaps as a result of) his sleepy lion keeping watch.

More symbolic, the forlorn column of the pagan idol or the buildings in ruins refer to the imminent upset of the pagan order that would be replaced by the new era of True Faith, illustrated by these solid rustic churches that can be seen on right-hand side of the panel.

In the foreground, we see the topos of a young man leading a blind man on the right path, hard as it is, which further illustrates the spiritual journey of all good Christians. All of these subtle symbolic considerations in no way diminishes the direct poetic force of this landscape: its overall design does not fail to recall the Landscape with monkeys in the Gemäldegalerie in Dresden (inv. N° 806) or the Landscape with copper mines in the Uffizi Gallery in Florence (inv. N° 1051). The atmospheric perspective favored by the painter is given its ultimate resolution here in the delicate azure glazing of the far horizons...

It is in this particularly striking and successful tonal integration that met de Bles distinguishes himself from L. Gassel, the Master of the Half Figures or other followers of Patinir, lending his work aesthetic accents of seldom seen delicacy which reveal the early stirrings of the tonal and monochromatic art that would develop in the Netherlands in the 17th century...



10

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 défini 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.

La mise en page sobre et raffinée de ce portrait à mi-corps sur un fond d'azur moiré aux contrastes évanescents, la subtile caractérisation psychologique du personnage dont le regard se pose avec une élégance non dénuée de d'insistance sur le spectateur, le rendu tout en précision et délicatesse des textures de la peau, avec des valeurs d'ombre faisant ressortir la carnation dans ses cotés les plus vibrants, sont autant d'éléments qui viennent conforter la paternité indubitable de l'effigie...

La provenance prestigieuse, qu'un sceau apposé au revers du panneau fait remonter au Grand Colbert, ajoute à la préciosité de l'œuvre. Colbert, Surintendant des Finances, Ministre de la Marine, du Commerce et des Colonies, en marge de la vigueur avec laquelle il développa la production française de biens de luxe manufacturés, soutint activement Louis XIV dans la promotion des Arts. Membre de l'Académie Française, il fut également membre fondateur de l'Académie des Sciences, l'actuel Institut de France, de l'Académie d'Architecture et de celle de Musique. Si sa passion dévorante pour les livres, qui l'amena à constituer l'une des bibliothèques les plus prestigieuses de son temps, est connue, son activité de collectionneur de tableaux et d'objets d'art ne fut pas en reste. A son décès, nombre d'œuvres de sa propriété échurent d'ailleurs dans les collections royales.

Ce portrait est attesté dans l'inventaire des biens de son fils cadet, Jacques-Nicolas, archevêque de Rouen, avant de passer dans la branche des Colbert de Torcy. Par des voies qui restent encore à ce jour non élucidées, il échoit dans les collections de George Tomline Esq., à Orwell Park, pour ensuite se transmettre, par héritages et ventes successifs, jusqu'à nos jours.

Un autre Corneille de Lyon, provenant également des collections du Surintendant de Louis XIV et que l'on considère généralement comme étant le portrait de Gabrielle de Rochechouart, l'épouse de François de Goulaines, est aujourd'hui conservé au Musée de Chantilly.

Portrait de François de Goulaines, Seigneur de Martigne-Brittard *Portrait of Francois de Goulaines, Lord of Martigne-Brittard*

Panneau • Panel : 17,5 x 13,5 cm.

PROVENANCE :

Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay
Jacques-Nicolas Colbert, Archevêque de Rouen, son fils cadet
Charles-Eléonore Colbert, son neveu
George Tomline, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
The Rt. Hon. Capitaine E.G. Pretymann, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
George Pretymann, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
Vente Christie's, 28 juin 1933, lot 19 (£ 470 10s.)
F. Sabin
Colonel N.R. Colville, Penheale Manor, Launceston
Partridge & Sons, 1942
Collection privée

LITTÉRATURE :

Dr. G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, 1854, vol. III, p. 443 (comme Antonio Moro).
A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon*, Paris, 1997, p. 168, n° 159.

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 sophisticated composition featuring a half portrait set against a shimmering azure background sparkling with contrasts, the subtle psychological characterization of the subject whose gaze addresses the viewer with a hint of insistence, the precise and delicate rendering of the textures of the skin, with shadow tones bringing out the most vibrant aspects of the complexion - all of these elements eminently support the identification of the author of this likeness....

The prestigious provenance of this panel, on the back of which is a seal connecting it with the Great Colbert, adds to the great value of this work. Colbert, Superintendent of Finances, Minister of the Navy, Trade and Colonies, not only contributed prodigiously to the development of the production of French luxury manufactured goods, but also actively supported Louis XIV in the promotion of the Arts. A member of the Académie Française, he was also a founding member of the Académie of Sciences, now the Institut de France, and of the Architecture and Music Academies. Although he is famous for his consuming passion for books which led him to establish one of the most prestigious libraries of his time, his activity as a collector of paintings and objects of art is less well known. In fact, upon his death, many of the works from his collection were taken into royal collections.

This portrait is documented in the inventory of the possessions of his younger son, Jacques-Nicolas, archbishop of Rouen, before being passed down to the Colbert de Torcy branch. For reasons that remain unknown to this day, it ended up in the collection of George Tomline Esq. in Orwell Park, and can be traced through various inheritances and sales up to the present day.

Another Corneille de Lyon, also from the collection of the Superintendent of Louis XIV, which is generally considered as being the portrait of Gabrielle de Rochechouart, the wife of François de Goulaines, is currently in the Museum of Chantilly.



L'aumône de Job

The Alms of Job

Panneau • Panel : 27,5 x 33 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Cornelis Massys ou Metsys, peintre de genre et de paysages, est le second fils de Quentin Metsys et de Katharina Heyns.

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

Cornelis Massys se révéla également comme un excellent paysagiste : Aux côtés de Herri Met de Bles et de Matthijs Cock, il contribue de façon déterminante, dans la lignée d'un Joachim Patinir, dont il est sans doute le plus proche et digne successeur, au développement du genre dans la peinture flamande.

Ses paysages panoramiques ont cependant un accent plus intime et, avec leur alternance de masses sombres de verdure et de lointains transparents, ils témoignent d'une observation nouvelle et personnelle des jeux atmosphériques.

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



A genre and landscape painter, Cornelis Massys or Metsys was the second son of Quentin Metsys and Katharina Heyns.

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

Cornelis Massys also proved to be an excellent landscape artist. Along with Henri Met de Bles and Matthijs Cock, he made a crucial contribution to the development of this genre in Flemish painting, continuing in the direction established by Joachim Patinir, of whom Massys is certainly the closest and most worthy heir.

However, in his hands, the panoramic landscapes have a more intimate accent and, in alternating dark masses of greenery with transparent depths, they reveal a new and individualistic observation of atmospheric effects.

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



Les doux vallonnements du paysage, la succession des plans de couleurs desquels dessine une délicate perspective atmosphérique, sont caractéristiques de l'art de paysagiste de Cornelis Massys. Proche successeur de Patenier, à qui de nombreux tableaux de C. Massys, aujourd'hui rendus à leur auteur, étaient jadis attribués, il délaisse, à l'encontre i.a. d'un met de Bles, les aspects les plus théâtraux du Weltbild de ce dernier pour construire des paysages tout en intimité bucolique.

Le caractère domestique de ces paysages est accentué par la véritable prédilection qu'il éprouve à inclure, à l'instar d'un Lucas Gassel, des éléments architecturaux à la fois soignés et pittoresques. La mise en évidence, à l'avant-plan gauche, d'un arbre coulisse aux frondaisons généreuses et caractéristiques annonce le schéma structuré qui se propagera dans le genre paysager tout au long du XVI^e siècle. Le rôle d'élément butoir dédoublant les trouées perspectives est ici assumé au plan moyen par le castel, demeure probable du héros de la scène avant ses jours de déchéance.

Car c'est bel et bien un épisode de la légende de Job qui sert ici de sujet principal à la représentation : Couvert de vermine et pustules, le héros se tient à l'avant-plan, sur ce lit de fumier qui lui sert désormais de refuge.

L'on sait que Job, jadis homme pieux, riche et puissant, fut mis à l'épreuve par le Diable, soucieux de prouver à Dieu la fragilité circonstancielle de sa piété. Il perdit successivement tous ses biens et descendants, fut renié par sa femme et frappé d'une infirmité honteuse, sans rien perdre dans un premier temps de sa confiance en Dieu. Mais mis à l'épreuve et provoqué par trois de ses amis, il finit par s'adresser de façon véhémence à l'Eternel, afin que celui-ci lui révèle sa faute. L'intervention d'Eliahu, un ami plus sage, et puis de la Divinité elle-même, ramèneront Job à la position plus humble de se résigner à ne pas pouvoir comprendre le sens des destinées humaines, suite à quoi il recouvra biens, santé, prospérité et descendance. C'est ici un épisode particulier de la légende médiévale qui se développe, en marge des Ecritures, autour du personnage, qui est ici mis en scène.

Recevant la visite de trois ménestrels, avatars probables, en positif, de ses trois (faux) amis bibliques, Job, touché par leurs marques d'amitié et de compassion, s'arrache un morceau de chair qui se transforme miraculeusement en pièce d'or et la leur donne, alors qu'il est lui-même dans le plus grand dénuement.

La morphologie encore vigoureuse du corps de Job, mais surtout son visage, évoquent une typologie christique. Ce n'est assurément pas un hasard, vu que l'on sait que Job figurait parmi les proto-figures vétérotestamentaires du Christ. Une autre lecture de cette ressemblance serait d'y voir une transposition corporelle du principe d'*Imitatio Christi* développé par Jan van Ruysbroeck, selon lequel toute bon chrétien, et a fortiori toute figure sacrée, tendrait à se conformer au plus près au modèle fourni par le Christ.

Le type morphologique particulier du visage du Christ, évoquant directement les figures d'un Quentin Metsys, révèle le terreau original sur lequel se développe l'art autonome de Cornelis et confère à ce paysage bucolique une atmosphère d'austère gravité qui en rehausse le charme de façon quelque peu mélancolique.

The gently undulating landscape and the succession of color fields creating a delicate atmospheric perspective, are characteristics of the art of the landscape painter Cornelis Massys. Following closely on the heels of Patenier, to whom numerous paintings by C. Massys have erroneously been attributed, he forgoes, unlike met de Bles, the more theatrical aspects of the latter's Weltbild in order to construct landscapes full of bucolic intimacy.

The domestic nature of these landscapes is further accentuated by the tendency to include, after the example of Lucas Gassel, architectural elements that are both carefully drawn and picturesque. In the left-hand foreground, the appearance of a framing element in the form of the tree with generous foliage in his typical style signals the structural plan that would be propagated in the landscape genre throughout the 16th century. In this case, the role of supporting element dividing the perspective vistas is performed here in the middle ground by the castle, the likely residence of the hero of the scene before his fall.

It is indeed an episode from the legend of Job that is the main subject of this picture: covered in vermin and boils, the hero is positioned in the foreground, on the bed of manure that provides his only shelter.

As we know, Job, once a pious, rich and powerful man, was tested by the Devil who hoped to prove to God the circumstantial fragility of his devotion. In turn, he lost all of his possessions and heirs, was disowned by his wife and struck down by a shameful disease, without initially losing his faith in God. However, when tested and provoked by three of his friends, he ended up railing vehemently against the Lord demanding that He reveal to him his error. The intervention of Eliahu, a wiser friend, and then of the Lord Himself, would lead Job to a more humble position, accepting that he cannot comprehend the meaning of human destiny, after which he was able to recover his possessions, health, prosperity and family. Shown here is a particular episode from the medieval legend that would develop, independent of the Scriptures, around the main figure. Shown being visited by three minstrels, probably intended as a positive embodiment of his three (false) friends from the biblical story, Job, moved by their signs of kindness and compassion, tears off a piece of his flesh, which is miraculously transformed into a gold coin that he gives to them, in spite of his own state of terrible destitution.

The still vigorous morphology of the body of Job, and especially of his face, evokes a Christ-like typology. This is no accident, considering that Job was among the proto-figures for Christ in the Old Testament. Another interpretation of this resemblance would be to read it as a bodily transposition of the principle of Imitatio Christi developed by Jan van Ruysbroeck, according to which all good Christians, and certainly all holy figures, must strive to conform as closely as possible to the model provided by Christ. The particular morphological treatment of the face of Christ, that directly recalls the figures by Quentin Metsys, harks back to the original feeding ground on which Cornelis developed his own autonomous art and lends this bucolic landscape an atmosphere of austere gravity that only heightens its vaguely melancholy charm.



12

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 Bruegel the elder entered that painter's corporation. Before joining the Antwerp guild, Pieter Balten executed, tout de go with Pieter Bruegel, a triptych for the Rombaut Church of Mechlin, a telling fact about the close relationship existing between the two masters.

Pieter Bruegel 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 red 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.



13

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

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

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

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

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

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

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



Scène de marché et de kermesse aux abords d'un village *Market Scene and Fair on the Outskirts of a Village*

Panneau • Panel : 55 x 83 cm.
Monogrammé et daté 1580

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Paris

Collection privée

LITTÉRATURE :

G. De Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture Flamande de 1500-1750*, p.206, ill.



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

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

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

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

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



13

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

C'est tout l'art polymorphe de Marten van Cleve, savant paysagiste, peintre de genre et d'architectures et brillant coloriste, qui s'exprime avec éclat dans ce somptueux panneau daté de 1580. Par-delà l'indéniable influence thématique de Brueghel l'Ancien, la formulation qu'en donne van Cleve se déploie ici de façon tout à fait personnelle, dans une composition rigoureusement articulée, par-delà l'impression de joyeuse cohue qui s'en dégage de premier abord.

S'empressant de rejoindre ces festivités villageoises, une embarcation de citadins clôt, à gauche, la composition : Un détail savoureux est apporté par cet homme qui essaye de rappeler son chien pataugeant dans l'eau ou encore par ce couple de bourgeois débarquant leur primogéniture encore engoncée dans des langes. Plus à droite, un groupe de pêcheurs vend à la criée ses prises. Un groupe de gentilshommes, attentif à la fraîcheur des articles vendus, se détache au centre de l'avant-plan, complétant ainsi de façon caractéristique l'éventail des classes sociales participant à ces réjouissances villageoises. Plus à droite encore, c'est un cortège de bétail que l'on achemine vers le centre névralgique constitué par un marché davantage voué aux produits d'une agriculture terrienne. Le commerce va bon train et les affaires conclues sont à n'en pas douter fructueuses, si tant est qu'un certain nombre de paysans s'adonne déjà au cortège de divertissements et prélassements suivant inévitablement ces réunions mercantiles villageoises : l'auberge de l'arrière-plan semble déjà drainer sa part de badauds en mal de restauration ou d'enivrements. Plus à droite, des paysans batifolent, jouent à la pétanque ou encore esquissent les premiers pas d'une farandole endiablée. Seule note moralisatrice mettant en garde contre les excès induits par ces plaisirs matériels, un cortège de pieux personnages s'égaille à l'arrière-plan à la sortie de l'église villageoise.



In this magnificent panel dated 1580, all of the multifaceted art of Martin van Cleve, a skillful landscapist, painter of genre scenes and architecture, and a brilliant colorist, pours ebulliently forth. Beyond the obvious thematic influence of Pieter Brueghel the Elder, van Cleve's formulation of the scene is highly personal, couched in a rigorously articulated composition that underlies the impression of merry chaos that might be generated at first sight.

Bustling to join the village festivities, a boatfull of city folk drives the composition on the left: colorful detail is lent by the figure of the man attempting to call his dog who is wading in the water or a by the pair of burghers unloading their swaddled offspring. Further to the right, a group of fishermen are auctioning the catch of the day. A cluster of gentlemen, mindful of the freshness of the goods, stands out at the center of the foreground, thus completing, in the characteristic way, the range of social classes that would have participated in these village festivities. Even further to the right, we see a procession of livestock it is being driven towards the nerve center formed by the market which is apparently devoted mainly to the fruits of the earth. Business is brisk and no doubt, many a successful deal has been made, as a certain number of peasants are already partaking of the host of diversions and leisure activities that inevitably follow these village mercantile events: the inn in the background already appears to be attracting onlookers in need of food or drink. To the right, peasants are seen frolicking, playing bowls, or initiating the dancing of a lively farandole. As a sole moralizing note warning against the excesses of these earthly pleasures, we see a procession of devout figures dispersing in the background from the door of the village church.



14

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

La visite à la Ferme

The visit to the farm

Panneau • Panel : 69,5 x 144,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée

Elaboration éminemment personnelle d'un thème populaire, illustré notamment à plusieurs reprises par Jan Brueghel l'Ancien, Pierre le Jeune et peut-être Pierre l'Ancien, ce panneau nous plonge dans l'intimité quelque peu chaotique d'un foyer de paysans. Un couple de patriciens, ou, à tout le moins, de citadins appartenant à la bourgeoisie, vient ici rendre visite à leur enfant, mis en nourrice chez des paysans, suivant la coutume de l'époque... A l'encontre de ce qui se passe chez Brueghel le Jeune, où la froideur de l'attitude maternelle laisse subsister un doute quant à la nature exacte du thème (s'agit-il en effet d'une simple visite de courtoisie ou de parrainage ?), l'ambiguïté est absente de notre panneau, où l'attitude extatique de la patricienne, agenouillée devant sa progéniture, en dit suffisamment long ci sur la nature des liens qui unissent le couple bourgeois à l'enfant exhibé par sa nourrice.

On est également loin ici de l'atmosphère d'opulence rangée qui prédomine dans les représentations brueghéliennes : toute la verve de van Cleve se déploie dans les détails hautement expressifs et satiriques dont il émaille la composition : par-delà le confort matériel dont semble jouir cette famille de paysans, le désordre règne en maître, reflété tant par le comportement des humains que par celui des animaux...

A l'avant plan, entre le coq en saillie, la poule qui bécote avidement une salade abandonnée avec négligence ou le chat qui s'est introduit avec curiosité dans le berceau vide du nouveau-né, ce sont autant de péchés capitaux (en l'occurrence luxure, gourmandise, et envie) qui se voient illustrés de façon détournée. Il n'est finalement que la mère-poule couvant ses petits, indifférente à toute l'agitation environnante, qui semble échapper au laxisme ambiant, tout en renvoyant, non sans humour, à la thématique d'ensemble de ce surprenant panneau.



A highly personal version of a popular theme, notably treated many times by Jan Brueghel the Elder, Pieter the Younger and perhaps Pieter the Elder, this panel drops us into the somewhat chaotic intimacy of a peasant home. A couple of patricians, or, at the very least, city dwelling burghers, are seen paying a visit to their child who has been put in the care of a peasant nurse, as was often done in those days... Contrary to what we see in the work of Brueghel the Younger, where the coldness of the mother's attitude leaves room for a certain ambiguity as to the exact nature of the theme being presented (are we perhaps looking at the godmother or simply visitors paying a courtesy call?), there is no such uncertainty in this panel, where the ecstatic attitude of the noblewoman, kneeling before her offspring, speaks volumes on the nature of the ties that bind this bourgeois couple to the infant displayed by its nurse.

Equally great is the contrast here with the atmosphere of well ordered luxury that prevails in the Brueghelian versions: van Cleve devotes his considerable talents to depicting highly expressive and satirical details scattered about the composition: beyond the material comfort that this family of peasants apparently enjoys, disorder reigns supreme in this household and is reflected in the behavior of the humans, as well as the animals....

In the foreground, embodied by the advancing cock, the chicken eagerly pecking at a carelessly abandoned salad or the cat who is curiously exploring the newborn's empty cradle, the capital sins are indirectly represented (in this case lust, greed, and envy). Ultimately, it is only the mother hen protecting her chicks, apparently indifferent to the surrounding agitation, who appears to escape the general laxness, referring at the same time, with a certain note of humor, to the overall theme of this surprising panel.



14

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

Même désordre chez les humains, où l'on discerne pêle-mêle, à gauche, un homme torchant un nouveau-né, illustration directement et scatologiquement expressive de l'incontinence, à l'arrière-plan, l'expression envieuse du voisin qui se penche à la fenêtre, devant lui, celle orgueilleuse et satisfaite du maître de céans, confinant d'ailleurs presque à la bêtise, ou encore l'irritation de l'homme planté devant l'âtre de ne pas être servi avec suffisamment de célérité, l'avidité plausible de l'enfant recevant un écot de la part du patricien, sans parler de la paresse générale, présidant implicitement au laisser-aller que l'on observe dans cet intérieur rural, comme autant d'illustrations de ces péchés capitaux, dont la contemplation ferait sans doute honte à un esprit délicat. C'est fort opportunément donc, en signe supplémentaire d'une coupable négligence, que la gravure placée au-dessus de l'âtre figurant le Calvaire se racornit sur elle-même.

Le spectateur comprend sans peine que l'on est bien éloigné ici, tant de la vision idéalisée de l'enfance propagée par Rousseau et ses suiveurs, comme d'une célébration des vertus industrieuses des classes populaires... Néanmoins, il ne serait pas juste de noircir excessivement le tableau : des femmes sont là qui s'occupent avec diligence de l'intérieur et le beau bahut de chêne, avec ses trois chaudrons de cuivre rutilants, l'enfilade des harengs séchés, la cage aux oiseaux, les oignons et les saucisses pendant sur l'âtre sont autant de détails qui constituent une nature morte suggestive et attestent d'une certaine aisance matérielle, par-delà les suggestions symboliques qu'ils peuvent induire... Dans cette scène débraillée et savoureuse, servie à merveille par la technique libre, fougueuse et moderne de van Cleve, les seules véritables voies de salut semblent passer par le féminin, qu'il s'agisse des servantes de ferme laborieuses, de la patricienne émue par son rejeton ou de la mère-poule protégeant sa couvée. Et c'est *in fine* un portrait, sans complaisance aucune, certes, mais non dénué d'espoir et en quelque sorte compréhensif que le peintre jette sur les travers intemporels du microcosme humain ici dépeint.



There is no less disorder among the humans, where we see figures scattered willy-nilly: a man at the left wipes an infant, forming a most direct and scatological illustration of incontinence, while in the background, we see the envious expression of the neighbor leaning into the window, and in front of him, the proud and satisfied master of the house whose expression in fact borders on inanity, or furthermore, the irritation of the man seated before the hearth at not being served with sufficient speed, the assumable eagerness of the child receiving an allowance from the nobleman, not to mention the general idleness that implicitly underlies the permissiveness pervading this country interior - all illustrations of capital sins, the contemplation of which would no doubt affront delicate sensibilities. In this light, it is particularly apt that, as a further sign of shameful negligence, the engraving of Calvary hung above the hearth has grown shriveled.

It is plain to see that the scene before us is far removed from the idealized vision of childhood propagated by Rousseau and his followers, or from a celebration of the industrious virtues of the common people.... Nevertheless, it would be unfair to describe this picture in an excessively negative light: there are women shown diligently keeping house and the attractive oaken sideboard with its three gleaming copper kettles, the string of dried herrings, the birdcage, the onions and sausages hanging over the hearth are all details that form a suggestive still life, bespeaking a certain material comfort, regardless of the symbolic meaning that they may suggest. In this slovenly and colorful scene, which is so beautifully served by van Cleve's loose, fiery and modern technique, the only true hope of solace seems to be embodied by the female characters, whether they be the hard-working farm maids, the noblewoman so moved by her offspring or the mother hen guarding her brood. Ultimately, the painter has invested a certain sense of hope and understanding in the timeless human microcosm that he unflinchingly describes.



15

Marcellus Coffermans

Actif à Anvers entre 1549 et 1570

Peu de renseignements sur la vie de ce maître singulier nous sont parvenus. Vraisemblablement né à Anvers, il accède à la maîtrise dans cette même ville en 1549. Ses œuvres datées, dont les dates s'échelonnent entre 1560 et 1570, révèlent une personnalité artistique complexe : essentiellement attiré par le monde tout en certitudes de ses illustres prédécesseurs, Coffermans fait figure de maître quelque peu archaïsant et attardé en cette moitié de XVI^e siècle. Privilégiant les modèles, compositions et typologies dérivés de l'univers des primitifs flamand, de Gérard David à van der Goes en passant par van der Weyden, il puise également dans l'œuvre graphique d'un M. Schongauer.

Un examen plus attentif de son œuvre révèle d'ailleurs des influences résolument plus éclectiques et modernes, que ce soit dans l'attention qu'il porte au rendu paysager, la typologie de ses architectures, l'allure naturaliste de ses figures ou encore dans la facture simplifiée et enlevée de ses œuvres.

S'exprimant avec bonheur dans le petit format, il n'en confère toujours pas moins à ses compositions une certaine forme de monumentalité contenue caractéristique de son art.

Attestant de la persistance du goût pour la manière ancienne, tant chez les artistes que chez les commanditaires d'œuvres d'art du XVI^e siècle, l'œuvre de Coffermans révèle une facette "autre" et résolument personnelle de cette période de bouleversements à tous niveaux que fut la Renaissance aux Pays-Bas.

Le hiératisme archaïsant de cette émouvante Vierge à l'Enfant, où l'on retrouve d'ailleurs des réminiscences de l'art d'un Gérard David, se conjugue dans ce petit panneau avec des notes plus modernes, attestant de la position particulière qu'occupe la manière attardée de Coffermans en cette première moitié de XVI^e siècle.

Gossaert n'est pas loin dans la monumentalité qu'il confère aux formes et volumes des physiognomies des personnages sacrés. Et sacrifiant à la mode romaniste en vogue à l'époque, lancée aux Pays-Bas par Gossaert, van Orley et Pieter Coecke, Coffermans campe ici ses figures sur un somptueux trône, décoré, non sans une certaine surcharge, d'une profusion de motifs dérivés de l'Antique.

Suivant une interprétation encore vivace à l'époque, cette architecture majestueuse, venant remplacer le simple dais de majesté cher aux Primitifs du XVI^e siècle, revêt d'ailleurs une signification symbolique directe : Contrastant avec l'environnement rural et le château fort gothique délabré que le peintre insère dans son paysage, il devient métaphore de cette Loi Nouvelle apportée par le Christ, remplaçant le Verbe obsolète de l'Ancien Testament.

Ce symbolisme architectural n'est d'ailleurs pas la seule forme de symbolisme caché que Coffermans intègre à sa représentation. Aux côtés de la serviette immaculée renvoyant à la pureté de la Vierge, on retrouve l'association traditionnelle sur un plateau de fruits de ces deux pôles complémentaires que sont le raisin eucharistique, évocateur du sacrifice rédempteur du Christ, et de la pomme du Pêché Originel.

Au-delà de ces considérations symboliques ancrées dans une tradition que Coffermans n'est d'ailleurs pas le seul à maintenir, c'est sans doute dans sa facture à la fois vive et retenue, où les saturations de glacis se voient remplacées par un *sfumato* léonardesque, importé aux Pays-Bas par Solario et Ambrosius Benson, que transparaît l'appartenance non équivoque de ce petit panneau au siècle des humanistes. Un siècle troublé, certes, où nostalgie des certitudes anciennes et espoir d'un ordre nouveau se conjuguent dans une coexistence paradoxale que l'œuvre de M. Coffermans exprime avec une douceur et une retenue toutes personnelles....

Vierge à l'enfant *Madonna with Child*

Panneau • Panel : 26 x 18 cm.

PROVENANCE :
Collection particulière

Little is known about the life of this singular master. Apparently born in Antwerp, he became a master in this city in 1549. His dated works, which range between 1560 and 1570, reveal a complex artistic personality: essentially attracted by the certainties of the world of his illustrious predecessors, Coffermans comes across as a master with archaic inclinations who is somewhat behind the times in the middle of the 16th century. Preferring the models, compositions and typologies derived from the world of the Flemish Primitives, from Gerard David to van der Goes and van der Weyden, he also draws his inspiration from the graphic work of M. Schongauer.

A more careful examination of his work, however, reveals distinctly more eclectic and modern influences, in the attention devoted to the rendering of the landscape, the typology of his buildings, the naturalistic feel of his figures and his energetic and simplified workmanship.

Comfortable working on a small scale, he nonetheless generally succeeds in imbuing his compositions with a sort of contained monumentality that is characteristic of his art.

Bearing witness to the persistence of the appeal of the old style among both artists and patrons in the 16th century, Coffermans' oeuvre also displays a "different" and distinctly personal facet of the period of upheaval in all areas of life that the Renaissance constituted in the Netherlands.

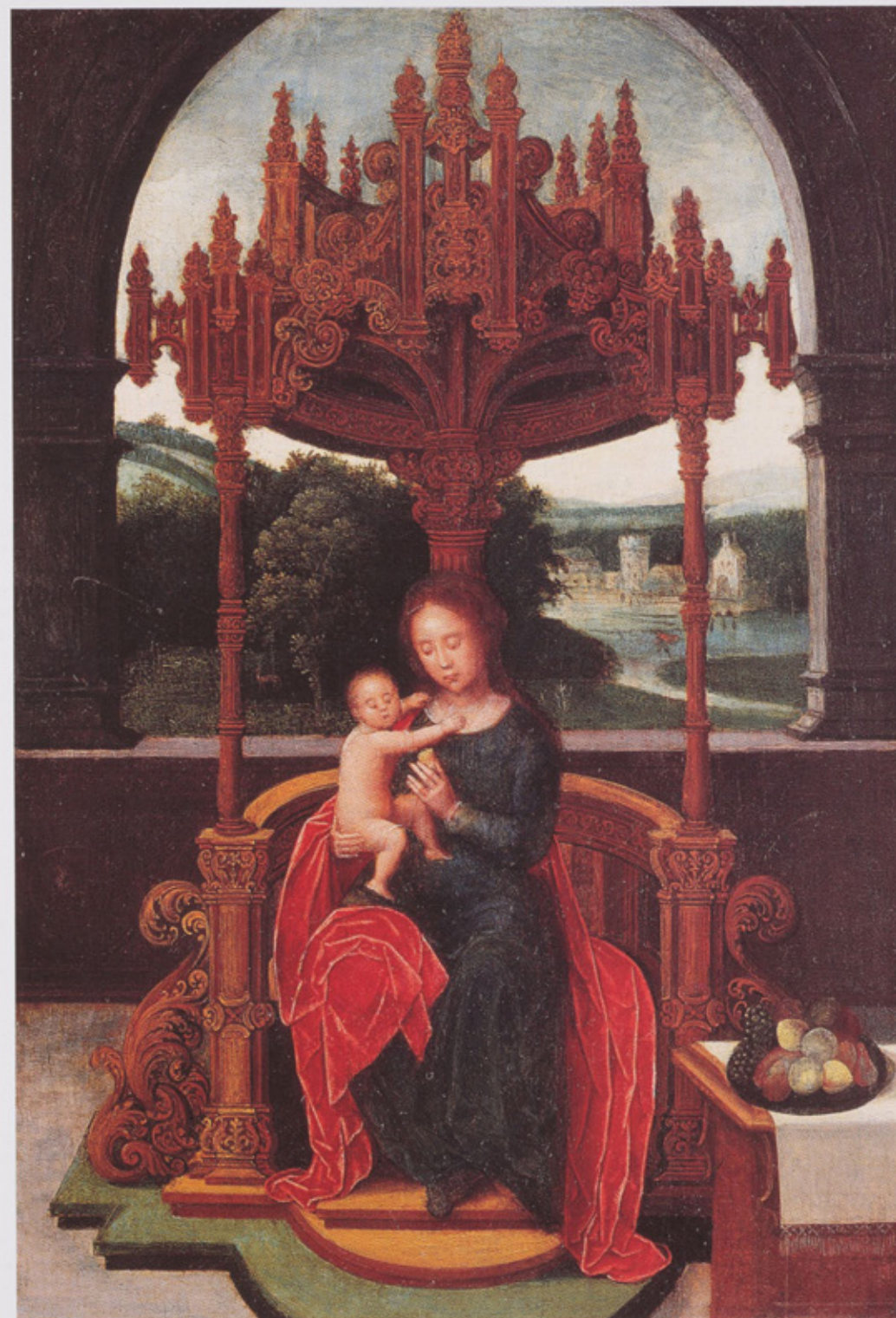
The archaically hieratic quality of this moving Madonna with Child, reminiscent of the art of Gerard David, mingles in this small panel with more modern notes that demonstrate the particular position that Coffermans' backward-looking style held in the first half of the 16th century.

The monumentality that he brings to the forms and volumes of the physiognomies of the holy figures is close in spirit to the work of Gossaert. Making concessions to the Romanist style that was in vogue at the time and was introduced to the Netherlands by Gossaert, van Orley and Pieter Coecke, Coffermans presents his figures here on a magnificent throne that is decorated, perhaps somewhat excessively, with a profusion of classical motifs.

According to an interpretation that was still current at the time, this majestic architecture, replacing the simple canopy favored by the Primitives of the 15th century, in fact contains a direct symbolic significance: standing in contrast to the rural surroundings and the dilapidated Gothic fortress that the painter includes in his landscape, it becomes a metaphor for this New Law delivered by Christ, replacing the obsolete Word of the Old Testament.

This architectural symbolism is not the only type of hidden symbolism that Coffermans integrates into his picture. Alongside the immaculate cloth referring to the purity of the Virgin, we see the traditional association of the two complementary poles within the plate of fruit in the form of the grapes of the Eucharist, expressing the Christ's redeeming sacrifice, and the apple of the Original Sin.

In addition to these symbolic considerations that are rooted in a tradition that Coffermans was not alone in preserving, it is no doubt his workmanship that is at once vivid and restrained and his replacement of the saturated glazes with a *sfumato* reminiscent of da Vinci, imported to the Netherlands by Solario and Ambrosius Benson, that most unambiguously date this little panel in the century of the Humanists. It was a tumultuous century, to be sure, in which nostalgia for the old certainties and the hope for a new order subsisted with the same paradoxical coexistence that the oeuvre of M. Coffermans expresses with such highly personal gentleness and reserve



16

Maître de l'Entourage de François Clouet

Actif en France au milieu du XVI^e siècle

Portrait de dame de qualité *Portrait of a Lady*

Panneau • Panel : 28,4 x 22 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

La robe rouge, la résille dorée découvrant la gorge, les perles et le turban orné d'un bijou somptueux confèrent à ce portrait, dont le modèle n'est pas identifié et relève vraisemblablement d'un univers fantasmatique, un exotisme certain préfigurant, à quelque deux siècles de distance, les turqueries prisées par le siècle des Lumières. Des Bellini à Vermeyen, en passant par Dürer, la fascination pour le Turc est, en ce début de XVI^e siècle, un élément récurrent dans le chef d'une chrétienté directement confrontée à une résurgence de la menace « Infidèle » et à une altérité culturelle laissant pour le moins perplexe.

Il ne faut pas oublier qu'à bien des égards, le XVI^e siècle, bien plus que celui de Charles V, François I^{er} ou Léon X, fut celui de Soliman le Magnifique. C'est en effet au XVI^e siècle que le pouvoir ottoman connut son apogée, que l'empire turc connut son extension maximale autour du bassin méditerranéen, avant de sombrer inexorablement dans un déclin et une agonie qui se prolongeront jusqu'au début du XX^e siècle. En particulier, la France de François I^{er} et de Henri II, mécènes de Clouet et de sa famille, développa, dans un souci de contrepois politique par rapport à l'état habsbourgeois, une politique d'alliance avec la Sublime Porte, alliance pouvant expliquer, qu'il s'agisse en l'occurrence d'un portrait imaginaire de dame levantine ou d'un portrait masqué d'une dame de la cour de France, cette forme précoce d'un exotisme de bon ton.



The red dress, with its gilded netting revealing the breast, the pearls and the turban adorned with a magnificent jewel lend this portrait, whose unidentified sitter is seemingly drawn from a fantasy world, a distinctly exotic note which foreshadows the Orientalism that would take hold in the age of the Enlightenment two centuries later. From Bellini to Vermeyen, including Dürer, the fascination with the Turk is, at the beginning of the 16th century, a recurrent element in the Christian world, confronted as it was directly with a resurgence of the "Heathen" menace and a cultural otherness that was thought-provoking at the very least.

It should be borne in mind that in many respects, far from being the century of Charles V, François I^{er} or Leo X, the 16th century belonged to Suleiman the Magnificent. It is in fact in the 16th century that Ottoman power reached its peak, with the Turkish Empire covering its maximum territory around the Mediterranean basin, before plunging inexorably into a decline that would continue up until the beginning of the 20th century. In particular, the France of François I^{er} and Henri II, patrons of the Clouets and their followers, eager to find a political counterweight to the Hapsburg stranglehold, developed a policy of alliance with the Sublime Porte, an alliance that could explain this very early form of fashionable exoticism, whether in this case it is an imaginary portrait of an oriental lady or a portrait in disguise of a lady from the French court.



17 Hans Bol

1534 Bruxelles – Anvers 1593

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

Le rôle de pionnier de Hans Bol dans le développement du paysage flamand des XVI^e et XVII^e siècles se manifeste avec une magnifique subtilité dans ce somptueux petit paysage panoramique. Egayée, sinon justifiée, d'une scène mythologique (ou, plutôt, on le verra, d'un véritable *cartoon* mythologique) suivant une pratique chère à l'artiste, cette petite gouache sur velin rehaussée d'or frappe par sa préciosité : Le type même du support conforte la date de 1582 accompagnant ici la signature.

L'on sait en effet que, fuyant la furie de la soldatesque espagnole, Bol avait quitté Malines en 1572 pour s'établir à Anvers, ville à la Gilde de Saint Luc de laquelle il est inscrit dès 1574 et dont il obtient la citoyenneté en 1575. Abandonnant la peinture à la détrempe sur *tüchlein* qu'il pratiquait à Malines, Bol se spécialise alors dans la réalisation de petites miniatures sur velin, du type de celle que nous avons sous les yeux. Rendant hommage à l'héritage incontournable de Pierre Brueghel l'Ancien, le paysage n'en exprime pas moins une vision toute personnelle, posant le peintre comme le véritable initiateur du paysage maniériste : avec ses arbres-coulisses, son élément-butoir constitué par le monticule arboré du plan moyen, ce paysage ménage de magnifiques trouées perspectives différenciées. La typologie même de ses arbres, moins expressionnistes et noueux que ceux de ses premiers dessins, vient conforter stylistiquement la date de 1582 que l'on lit sur le panneau.



Paysage panoramique avec Mercure, Junon et Argos *Panoramic Landscape with Mercury, Juno and Argos*

Gouache sur velin rehaussée d'or • Gouache on vellum with gold leaf : 13,7 x 19 cm.
Monogrammé et daté 1580

PROVENANCE :

Hans Schwarz Vienne

Vente Lepke, Berlin, 8 novembre 1910, lot 26, ill. pl. 5

Collection Bechstein, Berlin

Vente Wertheim, Berlin, 11 décembre 1930, lot 8 ill. pl. X

Collection privée



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.

The pioneering role of Hans Bol in the development of the Flemish landscape of the 16th and 17th centuries is evident here in the masterful subtlety of this magnificent little panoramic landscape. Enlivened, if not justified, by a mythological scene (or, rather, as we shall see, with a veritable mythological cartoon) according to one of the artist's favored techniques, this small gouache on vellum accented with gold is strikingly rich in effect. In fact, the support chosen here lends credence to the date of 1582 that accompanies the signature.

It is known that, fleeing from the fury of the Spanish military advance, Bol left Mechelen in 1572 to establish himself in Antwerp, the city of the Guild of Saint Luke, of which he was a member from 1574 on and through which he obtained citizenship in 1575. Abandoning the technique of tempera paint on tüchlein that he practiced in Mechelen, Bol came to specialize in little miniatures on vellum of this type.

Paying homage to the undeniable legacy of Pieter Breughel the Elder, the landscape nonetheless expresses a highly personal vision, positioning the painter as the veritable initiator of the mannerist landscape: with his swaths of trees and the buffering elements provided by the tree-covered hillock in the middle ground, this landscape provides breathtaking and distinct perspective sweeps. The style of the trees themselves, being less expressionistic and gnarled than those in his earlier drawings, confers additional support to the date of 1582 that is marked on this panel.



17

Hans Bol

1534 Bruxelles – Anvers 1593

À l'arrière-plan se dessine avec précision la silhouette d'une ville. Si, là aussi, on peut évoquer l'influence indirecte des dessins de Brueghel, il ne faut pas oublier que bien avant Saftleven, Griffier et les autres chantres du paysage dit « rhénan », Bol fut à la base du développement de ce genre: lui-même avait, en effet, dans sa jeunesse voyagé en Allemagne et travaillé deux années durant à Heidelberg avant de retourner en Flandres, ce qui peut expliquer la précision, réminiscente, à n'en pas douter, d'observations *dal vivo*, de la restitution de la ville ici dépeinte.

L'attention portée au rendu du détail dans cette composition, qu'il soit d'ailleurs végétal, architectural ou anecdotique est quasiment stupéfiante et ne manque pas d'ailleurs de pittoresque: remarquons en particulier cette curieuse avancée en loggia sur poutrelles du bâtiment de ferme que l'on aperçoit au plan moyen gauche. On retrouve exactement le même motif dans un dessin de 1580 figurant *Abraham et les trois Anges*, conservé à l'Albertine de Vienne.

L'épisode mythologique servant de prétexte à la représentation se déploie dans l'avant-plan droit de la miniature.

Mercury y décapite Argos, le berger aux 100 yeux, libérant ainsi la nymphe Io, aimée de Jupiter et transformée en vache par Junon qui l'avait confiée à la garde vigilante du géant. On l'aperçoit détailler plus à gauche vers la rive du fleuve. Dans un déhanchement héroïque, Mercure, Dieu du commerce, brandit la tête du géant en adoptant une posture qui n'est pas sans évoquer l'iconographie de Judith et Holopherne.

Plus à gauche, Junon s'affaire déjà à arracher les yeux de la tête du géant et à les incruster, suivant la légende, dans la queue de son animal-attribut favori, le paon.

La disposition des ces trois scènes est pour le moins surprenante et contredit les conventions usuelles de transposition spatiale de gauche à droite d'une séquence temporelle. Ici c'est plutôt à un déploiement en boucle, cyclique que l'on a affaire.

Tout se passe en effet comme si Bol avait voulu suggérer la possible résurgence contemporaine de cette libération contre l'arbitraire symbolisée par l'épisode mythologique.

Et de fait, quelques pas à peine derrière la déesse, un berger endormi se tient adossé contre l'arbre-coulisse de gauche: devant lui son bétail pâit en toute quiétude mais un peu plus loin derrière, on aperçoit un couple de paysans lourdement chargés de baluchons, comme pour une fuite ou une émigration clandestine. Eux aussi se dirigent vers la ville fluviale que nous évoquions ci-avant.

Dès lors, si l'on songe qu'il s'agit selon toute vraisemblance de l'une de ces villes rhénanes qui servirent de refuge à de nombreux émigrés flamands, qui comme Bol (lui, à Anvers et puis à Amsterdam), fuirent la tourmente civile qui faisait rage à l'époque aux Pays-Bas méridionaux, il semble tout à fait légitime de se demander si le sens caché de petit chef d'œuvre ne réside justement pas dans l'évocation de l'exode inexorable venant contrer les mesures répressives de la tyrannie politique.

Venant conforter cette hypothèse, l'on sait qu'en 1587, i.e. durant sa période amstelodamoise, reprit, à quelques détails près et en inversant cette fois les figures, la même composition dans un dessin à la plume daté de 1587 et aujourd'hui conservé à l'Albertine de Vienne (cf. O. Benesch, *Die Zeichnungen der Niederländischen Schule...*, Vienne 1928, cat n° 237 (ill.)).

In the background, we see the distinct silhouette of a city. While here too, one could point to the indirect influence of the drawings of Brueghel, one should not forget that well before Saftleven, Griffier and the other proponents of the so-called "Rhenish" landscape, Bol was at the root of the development of this the genre: after all, in his youth, he himself had traveled in Germany and worked for two years in Heidelberg before returning to Flanders, a fact that could explain the precise detail of the cityscape that suggests that it has been drawn from life.

The attention devoted to rendering details, whether in the plant life, the architecture or anecdotal elements, is no less than astounding in this composition and includes quite some picturesque aspects: note particularly the curious overhang consisting of a loggia on beams in the farm building visible in the middle ground to the left. This is exactly the same motif that appears in a drawing from 1580 depicting Abraham and the Three Angels, at the Albertina in Vienna.

The mythological episode that serves as the pretext for the painting takes place in the right-hand foreground of this miniature.

Mercury is seen decapitating Argos, the giant shepherd with 100 eyes, thus freeing Io. The nymph, loved by Jupiter, had been placed under the latter's watch by Juno and can here be seen bolting off to the left towards the bank of the river in her animal disguise as a cow. Balanced heroically on one leg, Mercury, the god of commerce, holds the head of the giant in a stance that recalls the iconography of Judith and Holopherne. Further to the left, Juno is already preparing to pluck the eyes from the head of the giant in order to plant them, as the legend goes, in the tail of her favorite animal attribute, the peacock.

The arrangement of these three scenes is at the very least surprisingly and goes against the habitual conventions of spatial transposition from a left to right indicating a sequence in time. What we see here is rather an arrangement in a loop, as if forming a cycle.

The overall impression seems to be as if Bol had wanted to suggest the possible resurgence in the present of this liberation from the arbitrary, symbolized by this mythological episode.

And in fact, just a few steps behind the goddess, we see a sleeping shepherd leaning against the left hand bank of trees: in front of them, his herd grazes peacefully but a little bit further behind them, there appears a pair of peasants carrying heavy bundles as if they are fleeing or emigrating clandestinely. They too are heading in the direction of the city on the river referred to above.

Thus, if we accept that as it appears, we are looking at one of the cities on the Rhine that served as a refuge for the many Flemish exiles, who like Bol (in his case, it was first Antwerp and then Amsterdam), fled from the civil upheaval that raged throughout the southern Netherlands at the time, it would not seem farfetched to imagine that the true meaning behind this small masterpiece is a depiction of the inexorable exodus in response to the repressive measures of political tyranny.

*In support of this hypothesis, it is known that in 1587, which would have been during his stay in Amsterdam, Bol included the same composition, with the exception of a few details and reversing the figures, in a pen and ink drawing dated 1587 currently in the collection of the Albertina in Vienna (cf. O. Benesch, *Die Zeichnungen der Niederländischen Schule...*, Vienna 1928, cat n° 237 (ill.)).*



Ultérieure 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.

Le drame semble ici encore bien loin : A 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.



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 veillin 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.



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.

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.



Le profil topographique 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 châ-timent 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, récurrent 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 revien-nent 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).



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).*



19-20

Paul Bril

1554 – Anvers – Rome – 1626

Vues du Campo Vaccino *Views of the Campo Vaccino*

Cuivres • Coppers. : 21,5 x 29,5 cm.

Le revers du panneau est frappé du sceau de Peter Stas et daté de 1605.

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Bruxelles 1977

Collection privée

Peintre et graveur, il est le fils du paysagiste Mattheus Bril le Vieux, dont il fut l'élève-qui fut son maître avant de poursuivre son apprentissage auprès de Damien Wortelmans. Vers 1575, il rejoint son frère Mattheus le Jeune et participe en sa compagnie aux travaux de décoration à la fresque commandés par le Pape dans plusieurs salles du Vatican.

Son travail va progressivement se modifier dans les années 1599-1600 au contact de l'art de Girolamo Muziano et d'Annibale Carrache pour tendre vers un élargissement et une simplification de sa vision. Dans les années suivantes, il se consacre à la peinture de chevalet dans laquelle il élabore une nouvelle conception de l'espace et de la nature, non plus anecdotique mais naturaliste. Il découvre également les effets lumineux du peintre allemand Adam Elsheimer et, unissant ces diverses influences à son atavisme flamand, Paul Bril inaugure un style personnel où règne désormais l'unité atmosphérique.

Au travers de ses vues typiques de la campagne romaine, il est le créateur et l'initiateur de la *veduta* classique et idéalisée qui devait marquer tout le XVII^e siècle italien et français. Précurseur du paysage classique, il initie Agostino Tassi à son art qui trouvera son plein épanouissement chez Claude Lorrain, son élève, et chez Nicolas Poussin.



This painter and engraver was the son of the landscape painter Mattheus Bril the Elder, who was his Master before continuing his apprenticeship with Damien Wortelmans. Around 1575, he joined his brother Mattheus in Rome and worked alongside him in the fresco decoration commissioned by the Pope in several halls of the Vatican.

His work would gradually change in 1599-1600, when he came into contact with the art of Girolamo Muziano and Hannibale Carrache, broadening and simplifying his scope of vision. In the following years, he devoted himself to easel painting, in which he developed a new conception of space and nature, which was no longer anecdotal but rather natural. He also discovered the luminous effects of the German painter Adam Elsheimer and, by combining these various influences with his Flemish background, Paul Bril embarked on a personal style, in which atmospheric unity would henceforth be predominant.

Though his typical views of the Roman countryside, he became the founding creator of the classical, idealized veduta, which would have its imprint on the whole XVIIth century in Italy and France. He initiated Agostino Tasso to the art, which would fully ripen with Claude Lorrain alias Le Lorrain, who was his pupil, and Nicolas Poussin.



19-20

Paul Bril

1554 – Anvers – Rome – 1626

Cette paire de ravissants cuivres donne un aperçu caractéristique d'un genre dont P. Bril contribuera à diffuser dans la peinture septentrionale, celui de la *veduta* romaine dûment ornée de ruines. En l'occurrence, il s'agit de deux vues du Forum romain, et en particulier du Campo Vaccino, mais prises suivant des angles complémentaires et à des moments différents de la journée : Tout se passe en effet, comme si, de façon très moderne, le peintre avait opéré un *travelling* cinématographique au ralenti.

Dans le premier des deux pendants on aperçoit en effet le motif éminemment "brillien" de l'auberge avec son avancée en pergola, adossée, aux majestueuses ruines du Temple de Saturne. Au loin, un édifice à plan central rappelle Santa Maria della Febbre, tandis que le motif central des trois colonnes correspond aux vestiges du temple de Castor et Pollux. Le groupe de l'avant-plan, montrant une diseuse de bonne aventure s'occupant d'un gentilhomme n'est pas sans rappeler le motif semblable qu'un Pierre Brueghel n'hésitait pas à introduire dans sa *Prédication de Saint-Jean Baptiste*. Il indique, si besoin en était, le terreau nordique sur lequel s'est développé l'art du peintre, tout en présageant du développement que ce thème connaîtra de façon beaucoup plus monumentale chez les caravagesques romains du XVII^e siècle.

La verve anecdotique typique de Bril est, dans ce cuivre, somme toute contenue : c'est que l'heure y est matinale, ainsi que l'indiquent les rayons du soleil naissant, et rares sont les éléments de bétail qui justifient le nom acquis par cette partie du Forum. Toute autre est l'atmosphère qui se dégage de son pendant : à cette heure plus avancée de la journée, les acteurs de la scène sont bien plus nombreux et le bétail est omniprésent : au repos, à l'abreuvoir ou encore aux côtés d'un groupe de marchands occupés à se les adjudger par un jeu de surenchères.

La diseuse de bonne aventure, s'occupant cette fois d'un personnage moins élégant, la mère allaitant son enfant, les paysans joyeusement attablés devant l'auberge, les bergers en pleine discussion occupent l'avant-plan comme autant de *topoi* savoureux, typiques de l'artiste.

En marge de cette différence d'animation marquée, la présence des vestiges du portique du temple de Castor et Pollux nous ferait oublier que l'on est ici confronté à une prise de vue tout à fait distincte du motif central : De fait, le temple de Saturne a disparu à gauche et les ruines de briques contre lesquelles s'adosse l'auberge ne sont autres que le prolongement de celles que l'on aperçoit à la droite de la première vue...

À ce titre, comme à celui du raffinement de leur facture, du rendu minutieux et caractérisé des scènes de genre, ou encore de la subtilité de leur gamme chromatique, ces deux cuivres font figure de témoignages rares et précieux de l'art d'un peintre, dont on ne soulignera jamais assez le rôle essentiel, joué à la charnière entre deux siècles et deux cultures, par la multitude de voies picturales nouvelles qu'il explorera.



This pair of stunning copper panels provide a characteristic view of a genre that P. Bril helped to popularize among Northern painters, the Roman veduta appropriately strewn with ruins. In this case, we see two views of the Forum in Rome, and particularly of the Campo Vaccino, but presented according to the complementary points of view of two different times of day: it is in fact as if, in a highly modern sense, the painter was a cinematographer showing a slow-motion traveling shot. In the first of the two panels, we in fact see that most brilliant motif of the inn with its pergola, by the majestic ruins of the Temple of Saturnus. In the distance, a building in the middle ground recalls Santa Maria della Febbre, while the central motif central of three columns corresponds to the vestiges of the temple of Castor and Pollux. The group in the foreground, that includes a fortune teller advising a gentleman does not fail to recall a similar motif that Pieter Brueghel freely introduced into his Sermon of Saint John the Baptist. This telling detail, no doubt an indicator of Bril's Northern training, at the same time foreshadows the much more monumental treatment of the theme by the Roman caravagesques of the 17th century.

All in all, this copper panel displays all the anecdotal charm for which Bril is known: judging by the incipient rays sun and the scarcity of the livestock to justify the name given to this particular part of the Forum, it is clearly early in the morning. The atmosphere is quite different entirely in the other panel: at a much later hour of the day, there are many more figures and the livestock is everywhere: resting, at the drinking spot or by the side of the group of merchants engaged in auctioning them to the highest bidder.

The fortune teller, this time engaged with a less elegant customer, the mother nursing her child, the merry peasants seated before the inn and the shepherds arguing heatedly, all present in the foreground, are just as many colorful topoi characteristic of this artist.

Besides the pronounced difference in level of activity, the presence of the remains of the portico of the temple of Castor and Pollux might allow us to forget that we are in fact looking at a distinct view of the central motifs: thus, the temple of Saturnus are no longer seen at the left and the ruins in brick against which the inn has been built are the same ones that can be seen on the right-hand side of the first panel...

Thus, through their refined workmanship, the minute rendering of detail, the crisp characterization of genre scenes, together with the subtle chromatic range, these two copper panels act as rare and valuable examples of the importance of the production of Paul Bril, an artist whose pivotal role in painting, through his exploration of many new terrains at the transition between two centuries and two cultures, cannot be emphasized enough.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1637/38

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 connut un vif succès dès son vivant.



La danse de noces en extérieur

An Outdoor Wedding Dance

Panneau • Panel : 41,6 x 57,9 cm.

Signé et daté 1618

Diverses marques de douanes autrichiennes et suédoises au dos

PROVENANCE :

Collection Miller von Aichholz (son cachet armorié au dos)

Collection privée, Vienne 1936

Collection privée, Suède 1950

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 188, n° 4

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen 1998, vol II, p. 731, n° F97



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.



Chef d'œuvre paradigmatique de l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune, ce panneau représente l'un des sujets les plus populaires de sa production. Ertz dénombre quelque 37 représentations autographes du thème, dont les dates s'échelonnent entre 1607 et 1626, parmi la centaine de représentations du même sujet qui lui ont été attribuées avec un peu de légèreté. Particulièrement équilibrée, cette version s'inscrit dans la série des compositions qui reprennent en miroir des éléments tirés de la célèbre *Danse de noces en Intérieur* gravée en 1588 par Van der Heyden d'après un original perdu de Pieter Brueghel l'Ancien.

Par-delà les subtiles variations qui particularisent chacune des versions du thème, l'ensemble des panneaux de Pieter le Jeune se caractérisent par l'insertion des personnages dérivés du modèle paternel dans un magnifique paysage rural. En regard du changement de décor, Brueghel le Jeune renonce également à l'accumulation de cadeaux nuptiaux visibles à l'arrière-plan de la gravure de Van der Heyden.

Le paysage arboré permet également, par son jeu de frondaisons sinueuses, de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent à l'avant-plan les invités de la noce. Le joie et l'agitation quelque peu débridées de ces derniers est en quelque sorte relayée, sinon accentuée, par les sinuosités des troncs d'arbres, particulièrement expressives dans notre version.

Derrière ce groupe où l'on boit, danse, se frôle et s'embrasse sans trop de contraintes, se dresse la table nuptiale : y trône l'héroïne du jour, adossée à un drap lestement accroché en guise de dais et dûment ceinte de sa couronne nuptiale. Son attitude compassée exprime une certaine indifférence à la curiosité indiscrete et non dénuée d'envie de la foule d'invités se pressant à ses côtés et contemplant l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié, point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure déjà pas parmi les comparses éméchées ou sautillantes de la composition...

Une trouée perspective derrière l'arbre contre lequel est adossé le joueur de biniou menant la danse permet de menager une vue sur un couple saisi dans une attitude suggestive, tandis qu'une autre femme, accroupie, est en train d'uriner. Autant d'ultérieurs détails piquants, savoureux et chers à l'esprit de Brueghel le Jeune, certes, mais qui valent également comme une ultime mise en garde contre les débordements inéluctables accompagnant ces scènes de réjouissances collectives...



A paradigmatic masterpiece in the work of Pieter Brueghel the Younger, this panel depicts one of the most popular subjects from his body of work. Ertz counts some 37 signed versions of this theme by the artist, with dates ranging between 1607 and 1626, among the hundred or so treatments of this subject that have been attributed to him somewhat casually. A particularly well balanced composition, this version forms part of the series of compositions that include elements, in reverse, taken from the famous wedding dance in an interior engraved in 1588 by Van der Heyden after an original by Pieter Brueghel the Elder which has been lost.

In addition to the subtle variations that distinguish each one of his versions of this theme, all of the panels painted by Pieter the Younger are characterized by the use of figures derived from his father's model, inserted into magnificent rural landscapes. In changing the setting, Brueghel the Younger also dispensed with the depiction of the collected wedding gifts shown in the background of the engraving by Van der Heyden. The landscape dotted with trees also allows the artist to use sinuous foliage to create a play of diagonals that draw the viewer closer to the frenzied farandole being danced by the wedding guests in the foreground. The somewhat dizzy excitement of the latter is echoed if not heightened by the convoluted tree-trunks which are particularly expressive in this version.

Behind this group of jostling figures drinking dancing and embracing with relative abandon, the wedding table has been set up: and there sits the heroine of the day in her nuptial crown, leaning against a sheet that has been cleverly hung up to form a canopy. Her composure expresses a certain indifference to the indiscreet curiosity - not without a touch of envy - of the crowd of guests that throng about her sides, eyeing the plate of wedding gifts received in hard cash. There is no explicit trace of the groom to be found, and one might well imagine that he has already joined the ram-bunctious crowd of merry-makers.

A perspective opened up behind the tree against which the bagpipe player leans as he leads the dance affords a view of a couple caught in a suggestive position, while another woman is seen crouching to urinate. These are all examples of the colorful and piquant details that are so much a part of the work of Brueghel the Younger, yet at the same time, they also serve as one more warning against the excesses that inevitably accompany these scenes of group celebration....



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'accorde en général 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.

Toutes les compositions de Pierre le Jeune présentent de légères variantes entre elles et par rapport à l'original paternel. Ces différences s'observent notamment tant au niveau des accords chromatiques, que du rendu minutieux des branchages, toujours fouillés chez Pierre le Jeune, ainsi que de menus détails telles les hirondelles voletant dans le ciel. Dans tous les cas, on retrouve cette conception moderne, ample et panoramique du paysage, à l'horizon bas, annonciatrice de l'art hollandais du XVII^e siècle. Par-delà cette véracité dans le rendu de la nature, cette notation 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 menaçant l'inconscience des volatiles, tout comme l'insouciance des joyeux patineurs peut être compromise à tout moment par une rupture possible et fatale de la glace... Le trou que l'on y observe d'ailleurs 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, mais Brueghel ne célèbre-t-il pas malgré tout aussi, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, dans cette représentation des plaisirs de l'hiver, cette capacité qu'a l'homme à faire face à l'adversité, issue en l'occurrence des aléas climatiques...

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 dans cette œuvre magistrale.



Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux *Winter landscape with bird trapping*

Panneau • Panel : 39,5 x 58,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.239-250
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, pp. 575-587, 604-613
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 Brueghelien subject that has been the 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. There is general agreement as in the minute rendering of the branches which are always highly detailed in the work of Pieter the Younger, together with 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 a low horizon foreshadowing Dutch art of the 17th century.

Aside from the realism of the rendering of nature and his 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 carefree 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 threat. Danger lurks, to be sure, whether it be the danger of Spanish oppression or some other danger, more timeless and general.

In spite of it all, in this 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, later on, 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.



Fête paysanne

A Peasant Feast

Panneau • Panel : 25 x 34 cm.

Signé

PROVENANCE :

Vente Bukowski, Stockholm, 14 avril 1948

Collection privée, Suède 1988

Johnny van Haeften, Londres 1992-1993

Collection privée

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 416, fig. 261E. Haverkamp-Begemann, *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1979Illustré in : *Apollo*, vol. CXXIX, Mars 1989, n° 325K. Ertz, *Pieter Breughel der Jüngere*, Lingen 1998, pp. 817-818, 823, n° 1109, pl. 659

EXPOSITION :

Breughel-Brueghel, Essen, Villa Hugel, et Vienne, Kunsthistorisches Museum, Août 1997-Avril

1998, n° 111 ; Anvers, KMSK, Mai-juillet 1998, n° 140

C'est un versant beaucoup plus bucolique et intimiste de l'art de Brueghel le Jeune qui s'exprime ici. Dans cette représentation d'un paisible déjeuner de paysans devant leur ferme, on est en effet bien loin des débordements illustrés avec vigueur dans ses kermesses, danses de noces et autre scènes de réjouissances villageoises.

Ce sont en revanche une sensibilité atmosphérique toute personnelle, une attention particulière portée au rendu vaporeux des frondaisons ainsi qu'à la restitution des jeux de lumière et de reflets dans la mare de l'avant-plan qui l'emportent ici sur toute forme de caractérisation expressionniste des personnages. Au même titre que les canards et canetons se prélassant dans l'eau, les différents personnages contribuent à la paisible harmonie de la scène. On retrouve ce motif du pique-nique de paysans dans *Le repas des Paysans* jadis présenté à la Galerie Koetser de Zürich (cf. K. Ertz, *op. cit.*, cat n° 1125 a). L'architecture de la ferme coiffée de son toit de chaume est particulièrement caractéristique : par sa forme allongée, elle évoque le type de bâtisse que l'on retrouve dans ses diverses Auberges Saint-Michel ou encore dans la *Ruelle villageoise au ruisseau* (cf. K. Ertz, *op. cit.*, cat. n° 1125). Dans les trois cas d'ailleurs, le peintre se plaît à utiliser des plans d'eau pour faire se refléter de façon subtile les formes architecturales. En marge de l'inspiration qui le pousse à réaliser des variantes personnalisées des compositions paternelles, Pieter Brueghel réalise donc ici une œuvre inédite et unique, toute en charme et poésie, et qui séduit le spectateur moderne autant par son intérêt documentaire et anecdotique que par des valeurs à proprement parler essentiellement picturales.



This work shows a much more bucolic and intimate side of the art of Breughel the Younger. In this scene of peasants taking a peaceful meal in front of their farm, the excesses portrayed with such vigor in his scenes of fairs, wedding dances and other village celebrations are far away indeed.

*It is rather a highly personal atmospheric sensibility, and a particular attention given to the vaporous rendering of the foliage as well as capturing the play of light and reflections in the pool in the foreground that overshadows any expressionistic characterization of the figures. Like the ducks and ducklings lolling about in the water, the various figures contribute to the peaceful harmony of the scene. This motif of the peasants picnic reappears in *The Peasant Meal* that was once shown at the Galerie Koetser in Zürich (cf. K. Ertz, *op. cit.*, cat n° 1125 a).*

*The farm building surmounted by its thatched roof is particularly characteristic: with its elongated form it evokes the type of building seen in his various works such as *Saint Michael's Inn* or again in the *Village Lane With Stream* (cf. K. Ertz, *op. cit.*, cat. n° 1125). In all three of these cases, in fact, the painter uses the bodies of water to subtly reflect the architectural forms.*

Beyond the inspiration that drove him to create personalized variations of his father's compositions, Pieter Breughel creates here an incomparable and unique work full of charm and poetry that fascinates the modern viewer as much for its anecdotal or documentary value as for the essentially pictorial values themselves.



Les deux bouffons

The Two Jesters

Panneau circulaire • Round panel : 18,9 cm.

PROVENANCE :

J. J. Chapuis

Galerie De Boer, Amsterdam, 1934

A.J. Blijdenstein, Enschede

Collection privée

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p. 161, n° 22, fig. 83K. Ertz, *Pieter Breughel der Jüngere*, Lingen 1998, p. 214, n° E145, pl. 143

EXPOSITION :

Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Octobre 1929, n°4

Amsterdam, Galerie De Boer, 1934, n°27a

Modernen van Toen 1570-1630 : *Vlaamse schilderkunst en haar invloed*, Laren, Singer Museum, 1963, n° 57

Breughel-Brueghel, Essen, Villa Hugel, et Vienne, Kunsthistorisches Museum, Août 1997-Avril

1998, n° 111 ; Anvers, KMSK, Mai-Juillet 1998, n° 117

Faisant écho au versant satirique bien connu de son art, ce charmant *tondo* met en scène, mais de façon autonome, un motif récurrent dans l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune : Nombreuses sont en effet les compositions où il introduit de façon particulièrement expressive des personnages de fous ou de bouffons...Le thème est-il est vrai populaire tant en peinture qu'en littérature : Qu'il suffise à cet égard de rappeler le succès et la diffusion que connut en ces temps de bouleversements socio-culturels l'ouvrage d'Erasmus, *l'Éloge de la Folie* paru en 1511.

Il n'en reste pas moins que cette représentation autonome de deux bouffons se tirant la langue est unique dans l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune. À défaut d'un original paternel direct, on peut supposer qu'il se soit inspiré de la gravure d'Abraham Hondius, *La fête des Fous*, dérivée de Brueghel l'Ancien et figurant deux bouffons se défiant l'un l'autre au moyen de leur bâtons tandis qu'une troisième comparse s'apprête à sévir au moyen d'un faisceau de verges. Une autre source d'inspiration serait l'imposante *Fêtes des Bouffons* connue, elle aussi, par gravure et représentant une mêlée, tous sexes confondus, de personnages grotesques aux attributs de bouffons. La représentation vestimentaire des deux personnages est ici particulièrement caractérisée : dûment orné de grelots, leurs habits à pans triangulaires se terminent par la coiffe typique aux oreilles d'âne, partagée en son milieu d'une couture en relief formant crête de coq.

Si le format et les dimensions de ce panneau renvoient directement à la série des quelque 30 proverbes illustrés par Pierre le Jeune, il est toutefois difficile de le rapprocher d'un proverbe en particulier. Il serait plus plausible pour Ertz (op. cit., p. 335) de le rapprocher d'une illustration métaphorique d'expressions idiomatiques telles "Iemand in de maling nemen" (se gausser de quelqu'un) ou encore, au vu de la langue contorsionnée du bouffon de gauche, de "met gespleten tong spreken" (parler avec la langue fourchue). Dans ce cas, il s'agirait donc d'une illustration du travers qui consisterait à tenir des propos différents en fonction de l'interlocuteur concerné, avec l'intention souvent malhonnête d'en tirer quelque profit.



Doing justice to the satirical vein for which he and his father were famed, this charming *tondo* presents a recurrent motif in the work of Pieter Brueghel the Younger in a distinctive manner: in fact, many of his compositions feature the particularly expressive use of the figures of fools or jesters... it was indeed a popular theme in both painting and literature: in this light, one need only think of the widespread success in this age of socio-cultural turmoil of Erasmus' book from 1511, *In Praise of Folly*. Yet this independent depiction of two jesters sticking out their tongues is unique in the work of Pieter Brueghel the Younger. In the absence of a direct original model by his father, one might imagine that the work was inspired by the engraving by Abraham Hondius, *The Feast of Fools*, derived from the work of Brueghel the Elder showing two jesters challenging each other with their staffs while a third prepares his attack with a bundle of sticks. Another source of inspiration could be the impressive *Feast of Fools* that is also known through an engraving and depicts grotesque characters, both male and female, in the accoutrements of jesters, engaged in an all-out brawl.

In this image, the costumes of the two figures are particularly characteristic: scattered with the customary bells, their costumes made up of triangular patches are topped by the typical headdress with donkeys' ears, parted down the middle by a raised seam forming the comb of a cock. While the format and the dimensions of this panel directly refer to the series of some 30 proverbs illustrated by Pieter the Younger, it nevertheless remains difficult to link the picture with a specific proverb. According to Ertz, (op. cit. p. 335) it might rather be associated with a metaphorical illustration of idiomatic expressions such as *iemand in de maling nemen* ("to make a fool of some one") or also, given the contorted tongue of the jester on the left, *met gespleten tong spreken* or "speaking with a forked tongue". In this case, it would be an illustration of the error of espousing different opinions depending on one's company, often with the dishonest intention of seeking some form of personal gain.



En tout état de cause, il semble qu'un sens péjoratif prédomine dans la représentation caricaturale de ces personnages grimaçants. Isolés sur une langue de terre brunâtre dominant l'arrière-plan (suivant ainsi une formule compositionnelle d'ailleurs récurrente dans la série des Proverbes), leur attitude gesticulante contraste avec le charme bucolique paisible qui se dégage de l'arrière-plan, où d'ordinaires et paisibles fermiers vaquent à leurs occupations quotidiennes. A mille lieues des figures plaisantes et cocasses d'un Uylenspiegel, ces personnages sont bien loin de nous inspirer de la sympathie ou d'exprimer *lato sensu* la folie commune inhérente à l'être humain. Leur moquerie nous apparaît gratuite, malveillante et stérile. Tout se passe comme si Brueghel le Jeune, dans un approche résolument moralisatrice, nous mettait en garde contre les créatures néfastes décrites dans les *Emblemata* de Henkel & Schöne (1967, col. 1129) : « Rien qu'un fardeau inutile. Il ya des gens qui, naturellement, et de manière révoltante, sont bêtes et sots. Et des personnages hauts placés trouvent un malin plaisir à rendre hommage à leur prétention et à leur bêtise. Les nobles feraient mieux d'honorer les gens honnêtes et sages, plutôt que de protéger un rebuté, un vilain, un médisant et finalement, une sale bête ». De là à y voir, dans le chef de Pierre le Jeune, une prise de position métaphoriquement subtile, contre les erreurs de jugement de la classe dirigeante de l'époque, induites par les flatteries, la duplicité de conseillers intéressés et mal intentionnés, et provoquant aux Pays-Bas les troubles socio-politiques que l'on sait, il n'y a qu'un pas qu'il serait, il est vrai, tentant de franchir...



In any case, the caricatural treatment of these grimacing figures appears to cast them in a predominantly pejorative light. Isolated on a brownish spit of land that dominates the background (according to a compositional formula that recurs in the series of proverbs) their animated stances contrast with the peaceful bucolic charm of the rest of the view, in which ordinary farmers are seen serenely attending to their daily chores. A thousand leagues away from the amusing and comic figures of Uylenspiegel, these characters hardly inspire our sympathy or express in a broader sense, the communal folly of the human condition. Their mockery rather comes across as gratuitous, spiteful and sterile. There is every indication here that Breughel the Younger has taken a decidedly moralizing approach, warning us against the harmful creatures described in the *Emblemata* by Henkel & Schöne (1967, col. 1129) as follows: "Nothing but a useless burden. There are people who are naturally revoltingly stupid and silly. And people in high positions derive a malicious pleasure from paying tribute to their pretension and their stupidity. These noblemen would do better to honor honest and wise people, rather than to protect the dregs of society, villains, slanderers and finally, filthy beasts." In this light, it would not be so farfetched to read the image as Pieter the Younger taking a subtle metaphorical position against the errors of judgment of the governing class of the era, the product of the flattery and the duplicity of ill-intentioned counselors with vested interests, which led to socio-political turmoil in the Netherlands....



25-28

Joost de Momper

1564 – Anvers – 1635

**Vue de ville en hiver;
Paysage panoramique avec vue de ville;
Paysage panoramique aux pèlerins;
Paysage montagneux aux cavaliers**

***View of a City in Winter;
Panoramic Landscape with View of a City ;
Panoramic Landscape with Pilgrims ;
Mountain Landscape with Riders***

Série de quatre panneaux • Series of four panels :
68 x 142 cm.; 72 x 145 cm. ; 72 x 145 cm. ; 70x 142 cm.
Les personnages sont dus à la collaboration de Jan Breughel.

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.



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 populate his landscapes with characters.



25-28

Joost de Momper

1564 – Anvers – 1635

La cohésion formelle, la complémentarité thématique et la manière picturale virtuose propres à de Momper frappent d'emblée dans cette exceptionnelle série de quatre panneaux. Leur taille conséquente et, à peu de choses près, identique écarte l'hypothèse d'un rassemblement fortuit de quatre chefs d'œuvre indépendants. Selon toute vraisemblance, nous nous trouvons ici confrontés à une commande spécifique émanant d'un membre de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie pour décorer l'une des pièces de sa résidence.

La vue urbaine résolument hivernale, la présence de feuillages roussis évoquant l'automne dans le paysage montagneux aux cavaliers ou encore l'évocation du pèlerinage estival de Saint-Jacques de Compostelle dans le *Paysage panoramique aux pèlerins* nous permettrait déjà de lire la série comme une représentation allégorique indirecte des Quatre Saisons.

Par ailleurs, la présence du voyage, qu'il soit motivé par des fins religieuses, commerciales, ethniques ou de loisir, s'impose d'emblée comme thème commun et unificateur des quatre tableaux. Et une séquence se forme si l'on constate en outre la disparition progressive d'un paysage urbain de moins en moins défini.

Nous commencerons donc la lecture séquentielle de la série par le somptueux paysage urbain figurant une allée enneigée sur laquelle on aperçoit des voyageurs emmitouflés: un ramasseur de fagots et d'autres comparses viennent égayer la sobriété tonale et compositionnelle de ce tableau à perspective centrale et horizon très bas que l'on peut rapprocher du *Paysage aux Patineurs* jadis présenté à la Galerie de Boer Amsterdam en 1930-1931 (cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Lingen, cat. n° 397). À gauche, un manoir, à l'allure vaguement fortifiée, ponctue d'un élément architectural marquant la coulisse gauche de la composition.

L'avant-plan surélevé du deuxième panneau est occupé par le motif caractéristique d'une famille de tsiganes, dûment accompagnés par leur âne, motif que l'on retrouve également dans le *Paysage panoramique* conservé au Musée Wallraf-Richartz de Cologne (cf. cf. K. Ertz, *Joost de Momper*, Lingen, cat. n° 413). En contrebas, dans le somptueux dégagement panoramique, se dessine le profil d'une ville en bord de rivière. La ville s'est éloignée et le point de vue s'est encore élevé dans le troisième panneau, dont le centre est occupé par des paysans et des pèlerins se dirigeant à Saint-Jacques de Compostelle (directement reconnaissables grâce aux coquilles ornant leur accoutrement), tandis que plus à droite deux moines sortent d'une grotte.

Enfin, le dégagement panoramique et le motif urbain ont complètement disparu du quatrième panneau, exclusivement montagneux et où l'on aperçoit un groupe de nobles cavaliers franchissant une sorte de col, marqué par la présence d'un de ces crucifix de fortune réalisés au moyen de branchages grossiers et récurrents dans l'œuvre de De Momper. À droite, une cascade, autre motif de prédilection du peintre, lui permet de déployer des effets de transparence d'une virtuosité extrême.

La cohésion formelle de l'ensemble est accentuée par la présence alternée, deux par deux, de coulisses dominantes se trouvant respectivement à gauche et à droite de chaque panneau.

Au total, l'écoulement des saisons, l'augmentation de l'altitude géographique supposée et la disparition progressive, dans chaque panneau, du dégagement panoramique et du paysage urbain sont autant d'éléments qui justifient une lecture séquentielle d'une rare et subtile cohérence. L'homogénéité stylistique, s'exprimant ici dans une palette raffinée et intégrée et dans par cette touche libre et enlevée qui fait de De Momper l'un des précurseurs de l'impressionnisme, ajoutent encore au charme de cet ensemble exceptionnel.

The formal cohesion, the complementary themes and the virtuoso painterly technique typical of de Momper immediately catch the eye in this exceptional series of four panels. Their consistent and virtually identical size would seem to refute the notion of an accidental collection of four independent masterpieces. To all appearances, we are looking at a specific commission from a member of the upper bourgeoisie or the aristocracy intended to decorate one of the rooms in their residence.

The decidedly wintry city view, the presence of the red foliage suggesting autumn in the mountain landscape with riders or again the depiction of the summer pilgrimage of Saint James of Compostela in the panoramic landscape with pilgrims already justifies reading the series as an indirect allegorical presentation of the four seasons.

In addition, the presence of travelers, whether their journeys be motivated by religious, commercial, ethnic or pleasure-seeking intentions, also stands out as a common and unifying theme for the four paintings. Furthermore, a sequential progression becomes clear when one considers the gradual disappearance of the urban landscape that grows less and less defined.

We will therefore take as the beginning of the sequence in this series the magnificent urban landscape showing a snowy path on which we see bundled up travelers, someone collecting firewood and other figures that brighten the tonal and compositional austerity of this painting with its central perspective and very low horizon that might be compared to the Landscape With Skaters formerly shown at the Gallery de Boer Amsterdam in 1930-1931 (cf. K. Ertz, Joost de Momper, Lingen, cat. n° 397). To the left, a vaguely fortified-looking manor punctuates the composition with a striking architectural element.

The raised foreground in the second panel is occupied by the characteristic motif of a family of gypsies duly accompanied by their donkey, a motif that also appears in the Panoramic Landscape in the collection of the Wallraf-Richartz Museum in Cologne (cf. cf. K. Ertz, Joost de Momper, Lingen, cat. n° 413). Down below, in the breathtaking panoramic vista, the profile of a city on the banks of a river can be discerned.

In the third panel, the city is at a distance and the point of view is still raised, while in the center, the image is dominated by peasants making the pilgrimage to Saint James of Compostela (instantly recognizable thanks to the seashells decorating their attire), and to the right, two monks are coming out of a cave.

Finally, the panoramic vista and the urban motif have completely disappeared in the fourth panel which shows nothing but mountains and in which a group of noblemen on horseback are reaching the top of a hill marked by a makeshift crucifix constructed of rough branches which appears recurrently in the work of de Momper. To the right, there is a waterfall, another one of the painter's favorite motifs that allowed him the opportunity to display transparent effects with extreme virtuosity.

The formal cohesion of the group is accentuated by the alternating presence in every other picture of dominant masses located to the left and right of the panels respectively.

Altogether, the passage of the seasons, the increasing implicit geographical altitude and the progressive disappearance in each panel of the panoramic view and the urban landscape are all elements that justify regarding these four works as a sequential series of a rare and subtle degree of coherence. The stylistic homogeneity is present here in a refined and integrated palette and in the free and spirited brushwork that makes de Momper one of the forerunners of Impressionism, and add further charm to this exceptional group of painting.



29

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

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 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.



30

Jacob Savery l'Ancien

Vers 1565 Courtrai – Amsterdam 1603

La kermesse d'Audernaerde

The Fair of Audernaerde

Cuivre • Copper : 45 x 70 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

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.



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.



30

Jacob Savery l'Ancien

Vers 1565 Courtrai – Amsterdam 1603

Cette majestueuse scène de kermesse, regorgeant de détails savoureux et expressifs et laissant la part belle à une sensibilité atmosphérique et à un talent de peintre d'architectures typiques de Jacob Savery, est titrée par le motif ornant l'oriflamme s'élevant sur la façade de l'auberge de l'avant-plan droit : Il s'agit donc de « Die Boere Kermis », kermesse paysanne évoquant les foires au beurre qui avaient lieu dans au printemps quand le bétail, parti en pâture, donnait un excellent lait et par conséquent un excellent beurre, aliment de luxe à l'époque pour une population subsistant essentiellement de céréales et de graisses le reste de l'année.

L'environnement urbain dans lequel se déroule cette kermesse éminemment populaire est identifiée par la silhouette caractéristique du majestueux édifice à beffroi se détachant au plan médian de la composition : il s'agit en effet de l'hôtel de ville d'Audenaerde, déjà considéré à l'époque comme une réalisation architecturale marquante, et que l'on retrouve de façon récurrente dans d'autres compositions contemporaines (e.g. dans la version de cette kermesse peinte par Bartholomeus Grondonck cf. Georges de Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture flamande*, Bruxelles, pp. 232-233 (ill.)), toutes inspirées d'un dessin original de David Vinckboons daté de 1602 et conservé aujourd'hui au musée de Copenhague. De ce dessin furent tirées plusieurs gravures, notamment par Nicolas De Bruyn et Claes Visscher, où l'on observe la traditionnelle inversion des motifs que l'on retrouve également dans le cas présent.

A l'encontre du tableau de Grondonck, le cuivre de Savery met en scène une version particulièrement foisonnante de la kermesse avec une affluence pléthorique d'un public mélangé de bourgeois, gentilshommes et paysans. En marge du motif central constitué par les étals de marché, les tréteaux d'un théâtre de fortune, le banquet se déroulant à l'extérieur de l'auberge ou encore la rixe quelque peu expressionniste, conséquence inévitable d'une journée de réjouissances et d'excès, apportent de savoureux contrepoints à cette composition merveilleusement équilibrée.



This magnificent view of a fair crammed with colorful and expressive detail that showcases the atmospheric sensitivity and skill as an architectural painter for which Jacob Savery is known is given its title by the motif that adorns the banner erected on the façade of the inn in the right-hand foreground: it is called "Die Boere Kermis", a country fair that suggests the butter festivals that would have been held in the springtime when the cattle, having been put out to pasture, would give excellent milk and as a result, excellent butter, which would have been a luxury food at the time for a population who essentially lived on grains and fat during the rest of the year.

*The urban environment in which this highly popular fair is being held is identified by the characteristic silhouette of the magnificent building with a bell tower that stands out in the middle ground of the composition: this is in fact the city hall of Oudenaarde, already considered to be a remarkable architectural achievement at the time and which is featured repeatedly in other contemporary compositions (e.g. in the version of this fair painted by Bartholomeus Grondonck cf. Georges de Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture flamande*, Brussels, pp. 232-233 (ill.)), all of which were inspired by an original drawing by David Vinckboons, dated 1602 and currently in the collection of the Copenhagen museum. Several engravings were produced after this join, particularly by Nicolas De Bruyn and Claes Visscher, in which we see the traditional inversion of the motifs also found in this panel.*

In contrast to the latter work, the copper panel painting by Savery captures a particularly lively version of the fair showing a tumult of burghers, gentlemen and peasants. Aside from the central motifs made up by the market stalls, colorful detail is added by the boards of an impromptu theater, the banquet taking place outside of the inn and the somewhat expressionistic scuffle - the inevitable consequence of a day full of merry-making and excess, lending witty accents to this marvelously balanced composition.



31

Jan Brueghel L'Ancien

1568 Bruxelles – Anvers 1625

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

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

Il passe ses premières années d'apprentissage chez P. Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le Cardinal Borromée.

En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et fut nommé peintre officiel de la cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle. La diversité des sujets 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 œuvres 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.



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

He exerted enormous influence on several generations of painters.



31

Jan Brueghel L'Ancien

1568 Bruxelles – Anvers 1625

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(7 ?). 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 connaissent 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(7?). 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.



32

Pieter van der Hulst I

Avant 1576 – Malines – Anvers – 1628

Peintre de genre et de paysages mais aussi remarquable graveur sur cuivre, Pieter van der Hulst est attesté comme élève de Gillis Vinckboons à Anvers en 1583. Il accède à la maîtrise dans la Guilde de Saint-Luc de cette même ville en 1589.

De 1591 à 1598, il forme dans son atelier de nombreux élèves, parmi lesquels on retrouve notamment J. Wildens, P. de Witte et, tout naturellement, son fils P. van der Hulst II.

Ses œuvres restent rares mais l'artiste tient un place de choix parmi ses contemporains, tant par l'habileté de ses compositions que par l'assurance et la justesse de son dessin. Avec C. Drooghsloot, Sébastien Vrancx et Denijs van Alsloot, il figure parmi les dignes successeurs de la tradition éminemment flamande des kermesses brueghéliennes.

Même s'il réalise le plus souvent ses propres compositions, van der Hulst ne réchigne pas à l'occasion de s'inspirer de dessins et de gravures, notamment de celles de Jacques Callot.

Si les œuvres de sa période de première maturité révèlent des affinités certaines avec la manière d'un S. Vrancx, vers la fin de sa vie prédomine davantage l'influence de peintres italianisants tels que B. Breenbergh ou N. Moeyaert.

Dérivée des célèbres gravures de Jacques Callot illustrant la Foire de l'Impruneta, cette composition chatoyante et bariolée de Pieter van Hulst allie le foisonnement et la précision truculents des kermesses flamandes à une lumière et un décor résolument méditerranéens.

Il serait vain de vouloir dresser un catalogue exhaustif des multiples scènes de genre venant émailler cette scène de marché imaginaire. De l'étal du marchand d'orfèvrerie drainant une foule de gentilhommes, bourgeois élégants et autre dames à l'ombrelle aux tréteaux du théâtre des charmeurs de serpent, en passant par l'étal du luthier, celui du marchand de tissu, les attroupements de paysans ou les lansquenets de l'avant-plan, tous les ordres de la société se retrouvent mêlés dans ce joyeux capharnaüm de commerces et de loisirs. Il n'est pas jusqu'à la procession de pieux fidèles sortant de l'église de l'arrière-plan qui ne vienne compléter et apporter un contrepoint moralisateur à ce panorama social à vocation encyclopédique.

Si la typologie renaissante de la façade de l'église semble localiser la scène dans un contexte romain, dans ce qui, plus tard, devait devenir Piazza del Popolo, tandis que d'autres édifices rappellent, de loin, le Panthéon (représenté en l'occurrence avec de curieuses coupes surbaissées à résonance orientale) ou le Château Saint-Ange, des éléments plus atypiques introduisent des accords dissonants dans l'homogénéité de cette vue de ville. Ce paysage urbanistique se donne dès lors un espace de fantaisie, ou, à tout le moins, comme une vue de Rome imaginaire, connue par reproduction, et sans aucune prétention à un rendu topographique exact. A ce titre, comme à celui de la pléthore thématique qu'il déploie, ainsi que dans le traitement résolument flamand des différents motifs, ce panneau se présente comme l'œuvre originale d'un peintre à la sensibilité essentiellement septentrionale, s'essayant à la mode italianisante de rigueur à l'époque.



Scène de marché dans ville italianisante *Market Scene in an Italianate City*

Cuivre • Copper : 32 x 46,5 cm.
Signé et daté 1626

PROVENANCE :
Collection privée



A genre painter and landscapist but also a notable copper engraver, Pieter van der Hulst is recorded as a student of Gillis Vinckboons in Antwerp in 1583. He became a master in the Guild of Saint Luke in the same city in 1589.

From 1591 to 1598, he trained numerous students at his workshop, including in particular J. Wildens, P. de Witte and naturally, his son, P. van der Hulst II.

His works remain rare but the artist maintained a prestigious reputation among his contemporaries for his deft compositions and his confident and precise draughtsmanship. Together with C. Drooghsloot, Sébastien Vrancx and Denijs van Alsloot, he is one of the worthy successors of the eminently Flemish tradition of the Breughelian "kermis" or fair. Even though he most frequently created compositions of his own, van der Hulst was not averse to occasionally taking his inspiration from drawings and engravings, particularly from those of Jacques Callot.

While the work from the period of his early maturity shows distinct affinities with the style of S. Vrancx, toward the end of his life, the influence of Italianate painters such as B. Breenbergh and N. Moeyaert came to dominate.

Derived from the famous engravings by Jacques Callot illustrating the Foire de l'Impruneta, this shimmering and brightly colored composition by Pieter van der Hulst combines the profusion and the larger-than-life precision of the Flemish fair scenes with a lighting and setting that are distinctly Mediterranean. It would be impossible to attempt to catalog completely the many genre scenes that enliven this imaginary marketplace. From the display of the silver merchant attracting crowds of gentlemen, well dressed burghers and ladies, to the sunshade covering the boards of the stage in the theater for the snake charmers, not to mention the display of the stringed instrument maker, the cloth merchant, the crowds of peasants or the lansquenets in the foreground, all possible levels of society are found mixed up together in this cheerful shambles of commerce and amusement. In the background, a procession of faithful believers exiting the church add a moralizing counterpoint to this social panorama of encyclopedic scope.

While the Renaissance style of the façade of the church would appear to situate the scene in a Roman context, in what would later become the Piazza del Popolo, and other structures in the distance that recall the Pantheon (in this case depicted with oddly lowered cupolas that have an oriental air) or the Castel Sant'Angelo, certain more atypical elements strike notes of discord in the homogeneity of this cityscape. The urban landscape thus becomes a space of fantasy or, at the very least, a view of an imaginary Rome based on reproduction and composed with no pretension of topographical exactitude whatsoever.



33

Osias Beert

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.

Ce superbe panneau est un exemple paradigmatique d'un genre, le *banketje*, qui se développa en Flandre et en Hollande dès le début du XVII^e siècle, dans le sillage d'Osias Beert. Sur un entablement réduit ici à sa plus simple expression, sont distribués des mets et breuvages servant de dessert ou d'entremets : en l'occurrence, des raisins et des prunes, des mûres, des noix et des noisettes sur des assiettes en étain, des pommes et des poires dans un plat creux en porcelaine Wan-Li, un verre de vin rouge et un verre de vin blanc aux côtés de deux verres similaires mais vides (dont l'un retourné), un couteau, un rameau d'abricots et des cerises sur un table revêtue d'une sobre nappe grise accentuant l'illusion de la pierre. Le tout est distribué de façon claire, à intervalles réguliers dans une optique de lisibilité maximale, accrue par la perspective plongeante et l'inclinaison du plan de la table. L'abaissement relatif du point de vue laisse toutefois supposer que l'on se trouve confronté à une œuvre appartenant à la pleine maturité de l'artiste.

L'intégration entre les différents éléments de la composition est assurée par des éléments isolés, disposés sans hasard et qui créent ce jeu de diagonales en zigzag qui unifie et anime l'espace pictural. Un rôle similaire est dévolu à l'intégration tonale, dynamisée par les jeux d'ombre, et qui suggère les différents plans de profondeur. La perspective symbolique, inhérente à la représentation de biens de luxe comestibles et périssables, est ici accrue par la dimension religieuse que ces différents éléments peuvent revêtir de façon individuelle : A l'opposition traditionnelle entre vin

Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.

Banketje of fruit in pewter dishes and Wan-Li porcelain bowls, with Venetian glasses and a knife with cabochons, on a table.

Panneau • Panel : 72,7 x 105,5 cm.

PROVENANCE :

Vente Christie's, Londres, 11 décembre 1987, lot 80

Collection privée,

EXPOSITION:

Rencontres de maîtres, Galerie De Jonckheere, Bruxelles 1989

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.

This superb panel is a classic example of the banketje which would develop in Flanders and Holland at the beginning of the 17th century in the wake of Beert's work. On a table, reduced here to its purest form, we see food and beverages for a dessert or snack: in this case, grapes, blackberries, plums, walnuts and hazelnuts on pewter dishes, apples and pears in a deep dish of Wan-Li porcelain, a glass of red wine and a glass of white, next to two similar glasses that are empty (one of which has been turned over) a knife, and a branch of apricots and cherries on a table covered with a sober grey cloth that accentuates the illusion of stone. The items are all spaced clearly, at regular intervals, for the sake of maximum legibility, heightened by the plunging perspective and the incline of the tabletop. The relatively low point of view indicates that this is a work from the artist's fully mature period.

The various elements are integrated into the composition by means of carefully placed isolated items which create a play of diagonals that unifies and enlivens the pictorial space.

The tonal integration has a similar effect, the play of shadows adding spatial dynamics suggesting the various fields of depth and adding interest. The symbolism inherent in the display of perishable delicacies is heightened here by the various individual elements that can be read as having a religious dimension: in addition to the traditional opposition of the eucharistic wine and the apples of original sin, there are



33 Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

eucharistique et pommes du péché originel, on peut ajouter la présence de noix (dont la coquille, résistant à la corruption de la chair, renvoie au bois de la croix tandis que la chair suave à l'intérieur est directement associée au Christ) ou encore la superposition de ces boîtes de bois, utilisées, dans un contexte eucharistique, pour conserver les hosties.

Autant de perspectives qui ne doivent pas nous faire oublier que ces tableaux d'*ontbijtjes* étaient recherchés per se pour le plaisir directement sensoriel qu'ils pouvaient procurer aux spectateurs. La touche lisse et brillante d'Osias Beert exalte particulièrement bien à cette appréciation très illusionniste et charnelle de l'oeuvre.

Cette nature morte vaut aussi comme précieux témoignage de l'art de la table bourgeois et aristocratique du XVII^e siècle. À première vue beaucoup moins fastueuse que les réalisations postérieures d'un Wilhelm Kalf ou d'un Abraham van Beyeren, elle n'en regorge pas moins d'ustensiles significatifs. Ainsi, à la traditionnelle vaisselle en étain, s'ajoutent de précieuses coupes en porcelaine Wan-Li, apparues aux Pays-Bas au début du XVI^e siècle et que Beert est le premier à inclure dans des natures mortes. La présence récurrente de couteaux isolés peut paraître étonnante pour un spectateur moderne, mais peut s'expliquer aisément par le fait qu'il s'agissait à l'époque du seul couvert utilisé en commun par tous les convives. Les verres somptueux, en verre soufflé de style vénitien, correspondent à une production indigène : Anvers s'était en effet fait une spécialité de cette production bénéficiant du savoir-faire d'ouvriers vénitiens.

D'une nature morte à l'autre, mais sans jamais se répéter, Osias Beert associe suivant une combinatoire subtile des motifs récurrents : bols en porcelaine Wan-Li, superposition de boîtes sommées d'une assiette de prunes figurent ainsi dans le panneau, 53,7 x 82 cm., anciennement dans les collections de la galerie Hoogendijck, Amsterdam, 1952, tandis que l'assiette en étain garnie de noix et noisettes le couteau en damier à cabochons d'émaux rouges similaires décoraient la *Nature morte* (49 x 61 cm.) vendue chez Sotheby's Londres, le 6 juillet 1988, lot 31.



the nuts (whose hard shells are resistant to the corruption of the flesh and refer to the wood of the cross while the sweet flesh inside is directly associated with Christ) as well as the stacked wooden boxes that would be used in a eucharistic context to hold wafers.

We should not allow all these aspects, however, to obscure the fact that these paintings of ontbijtjes (breakfasts) were sought after in themselves for the direct sensory pleasure they offer the viewer. The smooth and luminous touch of Osias Beert is particularly well suited to this highly illusionist and carnal take on the theme.

This still life also provides an invaluable record of the bourgeois and aristocratic table of the 17th century. At first sight much less sumptuous than the late works of Wilhelm Kalf or Abraham van Beyeren, it abounds no less in significant objects. Thus, to the traditional pewterware, precious porcelain Wan-Li bowls have been added, which appeared in the Netherlands at the beginning of 17th century. Beert was the first to include them in his still lifes.

The recurring presence of isolated knives may seem surprising to a modern viewer but this can easily be explained by the fact that, at the time, the knife served as the sole utensil, shared by all the guests. Magnificent glasses, made of Venetian style blown glass, reflect the indigenous products: Antwerp had in fact made their production into a speciality, taking advantage of the know-how of immigrant Venetian craftsmen.

Still life after still life, without ever repeating himself, Osias Beert creates subtle combinations of recurring motifs. Notably, Wan-Li porcelain bowls and stacked boxes crowned by a plate of plums also appear in the panel (53.7 x 82 cm.) shown at the Hoogendijck Gallery in Amsterdam in 1952 while a similar pewter plate of walnuts and hazelnuts and the knife with the checkerboard handle with red enamel studs appears in the Still life (49 x 61 cm.) sold at Sotheby's, London, July 6, 1988, lot 31.



34 Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

Chef d'oeuvre absolu de l'art floral, chef d'oeuvre du maître, ce tableau illustre, dans toute la délicatesse de sa facture et ses subtiles harmonies chromatiques, le talent rare et rarement égalé d'Osias Beert.

Suivant les prémices du genre floral vers 1600-1610, où les bouquets sagement disposés en ovale ou en éventail présentent de façon additive et avec une extrême lisibilité chaque bouton, une évolution progressive se fait jour à partir de 1620, vers plus de naturalisme mais aussi vers plus de théâtralité : les bouquets deviennent plus touffus, leur forme plus irrégulière et les boutons commencent à se chevaucher de façon organique, perdant ainsi en lisibilité individuelle. Et des récipients multiples peuvent se substituer à l'unique vase des premières compositions florales.

C'est notamment le cas dans ce superbe panneau où une simple corbeille, plus traditionnellement associée à la nature morte de fruits, côtoie ce récipient précieux et chargé de connotations morales liées à l'idée de *vanitas*, qu'est la flasque en porcelaine orientale. La combinaison des deux éléments peut à première vue sembler incongrue, mais elle se réfère déjà à une formule initiée par Jan Brueghel de Velours. Et le contraste est amusant entre la disposition encore frontale et additive des fleurs dans le vase Wan-Li et le foisonnement, non exempt de surcharge, des fleurs disposées dans la corbeille: ici, les fleurs s'enchevêtrent librement, obéissant ainsi à une esthétique déjà plus baroque.



Bouquet de fleurs et vase de fleurs sur un entablement *Bouquet of flowers and vase of flowers on a table*

Panneau • Panel : 63 x 96,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée, Maisons-Lafitte, 1969

Collection privée

LITTÉRATURE :

E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1983, p. 337, n°62

M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1977, p. 335-345

EXPOSITION:

Rencontre de maîtres, Galerie De Jonckheere, 1989



An absolute masterpiece among flower paintings and one of this master's greatest works, this painting beautifully displays the delicate workmanship and subtle chromatic harmonies that are the mark of the rare and incomparable talent of Osias Beert. An absolute masterpiece among flower paintings and one of this master's greatest works, this painting beautifully displays the delicate workmanship and subtle chromatic harmonies that are the mark of the rare and incomparable talent of Osias Beert. After the initial appearance of the floral genre around 1600-1610, in which the bouquets were conservatively arranged in oval or fan shapes displaying each blossom in an additive and highly legible fashion, a gradual evolution took place as from the 1620's towards greater naturalism at the same time as greater theatricality: the bouquets become more bushy and more irregular in shape while the flowers begin to overlap in an organic fashion, thus becoming less individually distinct. Also, various containers begin to take the place of the single vase used in the early floral compositions.

This is particularly the case in this superb panel in which a simple basket, which is in fact more traditionally associated with fruit still lifes, is presented alongside the flask in oriental porcelain, a precious container indirectly linked with the idea of vanitas. The combination of the two elements may at first sight appear incongruous, but it actually refers to a formula already established by Jan "Velvet" Brueghel: there is an amusing contrast between the still frontal and additive arrangement of the flowers in the Wan-Li vase and the somewhat overloaded abundance of the flowers in the basket: here, the blossoms intertwine freely, thus displaying an aesthetic that is already much closer to the baroque.



34 Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

Roses, lys, tulipes, clochettes, iris, anémones et autres divers boutons forment une opulente composition de variétés florales, fleurissant d'ailleurs à des moments différents de l'année, une constatation qui, *per se*, renvoie à la nature idéale et irréaliste de la représentation, contrastant d'ailleurs avec la notation, elle, tout à fait naturaliste et novatrice, apportée par ces tulipes qui se tournent vers la gauche (i.e. vers la source de lumière présumée du panneau), et rompent ainsi la belle symétrie du bouquet.

Mais on touche sans doute là à un autre aspect de la représentation, car, par-delà l'illusionnisme délicat de la facture, les allusions symboliques inhérentes au genre floral, se décèlent sans peine : boutons en fin de floraison ployant sous leur propre poids, pétales épars sur l'entablement, légères piqûres de vers dans les feuilles, sont autant d'éléments qui concourent à suggérer le caractère éphémère de la beauté terrestre. Reste cette note délicate apportée par les papillons, associés dans la symbolique traditionnelle, à la Résurrection du Christ, et *latiore sensu*, à la Vie éternelle promise à tout bon chrétien...

Une composition similaire, mais moins opulente et de format légèrement plus étroit (Panneau. 59 x 99 cm.), est conservée dans une collection particulière allemande et a été exposée à Anvers lors de l'exposition *De Brueghel à Rubens*, KMSK, Anvers, 19 décembre 1992-8 mars 1993, n°96 (ill.).



Roses, lilies, tulips, bluebells, irises, anemones and various other blossoms form an opulent composition of varieties of flower, which in fact bloom at different times of year, an observation that underscores the ideal and unreal nature of this picture and contrasts with the highly naturalistic and innovative depiction of the tulips: bending to the left (i.e. towards the implicit source of light in this panel), their blossoms break the attractive symmetry of the bouquet.

This brings us of course to another aspect of the painting in which the delicate illusionism of the workmanship faintly conceals symbolic overtones inherent to the floral genre: the blossoms in full bloom bending under their own weight, the stray petals on the table and the fine wormholes on the leaves are all elements that suggest the ephemeral nature of worldly beauty. In addition, there is the fragile presence of the butterflies which in the traditional symbolism are associated with the Resurrection of Christ, and in a broader sense, with the eternal life that awaits all good Christians....

*A similar composition, though less opulent and slightly narrower in format (panel. 59 x 99 cm.) from a private collection in Germany was displayed in Antwerp during the exhibition *De Brueghel à Rubens*, at the KMSK, from 19 December 1992-8 March 1993, no. 96 (ill.).*



35

Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune

1581 – Anvers – 1642 – 1601 – Anvers – 1678

Le camp d'Alexandre *The encampment of Alexander*

Panneau • Panel : 72 x 117 cm.

Le revers du panneau est marqué du sceau de la Guilde d'Anvers

PROVENANCE :

Galerie Fievez Bruxelles

Galerie De Jonckheere Bruxelles 1980

Collection privée

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

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

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

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



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

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

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



35

Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune

1581 – Anvers – 1642 – 1601 – Anvers – 1678

Rarement les talents polymorphes de Frans Francken et de Jan Brueghel le Jeune ne se sont complétés avec autant de force et de bonheur que dans ce panneau magistral. Par ses dimensions, la pléthore numérique et le rendu minutieux de ses personnages, l'ampleur de son souffle panoramique, ce panneau s'impose comme l'un des sommets de la collaboration de deux maîtres au faite de leur art.

Etoffé avec une certaine *horror vacui* qui n'est pas sans rappeler, le côté sanguinaire en moins, la *Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer (Alte Pinacothek, Munich), ou, plus proche de nos deux peintres, la *Bataille d'Issos* de Jan Brueghel le Vieux (Louvre, Paris), ce panneau évoque un épisode particulier de la vie d'Alexandre le Grand.

Vainqueur de Darius, Alexandre reçoit et épargne avec magnanimité les femmes du roi perse, venues se prosterner devant lui. Le *contrapposto* délicat du héros, que l'on reconnaît au plan moyen par le plumet blanc décorant son casque, explicite la délicatesse et la retenue de ses états d'âme.

Si le sujet noble et héroïque que l'on vient de décrire légitime la représentation, en la hissant au sommet de la hiérarchie des genres, juste en-dessous des compositions religieuses, c'est bel et bien à une anthologie de différents genres que l'on se trouve ici confronté. Le regard du spectateur est sollicité de toutes parts, depuis les cavaliers caracolant à droite avec panache jusqu'à l'embrasure de la tente du macédonien, en passant par les multiples détails de scènes de marché, réjouissances, festivités et autres joutes de courtoisie émaillant la composition... À vrai dire, le foisonnement de personnages et l'animation régnant sont tels qu'au premier coup d'œil, le spectateur a tout le loisir de se demander si la bataille est réellement terminée... Et c'est peut-être là que se dissimule l'un des sens cachés de la représentation...

Les bannières aux aigles bicéphales renvoient à la dignité impériale d'Alexandre, mais n'en servent pas moins assurément aussi d'allusions voilées à la puissance impériale des Habsbourg, suzerains des Pays-Bas, par-là même associés au conquérant magnanime. Dans un même ordre d'idée, les architectures romanisantes de la ville que l'on aperçoit par delà les ruines émaillant le champ de bataille confortent cette association symbolique. Tout se passe comme si, en effet, le tableau exaltait les vertus d'une paix retrouvée sous la houlette plus ou moins victorieuse des Habsbourg catholiques...

Mais certains éléments s'insinuent, qui rentrent en légère dissonance par rapport à cette célébration triomphale, et qui suggèrent que la situation n'est peut-être pas autant sous contrôle qu'elle ne semble l'être à première vue.

Par une sorte de contamination iconographique, la tente ouverte du général n'est pas sans évoquer celle de l'assyrien Holopherne, promptement décapité par Judith. L'armure au repos que l'on discerne distinctement laisse en quelque sorte le conquérant désarmé, fragile. On connaît la suite de l'histoire, et la mort précoce du Macédonien... Francken tient-il à nous suggérer que les clefs de la faiblesse d'Alexandre résident peut-être dans ces qualités que le panneau est censé exalter ? En tout état de cause, cette indétermination, relayée par la position secondaire accordée à la scène principale prétexte de la représentation, la tension générée par le foisonnement d'activités qui se perpétuent sur le champ de bataille ainsi que les nuages qui se profilent à l'horizon, sont autant d'éléments qui préfigurent symboliquement le renversement toujours probable de ces triomphes séculiers...

Par-delà ces ambiguïtés sémantiques, la réussite des deux peintres est ici totale : l'ample paysage aux délicats chatoiements atmosphériques, le foisonnement à la fois vigoureux et élégant de la composition, la facture à la fois enlevée et précise, l'harmonie chromatique se rejoignent pour faire de ce panneau l'une des œuvres les plus abouties de la collaboration des deux maîtres.

The polymorphic talents of Frans Francken and Jan Brueghel the Younger have rarely complemented each other with such a force and favorable results as in this masterful panel. In terms of size, the sheer number of the minutely rendered figures, and the breadth of its panoramic scope this panel is surely one of the high points in the collaboration between these two masters at the peak of their artistic powers.

Imbued with a certain horror vacui that does not fail to recall, if less bloodily, the Battle of Alexander by Altdorfer (Alte Pinacothek, Munich), or, closer to these two painters, the Battle of Issos by Jan Brueghel the Elder (Louvre, Paris), this panel depicts a specific episode in the life of Alexander the Great.

After defeating the Persian king Darius, Alexander magnanimously receives and spares the life of his wives who have come to prostrate themselves before him. The delicate contrapposto of the hero, who can be identified in the middle ground by the white feather adorning his helmet, clearly expresses the delicacy and discretion of his state of mind.

While the noble and heroic subject described above is the apparent premise for the picture, elevating it to the very top of the hierarchy of genres, second only to religious compositions, it is surely an anthology of different genres that we are actually looking at here. The viewer's gaze is drawn to all corners of the painting, from the riders prancing handsomely on the right to the doorway of the Macedonian's tent, and the many details of the market scenes and various forms of merrymaking, festivities and courtly jousting that are taking place at various points within the picture... In truth, the abundance of figures and activity is such that at first sight, the viewer might well ask himself whether the battle was in fact truly over... and could in fact the key to one of the painting's hidden meanings....

The banners bearing two-headed eagles reflect Alexander's imperial dignity, but at the same time are undoubtedly a veiled allusion to the imperial power of the Hapsburgs, sovereigns of the Netherlands, and as such also associated with the magnanimous conqueror. Along the same lines, the Romanist architecture of the city that is visible beyond the ruins strewn about the battlefield also supports this symbolic association. To all intents and purposes, in fact, the painting is extolling the virtues of peace regained under the leadership of the more or less victorious Catholic Hapsburgs....

However, there are certain elements that strike a note of discord with this triumphant celebration, suggesting that the situation may not be quite as well under control as it would seem at first glance.

Through a sort of iconographical contamination, the general's open tent surely evokes that of the Assyrian Holopherne, who was decapitated promptly by Judith. The discarded armor that is clearly displayed in a sense leaves Alexander disarmed and vulnerable and we all know how the story ends up, with the premature death of the conqueror.... Could Francken be suggesting that the keys to Alexander's weakness are precisely encapsulated in those qualities that this panel supposedly exalts? In any case, this ambiguity, which is underscored by the secondary position given to the scene that is after all the justification for the painting, the tension generated by the profusion of activities that continue to take place on the battlefield as well as the clouds gathering on the horizon, are all elements that symbolically portend the not unlikely reversal of these secular victories....

Aside from these semantic ambiguities, the collaboration of the two artists here is a resounding success: the spacious landscape with its delicate atmospheric nuances, the rich profusion of the composition that is at once lively and elegant, the workmanship that is spirited yet precise, and the chromatic harmonies all add up to make this panel one of the most accomplished collaborative works produced by these two masters.





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

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

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

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

Véritable *summa* d'une production authentiquement anversoise illustrée par la dynastie des Francken, certes, mais aussi par un Guillaume van Haecht, un Cornelis de Bailleur ou un David Teniers II, ce somptueux cabinet d'amateur se place d'emblée au firmament du genre et représente l'*opus maximum* d'Adriaen van Stalbempt en la matière. Trois autres versions, non datées, nous en sont parvenues, dont la plus connue (Panneau, 93 x 114 cm. inv. N°1.405) est conservée au Musée du Prado, mais il semble bien que le présent panneau en représente la formulation la plus aboutie.

A la suite des premiers balbutiements du genre chez un Grimmer ou un Brueghel de Velours, le flambeau de ces tableaux de cabinet fut repris par la dynastie des Francken. Si c'est à Frans Francken l'Ancien que l'on doit le prototype du genre, ce furent essentiellement ses fils Hieronymus le Jeune et Frans le Jeune, plus éclectiques, qui s'y illustrèrent. Stalbempt s'inscrit donc dans la continuité de l'œuvre de ces deux maîtres et, en particulier dans celle de Hieronymus, à qui l'on a d'ailleurs quelquefois attribué la version du Prado, sur base de coïncidences de motifs (notamment les médaillons glyptiques figurant les 12 Césars) avec sa remarquable *Galerie de Jan Snellinck*, conservée au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles et datée de 1620. Mais la main y est ici tout autre et révèle en particulier dans les figures une identité stylistique avec des compositions appartenant sans ambiguïté au *corpus* de Stalbempt. La datation explicite de ce panneau vient étayer cette attribution stylistique, tout en excluant d'emblée la paternité de H. Francken, décédé en 1623.

Au vu des attitudes plus confortables qu'adoptent les savants et connoisseurs cultivés animant cette galerie de tableaux, on est ici plongé dans l'univers feutré d'une collection particulière et non, comme c'est le cas pour le tableau de Bruxelles de Hieronymus Francken, dans la boutique d'un peintre-marchand, aussi illustre soit-il... La pièce est littéralement tapissée de tableaux, du plancher au plafond, mais ces

Cabinet d'amateur

A collector's cabinet

Panneau • Panel : 89 x 120,5 cm.

Daté en haut à gauche, dans les portraits 1626 (2 fois)

PROVENANCE :

Collection Laurent de Meeus, Bruxelles

Galerie Finck, Bruxelles, 1955

Collection privée

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

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

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

An authentically Antwerp painting if ever there was one, this magnificent amateur's gallery is a true high point in the local production as embodied by the work of the Francken dynasty, to be sure, but also of Guillaume van Haecht, Cornelis de Bailleur and David Teniers II. It instantly assumes a position among the most outstanding works of the genre and represents Adriaen van Stalbempt's great masterpiece on the subject. Of the three other surviving versions, the best known (Panel, 93 x 114 cm. inv. no. 1.405) is in the collection of the Prado Museum, but it is quite apparent that this panel is the most accomplished of all.

After the initial faltering attempts in this genre by Grimmer or the "Velvet" Brueghel, it was the Francken dynasty who took up the idea of these paintings of amateur galleries. While Frans Francken the Elder is responsible for the prototype of the genre, it was basically his sons Hieronymus the Younger and Frans the Younger, who became famous for their more eclectic work. Stalbempt can thus be regarded as carrying forward the work of these two masters and of Hieronymus in particular, to whom the version at the Prado has in fact sometimes been attributed, based on certain coincidences of motifs (specifically, the glyptic medallions depicting the 12 Caesars) with the remarkable Gallery of Jan Snellinck that is at the Royal Museum of Fine Arts in Brussels and dated 1620. However, that this is a work by an entirely different hand is particularly evident in the figures which show an obvious stylistic identification with compositions that have been attributed unambiguously to Stalbempt. The explicit date cannot but strengthen this stylistic attribution, whilst excluding at once the paternity of H. Francken deceased in 1623.

Judging from the more comfortable poses taken by the scholars and cultivated connoisseurs gathered within this gallery of paintings, we are apparently entering the rarified world of a private collector and not, as in the case of the Brussels painting by Hieronymus Francken, the showroom of a merchant-painter, no matter how distinguished he may be...



œuvres remarquables, dont on détaillera d'ailleurs ci-après la sélection fort intéressante, sont loin d'être les seuls objets d'art, de curiosité ou de connaissance mobilisant l'attention des connoisseurs de la scène. A vrai dire, les quatre catégories de *curiosa* susceptibles de retenir l'attention de l'honnête homme du XVII^e siècle, *naturalia*, *artificialia*, *historica* et *artes*, sont bel et bien représentées. C'est ainsi que l'on remarque sur la table disposée contre la fenêtre un remarquable exemple de *perpetuum mobile*, récente invention de Cornelius Drebbel tandis qu'assis à la table de droite, trois élégants savants s'affairent autour d'un astrolabe, d'un globe et d'un atlas et illustrent ainsi à la perfection une soif d'appréhension scientifique du monde : Renvoyant directement à la cartographie, la géographie et surtout à l'astronomie, ils évoquent également de façon détournée l'arithmétique et la géométrie nécessaires au développement de ces sciences. Avec les cithares, mandolines et autres instruments de musique rassemblés à gauche de l'embrasure de la porte, les références au *quadrivium* sont bel et bien toutes mises en place. Et si l'on observe que grammaire, rhétorique et poésie président implicitement aux échanges et discussions verbaux échangés par ces savants ou leurs collègues, c'est bien une vision syncrétique des Arts libéraux chers aux humanistes latins qui nous est ici proposée... Et en marge de l'omniprésente *pictura*, les exemples de sculpture côtoient une équerre, évocation non équivoque de l'architecture, complétant le panorama des arts dans l'acception plus moderne du terme.

Mais ces associations sont loin d'être les seules références symboliques sous-jacentes à l'opulente profusion de ce cabinet : si l'on examine la somptueuse nature morte de *naturalia*, objets de curiosité exotiques qui agrémentent la table aux instruments scientifiques, on distingue un amoncellement de précieux coquillages, traditionnellement associés à l'Afrique, aux côtés de plumages exotiques renvoyant à la faune américaine récemment découverte, ou encore des bijoux dont les pierres ont été longtemps importées d'Asie, également évoquée par le somptueux tapis recouvrant la deuxième table placée près de la fenêtre. Avec l'Europe implicitement contenue dans toutes les productions d'art rassemblées dans cette collection, ce sont ici les quatre continents connus à l'époque qui déversent leurs trésors sous nos yeux. Parallèlement, il ne nous sera pas difficile de déceler des allusions aux Quatre Éléments ou encore aux trois Règnes animal, végétal et minéral, pour mieux cerner l'aspiration à une systématisation encyclopédique du savoir qui sous-tend les intérêts de tout *honnête homme* du XVII^e et qui, au-delà, justifie la pléthore de *stimuli* visuels qu'offrent en général les représentations de cabinets de curiosité...

Une analyse détaillée des tableaux mis en abyme dans la représentation de cette collection peut se révéler instructive à plus d'un titre. Sur le mur de gauche entre deux portraits archaïques dans le style du XVI^e siècle renvoyant à Antonio Moro ou Frans Floris, on aperçoit une nature morte au lièvre pouvant évoquer F. Snyders ou A. Adriaenssen.

En-dessous, un petit paysage dans le genre de van Coninxloo jouxte un paysage fluvial réminescent du style de Brueghel et une opulente composition florale renvoyant davantage à Hoefnagel. Au registre inférieur, une *Lucrèce à la Elsheimer*, un paysage maniériste figurant *Diane surprise par Actéon* évoquant van Balen ou Rottenhammer et un sujet historique dans le style de David Teniers l'Ancien complètent la rangée. Plus bas, 12 médaillons glyptiques représentant à n'en pas douter les douze Césars surmontent un *tondo* figurant vraisemblablement l'*Incendie de Sodome et Gomorrah* par met de Bles et jouxtant une marine dans le style de Bril et un portrait XVI^e qui pourrait être associé à Gossaert.

La paroi centrale au-dessus de l'âtre est dominée par une somptueuse représentation

The room is literally carpeted with paintings, from the floor to the ceiling, but these remarkable works, a number of highly interesting examples of which we shall discuss below, are hardly the only objects of art, curiosity or knowledge that arouse the attention of the connoisseurs depicted. Indeed, all categories of *curiosa* that would have fascinated the upstanding man of the 17th century, *naturalia*, *artificialia*, *historica* and *artes*, are represented. Thus, on the table placed against the window there is a striking example of *perpetuum mobile*, recently invented by Cornelius Drebbel, while seated at the table that forms the right-hand segment of the painting, we see three elegant scholars occupied with an astrolabe, a globe and an atlas, forming the perfect illustration of this thirst for scientific understanding of the world. Referring directly to cartography, geography and above all, astronomy, they also indirectly evoke the arithmetic and geometry necessary for the development of these sciences. Together with the zithers, mandolins and other musical instruments gathered to the left of the doorway, the references to the *quadrivium* are fully in evidence. And while one can see that grammar, rhetorics and poetry are implicitly present in the conversations and discussions among the scholars, it is nevertheless a syncretic vision of the liberal arts so dear to the Latin humanists that is being put forward here.... In addition to the omnipresent *pictura*, the examples of sculpture are seen alongside a T-square, forming an unambiguous reference to architecture completing the panorama of the arts in the most modern sense of the term.

However, these associations are hardly the only symbolic references that underlie the opulent profusion of this gallery: if one examines the magnificent still life of *naturalia*, made up of exotic curiosities arranged on the table of scientific instruments, one finds an accumulation of precious seashells which are traditionally associated with Africa, alongside exotic feathers referring to the fauna of the recently discovered American continent, or the jewelry for which the stones were long imported from Asia, a region also denoted by the stunning carpet covering the second table placed near the window. With Europe implicitly represented by all of the works of art brought together in his collection, we are looking at the bounteous treasures of the four continents known at the time.

At the same time, it is not hard to pick out the allusions to the Four Elements as well as the three Kingdoms of the animal, vegetable and mineral, which further give shape to the aspirations towards an encyclopedic systematization of knowledge underlying the pursuits of all gentlemen of breeding in the 17th century and which, furthermore, explains the plethora of visual stimuli that generally characterize pictures of galleries of curiosities....

A detailed analysis of the paintings within the paintings in this picture is instructive in more ways than one. On the left-hand wall between two archaic portraits in the style of the 15th century referring to Antonio Moro or Frans Floris, we see a still life with hare that suggest the work of F. Snyders or A. Adriaenssen.

Below it, a small landscape in the genre of van Coninxloo is sandwiched between a river landscape and an opulent floral composition reminiscent of the style of Brueghel. Further down, a *Lucrèce à la Elsheimer*, a mannerist landscape featuring Diana surprised by Acteon that suggest the work of van Balen or Rottenhammer and a historical subject in the style of David Teniers the Elder complete the row. Lower still, 12 glyptic medallions no doubt depicting the twelve Caesars on top of a tondo apparently depicting the burning of Sodom and Gomorrah by met de Bles that rubs up against a marine scene in the style of Bril and a 16th century portrait that might be associated with Gossaert.

The central wall above the hearth is dominated by a magnificent allegorical picture in



36

Adriaen van Stalbempt

1580 – Anvers – 1662

allégorique dans le style de Otto Vaenius ou de Jacob de Backer figurant *Minerve et la Renommée Secourant la Peinture contre l'Ignorance* aux longues oreilles d'âne... Tout un programme, exaltant les vertus sélectives et perspicaces du Temps pour départager le bon grain de l'ivraie, en art comme dans bien d'autres domaines... Il est par ailleurs significatif que les deux œuvres situées dans le registre immédiatement inférieur soient une *Madone à l'Enfant* dans le style de Gossaert et une *Adoration des Mages*, création attestée de Frans Francken l'Ancien... Par-delà les ultérieures implications sémantiques, sinon confessionnelles, de cette association, il nous est plus que permis d'y voir un hommage à la *bottega* des Francken... À côté, sur le pan de mur situé à droite de la cheminée, on reconnaît sans peine, de haut en bas et de gauche à droite, les tableaux suivants : un *Paysage panoramique avec cavalier* dans le style de Joost de Momper II, une marine à la van Eertveldt, un *Paysage sylvestre* évoquant Govaerts, un intérieur d'église évoquant P. Neefs une *vue du Forum romain* dans le style de W. van Nieulandt.

Plusieurs considérations s'imposent à la vue de ce panorama pictural presque exhaustif de la peinture anversoise du XVII^e siècle, tous genres confondus.

Il est frappant de remarquer la nette prédominances de ces genres laïques, paysages, marines ou natures mortes, développés par les écoles du Nord à partir du XVI^e siècle, comme il est significatif d'observer, dans ce florilège de tableaux, l'absence surprenante de maîtres d'écoles étrangères et, en particulier, italiennes, absence qui atteste assurément d'un goût homogène mais sélectif. Similairement, si l'on excepte la petite allégorie en grisaille située en bas à droite, on ne retrouve pas vraiment d'œuvres représentatives du courant baroque qu'imposaient simultanément Rubens et ses nombreux suiveurs...

Il devient dès lors tentant de supposer qu'il s'agisse là d'une sélection illustrant les options esthétiques d'A. van Stalbempt.

Il reste difficile d'établir avec certitude si l'ensemble de ces tableaux ont réellement existé ou si, au contraire, ils ont directement été exécutés par van Stalbempt à la manière de pour être inclus dans la représentation... Peut-être pourraient-ils même avoir été peints *ex nihilo* par ces artistes qui, à l'instar de Neefs, de Momper ou Govaerts, agirent en collaborateurs occasionnels des peintres de cabinet et n'hésitèrent pas, dans d'autres tableaux similaires, à insérer dans les tableaux d'amateur de leurs collègues de nouvelles compositions autographes... Les exemples sont là, qui attestent de cette pratique pour le moins ludique, mais qui met en abyme la problématique, courante au XVII^e siècle, d'œuvres réalisées à plusieurs mains... Il semble néanmoins, en l'occurrence, que les figures de toutes ces compositions secondaires puissent être associées sans trop d'ambiguïté à la main de Stalbempt.

La sélection de sculptures, pour être moins importante, n'en est pas moins diversifiée, elle aussi : C'est ainsi que l'on remarque sur le manteau de la cheminée une somptueuse représentation d'Hercule, flanquant un cheval et une chèvre à l'Antique, une statuette de Vénus et une conque joutant, elles, une Judith et un Putto. Cet éventail de sculptures de cabinet est complétée par les fragments masculins, également dérivés de l'Antique, que l'on aperçoit à l'avant-plan, par la collection de médaillons figurant les douze Césars ainsi que par le groupe en bas-reliefs ornant le chambranle de la porte : Un Dieu-fleuve y trône entre Minerve et Mercure, allégorie à peine déguisée de la Ville scaldienne, des citoyens de laquelle les vertus mercantiles et industrieuses (Mercure) et scientifiques (Minerve) justifient la prospérité cristallisée et générée par le fleuve.

Cette exaltation synthétique de la prospérité anversoise rejoint le programme général sous-tendant cette représentation de l'extraordinaire efflorescence artistique connue

the style of Otto Vaenius or Jacob de Backer showing *Minerva and Fame Rescuing Painting from Ignorance* which is identified by long asses' ears... the overall program extolling the capacity of a selective and all-seeing Time to separate the wheat from the chaff, in art as in so many other areas ... moreover, it is significant that the two works located immediately below this are a *Madonna and child* in the style of Gossaert and an *Adoration of the Magi*, a work accepted as being by Frans Francken the Elder... Beyond the further semantic - if not confessional - implications of this association, it would certainly be justifiable to read it as the legitimate homage to the art of the Francken bottega... next to this, on the patch of wall to the right of the chimney, the following paintings are clearly recognizable, from top to bottom and from left to right: a panoramic landscape with rider in the style of Joost de Momper II, a marine scene in the style of van Eertveldt, a wooded landscape suggesting Govaerts, a church interior suggesting P. Neefs and a view of the Roman Forum in the style of W. van Nieulandt. Much could be said about the practically exhaustive pictorial panorama of painting in Antwerp in the 17th century, all genres included.

It is striking to observe the considerable predominance of the secular genres, landscapes, marines and still lifes developed by the Northern schools from the 16th century onward, as it is significant that, in this anthology of painting, there is a surprising lack of masters from foreign schools and particularly, Italians – an absence that surely confirms a taste that was homogeneous but selective. Similarly, with the exception of the small allegory in grisaille at the lower right, there are effectively no works depicted that represent the baroque movement that was being propagated at this time by Rubens and his many followers...

It would therefore be tempting to imagine that this selection illustrates the aesthetic choices of A. van Stalbempt.

It remains difficult to establish whether or not this group of paintings actually existed or whether, conversely, they were executed directly by van Stalbempt in the style of in order to be included in this scene... perhaps they were even painted from scratch by artists who, as occasional collaborators with painters of such gallery scenes, after the example of Neefs, Momper or Govaerts in other similar paintings, did not hesitate to insert new compositions of their own into their colleague's scenes of amateurs... there are known examples confirming that this amusing practice did take place, but which only serve to emphasize the hall of mirrors created by the 17th century works produced by many different artists.... It would nevertheless appear that the figures in all these secondary compositions could be associated with a fair degree of certainty with the handiwork of Stalbempt.

The selection of sculptures, though smaller, is no less diverse: thus on the mantelpiece, we see a magnificent depiction of Hercules, beside a horse and a goat in classical style, a statue of Venus and a shell alongside a Judith and a Putto. This assortment of sculptures within the gallery is completed by the fragments of male figures, also classical in style, that can be seen in the foreground, as well as the collection of medallions depicting the twelve Caesars and the group in bas-relief that adorns the door frame: a river god is enthroned between Minerva and Mercury, forming a thinly veiled allegory of the city on the Scheldt, whose citizens further developed, with their mercantile (Mercury) and artistic (Minerva) qualities, the prosperity brought to them by the river.

This synthetic exaltation of the prosperity of Antwerp is connected to the overall theme underlying this depiction of the extraordinary artistic flowering that took place in the city in the 17th century, and of which van Stalbempt considered himself to be among the brilliant proponents: the fact is, in the view of himself and his contempo-



par Anvers au XVII^e siècle, et dont van Stalbempt se considère l'une des brillants acteurs : C'est que, dans son esprit comme dans celui de ses contemporains, l'une ne va pas sans l'autre. Ainsi, suivant une conception très moderne, le peintre nous fait partager son intime conviction que beaux-arts et prospérité commerciale, voire indirectement indépendance politique, sont indissociablement liés...

D'élégantes figures, aux membres dégingandés et mollets galbés typiques de Stalbempt, s'insèrent harmonieusement dans ce somptueux cabinet tendu à la mode espagnole et anversoise, de cuirs de Cordoue.

Rassemblés par groupes de cinq, de trois ou de deux, ces savants, gentilshommes et connoisseurs confortablement installés nous autorisent à supposer raisonnablement que l'on ne se trouve pas ici dans la boutique d'un opulent marchand mais bien dans une opulente et idéale collection privée. Un personnage sobrement vêtu, sans doute le maître des lieux, semble faire les honneurs de son cabinet à un austère gentilhomme, vêtu à la mode espagnole et escorté d'un page à la tenue plus chamarrée, subtile allusion au contexte politique de l'époque.

Rompant le statisme contemplatif des personnages élégants, un serviteur fait irruption dans la pièce pour y apporter une cruche d'eau. De façon significative, ce motif peut tout autant renvoyer métaphoriquement à la soif de beautés et de connaissances qui semble habiter les autres acteurs de la scène qu'introduire dans le tableau une note de relativisme, en faisant une référence plus physiologique à un besoin aussi élémentaire que vital. Ce retour à une réalité plus prosaïque ne manque pas d'une certaine forme d'humour terre-à-terre, également suggérée par la placidité repue du chien affichant une paisible indifférence à la magnificence qui l'entoure.

Dans un esprit à peine différent, et au-delà de toute raison-d'être purement esthétique, le motif des torsos et bustes antiques brisés renvoie, lui, à la *vanitas* ultime de toute création et science humaines, aussi élevées soient-elles. Mais c'est sans doute le motif central du tableau de cabinet admiré par les deux élégants de l'avant-plan que se trouve l'apogée dialectique de ces deux suggestions : non sans humour, le spectateur y découvre le motif grinçant d'un cabinet de curiosités littéralement mis à sac par des créatures hybrides mi-humaines, mi-animales : Si dénonciation de l'iconoclasme et de la brutalité humaine il y a, c'est *in fine* à une exhortation auto-réflexive à un relativisme de ces valeurs et jouissances élevées procurées par l'Art que le spectateur se retrouve insensiblement amené.

C'est donc pratiquement sans fin, on s'en aperçoit aisément, que l'on pourrait épiloguer sur la complexité et la richesse du programme iconographique de ce panneau, sans même parler de la délicatesse de son traitement pictural, du raffinement de ses harmonies chromatiques... Au total, ce sont autant de qualités qui en font assurément l'une des œuvres les plus abouties non seulement de la production d'Adriaen van Stalbempt, mais bel et bien aussi de cette école anversoise du XVII^e siècle, qu'elle illustre avec tant de *maestria*.

rarities, the two go hand in hand. Thus, according to a highly modern notion, the painter is sharing with us his personal conviction that fine arts and commercial prosperity, if not indirectly political independence, are inseparably bound up in each other...

Elegant figures, with the gangling limbs and shapely calves typical of van Stalbempt, move harmoniously within this magnificent gallery dressed in the Spanish style current in Antwerp, in Cordovan leather.

Gathered in groups of five, three or two, these comfortably ensconced scholars, gentlemen, and connoisseurs would indicate fairly clearly that we are not looking at the sumptuous showroom of a merchant but at an opulent and ideal private collection. A soberly dressed figure who is no doubt the master of the house, appears to be showing his collection to an austere gentleman who is dressed in Spanish style and escorted by a more colorfully attired page, in a subtle allusion to the political context of the age.

Interrupting the contemplative repose of these elegant figures, a servant bursts into the room to bring a jug of water. This motif is certainly significant, as it metaphorically reflects the thirst for beauty and knowledge that apparently drives the other figures in this scene, thus casting it into a relative light in its more physiological reference to a need that is as elementary as it is vital. This note of more prosaic realism is not without a sense of down-to-earth humor that is also suggested by the sated drowsiness of the dog who appears blithely indifferent to the magnificence that surrounds him.

In a related spirit, in addition to its purely aesthetic raison-d'être, the motif of shattered antique torsos and busts also refers to the ultimate vanitas of all human creation and knowledge, no matter how lofty. However, it is surely the central motif of the painting being admired by the two dandies in the foreground that presents the strongest formulation of these two propositions: not without a touch of comedy, the viewer finds the darkly humorous motif of a gallery of curiosities that is literally being ransacked by hybrid creatures that appear half-human and half-animal: while it naturally implies a denunciation of iconoclasm and the brutality of man, it ultimately contains a self-directed exhortation to keep in perspective all those lofty values and pleasures afforded by Art that the viewer finds inherently conveyed.

It is clear to see that of volumes could be written about the complexity and richness of the iconographical program of this panel, not to mention the delicacy of its workmanship and the subtlety of its chromatic harmonies.... In summary, they are all qualities that unquestionably place this painting among the most accomplished works not only in the oeuvre of Adriaen van Stalbempt, but certainly in the production of the Antwerp school of the 17th century that it illustrates with such consummate skill.



37

Jan Baptist van Fornenburgh

vers 1585 – La Haye 1649

Né aux alentours de 1585, ce remarquable peintre de natures mortes est cité pour la première fois dans les registres de la Guilde de peintres de La Haye en 1629. Il s'éteint dans cette même ville en 1649. Fornenburgh se consacre presque exclusivement dans la peinture florale, en réalisant toutefois occasionnellement de remarquables *banketjes* de fruits. En dépit du remarquable niveau qualitatif de sa peinture, son nom sombra assez rapidement dans un oubli injustifié. Son habitude de monogrammer ses œuvres, la confusion que ses initiales peuvent induire (JBF pouvant en effet se lire Johannes Bosschaert fecit) ainsi que la parenté stylistique qu'il eut indéniablement avec les membres de cette dernière dynastie, sont autant de facteurs qui expliquent les détournements d'attributions que subirent ses tableaux. Ce n'est qu'en 1931 que l'historien d'art H. E. van Gelder re-exhuma la personnalité de Jan Baptist van Fornenburgh. En 1965, P. Gammelbo lui restituait la paternité d'un corpus de quelque 22 œuvres. Si, aujourd'hui, l'on cerne mieux sa personnalité artistique, avec des tableaux datés s'échelonnant de 1608 à 1635, il est hors de doute qu'avec les années, au fil des réattributions successives, on arrivera à une meilleur aperçu de la place véritable que son œuvre occupe dans le développement du genre de la nature morte. Si l'influence de Jacques de Gheyn II, qu'illustrent des bouquets au fleurs tombantes issues de vases de verre volontiers placés dans des niches, semble déterminante dans les premières années de sa carrière, c'est celle des Bosschaert qui devient prépondérante à partir de 1625 : les boutons de Fornenburgh gagnent en effet en taille par rapport à la masse du bouquet, et l'artiste se plaît à multiplier les éléments pittoresques sur ses entablements, qu'il s'agisse de libellules, lézards, insectes ou de pétales épars. En marge de cette production florale, ses natures mortes de fruits se caractérisent par une dominante compositionnelle de diagonales, accentuée par de forts contrastes de *chiaroscuro*.

Ce panneau fournit un très bon exemple du raffinement de l'exécution picturale de van Fornenburgh et condense en outre les différentes caractéristiques stylistiques que l'on retrouve de façon récurrente dans sa production. La mise en page est sobre sans être pour autant sèche : un simple vase de verre, placé sur un entablement de pierre, sert de support à un bouquet dont la densité est compensée par le nombre restreint de variétés et boutons représentés (une seule rose, des tulipes, du muguet, des bleuets, des pensées i.a.). La taille importante de ces derniers ainsi que la dramatisation induite par les contrastes subtilement modulés de *chiaroscuro* présagent d'une date d'exécution postérieure à 1625, dans la période de pleine maturité du peintre. Cette théâtralisation de la représentation est accrue par les "accessoires" venant animer, dans l'esprit proche des Bosschaert, la nature morte des fleurs : S'ajoutant aux pétales épars et aux fissures de l'entablement, un gros bourdon, tout en renforçant l'idée sous-jacente de *vanitas* commune à toutes ces représentations florales, complète le catalogue implicite des trois règnes (végétal, animal et minéral) inclus dans le tableau. Un excellent comparatif, signé lui aussi (panneau. 53,5 x 40 cm.) est conservé au Kramermuseum de Kempen. On y retrouve (en moins touffu toutefois), outre le *topos* de l'entablement métaphoriquement mangé par les ténèbres, une conception similaire du bouquet ainsi qu'un brin de muguet et des tulipes aux formes et disposition résolument caractéristiques.

Bouquet de fleurs
Bouquet of flowers
Panneau • Panel : 49,5 x 37,3 cm.
Monogrammé.

PROVENANCE :
Galerie Nystad, Pays-Bas
Collection privée

LITTÉRATURE :
Cat. Expo. *Fleurs: la Nature et l'Image*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1-24 juin 1979, n°15, p. 29

Born around 1585, this remarkable painter of still lifes is mentioned for the first time in the registers of the painters Guild of The Hague in 1629. This is also the city where he died in 1649. Fornenburgh devoted himself almost exclusively to floral paintings, although he did occasionally produce remarkable banketjes with fruit. In spite of the remarkably high quality of his work, his name fairly quickly fell into a wholly unjustified obscurity. His habit of marking his work with a monogram, with initials that could lead to a certain confusion (JBF could in fact be read as Johannes Bosschaert fecit) as well as the stylistic connection that he indisputably had with the members of that particular dynasty, are all factors that explain the erroneous attributions that his paintings have undergone. It was only in 1931 that the art historian H. E. van Gelder re-exhumed the figure of Jan Baptist van Fornenburgh. In 1965, P. Gammelbo affirmed his authorship of a corpus of some 22 works. While his artistic personality is currently better defined, with dated paintings ranging from 1608 to 1635, no doubt in the years to come successive reattributions will allow us to better assess the true role played by his work in the development of the still life as a genre. While the influence of Jacques de Gheyn II appears to have been decisive in the early years of his career, as indicated by the bouquets of cascading flowers in glass vases freely arranged in niches, it is the influence of Bosschaert that takes precedence from 1625 onwards: thus, Fornenburgh's blossoms effectively grow in size in relation to the bouquet as a whole, and the artist is inclined to increase the number of picturesque elements enlivening the tabletop, be they dragonflies, lizards, insects or stray petals. In addition to the floral paintings, his still lifes with fruit are characterized by a dominant diagonal thrust in the compositions, accentuated by strong chiaroscuro contrasts.

This panel provides an excellent example of the refinement of van Fornenburgh's painterly hand and moreover, it reveals the various stylistic characteristics that recur in his work condensed into a single painting. The composition is sober without being overly austere: a simple glass vase, placed on a stone table within a niche serves as support for a bouquet, the density of which is compensated for by the relatively limited number of varieties of flower depicted. The considerable size of these blooms as well as the dramatization introduced by the subtly modulated chiaroscuro contrasts would indicate that this work was painted after 1625, at the height of the artist's maturity. This theatricalization of the image is enhanced by "accessories" which add interest to the floral still life very much in the Bosschaert style: with the stray petals, the cracks in the table and the fly all serve to reinforce the underlying idea of vanitas that is common to all of these floral paintings, whilst also completing the implicit catalogue of the three kingdoms (vegetable, animal and mineral) present in the picture. An excellent comparison piece, also signed (Panel. 53.5 x 40 cm.) is in the collection of the Kramermuseum in the Kempen. In this painting, in addition to the topos of the table that is metaphorically consumed by the shadows, we see a bouquet of similar design (if in a somewhat less dense form) as well as a sprig of lily of the valley and tulips showing distinctly characteristic forms and arrangement.



38

Gijsbrechts Leytens

1586 – Anvers – 1656

Paysage d'hiver *A winter landscape*

Panneau • Panel : 72 x 105 cm.

PROVENANCE :
Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1977
Collection privée

L'œuvre de Gysbrecht Leytens était jadis rendue à un anonyme Maître des Paysages d'Hiver.

Aujourd'hui, l'on sait que le peintre, identifié grâce à un tableau portant son monogramme et conservé dans une collection privée hollandaise, fut baptisé à Anvers le 4 avril 1586 et qu'il entama son apprentissage auprès de Jacob Vrolijk, avant d'accéder à la maîtrise à Anvers en 1611. Marié à Maria van Omel, il fut membre de l'Olijftak entre 1615 et 1625 et capitaine de la Garde civique d'Anvers entre 1624 et 1628, autant de signes d'une position sociale confortable. Collaborant *inter alios* avec F. Francken II, Vincenzo Malo et Sébastien Vrancx, il compta parmi ses élèves le peintre J.B. Roccotailliato.

Son œuvre s'inscrit dans une veine majeure du paysage flamand et hollandais des XVIe et XVIIe siècles, illustrée par des maîtres tels que Pieter Bruegel l'Ancien, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper ou Denijs Van Alsloot.

C'est néanmoins un style résolument personnel qui se dégage de ses merveilleux paysages hivernaux.

Plus que tout autre, Gysbrecht Leytens peut être considéré comme le véritable chantre de la merveilleuse et angoissante poésie du gel, exprimant la froide nudité du soleil sur une campagne figée dans le givre. Nul avant lui, ni même après lui, ne l'avait exprimée avec une telle intensité, que ce soit en Flandres ou ailleurs. La qualité fondamentale et unique de son art réside aussi dans l'extrême raffinement des subtils accords chromatiques qui transparaissent à tout moment dans ses compositions.

Des frondaisons fantastiques, souvent placées de chaque côté du tableau, dominent de toute leur majestueuse vigueur les petits personnages qui animent avec une vivacité discrète l'avant-plan de ses tableaux. Simultanément, il ménage souvent, entre les silhouettes de ces arbres aux contours ouvragés évoquant la dentelle, de profondes percées épousant gracieusement les ondulations du relief jusqu'à des lointains vaporeux, tout aussi délicatement nuancés.



The work of Gysbrecht Leytens was formerly attributed to an anonymous Master of Winter Landscapes.

Today, it is known that the painter who was identified thanks to a painting bearing his monogram in a private collection in the Netherlands, was baptized in Antwerp on 4 April 1586 and became apprenticed to Jacob Vrolijk, before becoming a master in Antwerp in 1611. He married Maria van Omel and was a member of the Olijftak between 1615 and 1625 and a captain of the Antwerp Civic Guard between 1624 and 1628, all of which indicate that he enjoyed a comfortable social position. He collaborated with painters such as F. Francken II, Vincenzo Malo and Sebastien Vrancx, and his students included the painter J.B. Roccotailliato.

Whilst his oeuvre forms part of a major vein in Flemish and Dutch landscape painting in the 16th and 17th centuries, illustrated by masters such as Pieter Brueghel the Elder, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper and Denijs Van Alsloot, the style displayed in his marvelous winter landscapes nevertheless remains resolutely personal.

More than any other, Gysbrecht Leytens can be considered as the veritable bard of the marvelous and agonizing poetry of ice, capturing the cold bareness of the sun on a frozen landscape. He expressed this with an intensity unmatched by any before him or even after him, in Flanders or abroad. The fundamental and unique quality of his art is also defined by the extreme refinement of the subtle chromatic balances that permeate his compositions.

The forceful and majestic fantastical foliage that is often placed on each side of the paintings dominates the tiny figures that enliven the foreground with their discreet vigor. At the same time, between the silhouettes of these trees with their elaborate, lace-like contours he often includes deep vistas in which the graceful undulations of the landscape extend into the misty distance, in delicate and subtle tones.



38

Gijsbrechts Leytens

1586 – Anvers – 1656

De Brueghel aux Grimmer, mais aussi en passant par un Denijs van Alsloot ou un van Heil, plus proches chronologiquement de notre peintre, le paysage d'hiver devint une spécificité remarquée de la peinture flamande, qui essaima tout naturellement dans la peinture néerlandaise qu'illustrèrent *inter alios* Avercamp, van der Neer, Verstralen et caeteri...

Une place à part est néanmoins occupée par Gysbrechts Leytens, dont les tableaux, jusqu'à l'identification précise du maître, furent hypothétiquement rendus à un "Maître des Paysages d'hiver": C'est dire l'importance de ces derniers dans son *corpus*, mais aussi la place toute paradigmatique qu'ils occupent dans le développement du genre. Car, en lieu et place de paysages austères, mornes voire inquiétants, ne prenant vie que par l'étoffage plus ou moins animé des personnages inclus dans la représentation, les vues hivernales de Leytens dégagent une poésie propre, tenant bien plus du rendu vibrant et foisonnant de frondaisons décharnées recouvertes de neige, et d'une véritable sensibilité atmosphérique, que d'un quelconque rendu anecdotique des activités humaines saisonnières...

Rarement d'ailleurs autant que dans ce splendide panneau aux dimensions imposantes, le peintre ne magnifiera avec un lyrisme égal le motif de l'allée centrale arborée, dont les enchevêtrements de branchages se déclinent comme autant de dentelles naturelles.

Et l'harmonie chromatique, à la fois subtile et variée, de ce ciel hivernal rehausse encore davantage le faste délicat d'une nature magnifiée jusque dans ses aspects les plus hostiles à l'homme.

Pour secondaire que soit le rôle de ce dernier, sa présence n'en est pas moins récurrente: Elle se fonde dans le paysage sans le dominer, à l'instar de cette ferme que l'on distingue à peine des berges enneigées de l'arrière-plan droit.

Qu'il travaille, à l'instar de ces paysans portant ou ramassant des fagots, qu'il chasse à l'exemple de ce gentilhomme pointant son fusil contre les quelques volatiles perché sur l'arbre de gauche, ou qu'il essaie de se divertir comme les patineurs ou l'enfant juché sur une luge que l'on aperçoit sur le cours d'eau glacé, l'humain ne peut que se soumettre et se plier aux rigueurs de cet hiver sublime, dans toutes les acceptions du qualificatif...



From Brueghel to Grimmer, not to mention Denijs van Alsloot and van Heil, who are chronologically closer to this painter, the winter landscape became a conspicuous feature of Flemish painting which quite naturally spread into Dutch painting as illustrated by painters such as Avercamp, van der Neer, Verstralen and others. Nevertheless, a special place was held by Gysbrechts Leytens, whose paintings, in fact were provisionally referred to as the work of the "Master of the Winter Landscapes" before he was identified: this testifies to the importance of such paintings in his body of work, but also to their highly paradigmatic role in the development of the genre. In place of the austere, gloomy and disturbing landscapes that were only somewhat cheered by the inclusion of figures, the winter scenes by Leytens have a poetry of their own, rooted considerably more in the vibrant and expansive rendering of the snow-covered branches and in a true atmospheric sensitivity than in an anecdotal rendering of seasonal human pursuits.

What is more, in this splendid, large-scale panel, the painter brings unsurpassed lyricism to the motif of the central, tree-lined corridor, showing branches intertwining like naturally occurring lace.

The chromatic harmonies, at once subtle and varied, of the winter sky further enhances the great delicacy of this magnified view of nature at its most inhospitable to man.

Much as the sky plays a secondary role, its presence is no less persistent: it melts into the landscape without overpowering it, much like the little farm that one can just pick out among the snow-covered fields in the background to the right.

Whether he is working, like the peasants gathering and carrying wood, hunting like the gentleman pointing his gun at the few birds perched in the tree to the left, or looking to entertain himself like the skaters or the child perched on a toboggan that are depicted on the ice, man can but submit and adapt to the rigors of King Winter, in every sense of the term.



39-40

Abraham Govaerts

1589 – Anvers – 1626

Peintre flamand de paysages, il appartient à la génération qui a immédiatement suivi celle de Jan Brueghel de Velours, dont il fut sinon peut-être l'élève, du moins un fervent admirateur. Il était le fils d'un marchand de tableaux et devint Maître en 1607. A ses débuts, il s'inspire, quant au sujet et à la composition, de Joost de Momper et de Gillis Van Coninxloo. Dès 1620, l'artiste affirme son style personnel en suivant une voie située à mi-chemin entre Jan Brueghel de Velours et Gillis van Coninxloo. Comme ces derniers, il aime les sous-bois, les arbres aux feuillages touffus, les troncs et les racines enveloppés de lierre. Mais, toujours, il ménage des échappées sur des lointains baignés d'une douce ou vive clarté. Le travail précieux et fouillé d'Abraham Govaerts et la qualité de sa technique de coloriste permettent de la considérer comme l'un des meilleurs disciples de Brueghel. Il se distingue de lui par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que les lointains s'estompent dans une lumière vaporeuse, ainsi que par le souci d'une composition décorative qu'il n'abandonnera jamais. S'il avait vécu plus longtemps, il est probable qu'il aurait égalé Jan Brueghel de Velours et l'aurait peut-être même dépassé par le lyrisme et le mouvement dont il anime ses derniers paysages.

C'est tout l'art à la fois pré-romantique et pittoresque de Govaerts qui s'exprime dans cette remarquable paire de panneaux aux accents lyriques contrastés. A la fois marine et paysage, le paysage côtier nous montre dans sa partie gauche des embarcations et des navires amarrés devant une berge où s'activent des pêcheurs et autres marins, qui en train d'étouper son embarcation, qui en train de se réchauffer autour d'un chaudron. La mer houleuse et le ciel chargé semblent annonciateurs d'une bourrasque à venir, menaçant directement une ville portuaire dont le profil semble évoquer la ville d'Anvers avec son Steen, en dépit de l'absence paradoxale de la silhouette caractéristique de la flèche de Notre-Dame. En tout état de cause, ce rapprochement, pris de façon métaphorique et relayé par l'inactivité relative des embarcations amarrées, pourrait symboliser les vicissitudes politiques de ces temps de trouble où Anvers et les autres villes flamandes, coupées de l'embouchure de l'Escaut par le blocus hollandais, voient leur prospérité péricliter... Plus à droite, le paysage devient véritablement sylvestre avec son cortège de figures à l'allure brueghélienne, voyageurs et autres personnages attablés devant la traditionnelle auberge.

La transition est ainsi assurée avec le deuxième pendant qui figure cette fois un paysage résolument forestier : Au-delà du motif de l'étang qui introduit un élément aquatique de rappel, plutôt apaisant d'ailleurs, cette deuxième composition est animée d'un accident de chasse plus directement inquiétant que la bourrasque virtuelle menaçant la ville portuaire. Secouru par les chiens et quatre de ses compagnons dûment armés de lances, un chasseur se retrouve en effet renversé par un sanglier déchaîné qui s'acharne sur lui. Renforçant la cohésion compositionnelle de l'ensemble, tout se passe comme si l'harmonie relative de la masse centrale de ces deux pendants se voyait menacée sinon attaquée des deux côtés en ses propres coulisses latérales...

En marge de ces considérations, le traitement foisonnant du paysage aux frondaisons et souches expressives ainsi que le rendu pittoresque de l'architecture et des éléments de détails sont des marques non équivoques de la synthèse résolument personnelle et originale effectuée par Govaerts entre l'héritage de l'école de Frankenthal et le souffle nouveau insufflé dans le paysage flamand par Jan Brueghel de Velours.

Paysage côtier avec vue de la ville d'Anvers; Paysage sylvestre avec scène de chasse
A Coastal landscape with a view of Antwerp; A Wooded landscape with boar hunting scene

Panneaux • Panels. : 32,5 x 51,8 cm.
L'un monogrammé.

PROVENANCE :
Collection privée

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

In subject and composition, his early works indicate the influence of Joost de Momper and Gillis Van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway from "Velvet" Brueghel and Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped up in ivy. Govaerts, however, always made a point to open up lyrical vistas in the foliage, showing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. According to his precious searching penetration of details, to his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Brueghel's most consummate followers. He differed from the latter in two points however, viz. his use of brighter impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a life long interest in the compositional decorative elements. Had it not been for his brief span of life, he may probably have had the career of a "Velvet" Brueghel and may possibly have surpassed him in lyricism and vigour.

This remarkable pair of panels with their contrasting lyrical accents displays the art of Govaerts in all its picturesque, pre-romantic glory.

Both a landscape and a seascape, the panel showing the coastal view reveals, on the left, boats and ships moored in front of a riverbank on which fishermen and other seafarers bustle about, some busy tying up their boats while others warm themselves around a kettle. The stormy sea and the darkened sky appear to foreshadow an imminent squall posing a direct threat to a harbor city whose profile appears to resemble that of Antwerp with its "Steen", but in which, paradoxically, the characteristic silhouette of the tower of the cathedral of Notre Dame is missing. In any case, this association, if taken in a metaphorical sense and underscored by the relative inactivity of the moored boats, could symbolize the political vicissitudes of this dark period in which Antwerp and the other Flemish cities saw their prosperity collapse as a result of the blockade of the mouth of the Scheldt by the Dutch....

Further to the right, the landscape grows decidedly sylvan, showing an assortment of figures with Breughel-like charm including travelers and others seated at a table in front of the traditional inn.

In this way, the transition is provided to the second in this pair of panels that depicts a heavily forested landscape: in addition to the motif of the pond introducing an aquatic element that ties in with the first scene, this composition is brought to life by a hunting accident that is in fact more directly disturbing than the storm conceptually menacing the harbor town. Assisted by the dogs and four of his companions appropriately equipped with lances, we see a hunter who is being knocked over by a rampant wild boar who fiercely attacks him. Reinforcing the compositional cohesion of the whole, it is as if the relative harmony of the central mass within each panels is being threatened if not actually attacked from the outer edges on both sides. In addition to these considerations, the expansive treatment of the landscape with its expressive foliage and stumps, the picturesque rendering of the architecture and the details are all unequivocal evidence of the highly personal and original synthesis that Govaerts was able to make between the legacy of the Frankenthal school and the new impulses brought to the Flemish landscape by Jan "Velvet" Breughel.



Si nous manquons à ce jour d'informations très précises sur la vie d'Adam Van Breen, il a pourtant pu être établi qu'il vint travailler à La Haye entre 1611 et 1618. C'est en 1611 qu'il se marie et en 1612 qu'on le trouve inscrit à la guilde de cette ville. Essentiellement peintre de paysages d'hiver, van Breen développe un style qu'on peut rapprocher de celui de van de Velde, peintre également actif à La Haye, bien qu'il s'inspire plus volontiers d'Hendrick et de Barendt Avercamp dans le choix de ses sujets. A la différence de ces derniers, les personnages qu'il introduit dans ses compositions sont plus trapus et ont une présence plus affirmée : van Breen va jusqu'à inclure certains portraits dans ses tableaux. Bien qu'avant tout peintre paysagiste, il fut sans doute influencé par le contexte officiel de la ville de La Haye, siège de la cour et du gouvernement, et où se développa une remarquable école de portraitistes. En 1617, il illustra l'ouvrage *Les évolutions militaires du prince de Nassau*. Dans les années '40, il quitte les Pays-Bas pour s'installer à Christiania (Oslo). On connaît de cette période norvégienne quelques beaux portraits.



Paysage d'hiver avec patineurs

Winter landscape with scenes of skating on a river.

Panneau • Panel : 74 x 105,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée



Although precise information on the life of Adam van Breen are still scarce today, it has been established with some certainty that he came to work in The Hague between 1611 and 1618. He was married in 1611 and was registered as a member of the painter's guild of his town in 1612.

Adam van Breen was essentially a winter landscape painter. His style is to be compared with that of van de Velde who was also active in the Hague. Yet, in subject matter, he has apparently more in common with Hendrick or Barendt Avercamp. Unlike the latter's staffage, van Breen's figures are most thickset: some of them are even so present as to seem almost portrayed. First and foremost a landscape painter, van Breen was nonetheless influenced by the official background of The Hague, a town which had in history been several times the seat of the court and government and was consequently the centre of a remarkable school of portrait painters.

In 1617, Adam van Breen illustrated "The Military Moves of the Prince of Nassau". In the years 1640-50 he left the Netherlands to settle in Christiania (today's Oslo). Some very fine portraits of this Norwegian period have come down to us.



Ce panneau fait figure d'oeuvre emblématique de la production de ce peintre raffiné qu'est Adam van Breen. Se spécialisant dans le paysage d'hiver dont il est, à l'instar d'un Hendrick Avercamp, l'un des pionniers, van Breen parvient toujours à insuffler une atmosphère de joyeuse retenue, non sans une pointe de contemplation méditative, à ses scènes de patinage...

Ses personnages, moins nombreux que ceux de Hendrick Avercamp, se présentent volontiers de dos à l'avant-plan, servant ainsi en quelque sorte de relais au spectateur dans le champ pictural du tableau.

La présence majoritaire de personnages appartenant à l'élite sociale est un élément typique du peintre, le distinguant des Avercamp père et fils. La caractérisation très datée des vêtements de ses élégants permet également d'écarter la confusion avec Barent Avercamp. L'intérêt documentaire évident de cette scène tient aussi à la description des activités de délassément auxquelles s'adonnent les personnages: patinage bien sûr, mais aussi, ainsi qu'on peut clairement le discerner à l'arrière-plan, *kolf*, cet ancêtre historique du hockey et du golf. En marge de ses talents de peintre de genre, van Breen se révèle également ici, dans l'aisance maîtrisée de sa trouée perspective et la minutie du rendu architectural de la ville de l'arrière-plan, comme un paysagiste et peintre d'architecture distingué. La luminosité délicate, émanant du ciel gris et nuageux et laissant percer les rayons ténus d'un soleil hivernal, fait ressortir les subtiles gradations tonales de sa composition et rend également hommage à ses talents de coloriste...

Autant d'éléments qui font de ce tableau l'un des chefs d'oeuvres du genre et qui permettent d'évaluer à sa juste mesure le rôle qu'avec les Avercamp, van Breen, peintre méconnu et trop tôt disparu, jouera dans le développement du paysage d'hiver hollandais, un genre qu'illustreront par la suite A. van der Neer, bien sûr, mais aussi A. Verstralen et A. Vermeulen...



This panel shows the classic traits of the work of this refined painter, Adam van Breen. As a specialist, after the example of Hendrick Avercamp, in winter landscapes, of which he was one of the pioneers, van Breen never fails to imbue his skating scenes with an atmosphere of contained joy that is not without a touch of meditative contemplation.... His figures, which are sparser than in the work of Hendrick Avercamp, are intentionally shown from the back in the foreground, thus acting as a sort of stepping stone for the viewer into the pictorial space of the painting.

The fact that the majority of the figures belong to the social elite is typical for this painter, and makes it possible to distinguish van Breen's work from that of Avercamp the elder and the younger. The highly dated style of the clothing worn by his dandies also eliminates any confusion with Barent Avercamp.

The obvious documentary value of this scene is also particularly enriched by the description of the leisure activities that the figures are engaged in: skating, of course, but also, as is clearly visible in the background, kolf, the historical forerunner of hockey and golf.

In this work, van Breen displays his skills not only as a genre painter, but, in the masterly ease with which he creates perspective depth and the rendering of architectural detail in the city in the background, as a distinguished landscapist and architectural painter as well. The delicate light emanating from the gray, cloudy sky pierced by rays of winter sun that accents the subtle tonal gradations of his composition also shows his considerable talents as a colorist...

All of these elements serve to create one of the masterpieces of the genre, allowing us to gain a full appreciation of the role that this little known and short-lived painter played in the development of the Dutch winter landscape together with the Avercamps, the genre being subsequently taken up by A. van der Neer, of course, but also by A. Verstralen and A. Vermeulen.



42

Gaspar Van der Lanen

1592 – Anvers – vers 1651

Cet excellent paysagiste, totalement inconnu avant 1948, fut révélé par l'historien d'art Ludwig Burchardt qui repéra sa signature sur un paysage boisé illustrant l'épisode de Balaam et l'Ange, daté de 1624 et conservé à l'époque dans une collection anglaise. Depuis, un nombre conséquent de petits paysages apparus sur le marché de l'art sont venus renforcer le *corpus* de ce maître jadis inconnu.

Son nom, qui apparaît à plusieurs reprises dans les archives anversoises, nous permet de reconstituer sa formation : Gaspar van der Lanen serait donc né dans cette même ville en 1592 et y aurait fait son apprentissage dans l'atelier de Nicolas Geerts, avant d'accéder à la maîtrise en 1615. En 1624, il épousa Elisabeth Rombouts et eut pour témoin à son mariage son confrère Abraham Govaerts. A la mort de ce dernier en 1626, il fut chargé, avec neuf autres collègues anversoises, d'achever certains tableaux de Govaerts qui restaient dans l'atelier de ce dernier.

Les tableaux attestés de sa main présentent des caractéristiques récurrentes, entre autres les frondaisons, souches, plantes, feuillages et autres bosquets, souvent traités d'une manière révélant l'influence d'un Gillis van Coninxloo (dont il transpose d'ailleurs occasionnellement les compositions à plus grande échelle), ou encore l'aspect clair et dégagé de ses horizons réminiscent de Paul Bril.

En marge de cette production de plus grand format, c'est dans le traitement des petits paysages que van der Lanen excelle plus particulièrement : il s'y révèle comme un peintre talentueux et original, déployant une sensibilité lyrique l'apparentant à Govaerts et annonciatrice du paysage rubénien.

Ce petit panneau, reprend, de façon tout à fait personnelle et en la simplifiant, la typologie brueghélienne du paysage fluvial. Quelques personnages s'apprêtant à embarquer sur la berge et une deuxième embarcation sur le fleuve lui suffisent pour animer la scène, sans se perdre dans une quelconque pléthore anecdotique.

Son attention est en effet tout entière tournée vers le rendu d'un ciel aux valeurs chromatiques à la fois éclatantes et nuancées, vibrant de lumière et, un peu à la manière de ce que l'on peut observer chez un P. Bril, noyant la définition de la ville de l'arrière-plan.

Sa fascination pour l'élément végétal, nourrie de l'apport de l'école de l'Ecole de Frankenthal et de l'influence de son ami Govaerts ressort également dans le traitement caractéristique des frondaisons, arbustes, souches et autres ajoncs, un traitement qui vaut par ailleurs quasiment crypto-signature dans un *corpus* d'œuvres rarement signées.



Paysage fluvial *River Landscape*

Panneau • Panel : 20 x 27,6 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



This excellent landscapist, who was completely unknown before 1948, was discovered by the art historian Ludwig Burchardt who found his signature on a wooded landscape illustrating the episode of Balaam and the Angel, dated 1624 held in an English collection at the time. Since then, a significant number of small landscapes that have made their way onto the art market have filled out the body of work of this previously unknown master.

The appearance of his name several times in the archives in Antwerp allows us to reconstruct his training: Gaspar Van der Lanen was apparently born in Antwerp in 1592 and did his apprenticeship in the workshop of Nicolas Geerts before becoming a master in 1615. In 1624, he married Elisabeth Rombouts and his marriage was witnessed by his colleague Abraham Govaerts. Upon the latter's death in 1626, he was appointed, together with nine other Antwerp colleagues, to complete certain paintings that Govaerts had left unfinished in his workshop.

The paintings determined to be the work of Van der Lanen display recurrent characteristics including branches, stumps, plants, foliage and other woodland scenery often treated in a style that reveals the influence of Gillis van Coninxloo (whose compositions he in fact occasionally reworks on a larger scale), or of Paul Bril, in the bright and clear quality of his horizons.

In addition to this larger-scale work, Van der Lanen particularly excelled in these small landscapes: they show a talented and original painter employing a lyrical sensibility allied to that of Govaerts that foreshadows the advent of the landscapes in the style of Rubens.

This small panel takes the traditional typology of the Breughelian river view in a highly personal direction, simplifying it. A few figures are preparing to embark on the riverbank and a second boat on the river is enough to enliven the scene without overshadowing its charm with overcrowded anecdotal detail.

In fact, the painter's attention seems to have been entirely focused on the rendering of a sky with chromatic values that are at once subtle and dazzling, shimmering with light and - somewhat in the style seen in the work of P. Bril - clouding the definition of the city in the background.

His fascination with the botanical, fed by the influence of the Frankenthal school and of his friend Govaerts is also evident in the characteristic treatment of the branches, bushes, stumps and other brush, a hallmark that functions as a virtual crypto-signature for this artist's rarely signed body of work.



43

Jacob van Es

1596 – Anvers – 1666

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

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

Il excelle tout particulièrement dans la représentation d'éléments relativement simples qu'il dispose sur le plan incliné d'une table de manière à les décrire le mieux possible. Il privilégie les formes arrondies, soulignant la plasticité et la densité des formes d'une grande fermeté, par l'emploi d'une pâte relativement dense, posée par larges touches, dans de forts contrastes d'ombre et de lumière.

La vitalité de son coloris et son analyse scrupuleuse proche de l'objectivité la plus grande, servent une composition élaborée avec beaucoup d'aisance où domine avant tout la recherche d'équilibre et d'unité d'ensemble dans un souci constant d'une juste répartition entre les différents volumes, souvent révélés par un fond relativement neutre. Il forma deux élèves : Jacob Gillis en 1621 et Jan van Thielen en 1623.

La quintessence de l'art sublime et épuré de Jacob van Es se retrouve tout entière dans cette nature morte aux accents véritablement poétiques. Une précieuse *berkemeyer* de vin blanc, une coupe de noix en porcelaine Wan-Li, une grappe de raisins un citron pelé et deux oranges, dont les tonalités chaudes viennent égayer cette composition aux accords chromatiques par ailleurs relativement assourdis, suffisent en effet au peintre pour créer une image complexe, rendant de façon quasiment tactile cette vie silencieuse des objets, tout en évoquant indirectement l'idée de festin *interruptus* et par conséquent l'idée de *vanitas* sous-tendant tout le développement du genre.

Le citron à moitié pelé, en particulier, évoque dans la circonvolution spiralée de ses anneaux, le déroulement inexorable du temps pouvant abrégé de façon impromptue le festin des sens. Son acidité renvoie aux difficultés, aux aspérités que l'on rencontre inexorablement durant notre parcours terrestre, et que vient à peine tempérer la douceur relative d'une orange à moitié entamée. Le raisin, et moins corruptibles encore, les noix, renvoient traditionnellement à une symbolique chrétienne et eucharistique susceptibles d'apporter le contre-poids à la mélancolie métaphorique dégagee par les autres éléments.

La marque du maître pannelier Guiliam Gabron étant d'un type qu'il utilisa à partir de 1626, on peut utiliser cette date comme *terminus a quo* de datation de l'œuvre et avancer de façon légitime l'hypothèse d'une influence des développements monochromes de la peinture hollandaise contemporaine pour expliquer l'assourdissement relatif de la palette de van Es dans ce panneau tout en poésie recueillie.

Par-delà ces notations symboliques et considérations stylistiques, la sobre harmonie des accords de brun, jaune et orange, animés par une lumière aux accents toujours rigoureusement « justes » confère à cette nature morte une élégance toute en retenue qui a dû tout autant séduire les contemporains de l'artiste qu'elle n'interpelle d'emblée le spectateur moderne.



Nature morte aux noix, raisins, citron et orange sur un entablement *Still Life with Nuts, Grapes, Lemon and Oranges on a Ledge*

Panneau • Panel : 27 x 34,7 cm.

Signé

Marques au dos du maître pannelier Guiliam Gabron (1609-1662)

PROVENANCE :

Collection privée



Jacob van Es was born in Antwerp in ca. 1596 and he spent all his lifetime there. He was member of the St Luke corporation from 1616 on, got married one year later and had seven children.

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

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

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

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

A quintessential example of the sublime, pared-down art of Jacob van Es is offered by this still life with its truly poetic accents. The composition includes a sumptuous berkemeyer full of white wine, a Wan-Li porcelain dish of nuts, a bunch of grapes, a peeled lemon and two oranges, the warm hues of which brighten the otherwise relatively subdued color harmonies. These few elements are enough for van Es to create a complex image, rendering the silent life of these objects with nearly tactile presence, at the same time as indirectly suggesting the idea of interrupted festivities and hence the underlying concept of vanitas that informed the development of the genre as a whole.

The partially peeled lemon, especially, with its spiraling rings of rind, seems to evoke the inexorable unfurling of time that can at any time cut short the feast of the senses. Its acidity reflects the difficulties and adversity that one inevitably encounters in one's journey through life, but which scarcely tempers the sweetness of the orange that has been sliced open. The grape, and even more enduring and incorruptible yet, the nuts, traditionally refer to the Christian symbolism of the Eucharist that may serve to counter the metaphorical melancholy projected by the other elements.

As the mark of the master panel maker Guiliam Gabron is the type that he used from 1626 onwards, one can safely use this date as a boundary for dating the work, and thus it becomes quite plausible to suggest an influence from the monochromatic trends developing in Dutch painting at the time, which could explain the relatively somber palette used by van Es in this contemplative and poetic panel.

Outside of the symbolic aspects and stylistic considerations, the austere harmonies of the notes of brown, yellow and orange brought to life by light effects that are always rigorously "correct" gives this still life a quiet elegance that must have enthralled viewers at the time it was painted just as it instantly appeals to the modern eye.



44

Philippe de Marlier

Vers 1600 – Anvers – vers 1668

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 ma 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 le Vieux, 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 délibérément archaisant de Philippe de Marlier éclate ici dans la joyeuse et subtile harmonie chromatique de ce bouquet, où, de façon caractéristique, quelques notes de couleur vive viennent égayer une symphonie de tons plus assourdis.

La formule adoptée ici par Marlier est pour le moins sobre et contraste avec l'efflorescence beaucoup plus baroque qu'il n'hésite pas à déployer dans d'autres compositions: peu de fleurs en l'occurrence, tant en variété qu'en quantité, et, qui plus est, sagement disposées dans une simple vasque de bois brut sur un entablement de pierre. Pour inhabituelle qu'elle puisse paraître aux yeux du spectateur moderne, elle se réfère à d'illustres antécédents créés par Jan Brueghel de Velours, dont les monumentales gerbes florales, foisonnantes de multiples variétés de bouton, se situent aux antipodes du simple bouquet évoqué ici (cf. le *Bouquet de fleurs* (panneau. 125 x 95 cm.), conservé au Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam; celui (panneau. 113 x 86 cm.) du Rijksmuseum d'Amsterdam ou encore celui du Musée de Bucarest (panneau. 104,5 x 76 cm.)). Avec la même économie compositionnelle, Marlier n'égaie que succinctement son entablement, à l'aide d'une pensée et d'un autre bouton. Tout se passe en effet comme si le peintre avait ici procédé, avec ce raffinement qui n'appartient qu'à lui, à une épuration et une réactualisation à l'échelle intimiste de ces illustres modèles.



Bouquet de fleurs

Bouquet of flowers

Panneau • Panel: 25,4 x 18,5 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 deliberately archaic art of Philippe de Marlier bursts forth here in the joyous and subtle chromatic harmony of the bouquet, in which a symphony of muted tones is enlivened by notes of brilliant color.

*The formula that Marlier has chosen here is distinctly sober and contrasts with the much more baroque expansiveness that he employs in other compositions: there are few flowers, both in terms of variety and quantity, and, moreover they are arranged in a simple rough wooden bowl on a stone table. Much as this may appear unusual to a modern viewer, this formula is a reference to the illustrious precedents created by Jan "Velvet" Brueghel, whose monumental and expansive bunches of multiple varieties of flower strongly contrast with the simple bouquet depicted here (cf. the *Bouquet of flowers* (Panel. 125 x 95 cm.) at the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam; the one (Panel. 113 x 86 cm.) at the Rijksmuseum in Amsterdam or the one in the Museum of Bucharest (Panel. 104,5 x 76 cm.). With a similar concision, the ledge is solely adorned with a pansy and another blossom. It is as if Marlier had distilled and transposed the celebrated models onto a more intimate scale, enhanced by his incomparably refined touch.*



45

Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

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

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.

L'influence de Paul Bril et des années italiennes de Jan Brueghel l'Ancien est encore sensible dans ce ravissant cuivre, où l'œil attentif du connaisseur n'en reconnaîtra pas moins directement la touche enlevée, la palette délicate et le rendu minutieux du détail propres à Jan Brueghel le Jeune.

Sans prétexte religieux aucun, ce paysage de fantaisie est tout entier dominé par une ruine classique de forme circulaire évoquant la Tombe de Scipion, un *topos* architectural que l'on retrouve de façon récurrente chez les Brueghel, père et fils.

Sur la grève, des pêcheurs sont occupés à se partager la prise, tandis que d'autres se réchauffent autour d'un feu de fortune et que des voyageurs s'apprêtent à partir, remontant le chemin qui s'enfonce littéralement vers l'arrière-plan gauche de la composition.

Cet étoffage anecdotique, où cohabitent ruines, foisonnements sylvestres et marine de fantaisie, rehausse l'éclectisme atmosphérique qui fait tout le charme de cette production rare et précieuse que sont les petits cuivres de Jan Brueghel le Jeune.



Paysage côtier

Coastal landscape

Cuivre • Copper : 20,9 x 24,5 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.

The influence of Paul Bril and the Italian years of Jan Brueghel the Elder can still be felt in this dazzling copper panel with the spirited brushwork, the delicate palette and the minute rendering of detail that immediately identify it as the work of Jan Brueghel the Younger to the trained eye.

Without any religious pretext whatsoever, this fantasy landscape is thoroughly dominated by a classical ruin in a circular form: generally identified as the Tomb of Scipio, it is an architectural topos that is recurrent in the work of Brueghel, both father and son.

On the shore, we see fishermen dividing their catch while others warm themselves around a bonfire and travelers are preparing to leave, taking to the road that literally plunges toward the left-hand background of the composition.

This anecdotal richness, combining ruins, forests and an imaginary marine scene, heightens the atmospheric eclecticism that forms the unique charm of these rare and precious works on small copper panels by Jan Brueghel the Younger.



46

Jan Brueghel le Jeune et Jan van Balen

1601 – Anvers – 1678 – 1611 – Anvers – 1654

Cette magistrale allégorie de l'Odorat rend justice aux multiples talents de Jan Brueghel le Jeune : ce sont en effet autant de facettes différentes de son talent (peintre de paysages, de fleurs, d'architectures) qui sont ici illustrées avec virtuosité. A la gauche de la composition, un atelier de distillation de parfums représente sans doute la forme la plus élaborée des sollicitations olfactives issues de l'Empire de Flore. On retrouve la déesse, accompagnée d'un *putto*, au milieu du panneau, littéralement entourée d'une profusion de pousses, bouquets et autres arrangements floraux. Ces deux figures sont probablement dues au talent de Jan van Balen.

De la corbeille placée à leurs pieds au bouquet placé dans un précieux vase de porcelaine, ce sont autant de natures mortes brueghéliennes autonomes qui se retrouvent ici miniaturisées et juxtaposées pour le plus grand plaisir de l'œil, sinon des narines. Pots à onguents, fioles et, de façon tout à fait significative, des gants parfumés complètent cet éventail des sources de senteurs posées à même le sol.

De gauche à droite, une évolution insensible nous fait passer de variétés rares, exotiques ou importées telles que tulipes, roses ou lys aux senteurs plus rustiques, sauvages ou indigènes émanant des œillets, des citronniers ou de telle autre plante aromatique...



Allégorie de l'Odorat devant le château de Mariemont *An allegory of Smell with the castle of Mariemont beyond*

Panneau • Panel : 54 x 86 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



This brilliant allegory of smell does full justice to the many talents of Jan Brueghel the Younger: The different facets of his skill as a painter of landscapes, flowers, and allegorical figures are all displayed here with virtuosity.

On the left side of the composition, a perfume distillery no doubt represents the most highly developed vehicle for the olfactory delights of the Empire of Flora. We see the goddess, accompanied by a putto, at the center of the panel, literally surrounded by a profusion of sprays, bouquets and other floral arrangements.

If the figures are probably by Jan van Balen, every single flower or still life arrangement, from the basket placed at their feet to the bouquet in a precious porcelain vase, forms an autonomous Brueghelian still life in miniature arranged to please the eye, if not the nostrils. Pots of ointment, vials and, most significantly, perfumed gloves complete this array of sources of fragrance scattered on the ground....

From left to right, an imperceptible evolution leads us from rare, exotic or imported varieties of flower such as tulips, roses or lilies to more rustic, wild or indigenous examples such as carnations, lemon blossoms or other aromatic plants....



46

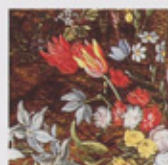
Jan Brueghel le Jeune et Jan van Balen

1601 – Anvers – 1678 – 1611 – Anvers – 1654

Cette évolution assure l'intégration progressive de l'avant-plan allégorique avec le somptueux paysage panoramique, rendant à lui seul hommage aux talents de paysagiste de Jan Brueghel le Jeune et où l'on distingue la silhouette du château de Mariemont, domaine hennuyer des Archiducs Albert et Isabelle.

Qu'il s'agisse d'un simple hommage aux protecteurs de Jan Brueghel l'Ancien ou d'une allusion directe aux commanditaires d'allégories similaires à celle-ci, cette inclusion de la résidence archiduciale se justifie d'emblée par la roseraie et les somptueuses collections d'objets précieux qu'elle abritait...

Une note humoristique est apportée par le chien qui somnole aux pieds de la déesse, aux côtés de la corbeille de fleur. Son air apathique, réaction d'indifférence voire d'overdose à la profusion de parfums capiteux qui l'entoure, ne peut qu'amuser dans le chef d'une espèce animale généralement associée à l'Odorat en raison de ses capacités olfactives supérieures. En quelque sorte, il introduit de façon détournée et implicite un élément de *vanitas* dans cette composition exaltant, à première vue sans relativisme aucun, les plaisirs de l'odorat...



This evolution provides the progressive integration of the allegorical foreground with the magnificent panoramic landscape which is enough in itself to confirm the talents of Jan Brueghel the Younger as a landscapist and in which one can discern the silhouette of the castle of Mariemont, the Hainaut property of Archduke Albert and Archduchess Isabella.

Whether it is conceived as a simple homage to the protectors of Jan Brueghel the Elder or as a direct allusion to the patrons who commissioned similar works to this one, the inclusion of the archduke's residence is immediately justified by its celebrated rose garden and magnificent collections of precious objects...

*A humorous note is added by the dog asleep at the feet of the goddess, against the basket of flowers. His air of apathy, denoting perhaps indifference or more probably the effects of an overdose of the intoxicating fragrances that surround him, is an amusing inclusion, given the usual association of this animal with a superior sense of smell. An indirect element of *vanitas* is thus introduced into this composition that at first sight appears to abandon itself to an earnest celebration of the pleasures of the nose....*



47

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

L'Alchimiste *The Alchemist*

Toile • Canvas : 34,9 x 47,6 cm.
Signée et datée 1652.

PROVENANCE :
Galerie De Jonckheere, Paris
Collection privée

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

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

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

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



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

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



47

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Sujet emblématique, s'il en est, de l'art de Teniers, cet alchimiste condense toute la virtuosité stylistique plaçant le peintre au tout premier rang des peintres de genre du XVII^e siècle. Ce qui déjà, en soi, serait une réduction, tant l'art de Teniers s'exprime avec un égal bonheur dans la caractérisation des figures, l'arrangement de merveilleuses natures mortes ou encore la restitution de paysages vibrants de lumière. La popularité de ce thème dans la peinture flamande du XVII^e siècle, dont Teniers fut sans aucun doute le plus insigne illustrateur et qui trouve vraisemblablement sa source iconographique dans les représentations mythologiques de la forge de Vulcain et les scènes de diableries médiévales, peut à première vue laisser songeur. Mais à une époque où l'or des Amériques, après avoir plu de façon indiscriminée sur l'Europe du XVI^e siècle, commençait à se tarir et où l'économie flamande connaissait une période de récession relative, n'est-il pas en effet compréhensible de constater la résurgence du mythe ancestral de la transmutation des éléments ?

En tout état de cause, l'alchimiste proprement dit, héros de la scène, se détache nettement au centre de la toile par les notes rouges et bleues de son accoutrement, habilement rehaussées par les reflets des braises de l'âtre : Il porte un vêtement anachronique, une sorte de tunique doublée de chaude fourrure, un élément qui peut, à première vue, paraître pour le moins surprenant dans le contexte surchauffé de ce cabinet, mais n'en est pas moins le signe d'une prospérité aux origines intrigantes et qui situe d'emblée le personnage dans un monde spécifique, intemporel et relevant directement de l'imaginaire collectif.

A sa ceinture pend une bourse remplie, sans doute, de pièces déjà transmuées et l'inévitable clef, celle du coffre ou autre meuble dans lequel notre homme cache, à n'en pas douter, ses grimoires les plus précieux.

D'un regard méfiant, il détourne la tête vers le spectateur, comme à vouloir se prémunir de toute intrusion suspecte dans le monde protégé de ses arcanes.

Son visage magnifique, traité avec cette vivacité et cette vérité du pinceau propres à Teniers, est savamment caractérisé dans ses traits et son expression. Il contraste avec le traitement réservé aux trois comparses, ses assistants, moins individualisés et se fondant dans les brunailles de l'arrière-plan.

Aux pieds de l'alchimiste, on remarque des objets épars, grimoires, fioles et autres flasques formant une nature morte où se déploie cette manière toute personnelle, mais tellement juste et valant quasiment signature, d'accrocher la lumière par des accents de blanc placés en rehaut des glacis.

Si besoin en était (car la toile est bel et bien signée), une autre marque non ambiguë de paternité de l'œuvre nous serait apportée par le dessin figurant un personnage grimaçant qui pend au-dessus de l'âtre de la cheminée, dessin qui, par ailleurs nous révèle la date de ce petit chef-d'œuvre.



A truly emblematic subject of the art of David Teniers, this alchemist brings together all the stylistic virtuosity that placed him among the very highest ranks of genre painters of the 17th century. This appreciation in itself is somewhat reductive, in fact, as Teniers was equally at home with the characterization of figures, the arrangement of marvelous still lifes and the creation of vibrant, luminous landscapes.

The popularity of this theme in Flemish painting of the 17th century, of which Teniers was unquestionably the most distinguished proponent, and the iconography of which is apparently derived from the mythological images of the forge of Vulcan and scenes of medieval sorcery may at first seem baffling. However, in an age when the gold of the Americas, after having rained indiscriminately on the Europe of the 16th century, was beginning to grow scarce, while at the same time the Flemish economy was entering a period of relative recession, is it not in fact understandable to witness a resurgence of the ancient myth of the transmutation of the elements?

In any case, the alchemist himself, the hero of the scene, so to speak, stands out clearly in the center of the canvas in his clothing accented in reds and blues, with deft highlights generated by the glow of the embers in the hearth: he wears an anachronistic costume, a type of tunic lined with warm fur, an element which may at first seem surprising indeed given the well-heated chamber in which he is at work, but as a sign of a prosperity gained through his intriguing means, it also serves to situate his figure within a specific, timeless realm sprung directly from the collective imagination.

From his belt hangs a purse, no doubt filled with coins that he has already transformed, as well as the indispensable key to his chest or other cabinet in which he surely stores his most precious books of magic.

He turns his head towards the viewer with a suspicious look, as if wishing to guard against all dubious intrusions into the secret world of his mysteries.

His magnificent face, drawn with the verve and authority typical of Teniers' brushwork, is expertly characterized in both the features and the expression it wears. This stands in contrast to the treatment given to the three other figures, his assistants, which are less individualized and blend into the brown tones of the background.

At the alchemist's feet lie various objects: books of spells, flasks and other bottles forming a still life in which is applied this highly personal but always exact manner of capturing the light in accents of white placed on the surface of the glazes that passes as a signature of the artist's work.

Although hardly necessary (as this canvas has been signed), it contains yet another indisputable mark of the maker in the drawing of a grimacing figure hanging above the fireplace, which also gives away the date of this small masterpiece.



48

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Allégorie de l'Été *An Allegory of Summer*

Panneaux • Panels : 17,4 x 12,1 cm.
Monogrammé

PROVENANCE :
Collection privée

Un robuste paysan flamand s'appuyant, le temps d'une pause, sur sa faux, d'autres villageois poursuivant à l'arrière-plan la moisson d'un opulent champ céréalier, et le décor est dressé pour cette Allégorie pour le moins inhabituelle de l'Été. Si le décor de moissons est traditionnel dans ce genre de représentations, l'option de remplacer Cérès-Déméter ou tel autre élégante figure mythologique par un paysan relève bien de la verve prosaïque et satirique de Teniers.

Certes, à sa manière, le personnage ne manque pas d'ampleur et de dignité : par une subtile contamination iconographique, à la façon dont il tient sa faux, il devient en fait en quelque sorte le contrepoint séculier et déguisé d'une figure de Chronos. Un Chronos qui, par-delà les blés d'une saison estivale, fauche plus large et réduit et ordonne les entreprises les plus ambitieuses des humains.

Son regard vif, comme sollicité par une scène se déroulant à sa droite, élude la confrontation avec le spectateur.

Et si l'on envisage l'hypothèse, vraisemblable, que ce panneau faisait partie d'une suite de Saisons, c'est vers le Printemps que cette incarnation passagère de l'Été dirige ses regards, refusant ainsi de se tourner vers un Automne que semblent annoncer les nuages s'amoncelant dans le ciel.

Par-delà, l'apparente simplicité de l'image, la rhétorique, est, on le voit, complexe, mais traitée avec ce naturel, cette franchise de ton et de pinceau tellement caractéristiques de l'art de Teniers.



A sturdy Flemish peasant pausing to lean on his scythe, while in the background other peasants continue with their harvest of a lush field of grain, sets the scene for this most unusual Allegory of Summer. While harvest scenes are traditional in this genre of picture, the choice of replacing Ceres-Demeter or some other elegant mythological figure with a peasant can only be the product of the prosaic and satirical wit of Teniers.

To be sure, in his own way, this figure has considerable stature and dignity: through a subtle iconographical contamination, the way in which he holds his scythe turns him into something of a disguised secular counterpoint to the figure of Chronos. A Chronos who reaps not only summer wheat but equally dispatches with mankind's most ambitious undertakings.

His avid gaze, apparently attracted by a scene taking place to his right, avoids confrontation with the viewer.

And if one realizes that this panel may have formed part of a set of Seasons, this stand-in incarnation of summer would be directing his gaze towards spring, thus refusing to face the autumn that the gathering clouds in the sky would appear to announce.

Overall, in spite of the apparent simplicity of the image, the rhetoric presented here is clearly complex, yet Teniers handles it with the naturalness and freshness of color and brushwork that are so characteristic of his art.



49

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Intérieur de Cuisine *Kitchen interior*

Toile • Canvas : 33,5 x 42,5 cm.
Signée

PROVENANCE :
Collection privée

Une sobriété et une modernité étonnantes distinguent cette composition de jeunesse de David Teniers, que le Dr. Margaret Klinge situe aux alentours de 1636. Les figures expressives et savamment caractérisées qui font tout le prix de la plupart des œuvres du maître sont ici remarquablement absentes, si l'on excepte la silhouette d'une femme vue de dos qui se penche à l'arrière-plan vers l'âtre d'une cheminée. L'attention se concentre donc en l'occurrence sur la somptueuse nature morte de l'avant-plan où, du chaudron à la cruche, en passant par la marmite ou les vieux souliers, on retrouve une anthologie d'ustensiles et de motifs isolés que Teniers réutilisera dans bon nombre de compositions ultérieures. C'est dire que cet arrangement informel d'objets usuels vaut autant comme une composition d'ensemble soigneusement réfléchie que comme une réunion de « portraits » d'objets inanimés, relevés individuellement par ces accents de lumière toujours justes, grâce auxquels le peintre réussit à conférer un air de vie et vérité à chacun de ses tableaux.

La formule compositionnelle adoptée dans cet intérieur de cuisine, inversant le rapport hiérarchique entre figures et objets inanimés, sera à la base d'un genre spécifique qu'illustreront, aux Pays Bas septentrionaux et quelques décennies plus tard, des artistes tels que A. Van Beyeren, E. van der Poel, C. Saftleven i.a., et figurant des natures mortes similaires dans des cuisines désertées par leurs occupants habituels. Le fait que Teniers, en pionnier du genre, conserve la figure de la vieille cuisinière ne fait qu'accentuer le côté énigmatique et moderne de la représentation : tout pousse en effet le spectateur à s'interroger sur ce qui se déroule à l'abri de cette cloison diagonale que la peinture campe, de façon tout aussi moderne, au milieu du tableau. Comme à suggérer que le véritable sujet de ce dernier devait à tout jamais nous échapper...



This early work by David Teniers, dated by Dr. Margaret Klinge to around 1636, displays astonishing simplicity and modernity. The expressive and deftly characterized figures that are so much the focus of the majority of this master's other works are remarkably absent here, with the exception of the woman silhouetted from the back, leaning over the hearth and chimney in the background. In this case, the attention is concentrated on the magnificent still life in the foreground which, from the kettle to the jug, not to mention the cooking pot and the old shoes, presents an anthology of the utensils and isolated motifs that Teniers would use recurrently in many of his later compositions. One might say that this informal arrangement of everyday objects is as much a carefully considered overall composition as it is a group of "portraits" of inanimate objects, individually accented by the unfailingly precise highlights that the artist uses to breathe life and authenticity into all of his works.

The compositional formula applied in this kitchen interior, which reverses the hierarchical relationship between figures and inanimate objects, would form the basis for a specific genre that developed several decades later in the northern Netherlands as illustrated by the work of artists such as A. Van Beyeren, E. van der Poel, and C. Saftleven, featuring similar still lives in kitchens devoid of their usual occupants.

The fact that Teniers, a pioneer of this genre, has chosen to retain the figure of the elderly cook only serves to accentuate the enigmatic and modern aspect of this picture: in fact, it is all set up in such a way as to inspire the viewer to wonder what is taking place behind the diagonal partition that the painter has placed, in equally modern fashion, at the center of the painting. It is as if he wishes to suggest that the true subject of this work will remain forever concealed...



50 David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Le médecin de village *The village doctor*

Panneau • Panel : 25 x 19,5 cm.
Signé

PROVENANCE :
Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1980
Collection privée

Toute la verve satirique de David Teniers s'exprime dans cette scène savoureuse illustrant les affres et les souffrances d'un paysan en visite chez un médecin de campagne. La composition resserrée en *close up* met en scène avec une urgence toute humoristique ce jeune paysan qu'examine avec une concentration non dénuée d'avidité l'Esculape campagnard, l'expressivité accentuée des traits de ce dernier renvoyant d'ailleurs directement à des associations de cupidité, voire d'incompétence : On évolue d'emblée d'ailleurs dans des sphères qui ne sont d'ailleurs guère éloignées, on s'en rend compte, du charlatanisme, ainsi que semble également le suggérer l'assemblage hétéroclite des fioles, pots et autres accessoires disparates meublant ce cabinet de fortune...

C'est dans l'ambiguïté appuyée de l'atmosphère que le regard alarmé du patient, interpellant directement le spectateur, prend tout son sens.

L'humour grinçant de la situation est renforcé par les couleurs mariales de son accoutrement, sa tunique bleue jouxtant le béret rouge qu'il a abandonné sur le dossier de la chaise : tout se passe dès lors comme si ses souffrances annoncées et imminentes venaient parodier, à leur échelle infime, les souffrances de la Vierge...

Par un ultérieur processus de contamination iconographique, on remarquera la présence de la vieille femme : parente concernée du malade ou plutôt infirmière de fortune aux compétences douteuses, elle clôture formellement et dramatiquement la triade de personnages, un peu d'ailleurs à la manière des servantes judithiennes, ou de l'assistante de Salomé, mais aussi, surtout, de ces vieilles entremetteuses que l'on retrouve de façon récurrente dans les scènes galantes de la peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle.

En marge de ces considérations iconographiques, le *topos*, récurrent chez Teniers, de la fenêtre ouverte autorise le peintre à déployer, avec une maîtrise consommée, ces effets de réflexions lumineuses tellement caractéristiques de sa main. Charmant toujours le spectateur, ce sont eux qui, en fin de compte, confèrent à la verve cocasse de l'artiste tout son relief saisissant de vérité...



David Teniers' satirical wit is in top form in this colorful scene that depicts the horrors and suffering of a peasant visiting a country doctor.

The composition, tightly framed in close-up, humorously spotlights the dire situation of the young peasant who is being examined by this country Aesculapius, with a concentration that is not without a certain glee. The accentuated expressiveness of the doctor's features immediately conjures up associations of greed, if not incompetence: we are treading fertile ground for charlatanism indeed, judging from the diverse collection of vials, pots and other accessories scattered about this impromptu examination room.

It is this ambiguity buttressed by the atmosphere that gives the patient's alarmed expression, appealing directly to the viewer, its full meaning.

The black humor of the situation is reinforced by the Marian colors of his clothing, with his blue tunic against the red beret he has tossed onto the back of his chair: it is as if, on their lowly scale, his presumed and imminent suffering formed a parody of the suffering of the Blessed Virgin.

Through a further process of iconographical contamination, we see the old woman: is she the patient's concerned parent or rather an impromptu nurse of dubious competence? She formally and dramatically concludes the triad of figures, somewhat in the manner of a servant to Judith or an accomplice to Salome, but also, and above all, of the matronly go-betweens that are recurrent motifs in the courtly scenes in the Flemish and Dutch painting of the 17th century.

Outside of these iconographical considerations, Teniers' recurrent *topos* of the open window affords the painter an opportunity to display the consummate mastery of the effects of reflected light that is his hallmark. It is ultimately the unflinching appeal of this aspect that lends this artist's sharp wit its striking realism and immediacy.



51

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Pieter Gysels, né à Anvers, est l'élève de Jan Boots à partir de 1641. Il acquiert sa maîtrise en 1650.

Comme son maître, il s'adonne autant au paysage qu'à la nature morte. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours quant aux compositions et au choix du coloris.

Son art s'en distingue par l'accent qu'il met sur le jeu des lumières qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives ainsi que par une facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains.

Dans une autre veine, Pieter Gysels réintroduit quelquefois dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se caractérise enfin par une figuration élégante des personnages qui le rapproche des maîtres du genre : Hieronymus Janssens ou Gonzales Coques.

Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, font de Pieter Gysels l'un des peintres flamands les plus appréciés.

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 XVIIe 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.



52

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Vue de fête villageoise avec convoi de voyageurs
Village view with festivities and convoy of travelers

Cuivre • Copper 28,5 x 36,5 cm.

PROVENANCE:
 Collection privée

Scène composite entre la vue de village avec convoi de voyageurs et la scène de réjouissances populaires, ce charmant panneau se réfère, avec une originalité propre et incisive, à des prototypes brueghéliens. Un convoi d'élégants bourgeois fait une halte réparatrice devant une auberge villageoise. Un cavalier est déjà en train de se désaltérer avec l'outre que lui tend l'aubergiste, tandis que, derrière lui, les membres féminins de sa famille ont déjà mis pied à terre. Des villageois insouciants sont confortablement installés en terrasse, et, plus loin à gauche, d'autres paysans s'entraînent dans une farandole endiablée.

Au-delà de la caractérisation anecdotique et enjouée des personnages, de l'attention méticuleuse et soignée, typique de Gysels, portée au rendu du feuillages, de architectures et autres détails, l'art du maître éclate avec force dans des accords chromatiques à la fois vifs légers et chatoyants.

Autant d'éléments qui placent d'emblée le maître au tout premier rang de ces paysagistes flamands qui émergèrent à la suite des Brueghel et en font un précurseur des ultimes développements que ce courant connaîtra dans l'œuvre d'un Bredael ou d'un Michau...



A combination of a village view with a convoy of travellers, and a scene of peasant festivities, this charming panel presents a crisp and incisive take on the Breughelian prototypes. A convoy of elegant burghers is seen stopping in front of a village inn for a rest. One rider is quenching his thirst with the goatskin proffered by the innkeeper, while, behind him, female members of his family have already alighted. Carefree villagers are comfortably ensconced on the terrace and, further in the distance to the left, other peasants are engaged in a merry farandole.

On top of the anecdotal and spirited characterization of the figures, the careful and meticulous attention paid to the rendering of the foliage, buildings and other details, the artistry of this master asserts itself powerfully in the chromatic harmonies that are at once vivid, fresh and shimmering.

All of these elements combined immediately place Gysels among the very best of the Flemish landscapists that emerged in the wake of the Brueghels.



53

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

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

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

En marge de sa production de tableaux de cabinet, d'études entomologistes et de autres *banketjes* qui lui assurent d'emblée de nos jours une place au panthéon des peintres flamands du XVIIe 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 banketjes 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.



54-55

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Paire de nature morte de fleurs et de fruits *Pair of fruit and flower still lifes*

Cuivres • Coppers: 22 x 30 cm.
Monogrammé

PROVENANCE :
Collection privée

Se situant à la croisée du genre floral et de ces petits *banketjes* que van Kessel pratique avec un égal bonheur, ces charmants petits cuivres frappent par l'originalité de leur mise en scène.

La traditionnelle corbeille, sujet que le peintre aime à traiter de façon indépendante et, plus inhabituel comme contenant floral, un petit chaudron, côtoient dans les deux cas des coupes de fraises dans lesquelles van Kessel pique des fleurs. Des oeilletons et des boules de neige dans un cas, des raisins des pommes et divers autres fruits dans l'autre, sont jonchés sur le sol, tandis que des oiseaux, un ravissant lapin ou encore un hamster viennent à la lettre « animer » l'ensemble, ne faisant par ailleurs peser qu'une menace toute virtuelle sur l'harmonie joyeuse et colorée de ces compositions au charme tout particulier.



A cross between the floral genre and the small banketjes that van Kessel produced with equal skill, this charming little copper panel shows a strikingly original arrangement.

The traditional basket, a subject that the painter was inclined to approach in an independent way and, a more unusual container for flowers, a small kettle, are placed in both cases alongside dishes of strawberries in which van Kessel has inserted a few blossoms. The ground is strewn with carnations and viburnums in one case, and various fruits in the other, while birds and a magnificent rabbit, and even a hamster literally add "life" to the scene, threatening only in spirit the joyful and vivid harmony of these unique compositions.



56

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.

Un nombre limité de fruits, en l'occurrence des raisins, des pêches, des oranges et des prunes, suffisent à Cornelis de Heem pour construire une nature morte combinant naturel, tension dynamique et stabilité.

Le groupe pyramidal est dense et à dominante horizontale, sa forme est soulignée par les feuillages, branchages et excroissances qui prolongent la masse compacte des fruits.

Très caractéristiques de la main du peintre, on observe le jeu de balancement dans le vide de la pince de l'écrevisse et de la prune sur sa branche, qui se projettent en quelque sorte vers l'espace du spectateur, tout en induisant une instabilité virtuelle et implicite dans la composition.

En tenant compte de l'entablement de pierre, de la vaisselle en étain ou même du Roemer, les trois règnes végétal, animal et minéral, sont bel et bien représentés dans cette nature morte à la fois sobre et dramatique.

Le Roemer, topos récurrent, s'il en est, des natures mortes flamandes et hollandaises du XVII^e siècle, dont l'apparente stabilité verticale n'est qu'illusoire (il est en réalité disposé de façon tout à fait précaire sur une boîte en bois), contribue à ennoblir la composition, tout en renforçant l'idée de festin "interruptus" induite par la représentation.

Et le froissement de la nappe, la maturité avancée des fruits dont les feuilles sont par ailleurs rongées cà et là par les vers, complètent cette idée traditionnelle de déchéance et de vanitas, inhérente à ce genre de natures mortes, aussi somptueuses soient-elles...



Nature morte de raisins, pêches et oranges avec une écrevisse et un Roemer

Still life with grapes peaches and oranges with a crayfish and a Roemer

Panneau • Panel : 35,3 x 51,8 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.

Just a few types of fruit, in this case grapes, peaches, oranges and plums, is all it takes for Cornelis de Heem to artfully construct a still life that combines naturalism, dynamic tension and stability.

The pyramid-shaped group is dense with a dominant horizontal shape, the form being emphasized by the leaves, boughs and outgrowths that extend from the compact mass of fruit.

Highly characteristic for the work of this painter is the way of balancing the claw of the crayfish and the plum on its branch against the void, as they project somewhat into space in the direction of the viewer, thereby creating a virtual and implicit instability within the composition.

Taking into account the stone table, the pewter dish or even the Roemer goblet, the three kingdoms of the vegetable, animal and mineral are also duly represented in this sober yet dramatic still life.

The Roemer, the recurring topos in the Flemish and Dutch still lifes of the 17th century par excellence, which appears to show a vertical stability that is in fact illusory (in reality, it is balanced quite precariously on top of a wooden box), adds to the interest of this composition, at the same time as reinforcing the idea of an "interrupted" feast that the picture implies.

The creases in the tablecloth and the advanced state of maturity of the fruit with their leaves that are being gnawed here and there by worms, complete the traditional idea of degeneration and vanitas that is ever-present in this genre of still life, no matter how magnificent they may be....



57-58

Abraham Storck

1635 – Amsterdam – 1710

Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob sont également peintres mais Abraham reste le plus doué et les plus justement réputé. Si on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Bakhuizen qui a pu l'imiter.

Excellent dessinateur, il peint des marines étoffées de personnages qu'il décrit avec beaucoup d'esprit, dans des attitudes très justes. Il a d'ailleurs été sollicité par Moucheron et Hobbema pour peindre des figures dans leurs tableaux.

Son registre étendu comprend des vues des ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur la Vecht. Ses vues de paysages et de ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître, sont en revanche totalement issus de son imagination. Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'événements historiques, tels que l'arrivée du Duc de Malborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre Le Grand qui séjourna à Amsterdam en 1697-98.

Il utilise une palette claire et colorée qui le distingue de la tendance habituellement monochrome des maîtres hollandais.

On connaît également de lui quelques rares paysages d'hiver.

C'est avec une remarquable complémentarité que ces deux panneaux illustrent le genre des marines imaginaires qu'illustra tout particulièrement le peintre amstellodamois. Il s'agit en effet ici de deux *capricci* portuaires, renvoyant de façon non équivoque, tant par l'architecture que par les costumes des personnages, au bassin méditerranéen.

Dans le premier des deux pendants, on s'affaire autour de cargaisons commerciales : ballots et sacs en provenance de contrées lointaines, ainsi que l'indique la note exotique de marchands orientaux dûment enturbannés, sont soigneusement déchargés, sur fond de mer paisible.

A l'opposé de ce *mare nostrum* vu comme générateur de prospérité économique, c'est une vision beaucoup plus dramatique et agressive, sur fond de mer houleuse, qui domine le deuxième pendant : Un bastion hérissé de canons pointus entoure à l'avant-plan un bâtiment fortifié qui n'est pas sans évoquer le château Saint-Ange. Et ce ne sont plus de paisibles marchands mais bel et bien des silhouettes plus martiales qui s'affairent autour de vaisseaux et chaloupes à l'allure militaire. La mer est en l'occurrence représentée comme la frontière ouverte, le champ d'invasions et d'agressions militaires: Par-delà la cohésion formelle et stylistique que conservent néanmoins ces deux pendants et qui s'exprime notamment dans la sensibilité atmosphérique ou le traitement savoureux du détail propres à A. Storck, c'est bel et bien deux visions antagonistes de la mer qui sont ici mises en scène et confrontées.



Paire de caprices portuaires méditerranéens

Pair of Mediterranean harbor capricci

Panneau • Panel : 27 x 29 cm.

L'un signé " Storck fecit ", l'autre " Storck "

PROVENANCE :

Collection privée



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

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

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

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

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

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

A few rare winter landscapes also exist by him.

There is a remarkable complementarity to the way that these two panels illustrate the genre of imaginary marine views with which this Amsterdam painter distinguished himself so particularly. They are in fact two harbor caprices, showing unequivocal references in both the architecture and the dress of the figures, to the Mediterranean basin.

In the first of these two companion pieces, the activity centers around commercial cargo shipping: bundles and sacks from far-flung lands, judging from the exotic note provided by the figures in oriental turbans, are being carefully unloaded, against the backdrop of a placid sea.

In opposition to this *mare nostrum* viewed as generator of economic prosperity, the second painting presents a vision that is much more dramatic and aggressive, set against a raging sea: in the foreground, a bastion bristling with canons surrounds a fortified building that bears a certain resemblance to the Castle Saint Angelo. And the figures are no longer peaceable merchants but decidedly more martial silhouettes busying themselves around the military looking ships and rowboats. In this case, the sea is represented as an open frontier, the field of invasions and military strikes: aside from the formal and stylistic cohesion that nonetheless binds these two companion pieces, as is particularly well expressed through Storck's characteristic sense of atmosphere and colorful detail, this pair of paintings indeed elaborates and confronts two antagonistic notions of the sea.



59

Gaspar Pieter Verbrugghen

1635 – Anvers – 1681

Fils de jardinier, le peintre Gaspar Pieter Verbrugghen, premier du nom, est baptisé à Anvers le 8 septembre 1635. En 1645, un document le mentionne comme étant élève du peintre de genre et de natures mortes Cornelis Mahu, avant une accession à la maîtrise, attestée dans les registres de la Guilde en 1649-1650.

Le 17 février 1658, il épouse Catherina van Severdonck, qui lui donnera 5 fils et six filles, dont le plus célèbre est sans conteste Gaspar Pieter II, peintre de natures mortes lui aussi, qui prolongera l'œuvre paternelle, tout en affirmant une personnalité artistique bien distincte.

Cette homonymie et le graphisme similaire des signatures (si l'on excepte la graphie en capitales d'imprimerie que Hairs retrouve exclusivement dans l'œuvre du père), jointes à leurs affinités stylistiques et thématiques, ont généré une certaine confusion quant à une distinction stricte des deux œuvres.

Gaspar Pieter Verbrugghen l'Ancien jouira d'une reconnaissance importante de la part de ses contemporains : il terminera sa vie dans l'aisance, ainsi que l'atteste l'inventaire des biens qu'il laisse à ses héritiers: six maisons, de l'orfèvrerie, une collection conséquente de meubles et de tableaux...

La mention de son nom dans les inventaires de prestigieuses collections contemporaines ou encore l'envoi en 1671 de tableaux de sa main par le célèbre marchand Forchoudt à ses fils établis à Vienne, à la commande probable de la Cour Impériale, sont d'ultérieurs indices venant conforter l'idée d'un peintre "installé".

Parmi ses élèves, on citera les noms de G. Carpentero, N. Beeckmans, N. Martinus ou encore J. Seldenslach.

Affirmant son talent à un moment où David Seghers et Jan Davidsz. De Heem dominaient la scène artistique anversoise, Verbrugghen développe un style autonome, en phase avec les développements naturels du style baroque. Conjuguant tour à tour les formes baroques et la délicatesse sans artifices d'un Seghers avec une exubérance capricieuse, un foisonnement de motifs dérivés de l'héritage brueghélien, Verbrugghen crée une œuvre diverse et variée: natures mortes, bouquets, guirlandes, festons et trophées attestent à la fois d'une inspiration riche et multiforme, se manifestant par une profusion de motifs d'un rare équilibre et exempt de toute surcharge gratuite, particulièrement attrayante aux yeux de l'amateur moderne.



Bouquet de fleurs sur un entablement *Bouquet of flowers on a ledge*

Panneau • Panel : 54,5 x 40,5 cm.
Signé.

PROVENANCE :
Collection Tuyppens, Sint-Nicolaas-Waas
Galerie Nystad, Pays-Bas
Collection particulière

LITTÉRATURE :
Cat. expo. *Fleurs, la Nature et l'Image*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1-24 juin 1979, n°31, p. 41
M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1985, pp.332, pl. 103



The son of a gardener, the painter Gaspar Pieter Verbrugghen who was the first to bear that name, was baptized in Antwerp on 8 September 1635. In 1645, a document mentions him as being the student of the painter of genre scenes and still lifes Cornelis Mahu, before he became a master, which was recorded in the registers of the Guild in 1649-1650.

On 17 February 1658, he married Catherina van Severdonck who bore him five sons and six daughters, the most famous of whom is surely Gaspar Pieter II, also a still life painter who carried on in his father's footsteps, while asserting a distinct artistic personality of his own.

This homonymy and the similar handwriting of the signatures (if one disregards the writing in block letters that Hairs determined was used exclusively in the father's work), together with their stylistic and thematic affinities, have led to a certain confusion as to the exact distinction between the two bodies of work.

Gaspar Pieter Verbrugghen the Elder achieved considerable recognition from his contemporaries: he died a well-to-do man, judging from the inventory of the goods he bequeathed his heirs: six houses, silver, a sizable collection of furniture and paintings....

The mention of his name in inventories of prestigious contemporary collections or again in the 1671 consignment of paintings by him shipped by the famous merchant Forchoudt to his son who had settled in Vienna, probably commissioned by the Imperial Court, are further evidence to support the impression of a painter who had "arrived".

Among his students, G. Carpentero, N. Beeckmans, N. Martinus and J. Seldenslach might be noted.

Developing his talent at a moment when David Seghers and Jan Davidsz. De Heem dominated the artistic scene in Antwerp, Verbrugghen developed an autonomous style, in line with the natural development of the baroque style. Combining alternately the baroque forms and the artless refinement of the work of Seghers with a capricious exuberance and an abundance of motifs derived from the Brueghelian legacy, Verbrugghen created a diverse and varied body of work: still lifes, bouquets, garlands, festoons and trophies bear witness to his rich and multifarious inspiration, expressed in a profusion of motifs of exceptional balance, quite devoid of any needless overload, which is so appealing to modern viewers.



59

Gaspar Pieter Verbrugghen

1635 – Anvers – 1681

Cette subtile composition florale est particulièrement représentative de l'art de la première maturité de Gaspar Pieter Verbrugghen.

En marge de toute considération stylistique, la signature en capitales majuscules ôterait d'emblée tout doute quant à la paternité de l'œuvre: il s'agit bel et bien ici d'un petit chef-d'œuvre dû au talent de l'aîné des deux Verbrugghen. Un excellent comparatif, signé et daté de 1654 et conservé aujourd'hui au *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, permet en outre d'avancer une datation approximative vers la fin des années 1650.

On retrouve dans les deux cas une concentration essentiellement triangulaire des boutons vers le rebord du vase: cette composition un peu stricte est toutefois allégée par des fleurs à longs pédoncules jaillissant de blais qui viennent infuser un élan dynamique au bouquet, éclatant et contrebalançant par là-même l'effet de masse pondérale généré par les boutons principaux.

Un subtil *chiaroscuro*, renforcé par l'emploi d'un fond noir abstrait, vient moduler les harmonies chromatiques d'un bouquet, qui, dans les deux cas, est disposé sur le rebord gauche de simples entablements de bois.

Un retenue similaire se remarque dans le choix de la forme des vases de verre: Ovoïde dans le tableau d'Innsbruck, le vase se fait ici simple gobelet de verre, plus éloigné des prototypes de Seghers.

Récurrent dans l'œuvre du peintre, on retrouve dans les deux cas le *topos* du papillon aux ailes jointes, posé sur l'une des fleurs, tandis qu'un deuxième papillon vient ici égayer d'une note colorée la sobriété de l'entablement.

S'y montrant, avec vigueur et maîtrise, beaucoup plus libre que dans ses guirlandes et autres festons, Verbrugghen affirme dans ce bouquet tout le raffinement d'un talent réceptif aux modulations les plus subtiles du baroque naturaliste en vogue vers le milieu du XVII^e siècle.



This subtle floral composition is particularly representative of the early mature work of Gaspar Pieter Verbrugghen.

Stylistic considerations notwithstanding, the signature in capital letters instantly dispels all doubt as to the author of this work: this small masterpiece clearly springs from the talents of the elder of the two Verbrugghens. An excellent comparison piece, signed and dated 1654, is currently in the collection of the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, which would seem to indicate an approximate date in the late 1650s for this painting.

In both cases, we see an essentially triangular concentration of blossoms towards the rim of the vase: this slightly strict composition is nevertheless softened by long-stemmed flowers shooting up at an angle, lending a dynamic to the bouquet and also breaking and counterbalancing the weighty mass created by the main blossoms.

A subtle chiaroscuro, reinforced by the use of an abstract black ground, modulates the chromatic harmonies of the bouquet which, in both cases, is positioned on the left edge of a simple wooden table.

Similar reserve has been exercised in the choice of the form of the glass vases: oval in the painting in Innsbruck, and in this case, it consists of a simple glass goblet that is quite different from the prototypes by Seghers.

In both works, we find the recurrent element in Verbrugghen's œuvre of the topos of the butterfly with closed wings that has lighted on one of the flowers, while a second butterfly adds a colorful note to the sober tabletop.

Revealing, in this bouquet, a vigor and a mastery that is much freer than in his garlands and other festoons, this painting confirms a sophisticated talent that was receptive to the most subtle aspects of the naturalistic baroque style that was all the rage around the middle of the 17th century.



Né à Hambourg en 1652, Berentz reçoit sa première formation auprès du peintre Hermann Kamphusen. Dès 1680, il est à Rome, ainsi que l'atteste une paire de tableaux conservés à la Kunsthalle datés de cette année.

Très vite remarqué par le marquis Niccolo Maria Pallavicini, au service duquel il resta trois ans, Berentz est introduit dans l'intimité de Carlo Maratta et les cénacles artistiques romains les plus exclusifs.

Les Cardinaux Rezzonico et Spada, pour le dernier desquels Berentz réalise un pendant à une œuvre de F. W. von Tamm, figurent parmi ses commanditaires. En dépit du succès et de la reconnaissance auxquels il accède rapidement dans la métropole pontificale, il passe sa vieillesse à l'Hospice San Michele, où il s'éteint le 12 mars 1732.

Par-delà les pratiques compositionnelles issues du baroque romain où, sur fond d'architecture palatiale ou en extérieur, tapis, animaux, orfèvrerie et divers autres accessoires de luxe complètent de somptueux arrangements de fleurs et de fruits, son art se reconnaît d'emblée à la vision cristalline qu'il déploie : transparence de l'air, exaltation chromatique de tons souvent atténués, rendu virtuose des métaux apportent une note résolument personnelle, tout en attestant d'une formation germanique. Son rôle fut déterminant dans la formation de Cristoforo Munari, l'un de ses élèves les plus doués.

L'alchimie subtile et personnelle des différents courants artistiques traversant l'œuvre de Berentz est particulièrement sensible dans cette somptueuse nature morte de fleurs et de fruits.

Monumentalisée par l'urne coupée et son fond architectural, cette opulente nature morte se situe d'emblée, à la mode italienne, dans un espace d'apparat extérieur s'opposant directement aux sobres entablements de bois ou de pierre privilégiés par les prédécesseurs allemands et flamands de Berentz.

En marge du caractère très "italien" de la sélection de fruits (melon ouvert, figues, raisins...), un luxe indéniable éclate dans le choix des accessoires émaillant cette somptueuse mise en scène : aiguière en vermeil, plateau de verres façon-de-Venise, des reflets desquels l'éclat subtil est rendu avec une délectation propre aux écoles du Nord, soierie bleue et dentelle caractéristiques du peintre, confèrent d'emblée à cette nature morte une ampleur aristocratique révélant à la fois le contexte et la fourchette temporelle d'exécution du tableau, même si, dans le sillage des productions d'un Jan Davidsz. De Heem en Flandre, d'un W. Kalf ou A. van Beyer en aux Pays-Bas, cette conception ample et luxueuse de la nature morte s'était également infiltrée dans les productions contemporaines des écoles septentrionales...

Si l'italianité de la composition transparait de façon évidente, son éclat métallique et graphique fait ressortir le terreau alémanique dont elle procède. Et si l'éclat soutenu du chromatisme virant au pastel annonce bel et bien le Siècle des Lumières, la rhétorique baroque se dégageant de cette somptueuse nature morte l'ancre, avec vigueur et sans ambiguïté, dans les reflets des feux d'un Grand Siècle finissant...



Nature morte de fruits et de fleurs *Still life with fruit and flowers*

Toile • Canvas : 96,5 x 71,8 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Born in Hamburg in 1652, Berentz received his early training from the painter Hermann Kamphusen. From 1680 onwards, he lived in Rome, as the pair of paintings from this year in the collection of the Kunsthalle indicate.

Having been quickly noticed by marquis Niccolo Maria Pallavicini, for whom he worked for three years, Berentz was soon introduced to the exclusive circles of Carlo Maratta and his artistic associates in Rome.

Among the first to commission work from Berentz were Cardinals Rezzonico and Spada. The former's commission consisted of a counterpart to a work by F. W. von Tamm. In spite of his rapid success and acknowledgment in the papal city, Berentz spent his old age at the Hospice San Michele, where he died on 12 March 1732.

With a compositional approach derived from the Roman baroque with carpets, animals, silverwork and various other luxuries accompanying magnificent arrangements of fruit and flowers against a background of palatial architecture, either indoors or outdoors, the crystalline vision Berentz brought to his art is immediately recognizable: the transparency of the air, the chromatic celebration of often subdued tones and the virtuoso rendering of metals strikes a distinctly personal chord that also reveals his Germanic training. Berentz played a decisive role in the training of C. Munari, one of his most gifted students.

The subtle and personal alchemy of the various artistic currents that inform the work of Berentz is particularly evident in this magnificent still life of flowers and fruit. Monumentalized by the carved urn and the architectural background, this luxuriant still life is immediately recognizable as being set, after the Italian fashion, in a ceremonial outdoor space that contrasts directly with the sober wooden and stone tables favored by the artist's German and Flemish predecessors.

In addition to the highly "Italianate" nature of the selection of fruits (a melon sliced open, figs, grapes), the choice of accessories scattered about this magnificent arrangement conveys an unmistakable opulence: the silver-gilt ewer, the Venetian glass tray with subtly glowing reflections attentively rendered as was typical of the Northern school and the blue silk and lace that is characteristic of this painter instantly imbue this still life with an aristocratic scale that is a giveaway for both the context and the period in which this work was created, even though, in the wake of the artists such as Jan Davidsz. De Heem in Flanders, and W. Kalf or A. van Beyeren in the Netherlands, this broad and luxurious conception of the still life had already infiltrated the contemporary productions of the Northern schools...

While the Italian character of the composition is readily apparent, its metallic and graphic force emphasizes the Germanic origins of its creator. And while the sustained brilliance of the somewhat pastel palette certainly portends the Age of the Enlightenment, the baroque rhetoric embedded within this sumptuous still life vigorously and decisively anchors it in the afterglow of a waning Golden Century.



61-62

Pieter Bout

Avant 1658 Bruxelles 1719

Marché villageois, et Retour de la Pêche *Village Market and Return from the Fishing Trip*

Toiles • Canvases : 42 x 59 cm.
Signés et datés 1673.

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'Ile 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.

C'est avec une réelle complémentarité thématique et formelle que ces deux toiles interpellent l'attention du spectateur.

Dans la première de ces deux compositions sont mis en scène les préliminaires impromptus d'un marché villageois. Le point focal en est l'auberge villageoise, la traditionnelle auberge du Cygne, si l'on se base sur l'enseigne pendant sur sa façade.

Tandis que des voyageurs discutent avec une joyeuse animation devant la porte de l'auberge, que des chevaux fraîchement arrivés consomment leur ration de fourrage, déjà, à gauche, des marchands s'affairent et commencent les premières transactions commerciales à côté de leur bétail et des paysans s'apprentent à décharger une carriole. C'est une autre transaction mercantile, tout aussi impromptue mais moins animée et dans un contexte radicalement différent, qui est illustrée dans la deuxième composition. Sur une plage davantage réminiscentes des compositions hollandaises contemporaines de Simon de Vliegheer, la prise ramenée par un groupe de pêcheurs y est directement présentée à une assemblée restreinte de poissonniers et autres chalands. Plus à gauche, un couple s'active à ramasser des coquillages, tandis qu'un chien tournant le dos au spectateur introduit l'inévitable motif scatologique. L'animation, et à coup sûr le succès des transactions, y semblent nettement moins importants que dans la scène villageoise. L'assourdissement de l'atmosphère psychologique est relayé par le ciel gris et lourd chargé de nuages, contrastant avec le ciel radieux égayant le marché villageois. Déployant une rare sensibilité atmosphérique, tout se passe en effet comme si Bout avait voulu introduire dans la composition un élément de menace et de précarité, subordonnant par la-même une économie maritime à la base de la prospérité des Provinces-Unies sécessionnistes, aux fruits industriels d'une économie plus méridionale et agraire.

En marge de ces considérations sociologiques et de cette complémentarité à la fois chromatique, stylistique et thématique, la caractérisation expressive des personnages, soulignée par cette touche libre et enlevée propre au Bout, se déploie avec un égal bonheur dans chacun des deux pendants de cette paire habilement contrastée.



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.

These two canvases are fascinating for their true complementarity both formally and thematically.

In the first of the two compositions, the makeshift beginnings of a village market are depicted. The focal point of the scene is the village inn, which must have been the traditional Swan Tavern, judging from the symbol that hangs from its façade.

While travelers converse boisterously in front of the door of the inn, and newly arrived horses have their portion of fodder, to the left, merchants are already at work making their first sales alongside their livestock while peasants prepare to unload a cart.

In the second composition it is also a commercial transaction, equally spontaneous but less animated and in a radically different context that is illustrated. On a beach that recalls the Dutch compositions of the age by Simon de Vliegheer, the catch of the day brought home by a group of fishermen is displayed directly to a small collection of fishmongers and other customers. Further to the left, a couple are busy collecting shellfish, while a dog with his back to the viewer introduces the inevitable scatological motif. The activity, and no doubt the success of the transactions, appears to be considerably more subdued than in the village scene. The darkening of the psychological atmosphere is underscored by the gray and heavy sky full of clouds, and contrasts with the radiant sky that smiles upon the village market. Showing a rare sensitivity to atmospheric effect, it is as if Bout had wanted to introduce an element of menace and precariousness into the picture, thus subordinating even the maritime economy at the root of the prosperity of the secessionist United Provinces to the fruits of the labors of the more agrarian southern economy.

Aside from these sociological considerations and the complementarity on chromatic, stylistic and thematic levels, the expressive characterization of the figures, brought out by the free and spirited brushwork typical of Bout, is equally strong in both works in this skillfully contrasted pair.



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^{ème} 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 vénale 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 it 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 rapidly 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

Josef van Bredael

1688 Anvers – Paris 1739

Issu d'une longue lignée de peintres, Josef van Bredael s'engage en 1706 - pour une durée de quatre ans - à copier pour le marchand anversois J. De Witte des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philip Wouwerman et d'autres artistes. En 1735, il émigre à Paris. Il devient membre de l'Académie Royale de la cour du duc D'Orléans. Ce paysagiste s'inspire des compositions bruegheliennes tout en conférant à son interprétation l'esthétique propre à son époque. S'attachant aux détails, il ignore le modelé de ses motifs, les traits de ses personnages et le décor à la manière d'un miniaturiste. Une touche légère et une gamme chromatique nuancée, dominée par des tons bleus et bruns apportent vie et mouvement à ses compositions. La représentation du cheval est particulièrement caractéristique, avec des pattes minces, un tronc puissant et une tête étrangement petite. Témoignant d'une observation attentive du monde animalier au sein d'un paysage harmonieux, le peintre déploie une réelle qualité d'exécution qui le situe parmi les meilleurs suiveurs de Brueghel de Velours, aux côtés de Pieter Gijsels, Théobald Michau ou Mathijs Schoevaerdt.

C'est toute l'atmosphère d'un petit village flamand, mélangeant réminiscences brueghéliennes à des motifs résolument plus personnels qui se fait jour dans ce petit paysage pittoresque : A l'avant-plan un couple de cavaliers s'approche d'un groupe de paysans se lançant dans une joyeuse farandole qui n'est pas sans évoquer les réjouissances similaires que David Teniers utilise de façon récurrente dans ses scènes rustiques. Devant eux se tient un couple de bourgeois ou paysans plus aisés, tandis qu'un musicien, taquiné par des enfants, se tient devant la traditionnelle auberge villageoise qui clôture, à droite, la composition. Le bâtiment central, sorte de ferme-château qui, avec sa tour à bulbe, n'est pas sans évoquer un Steen campagnard, porte la date-ancré de 1565, ce qui d'emblée situe la scène dans un passé fictif de pure imagination. Le traditionnel moulin, perché sur une éminence, la rangée de maisons qui se dessinent le long de l'embarcadère fluvial complètent cette vue de village "idéale". Dans ce charmant petit cuivre, van Bredael parvient à intégrer, sans aucune surcharge et avec cette délicatesse de pinceau et ces subtils accords chromatiques qui le caractérisent, un nombre impressionnant de détails significatifs et expressifs.



Paysage fluvial avec fête villageoise *River landscape with village feast*

Cuivre • Copper: 18 X 26 cm.
Monogrammé

PROVENANCE :
Collection privée



Josef van Bredael came from a long line of painters and, in 1706, for a period of four years, he undertook to copy small paintings by Velvet Brueghel, Philip Wouwerman and other artists for the Antwerp merchant J. De Witte. In 1735, he became a Member of the Royal Academy of the Court of the Duke of Orleans.

This landscape painter was inspired by compositions in the manner of Brueghel. While giving them an esthetic interpretation befitting the times. With an eye for detail, he carefully finished his motifs, the character's features and the decor, in the manner of a miniaturist. A light touch and a subtle range of colors, dominated by blue and brown tones, bring movement and life to his compositions. The portrayal of the horse is especially characteristic, with its slender legs, powerful body and a uncannily tiny head.

By careful observation of the animal world inside a harmonious landscape, the painter reveals a genuine talent, allowing him to be situated among the finest successors of Brueghel de Velours, together with Pieter Gijsels, Theobald Michau or Matijs Schoevaerdt.

This picturesque little landscape presents us with the classic the atmosphere of the Flemish village, combining elements reminiscent of the work of Brueghel with motifs that are decidedly more personal: in the foreground, a pair of riders approaches a group of peasants who are engaged in a joyous farandole that calls to mind the similar scenes of merrymaking that David Teniers repeatedly uses in his depictions of country life. In front of them stands a couple of burghers or at least more well-to-do peasants, while a musician, teased by children, is shown in front of the traditional village inn that completes the composition on the right. The central building, a type of farm-castle with an onion dome suggests a sort of rustic Steen and bears the date of 1565, thus immediately indicating that the scene takes place in a wholly fictitious and imaginary past. This view of the "ideal" village is completed by the traditional wind-mill atop a hill and the row of houses along the riverside.

With his characteristically delicate brushstroke and subtle color harmonies, van Bredael has successfully integrated a surprising number of significant and expressive details into this charming little copper panel, without the slightest sense of overcrowding.





Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto

1697 – Venise – 1768

Fils du Renardo da Canal, peintre décorateur pour les théâtres de San Moïse, Sant' Apollinare et San Frantino, Antonio Canal naît à Venise le 18 octobre 1697. Les connexions privilégiées que son père fut amené à entretenir avec le père de la *veduta* vénitienne, le peintre d'architectures Luca Carlevarijs, expliquent l'origine artistique de l'œuvre d'Antonio Canal. À vingt-deux ans, Canaletto quitte la cité lagunaire pour aller parfaire son art à Rome auprès de Locatelli et Gian Paolo Pannini. C'est au cours de ce séjour romain qu'il exécute de spectaculaires *Vues du Colisée* et des paysages de la campagne romaine. Revenu au pays vers 1722, il y développe une *bottega* prospère de vedutiste, travaillant assidument pour l'Algarotti, mais aussi pour le Consul britannique J. Smith, grand négociateur de tableaux et d'œuvres d'art pour tous ces lords anglais effectuant leur Grand Tour et en mal de chefs d'œuvre... C'est par ces connexions privilégiées avec l'aristocratie anglaise que Canaletto se décida en 1746 de traverser l'Europe et la Manche pour séjourner quelque temps à Londres. De remarquables *vedute* anglaises, conservées de nos jours à la National Gallery, au Soane Museum, à Hampton Court et à Windsor Castle attestent de ce séjour fructueux. Rejoignant son neveu Bellotto à Munich en 1748, Canaletto retourne à Londres vers 1751, avant de regagner Venise en 1756. Renouant avec une production variée de *vedute*, où des œuvres intimistes de petit format côtoient des œuvres plus monumentales, décorées à grand renfort de fêtes bucentauresques et autres *procuratie*, Canaletto dirige un atelier florissant, collaborant occasionnellement avec Tiepolo, Ricci, Longhi et formant, parmi ses nombreux disciples, un génie de l'envergure de Francesco Guardi. Il décède en 1768, honoré de ses pairs et de ses concitoyens, et laissant une œuvre impressionnante, qui fera d'emblée figure de modèle suprême et archétypal d'un genre pictural bien déterminé.

Rarement apostillées, ses toiles figurent aujourd'hui dans les plus importants musées et collections privées. Son œuvre d'aquafortiste est moins connue mais elle témoigne, avec son trait cursif et sans reprises, d'une *maestria*, d'une liberté de facture et d'un goût moderne que l'on retrouve rarement au même degré dans les gravures du XVIII^e siècle.



Vue des Fondamenta Nuove et de Santa Maria del Pianto *View of the Fondamenta Nuove and Santa Maria del Pianto*

Toile • Canvas : 30,5 x 44,2 cm.

Signée au dos "Io zua. Antonio Canal, detto il Canaletto, feci"

PROVENANCE :

Dr. William Katz, Londres, 1955

Mrs. G. Abrahams, Londres

Dr. William Katz

Collection privée, Londres

Collection privée

LITTÉRATURE :

W.G. Constable, *Canaletto*, 1962, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 325-326, n° 321

W.G. Constable (J. G. Links ed.), *Canaletto*, 1976, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 348, n° 321

W.G. Constable (J. G. Links ed.), *Canaletto*, 1989, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 348, 360, 674, n° 321

A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia Immaginaria*, 1985, vol. II, p. 742, n° P 462 (ill.)

L. Puppi, *L'Opera Completa del Canaletto*, 1981, pp. 119-120, n° 335 (comme autour de 1756)



The son of Renardo da Canal, a painter of scenery for the theaters of San Moïse, Sant' Apollinare and San Frantino, Antonio Canal was born in Venice on 18 October 1697. His father's privileged connections with the father of the Venetian *veduta*, the architectural painter Luca Carlevarijs, explain the artistic origins of the work of Antonio Canal. At the age of 22, Canaletto left the city of lagoons to perfect his skills in Rome with Locatelli and Gian Paolo Pannini. It was during this stay in Rome that he painted the spectacular views of the Colosseum and landscapes of the Roman countryside. Returning home around 1722, he developed a prosperous vedutist bottega, working diligently for l'Algarotti, but also for the British Consul J. Smith, a great negotiator of paintings and works of art for many an English lord on his Grand Tour looking to take home a masterpiece ... His privileged connections with the English aristocracy led Canaletto to cross the English Channel in 1746, for a stay in London. The remarkable English *vedute*, currently in the collection of the National Gallery, of the Soane Museum, at Hampton Court and at Windsor Castle prove that it was a fruitful period indeed. Joining his nephew Bellotto in Munich in 1748, Canaletto returned to London around 1751, before returning to Venice in 1756. Devoting himself to a varied production of *vedute*, featuring intimate small-scale works as well as more monumental works depicting many traditional celebrations featuring the Doge and other Procurators, Canaletto directed a flourishing workshop and occasionally collaborated with Tiepolo, Ricci, Longhi. His many disciples included a genius like Francesco Guardi. He died in 1768, honored by his peers and fellow citizens and leaving an impressive œuvre which immediately assumed the position of supreme and archetypal model for a well-defined pictorial genre.

Rarely annotated, his canvases are currently held by the major museums and private collections. His etchings are less well known but, with their confident cursive strokes, they display a mastery and freedom of execution with a modern vision that is rarely seen in other engravings of the 18th century.



Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto

1697 – Venise – 1768

La perspective est pour le moins inhabituelle dans cette charmante vue lagunaire, éloignée des fastes du Grand Canal ou de la Place Saint-Marc, dont on aperçoit par ailleurs le campanile à l'arrière-plan.

Dans cette perspective un peu courbe se détache la sobre façade de Santa Maria del Pianto, égayée par les quelques éléments anecdotiques induits par ces bateliers, gentilshommes, enfants que Canaletto introduit dans la représentation comme autant de représentants des différentes classes sociales coexistant dans la Cité des Doges...

Mais plus que l'architecture ou les comparses de cette *veduta*, ce sont ici véritablement les éléments atmosphériques qui l'emportent, avec la part belle laissée au ciel, à la lagune et au jeu de reflets de la lumière dans ces derniers...

Gravée par Giovanni Battista Brustolini (1712-1796) dans sa série de 24 *Vedute principali* de Venise dédiées au Doge Marco Foscarini, cette toile se caractérise par une visibilité marquée de la technique pointilliste caractéristique de la main de Canaletto. Elle ressort avec d'autant plus de netteté sur ce fond à la gamme chromatique assourdie que l'on retrouve dans un certain nombre d'œuvres de petit format : En particulier, la *Vue de Dolo sur la Brenta* et son pendant, la *Vue de Mestre* présentent, par-delà des dimensions pratiquement similaires, d'évidentes analogies stylistiques avec notre toile. Links suggère pour ce groupe de compositions une datation probable suivant de près le retour de Canaletto d'Angleterre, aux alentours de 1755 (Constable (Links ed.), *Canaletto*, 1989, vol. II, p. 360).

Renforçant encore le caractère précieux de cette composition lagunaire, une signature au revers de la toile a été découverte sous le ré-entoilage lors de la restauration du tableau en 1956 par Dr. Katz. Les signatures de l'artiste sont, on le sait, extrêmement rares et celle-ci présente des analogies frappantes avec celle que l'on trouve au revers de la *Vue de la Place Saint-Marc en direction du Sud Ouest* (Constable (Links ed.), *op. cit.*, vol. I, pl. 188, 231, vol. II, pp. 210-211, n°54).



This charming view of the lagoon is seen from an unusual perspective to say the least, far removed from the splendor of the Grand Canal or the Piazza San Marco, although the latter's bell tower can nonetheless be seen in the background.

In this slightly curved perspective, we see the sober façade of Santa Maria del Pianto, enlivened by a few anecdotal elements such as the boatmen, gentlemen and children that Canaletto includes in the painting as representatives of the many social classes that coexisted in the City of the Doges....

However, beyond the architecture and the figures, this veduta is truly sustained by the atmospheric elements, with the majority of the pictorial surface devoted to the sky, the lagoon and the play of light reflections between them....

Engraved by Giovanni Battista Brustolini (1712-1796) in his series of 24 Vedute principali of Venice dedicated to the Doge Marco Foscarini, this canvas is characterized by the pronounced visibility of the pointillist technique typical of Canaletto's workmanship. The scene stands out all the more clearly against the background of muted tones that appears in a number of small-scale works: particularly, in his View of the Dolo on the Brenta and its counterpart, the View of Mestre, which show clear stylistic similarities with this work, in addition to their similar format. Links suggests that this group of compositions could probably be dated to closely after Canaletto's return from England, around 1755 (Constable (Links ed.), Canaletto, 1989, vol. II, p. 360).

Further enhancing the precious quality of this lagoon scene, a signature was discovered on the back of the relined canvas when subsequent layers were removed for restoration by Dr. Katz in 1956. The artist's signatures are known to be extremely rare and this one shows striking similarities with the one on the back of the View of the Piazza San Marco towards the Southwest (Constable (Links ed.), op. cit., vol. I, pl. 188, 231, vol. II, pp. 210-211, no. 54).



67

Antonio Joli

Vers 1700 Modène – Naples 1777

Peintres de *vedute* et de scénographies, Antonio Joli naît à Modène vers 1700. Par-delà le créneau particulier dont il s'était fait une spécialité, son œuvre picturale domine le siècle, tant en abondance qu'en variété. Sa carrière itinérante, qui l'amena successivement à travailler dans la plupart des métropoles artistiques italiennes, rend hasardeuse toute tentative de l'enfermer au sein d'une école bien définie. Sa présence est attestée à Rome dès 1720, où il subit l'influence des Bibbiena et de Panini. Après un retour à Modène en 1725, suivi d'un séjour à Pérouse, c'est au cours de sa décennie vénitienne, de 1732 à 1742, qu'il se lance véritablement dans le vedutisme. Séjournant à Londres de 1744 à 1749, il est appelé à diriger les mises en scènes du King's Theatre au Haymarket, avant d'être appelé à Madrid pour travailler aux théâtres du Buen Retiro et d'Aranjuez. De retour en Italie en 1754, il figure parmi les membres fondateurs de l'Académie de Peinture vénitienne. Un mention épistolaire de son collègue van Wittel le situe en 1759 à Naples, où, fort des contacts noués à Madrid, il succède dès 1762 à Vincenzo Re comme grand ordonnateur des fastes princiers et directeur de la scénographie du Théâtre San Carlo récemment fondé. C'est à Naples que, selon toute vraisemblance, il s'éteint le 29 avril 1777, au terme d'une carrière longue et bien remplie.

Ses œuvres témoignent d'une manière à la fois extrêmement précise et subtilement atmosphérique : Alors que prédomine, pour les principaux motifs architecturaux, une construction rigoureuse et linéaire, Joli ne dédaigne pas de se laisser "main libre" pour le rendu souvent vaporeux des éléments de l'arrière-plan.

Véritable virtuose de la *veduta*, il n'hésite pas non plus à travailler de mémoire à partir de ses propres croquis, voire encore en s'appuyant sur des dessins et gravures réalisés par des collègues. C'est ainsi que l'une de ses vues du Tibre affiche très lisiblement une date Madrid 1750, tandis que plusieurs de ses vues napolitaines semblent précéder son installation progressive dans cette ville à partir de 1759.

Fabbris, Della Gatta, Antoniani, mais aussi vraisemblablement Ricciardelli et Garri figurent parmi ses élèves.



Vue du Tibre avec le Château Saint-Ange et la Basilique de Saint-Pierre
View of the Tiber with the Castle Saint Angelo and Saint Peter's Basilica

Toile • Canvas : 45,7 x 66 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée



The painter of *vedute* and stage decor Antonio Joli was born in Modena around 1700. Through the particular niche in which he specialized, his paintings would dominate the century, both for their abundance and their variety. His nomadic career, which led him to work in the majority of the Italian cities of art, considerably complicates any attempt to identify him with a single well-defined school. He is documented as having been in Rome from 1720 onwards, where he was influenced by the Bibbiena and Panini. After returning to Modena in 1725, followed by a visit to Perugia, it was in the course of his Venetian decade, from 1732 to 1742, that he would truly devote himself to vedutism.

During a stay in London from 1744 to 1749, he was put in charge of stage decor for the King's Theatre in Haymarket, before being called to Madrid to work in the theaters of Buen Retiro and Aranjuez. Returning to Italy in 1754, he became one of the founding members of the Academy of Painting in Venice. He is mentioned in a letter by his colleague van Wittel, placing him in Naples in 1759 where, on the basis of the contacts developed in Madrid, he succeeded Vincenzo Re in 1762 as chief organizer of the princely ceremonies and director of decor for the recently founded San Carlo Theater. It was also in Naples that he, to all appearances, died on 29 April 1777, after a long and full career.

His works bear witness to a manner that was at once extremely precise and subtly atmospheric: thus, although the principle architectural motifs show a preponderance of rigorous and linear construction, Joli was not averse to working "freehand" for the often hazy rendering of the elements in the background.

A veritable virtuoso in the *veduta*, he was also apt to work from memory based on his own sketches, or on the drawings and engravings produced by his colleagues. This explains the fact that one of his views of the Tiber is quite clearly marked with a date reading Madrid 1750, while several of his Neapolitan views appear to precede his gradual settlement in this city from 1759 onwards.

Fabbris, Della Gatta, Antoniani, but also apparently Ricciardelli and Garri were among his students.



Il s'agit ici sans doute de l'une des vues de Rome les plus populaires d'Antonio Joli. La vue est archétypale et permet, tout en ménageant une vue pittoresque des rives animées du Tibre fondateur de l'*Urbs*, de rassembler en un coup d'œil vestiges de la Rome Antique (en l'occurrence le Château Saint-Ange bâti sur les restes du Mausolée d'Hadrien), et les fastes d'une Rome plus baroque et pontificale, au travers des sculptures élançées du pont Saint-Ange décoré par les élèves du Bernin ou de la silhouette majestueuse de Saint-Pierre.

Construite suivant une succession de plans diagonaux, la toile se caractérise par des contrastes d'ombre et de lumière assez marqués, faisant ressortir l'opposition, caractéristique dans l'œuvre de Joli, entre tracé précis et linéaire des monuments de l'avant-plan et évocation plus picturale et vaporeuse de lointains résolument plus atmosphériques.

Ce contraste de manière et de texture peut en l'occurrence revêtir une fonction symbolique directe si l'on songe que Saint-Ange peut aisément représenter le bras temporel du pouvoir de l'Eglise, à l'encontre d'une basilique Saint Pierre toute en rayonnement spirituel.

Cette vue, que l'on peut situer, au vu d'éléments stylistiques, aux alentours de 1755, correspond à la phase de pleine maturité de la production de l'artiste.

Le point de vue particulièrement dégagé de cette version permet de ménager une vue allant jusqu'à San Spirito in Sassia et le Janicule. Elle se distingue également par l'inclusion à gauche, au-dessus des toitures du Palais Altoviti fermant l'esplanade en face du Pont Saint-Ange, des coupoles de l'Eglise de Saint-Jean des Florentins. Ces dernières sont singulièrement absentes de la vue plus resserrée jadis présentée par Agnew's (toile. 80 x 100,5 cm.), fermée à gauche par un imposant pin parasol et où l'embarcation de l'avant-plan gauche est recouverte d'une tente estivale.

D'ultérieures versions de cette toile étaient conservées, l'une, signée, dans la collection Halifax, l'autre dans la collection Harewood (toile. 44,4 x 41,3 cm), tandis que d'autres versions sont passées en vente, chez Christie's notamment, en avril 1972 ; le 17 décembre 1972 ; et le 24 Mai 1991, lot 88.



This work surely presents one of Antonio Joli's most popular views of Rome. It is an archetypal view encompassing the vestiges of ancient Rome (in this case, the Castle Saint Angelo built upon the remains of Hadrian's Mausoleum) and the splendors of a more baroque and papal Rome in the sculptures projecting off of the Ponte Sant'Angelo decorated by the students of Bernini and the majestic silhouette of Saint Peter's, at the same time as including a picturesque view of the teeming banks of the river Tiber, the wellspring of the Urbs.

Constructed in a succession of diagonal planes, this canvas shows rather pronounced contrasts of light and shadow, thus bringing out the opposition, characteristic of the work of Joli, between the precise and linear outlines of the monuments in the foreground and the more painterly and diaphanous evocation of the highly atmospheric view in the distance.

This contrasting manner and texture can at times take on symbolic meaning if one considers that Saint Angelo could easily represent the temporal arm of the power of the Church, as opposed to Saint Peter's Basilica with its spiritual aura.

This view, which, based on the stylistic elements, can be dated to around 1755, corresponds to the fully mature period of the artist's work. The particularly free point of view of this version allows for a scope embracing the Santo Spirito in Sassia as well as the Janiculum. It is also distinctive for the inclusion on the right, above the roofs of the Altoviti Palace along the esplanade in front of the Ponte Sant'Angelo, of the cupolas of the Church of Saint John of the Florentines. These are conspicuously absent from the more tightly framed view exhibited by Agnew's (canvas. 80 x 100.5 cm.), completed at the left by an impressive parasol pine and in which the small boat in the foreground is covered by a summer tent.

Further versions of this canvas have been noted: one, signed, in the Halifax collection, the other in the Harewood collection (canvas. 44.4 x 41.3 cm), while still other versions have been sold, particularly at Christie's, in April 1972 ; on 17 December 1972 ; and on 24 May 1991, lot 88.



Neveu d'Antonio Canal, dont il partagea d'ailleurs le surnom de *Canaletto*, Bernardo Bellotto voit le jour à Venise en 1720. Très tôt, dès avant ses quinze ans, il rentre dans l'atelier de son oncle dont il assimile la méthode de travail et l'art tellement caractéristiques, tout en développant rapidement un style autonome et personnel.

Suivant les conseils de son illustre devancier et l'inclinaison naturelle de son esprit aventureux et libre, Bellotto quitte Venise dès 1741 pour séjourner à Rome, puis à Florence, Lucques et Vérone. Établi à Turin en 1745, il réalise pour Charles-Emmanuel III de Savoie des œuvres déjà fortement marquées par les contrastes luministes qui caractérisent son œuvre de maturité. Après un séjour à Londres, où il avait rejoint son oncle et reçu la protection de Walpole, il répond à l'invitation de Frédéric-Auguste II de Saxe, alias Auguste III de Pologne, dont il devient le peintre de Cour. C'est de cette période que date l'impressionnante série de ses 37 vues de Dresde, toujours conservées à la *Gemäldegalerie* de cette même ville. En 1757, éclate la Guerre de Sept Ans : la Cour s'installe à Varsovie mais Bellotto quitte la Saxe et séjourne successivement à Vienne en 1758, à Munich en 1761, avant de revenir à Dresde. Nommé membre de l'Académie de Peinture, il décide néanmoins de quitter la Saxe pour se rendre, avec son fils Lorenzo, à Saint-Petersbourg. Il s'arrêtera en chemin pour s'établir à nouveau à Varsovie, où il s'éteint en 1780. Le roi Stanislas Poniatowski l'ayant nommé son peintre de cour, Bellotto, après quelques années de déboires financiers, passa les dernières années de sa vie dans une opulence et des honneurs retrouvés.

Ses subtils jeux de reflets dans l'eau, l'intensité de ses contrastes de *chiaroscuro* sont autant de marques de sa main, distinguant nettement sa production de celle de son illustre oncle et prédécesseur.

À son tour, il n'hésitera pas à recourir à la collaboration occasionnelle de son fils, ainsi que l'indique la présence sur certains de ses tableaux de la signature plurielle *Canaletto fecerunt*.

Son œuvre gravée, pleine d'habileté et de simplicité, révèle une facette ultérieure du talent de cet artiste cosmopolite et original que fut Bernardo Bellotto.

La perspective rigoureuse et la précision de détails de cette vue archétypale de la place Saint-Marc interpellent d'emblée le spectateur. Canaletto fut lui-même l'auteur à plusieurs reprises de vues similaires, mais en privilégiant un cadrage plus resserré, éliminant notamment la Tour de l'Horloge à droite ou la façade des *Procuratie Nuove* à gauche. La lumière subtilement argentée que l'on observe ici, ainsi que l'azur caractéristique d'un ciel qui n'est pas sans rappeler celui de la *Vue du Canal Grande*, jadis dans la collection Oppenheimer, Londres, désignent le jeune Bellotto comme l'auteur de cette *veduta*, alors même qu'il devait encore évoluer dans l'atelier de son oncle.

Des rapprochements encore plus significatifs peuvent être opérés avec les deux dessins de la Place Saint-Marc conservés au *Hessisches Landesmuseum* de Darmstadt. Dans les deux cas, on retrouve en effet cette vision panoramique au grand angle, brassant plus large que nature, ainsi que l'étoffage caractéristique de personnages où se côtoient couple de patriciens, moines, étal de marchand, gens du peuple ainsi que l'inévitable *topos* du chien...



Vue de La Place Saint-Marc *View of the Piazza San Marco*

Toile • Canvas : 30 x 48,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée.



Antonio Canal's nephew, Bernardo Bellotto, who shared the surname Canaletto with his uncle, was born in Venice in 1720. He joined the latter's workshop very early, before the age of 15, where he assimilated Canaletto's highly characteristic art and methods, at the same time as quickly developing an autonomous style of his own. Following the advice of his illustrious predecessor as well as the natural inclinations of his free and adventurous spirit, Bellotto left Venice in 1741 to live in Rome, and later Florence, Lucca and Verona. Having settled in Turin in 1745, he produced works for Charles-Emmanuel III of Savoy that already show the strong luminist contrasts that would characterize his mature production. After a stay in London, where he joined his uncle and enjoyed the protection of Walpole, he accepted an invitation from Frederick-August II of Saxony, alias August III of Poland, and became his court painter. It was during this period that he produced the impressive series of 37 views of Dresden, which are still in the collection of the *Gemäldegalerie* in the same city. In 1757, the Seven Years' War broke out and the Court moved to Warsaw, but Bellotto left Saxony and moved successively to Vienna in 1758 and Munich in 1761, prior to his returning to Dresden. Although he was accepted into the Academy of Painting, he nevertheless decided to leave Saxony to go with his son Lorenzo to Saint-Petersburg, but ended up settling along the way in Warsaw, where he died in 1780. Having been made court painter by king Stanislas Poniatowski, after several years of financial difficulties, Bellotto was able to spend the last years of his life once again amidst opulence and accolades.

His work is characterized by the subtle plays of the reflections in water and the intensity of his *chiaroscuro* contrasts which clearly distinguish his paintings from those of his celebrated predecessor.

In turn, he also occasionally collaborated with his own son, as is indicated by the presence on certain paintings of signature in the plural, *Canaletto fecerunt*.

An additional facet of the talent of this cosmopolitan and original artist is revealed in the simple charm of his skillful engravings.

The rigorous perspective and the precise details of this archetypical view of the Piazza San Marco instantly engage the viewer. Canaletto himself produced numerous similar views, but used a tighter framing, thus cutting out of the Clock Tower at the right and the façade of the Procuratie Nuove at the left.

The painting's subtly silver light, as well as the characteristic blue of the sky, that recalls that of the View of the Canal Grande, formerly in the Oppenheimer collection, London, identify the younger Bellotto as the author of this *veduta*, even though he had yet to complete his development in his uncle's workshop at the time it was painted.

The comparison with the two drawings of the Piazza San Marco in the collection of the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt is even more significant. In both cases, we see this wide-angle panoramic view that extends larger than life, as well as the characteristic population of figures, consisting of a patrician couple, monks, a single market stall and ordinary people, along with the customary *topos* of the dog ...



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 oeuvre 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.

Cette *veduta* emblématique de la Place Saint Marc nous permet de mieux saisir la personnalité artistique de ce peintre : on y retrouve la rigoureuse construction perspective, égayée de groupes de personnages lestes et enlevés.

C'est très distinctement que le peintre nous met en place la basilique, dont le tympan est encore ici dûment sommé de ces célèbres chevaux que Bonaparte placera au sommet de l'Arc du Carrousel, le Campanile, la tour de l'Horloge à gauche, et les sobres et nobles bâtiments des Procuratie tout autour de la place. A vrai dire cette *veduta* n'est pas sans évoquer une vue similaire créée par Canaletto et aujourd'hui conservée au Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid. Mais en lieu et place de la scène quotidienne de marché que Canaletto s'était complu à détailler devant la basilique, c'est une scène plus exotique, plus "couleur locale", à l'intention probable des éventuels commanditaires étrangers de cette veduta, que le maître des Fondations Langmatt campe devant le campanile : on y aperçoit en effet un tréteau théâtral de fortune destinée à la représentation d'une pièce issue, selon toute vraisemblance, du répertoire de la *Commedia dell'Arte* et attirant une foule de badauds. Plus proches de nous, d'élégantes dames masquées à la mode vénitienne, des gentilshommes, des magistrats ou encore un prélat saisi en pleine discussion avec un marchand levantin complètent l'effet de savoureuse vérité généré par la scène.



Vue de La Place Saint-Marc
View of the Piazza San Marco
Toile • Canvas : 40,5 x 73,5 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.

This emblematic veduta of the Piazza San Marco affords further insight into the artistic personality of this artist: we recognize here the rigorous perspective construction, deftly decorated with lively groups of figures.

With the utmost clarity, the painter captures the basilica, the tympanum of which is shown still crowned with the famous horses that Bonaparte would later place atop the Arc du Carrousel, the Campanile and the Clock Tower at the left, and the sober and noble buildings of the Procuratie lining the square. In truth, this veduta recalls a similar view by Canaletto that is currently in the collection of the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid. However, instead of the scene of daily market life in front of the basilica that Canaletto details with such relish, the Master of the Langmatt Foundation resorts to a more exotic scene, with more "local color", probably with the foreign commissioner of this veduta in mind: it is here a makeshift stage which is set up in front of the Campanile, for a performance of what appears to be a piece from the repertoire of the *Commedia dell'Arte*, attracting a crowd of onlookers. Closer to us, elegant ladies masked in the Venetian style, gentlemen, magistrates and even a prelate shown in a heated discussion with an oriental merchant, complete the effect of colorful realism that the scene achieves.



70

Francesco Tironi

Vers 1745 – Venise – 1797

Peu d'éléments de la biographie de ce peintre mystérieux nous sont parvenus. Ordonné au sacerdoce, Francesco Tironi s'éteint à Venise le premier mars 1797, âgé seulement de 52 ans. Se basant notamment sur ses *Ventiquattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia* gravées par Antonio Sandi, H. Voss fut le premier à réexhumer en 1927-28 l'œuvre de Tironi : c'est ainsi qu'il rendit au peintre six dessins préparatoires conservés à l'Albertine de Vienne ainsi que deux toiles, conservées dans des collections privées, portant le monogramme *F. T.* L'influence de Canaletto mais aussi celle, plus tardive, de Francesco Guardi sont apparues au fil des réattributions et redécouvertes qui se sont succédé depuis. Et c'est en fin de compte une œuvre souvent résolument personnelle, tiraillée entre drame et sérénité, qui se dessine progressivement.

C'est le versant résolument préromantique de l'art de Tironi qui s'exprime avec puissance dans cette vision inédite du bassin de Saint-Marc. L'atmosphère crépusculaire l'emporte sur l'agitation mercantile de l'avant-plan, se concentrant autour de la presqu'île de la Dogana. Dans ce climat empreint d'une certaine raideur mélancolique, on est loin des processions, intronisations et autres réjouissances bucentauresques et festives servant de prétexte aux vues du Bassin de Saint-Marc par ses prédécesseurs du Siècle d'or de la Sérénissime, qu'il s'agisse de Carlevarij, de Canaletto ou de leurs suiveurs. Le grand angle panoramique adopté par le peintre amenuise ici l'effet de majesté des monuments de l'arrière-plan: Palais des Doges, *Procuratie Nuove*, Campanile de Saint-Marc dessinent le profil directement reconnaissable d'une cité jadis opulente mais dont la réalité contemporaine moins glorieuse ressort avec d'autant plus d'acuité par l'agitation mercantile un peu maigre de l'avant-plan. La manière picturale de Tironi, à la fois énergique et contrastée, réminiscente des créations les plus modernes d'un Guardi et relayée par d'expressifs contrastes de luminosité, renforce la tension intérieure que génère la composition. C'est dans ce chiasme significatif entre vestiges d'une gloire passée et artifices compositionnels et picturaux préromantiques que se déploie ici avec force toute la poésie nostalgique de l'art de Tironi.



Vue du Bassin de Saint-Marc
View of the Basin of San Marco
Toile • Canvas : 67 x 104,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Few biographical details have been established for this mysterious painter. Ordained to the priesthood, Francesco Tironi died in Venice on March 1797, at the age of only 52. On the basis particularly of his Ventiquattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia engraved by Antonio Sandi, H. Voss was the first to re-exhume Tironi's oeuvre in 1927-28 : thus, he attributed six preparatory drawings at the Albertina in Vienna to him as well as two canvases, held in private collections and bearing the monogram F. T. The influence of Canaletto but also, later in his career, of Francesco Guardi came to light through various subsequent reattributions and rediscoveries. The body of work that ultimately emerges is often resolutely personal, and hovers between drama and serenity.

In this incomparable depiction of the Basin of San Marco, the distinctly preromantic side of the art of Tironi is given powerful form. The to-and-fro of the marketplace in the foreground concentrated around the peninsula of la Dogana is enveloped in this twilight atmosphere. In this climate marked by a certain melancholy tension, we find ourselves far from the processions, enthronements and Ascension Day rites and festivities that formed the justification for depictions of the Basin of San Marco by his predecessors in the Venice of the Golden Century, from Carlevarij to Canaletto or their followers. The wide panoramic angle the painter chooses here heightens the majesty of the monuments in the background: the Palace of the Doges, the Procuratie Nuove, and Saint Mark's Campanile compose the immediately recognizable profile of a once opulent city, whose less glorious contemporary reality stands out all more clearly in the somewhat sparse mercantile hustle and bustle in the foreground. Tironi's both energetic and highly contrasted painterly manner reminiscent of the most modern work by Guardi enhanced by expressive contrast in the light effects, reinforces the inner tension created by the composition. It is in this mirroring of the vestiges of past glory with the compositional and painterly artifice of the preromantic era that Tironi's art unfolds here in all its nostalgically poetic power.



Né à Palmanova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place particulière parmi les peintres qui prolongent la tradition vedutiste à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Artiste éclectique et versatile, il a également laissé une œuvre importante de peintre décorateur, en suivant la trace prestigieuse de Tiepolo, Guardi, Ricci, Zais ou Diziani: De nombreuses palais et villas de Ferrare, Padoue, Trévise, Udine, Trieste et des alentours attestent de ses capacités de peintre fresquiste. Sur chevalet, il se consacra essentiellement à la *veduta* topographique, mais n'en aborda pas moins des sujets divers et variés, de fantaisie, et, en marge de ces deux versants plus connus de son art, réalisa une impressionnante production graphique.

A partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste.

De son œuvre multiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui font de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition vedutiste vénitienne des Lumières.

Veduta archétypale s'il en est, cette vue du Canal Grande apparaît à première vue comme la directe héritière de celles d'un Canaletto, d'un Bellotto, Marieschi, voire même d'un Guardi. L'extrême précision du rendu architectural (on reconnaît notamment la magnifique façade du Palais Grimani) ainsi que la sensibilité atmosphérique toute en poésie qui se dégage de cette composition en font une œuvre digne de ces illustres antécédents et témoignent de l'art consommé de Bison.

A y regarder de plus près cependant, cette *veduta* porte les marques non équivoques du siècle qui l'a vu naître. Sans même s'attarder sur les détails vestimentaires, crinolines et redingotes qui situent d'emblée la scène dans les années 1830, on ne peut qu'être frappé par la parcimonie avec laquelle Bison intègre des groupes de personnages dans cette merveilleuse vue architecturale. On est loin ici de l'agitation, du grouillement de personnages récurrents dans l'œuvre de ses illustres prédécesseurs du XVIII^e siècle. Bison sacrifie-t-il déjà au mythe d'une Sérénissime ou plutôt d'une Venise alanguie et mourante? L'utilisation même du terme de Sérénissime qualifiant la République des Doges serait ici déplacée dans la mesure où l'inscription *I.R. Poste* (Postes impériales et royales) lisible au-dessus du porche monumental du Palais Grimani révèle l'occupation autrichienne: Et c'est sans doute là que l'atmosphère de dignité compassée et le calme un peu forcé se dégageant des figures émaillant la toile prend tout son sens. Comme si Bison, par-delà la sérénité et la limpidité apparentes de cette *veduta*, avait voulu y insinuer une dimension politique subtile de résistance à l'occupant...



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

Toile • Canvas : 53,5 x 74,8 cm

PROVENANCE :
Collection privée.



Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who carried on the vedutist tradition on the edge of the XVIIIth and XIXth centuries. An eclectic and versatile artist, he has also left behind a major body of work as a fresco painter, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zais and Diziani: numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and environs bear witness to his talents as a decorator. On easel, although devoting himself essentially to topographical views, he nevertheless also tackled varied and diverse fantasy subjects. In addition to these two aspects of his art, he also produced an impressive body of graphic work. From 1831 onwards, he settled in Milan and between 1834 and 1838, he undertook a series of trips which would take him in turn to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus expanding his repertoire of views. In his multifaceted work, in addition to the variety of subjects, the extremely high quality of the workmanship must be emphasised, making him one of the most worthy followers of the Venetian vedutist painters from the Enlightenment

An archetypal veduta if ever there was one, this view of the Grand Canal seems at first sight to be a direct descendant of those by Canaletto, Belotto, Marieschi or even Guardi. The extreme precision of the architectural rendering (notably, the magnificent façade of the Grimani palace is visible) as well as the atmospheric feeling full of poetry that this composition exudes, is a consummate example of Bison's art which is worthy of his illustrious forerunners.

*However, closer study reveals that this veduta bears the unmistakable mark of the new century it ushered in. Without even going into the details of clothing, with crinolines and redingotes which immediately situate this scene in the 1830s, one cannot help being struck by the sparingness with which Bison has integrated the figures into this marvellous architectural view. It is a far cry from the bustle and swarming figures which repeatedly appear in the work of his renowned predecessors in the XVIIIth century. Is Bison already giving himself over to the myth of a languid Most Serene Republic? But this very terminology is clearly out of place here, to the extent that the inscription *I.R. Poste* (standing for Imperial and Royal Mail), legible above the monumental doorway to the Grimani Palace, reveals the Austrian occupation of the City of the Doges. This doubtlessly explains the atmosphere of measured dignity and somewhat forced calm projected by the figures dotting the canvas, as if, beyond the apparent serenity and clearness of this view, Bison wanted to lend it a subtle political dimension in resistance to the occupation...*



72-73

Giovanni Bernardino Bison

1762 Palmanova – Milan 1844

Prolongeant bien au-delà des derniers feux de la Sérénissime les fastes bariolés d'une époque révolue, ces somptueuses vedute vénitienne de Bison valent autant par leur intérêt documentaire, à la fois historique et anecdotique, que par la subtile mélancolie qui s'en dégage.

Commemorant les fêtes données à l'occasion de l'accession à la dignité suprême de la république vénitienne du doge Alvise IV Mocenigo, ces deux pendants célèbrent plus particulièrement cet événement spécifique de l'année vénitienne que représente le Mariage symbolique du Doge avec la mer i.e. de Venise avec l'Adriatique. Par-delà l'allégorie évidente de l'alliance cruciale de la Sérénissime avec la source même de sa prospérité millénaire, ces cérémonies fastueuses commémoraient la conquête de la Dalmatie par le Doge Pietro Orseolo II. Au bord du *Bucentaure*, embarcation somptueuse, rutilante d'ors et de pourpre, le doge s'apprête à jeter l'anneau symbolique dans la lagune avant de gagner le Lido, rempart frontière de l'*Urbs* vénitienne et berceau au lieu-dit Malamocco de ces premiers colons qui occupèrent les îles rialtines. Il y écouterait la messe en l'Eglise de San Niccolo, saint patron, rappelons-le, outre des enfants, de toutes les transactions commerciales. Et c'est justement la sortie du doge de cette église, suivi de son cortège de dignitaires, qui est illustrée avec force détails dans le second pendant de cette paire de toiles raffinées.

La source iconographique de ces tableaux, que l'on peut dater pour des raisons stylistiques de la période milanaise de Bison (après 1831), est à rechercher dans la série de gravures réalisées en 1763-66 par Giambattista Brustolon, d'après des dessins originaux de Canaletto. Cette série de gravures servit également de modèle à Francesco Guardi pour un ensemble de tableaux aujourd'hui répartis entre le Louvre et divers musées de province français.

Le faste légèrement suranné et nostalgique de ces deux compositions révèle indubitablement un engagement politique indirect, quand on les resitue dans leur contexte de création : Annexée par Bonaparte en 1797 et cédée par la suite aux Habsbourg, Venise se trouvait toujours en 1831 sous le joug autrichien. A la suite la Révolution de Juillet, une première guerre indépendantiste avait été menée contre l'Autriche par le roi de Sardaigne Charles-Albert de Savoie. Ce conflit se solda par un échec relatif de la cause italienne mais n'en fut pas moins le catalyseur d'un processus devant aboutir inexorablement quelque trente années plus tard à la proclamation du royaume d'Italie (1861) et au rattachement de Venise en 1866...



Le départ du Bucentaure;
Le doge sur le Bucentaure quitte San Niccolo del Lido
The Departure of the Bucentauro;
the Doge on the Bucentauro leaving San Niccolo del Lido

Toiles • Canvases : 31 x 41,5 cm

PROVENANCE :
 Collection privée



Preserving the colorful ceremonies of the bygone age of the Serenissima heyday well beyond that tumultuous epoch, these magnificent Venetian vedute by Bison are not only precious for their documentary aspect, both historical and anecdotal, but also for the subtle air of melancholy they project.

Commemorating the festivities held on the occasion of the accession to the supreme rank within the Venetian republic of the Doge Alvise IV Mocenigo, these two companion pieces more particularly celebrate that specific event during the Venetian year that represents the symbolic Marriage of the Doge with the Sea, in other words, of Venice with the Adriatic. In addition to the obvious allegory of the crucial alliance between the Serenissima with the very source of its age-old prosperity, these lavish ceremonies also commemorated the conquest of Dalmatia by the Doge Pietro Orseolo II. Aboard the Bucentauro, a sumptuous boat gleaming with gold and purple, the Doge prepares to toss the symbolic ring into the lagoon before reaching the Lido, the cradle, in the place known as Malamocco, of the first settlers who occupied the Rialtine islands. Here he would attend mass at the church of San Niccolo, the patron saint, of course, not only of children, but also of all commercial transactions. And it is precisely the exit of the Doge from this church, followed by his procession of dignitaries, that is illustrated with rich detail in the second of this elegant pair of canvases. The iconographical source for these paintings, which on stylistic grounds can be dated to Bison's Milanese period (after 1831), can be found in the series of engravings created in 1763-66 by Giambattista Brustolon, after original drawings by Canaletto. The same series of engravings was also used as a model by Francesco Guardi for a group of paintings that are currently distributed between the Louvre and other museums throughout France.

The slightly antiquated and nostalgic splendor of these two compositions no doubt reveals an indirect political significance when considered in the context in which they were created: annexed by Bonaparte in 1797 and subsequently ceded to the Hapsburgs, in 1831, Venice would have still been under Austrian rule. Following the July Revolution, a first the battle for independence was waged against Austria by the King of Sardinia, Charles-Albert of Savoy. This conflict ended in the relative defeat of the Italian cause but nevertheless acted as a catalyst for a process that ultimately led, some 30 years later, to the proclamation of the kingdom of Italy (1861) and to the incorporation of Venice in 1866....



74

Giovanni Bernardino Bison

1762 Palmanova – Milan 1844

Vue du Canal Grande et de la Regata Storica
*View of the Grand Canal and the Regata Storica*Tempera sur toile • *Tempera on canvas* : 70 x 87 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection privée

Dans un format particulièrement imposant et inhabituel pour une gouache, c'est une Venise en liesse, toute entière mobilisée par cette regata que l'on appelle désormais la regata storica, que Bison choisit ici de célébrer.

Au départ d'une église, d'élégants personnages masqués, portant la traditionnelle « bautta » dont l'usage n'était d'ailleurs pas exclusivement réservé aux réjouissances diverses et autres carnivals égayant l'année de la Sérénissime, s'apprêtent à embarquer sur le Grand Canal, la voie royale de la République vénitienne et dont Bison détaille les splendeurs architecturales avec une précision rare.

Des arlequins et d'autres masques dérivés de la *Commedia dell'Arte* ajoutent encore au pittoresque festif de la représentation, où l'on aperçoit au fond le célèbre pont de Rialto. Destinée à la célébration d'une époque révolue, mais dont les témoignages architecturaux et coutumes fastueuses avaient survécu, cette composition saisissante séduit le spectateur autant par sa valeur de témoignage anecdotique et historique que par ses qualités picturales intrinsèques.



In this particularly impressive and unusual format for a gouache painting, Bison has chosen to immortalize a jubilant Venice, in which one and all participate in the regatta that would become known as the Regatta Storica.

Leaving from a church, elegant masked figures wearing the traditional "bautta" masks (that were not in fact exclusively reserved for the various celebrations and other carnivals that punctuated the Venetian year), prepare to board a boat on the Grand Canal, the royal road of the Venetian republic, the architectural splendors of which Bison captures with a rare precision. Harlequins and other masked figures derived from the Commedia dell'Arte add additional picturesque and festive detail to the scene, in which the famous Rialto bridge appears in the background.

Intended as a celebration of a tumultuous epoch survived by its sumptuous architecture and costumes, this ravishing composition enchants the viewer at once with its anecdotal and historical aspects as well as with its intrinsic pictorial qualities.



Index

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique

Jan van Balen	46
Pieter Balten	12
Osias Beert	33, 34
Bernardo Bellotto	68
Christian Berentz	60
Giovanni Bernardino Bison	71, 72-73, 74
Henri met de Bles	9
Hans Bol	17, 18
Pieter Bout	61-62
Josef van Bredael	65
Adam van Breen	41
Paul Bril	19-20
Jan Brueghel le Jeune	29, 35, 45, 46
Pieter Brueghel le Jeune	21, 22, 23, 24
Jan Brueghel L'Ancien	31
Giovanni Antonio Canal dit Canaletto	66
Maerten van Cleve	13, 14
Marcellus Coffermans	15
Colijn de Coter	4
Jacob van Es	43
Jan Baptist van Forneburgh	37
Frans Francken le Jeune	35
Lucas Gassel	7, 8
Abraham Govaerts	39-40
Pieter Gysels	51, 52
Cornelis de Heem	56
Pieter van der Hulst I	32
Antonio Joli	67
Jan van Kessel	53, 54-55
Gaspar Van der Lanen	42
Gijsbrechts Leytens	38
Corneille de Lyon	10
Maître au Perroquet	6
Maître de la Légende de Sainte Lucie	2
Maître de l'Entourage de François Clouet	16
Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine	5
Maître de la Légende de Sainte Ursule	1
Maître de l'entourage de Roger Van der Weyden	3
Maître des vues de la Fondation Langmatt	69
Philippe de Marlier	44
Cornelis Massys	11
Joost de Momper	25-28
Jacob Savery l'Ancien	30
Mathys Schoevaerds	63-64
Adriaen van Stalbempt	36
Abraham Storck	57-58
David Teniers	47, 48, 49, 50
Francesco Tironi	70
Gaspar Pieter Verbrugghen	59

La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser et estimer les tableaux de votre collection
The De Jonckheere Gallery is at your disposal to make an appraisal of the paintings in your collection

Textes et recherche : Emmanuel LAMBION

Traduction : Catherine GRADY

Mise en page : **micro.
script**
SERVICES FOR
COMMUNICATION

Printed in Belgium by Dereume

