

DE JONCKHEERE



DE JONCKHEERE



Pieter Brueghel le Jeune
et ses contemporains

Centre de recherche d'Art flamand
The Arthome
Bruxelles



Catalogue

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

Pieter Brueghel Le Jeune

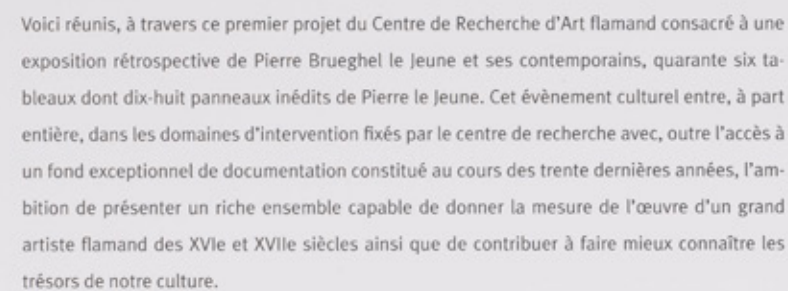
1.	Pieter Brueghel Le Jeune La pie sur le gibet	1564 Bruxelles - Anvers 1638
2.	Pieter Brueghel Le Jeune Paysage d'hiver avec trappe aux oiseaux	1564 Bruxelles - Anvers 1638
3.	Pieter Brueghel Le Jeune Danse de noce en plein air	1564 Bruxelles - Anvers 1638
4.	Pieter Brueghel Le Jeune Le cortège de la mariée	1564 Bruxelles - Anvers 1638
5.	Pieter Brueghel Le Jeune Le cortège du fiancé	1564 Bruxelles - Anvers 1638
6.	Pieter Brueghel Le Jeune La remise des cadeaux nuptiaux	1564 Bruxelles - Anvers 1638
7.	Pieter Brueghel Le Jeune Le repas de noces en plein air	1564 Bruxelles - Anvers 1638
8.	Pieter Brueghel Le Jeune La moisson	1564 Bruxelles - Anvers 1638
9.	Pieter Brueghel Le Jeune La noce enfantine ou La mariée de Pentecôte	1564 Bruxelles - Anvers 1638
10.	Pieter Brueghel Le Jeune Rixe de jeu entre paysans	1564 Bruxelles - Anvers 1638

11.	Pieter Brueghel Le Jeune Paysage d'hiver avec l'auberge du cygne	1564 Bruxelles - Anvers 1638
12.	Pieter Brueghel Le Jeune La kermesse de la Saint-Georges	1564 Bruxelles - Anvers 1638
13.	Pieter Brueghel Le Jeune Le retour de l'ivrogne	1564 Bruxelles - Anvers 1638
14.	Pieter Brueghel Le Jeune Danses de noce en plein air	1564 Bruxelles - Anvers 1638
15.	Pieter Brueghel Le Jeune Paysans attablés en plein air	1564 Bruxelles - Anvers 1638
16.	Pieter Brueghel Le Jeune Le débauché puni ou L'ivrogne poussé dans la bauge aux pourceaux	1564 Bruxelles - Anvers 1638
17.	Pieter Brueghel Le Jeune Il joue sur la mâchoire ou La musique du riche est toujours agréable, même si elle est jouée sur une mâchoire d'animal	1564 Bruxelles - Anvers 1638
18.	Pieter Brueghel Le Jeune Tout mercier vante sa marchandise ou La tricherie revient à son maître; Tel est pris qui croyait prendre	1564 Bruxelles - Anvers 1638

Les Contemporains

19.	Maerten van Cleve Danses de noces en plein air	1527 - Anvers - 1581
20.	Tobias Verhaecht La construction de la tour de Babel	1561 - Anvers - 1631
21.	Jan BRUEGHEL de Velours Paysage panoramique avec le retour du bétail au village	1568 Bruxelles - Anvers 1625
22.	Jan BRUEGHEL de Velours Le retour du marché	1568 Bruxelles - Anvers 1625
23.	Jan BRUEGHEL de Velours Paysage rustique avec voyageurs	1568 Bruxelles - Anvers 1625
24.	Abel Grimmer Les proverbes flamands : le Vrai portrait des abus du monde renversé	1570 - Anvers - 1618
25.	Abel Grimmer La montée au calvaire ou Le portement de croix	1570 - Anvers - 1618
26 - 27.	Abel Grimmer Le mois d'Août ou La parabole des épis arrachés le jour du Sabbat ; Le mois d'Octobre ou La parabole des vignerons meurtriers (Les douze mois de l'année)	1570 - Anvers - 1618
28 - 29.	Abel Grimmer Paire de scènes de chasse, Chasse à courre et Tenderie d'oiseaux	1570 - Anvers - 1618
30.	Frans Franken le Jeune L'ouverture du bal	1581 - Anvers - 1642
31.	Louis de Caulery La Crucifixion	Vers 1575 Cambrai - Anvers 1621
32.	Hendrick Avercamp Paysage d'hiver avec patineurs	1585 Amsterdam - Kampen 1663

33.	Adriaen van Stalbempt Cabinet d'amateur	1580 - Anvers - 1662
34.	Adriaen van Stalbempt Paysage avec le prophète Elisée et les enfants de Béthel	1580 - Anvers - 1662
35.	Abraham Govaerts Vertumne et Pomone	1589 - Anvers - 1626
36 - 37.	Abraham Govaerts Paysage boisé illustrant la chasse ; Paysage panoramique avec ermite, cavaliers et pêcheurs	1589 - Anvers - 1626
38.	Pieter Binoit Petit bouquet de fleurs dans un vase en verre	1589 Cologne - Hanau 1632
39.	Floris van Dijck Table mise avec fromages et fruits	Delft, vers 1575 - Haarlem, 1651
40.	Jan Brueghel le Jeune Paysage fluvial avec port de pêche	1601 - Anvers - 1678
41.	Jan Davidsz de Heem Nature morte avec citrons, grenades et raisins sur un entablement	1606 Utrecht - Anvers 1684
42.	Ambrosius Bosschaert le Jeune Bouquet de tulipes dans un vase avec insectes	1609 Arnemuiden - Utrecht 1645
43.	David Teniers L'alchimiste dans son laboratoire	1610 Bruxelles - Anvers 1690
44.	Jan Van Kessel Nature morte au dalmatien	1626 - Anvers - 1679
44 - 45.	Jan Van Kessel Natures mortes	1626 - Anvers - 1679



Il nous semblait donc opportun, presque quarante ans après l'initiative du galeriste Robert Finck à Bruxelles, de montrer à nouveau l'œuvre de Pierre le Jeune, dans la diversité et l'ampleur de sa création, afin d'en proposer une approche renouvelée dans le contexte des grandes monographies muséales consacrées ces dernières années au paysage brueghelien (*Bruegel, Une dynastie de peintres* au Palais des Beaux Arts de Bruxelles en 1980 ; *Brueghel - Brueghel* au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 1997 ; *Pierre Brueghel le Jeune - Jan Brueghel l'Ancien, une famille des peintres flamands vers 1600* au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers en 1998 et, dernièrement, *L'Entreprise Brueghel* à Maastricht ainsi qu'à Bruxelles (2002)). Il nous a également semblé pertinent de réexaminer l'œuvre de Pierre Brueghel le Jeune en replaçant l'artiste dans son siècle, à côté de son aîné Maerten van Cleve ; à côté de contemporains de l'orbe brueghelienne comme Jan Brueghel de Velours, Jan Brueghel le Jeune ou Abel Grimmer et d'autres contemporains.

Nous formons le souhait qu'à cette occasion, le public puisse découvrir, ou mieux connaître, l'œuvre attachante et stimulante de Pierre le Jeune. Les spécialistes se sont plus à souligner l'extrême variété de ses choix et de ses expériences, à la fois iconographiques et stylistiques. Sans doute Pierre le Jeune avait-il choisi d'explorer le corpus paternel avec un mélange de tradition et d'innovation.

Nous nous réjouissons que cette exposition *Pierre Brueghel le Jeune et ses Contemporains* ait pu voir le jour dans le cadre de l'inauguration du Centre de Recherche d'Art flamand. La puissance évocatrice des compositions de Pierre le Jeune, le naturel, la gouaille et la poésie qui en émanent sont autant de fenêtres ouvertes sur un monde qui ne cesse de nous fasciner. Puisse cette exposition rendre hommage à la contribution de Pierre le Jeune dans la constitution de l'image brueghelienne.

This retrospective exhibition of the work of Pieter Brueghel the Younger and his contemporaries has been put together as an inaugural project for the Research Centre for Flemish Art. Featuring forty-six paintings, including eighteen seldom-seen panels by the master, this cultural event will provide a taste of the scope of activities that the Research Centre intends to offer. In addition to granting access to an outstanding documentation library that has been built up over the past thirty years, the aim is to present a rich composite image that will shed new light on the œuvre of the great Flemish Masters of the Sixteenth and Seventeenth centuries, at the same time as contributing to a broader awareness of the treasures of our cultural heritage.

With these goals in mind, it seemed appropriate, nearly forty years after the initiative taken by the Brussels gallerist Robert Finck, to once again exhibit the work of Pieter Brueghel the Younger, in all its diversity and prolific creativity, with a new approach that would complement the large-scale museum shows in recent years that have focussed on the Brueghelian landscape (Bruegel, *Une dynastie de peintres* at the Palais des Beaux Arts in Brussels in 1980; *Brueghel - Brueghel* at the Kunsthistorisches Museum in Vienna in 1997; *Pieter Brueghel the Younger - Jan Brueghel the Elder, a family of Flemish painters around 1600* at the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp in 1998 and, finally, *Brueghel Entreprises* in Maastricht and Brussels in 2002). It also seemed pertinent to re-examine the œuvre of Pieter Brueghel the Younger and to resituate the artist within the context of his age, alongside his senior peer Maerten van Cleve and other contemporaries within the Brueghelian universe such as Jan «Velvet» Brueghel, Jan Brueghel the Younger and Abel Grimmer.

We hope that on this occasion, the public will have the opportunity to discover or to become more familiar with the enthralling and vital work of Pieter Brueghel the Younger. Specialists have often pointed out the enormous variety of the artist's choices and experiments, both iconographically and stylistically. It is clear that Pieter Brueghel the Younger explored his father's legacy with a combination of tradition and innovation.

We are delighted to be able to organise this exhibition Pieter Brueghel the Younger and the Painters of his Age to mark the opening of the Research Centre for Flemish Art. The evocative power of the compositions by Brueghel the Younger and the natural ease, the relish and the poetry with which they are painted offer us a window into a world of endless fascination. On this note, we hope that the exhibition will be an homage to the role played by Pieter Brueghel the Younger in forging the indelible Breughelian imagery.

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

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

Il est surnommé Brueghel d'Enfer bien que les compositions infernales soient exceptionnelles dans son oeuvre. Pieter Brueghel le Jeune a travaillé selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu'il introduit, parmi lesquelles l'importance qu'il confère au paysage ainsi qu'une coloration propre, plus vive, que celle de son père et d'une grande pureté.

La seconde période débute vers 1615-1620. Il affirme sa personnalité par la création de compositions originales qui dès l'époque eurent un vif succès et suscitèrent elles aussi plusieurs répliques. Le fameux peintre de natures mortes et d'animaux Frans Snyders et son fils, Pieter Brueghel III, furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu'il donne à l'oeuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de son coloris, qui influença l'ensemble des peintres flamands de son siècle.

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



La pie sur le gibet

The magpie on the gallows

Panneau • Panel : 66 x 76,8 cm

PROVENANCE :

Collection privée;

Galerie Mlethke, Vienne, 1991;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.III, n°E1367, p.951, reproduit p.936, fig.753;

Collectif, *Brueghel - Brueghel, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*, Kulturstiftung Ruhr, Essen,

16 août - 16 novembre 1997, n°131; Kunsthistorisches Museum, Vienne, 9 décembre 1997 - 14 avril 1998, n°131;

C. Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, fol.234.

EXPOSITION :

Essen, Kulturstiftung Ruhr, *Brueghel - Brueghel, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*,

16 août - 16 novembre 1997, n°131;

Vienne, Kunsthistorisches Museum, *Brueghel - Brueghel, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*,

9 décembre 1997 - 14 avril 1998, n°131.



Pieter Brueghel the Younger, the eldest son of Pieter Brueghel the Elder, settled at an early age in Antwerp where he became an apprentice to the landscape painter Gillis van Coninxloo. He became Master in 1585. It is unlikely that he was taught to paint by his father, as the elder died in 1569 when his son was not yet five years old. It appears that his mother, the daughter of Master Pieter Coecke from Alost, and herself a painter, played a role during his apprenticeship, until her own death when he was an adolescent. In 1588 he married Elizabeth Goddelet and had seven children.

He is nicknamed "Hell Brueghel", although hellish expressions are rarely depicted in his works. Brueghel the Younger's career followed two different paths. In the beginning he copied many of his father's work and made several versions. He gave them his own style by introducing several variations, amongst them, the emphasis on the landscape, as well as a preference for a more brilliant and pure colour.

His second period began around 1615- 1620. He asserted his personality in creating original compositions that immediately met with great success and also instigated numerous imitators. The famed still-life and animal painter, Frans Snyders, and Brueghel's own son, Pieter Brueghel III were pupils of his during those years. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century. The fine quality of his paintings and the purity of his colours were highly influential to all Flemish artists of his century.

He had a particularly prolific career, spanning over almost a half-century and was very successful during his lifetime.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

« Par testament, il légua à sa femme une oeuvre avec une Pie sur le gibet / signifiant par la Pie les langues jacasseuses / qu'il vouait au gibet ». Ce passage de Van Mander nous fournit tout à la fois un « pedigree » et une explication du tableau de Pierre Brueghel l'Ancien, *La pie sur le gibet*, conservé au Landesmuseum de Darmstadt et daté de 1568. Cette peinture appartient au groupe d'œuvres de Brueghel dont le sens est devenu énigmatique. Les auteurs se satisfont rarement de l'explication sommaire de Van Mander et avancent les interprétations les plus divergentes, s'acharnant à dénicher des proverbes plus ou moins pertinents. Celui qui veut connaître le contenu original du message de Brueghel l'Ancien doit envisager la symbolique que la pie avait à l'époque. Un chapitre du *Dyalogus creaturarum* (Gouda, 1480), mérite toute notre attention : « De la pie et des autres oiseaux, dialogue 80. La gravure sur bois représente un oiseleur sur le point de refermer son filet sur une pie et cinq autres oiseaux. « Comme le disait maître Palinius, la pie est un oiseau robuste et rusé de blanc et de noir contrastés. Une pie qui savait parler le latin et la langue populaire était très bien traitée par un oiseleur, ce pour quoi elle ne voulut pas le récompenser par son ingratitude. Et elle vola jusqu'auprès d'un groupe d'oiseaux, se posa près d'eux et parla aimablement avec eux tous, si bien que ces autres petits oiseaux en étaient tout joyeux, et ils voulurent eux aussi apprendre à parler le bas-allemand ; ils se rassemblèrent donc autour de la pie, lui disant : Nous te prions de bien vouloir nous enseigner à parler comme tu parles, nous te donnerons comme salaire ce que tu voudras. La pie répondit : Je ne peux vous répondre à ce sujet ; il faut que j'en parle avec mon professeur qui m'a instruite. Mais si vous voulez m'accompagner jusqu'à l'endroit où il se trouve, il vous accueillera gentiment et vous apprendra ce que j'ai appris. Les petits oiseaux crurent la pie et l'accompagnèrent. Quand la pie fut de retour chez son maître, elle lui rapporta tous ces propos et lui dit : Va et prépare tes filets, et moi je volerai dedans avec toute la bande. Les petits oiseaux entendirent ces paroles, mais ils ne les comprirent pas : c'est pourquoi, insoucians, ils arrivèrent en volant. Entre-temps, l'oiseleur avait tendu ses filets. Et la pie revint près des oiseaux et leur dit : n'hésitez pas, ô mes sœurs, et volez librement avec moi, car j'ai parlé tranquillement avec mon maître qui nous recevra avec joie. Et après qu'ils eurent tous volés sous les filets, l'oiseleur tira ceux-ci par-dessus leurs têtes, les attrapa tous, les vendit, s'enrichit et dit : Si nous suivons les propos trompeurs, nous sommes bêtes. Méfions-nous des paroles de ceux qui nous parlent avec perfidie. Car Salomon disait que l'homme qui parle à son ami en l'implorant faussement lui tend un piège. De même le méchant homme qui parle de cette façon est un piège pour l'innocent ». A la pie est ainsi ici attribué le rôle malicieux, rusé et surtout perfide, sans scrupules lorsqu'il s'agit d'exploiter l'ingénuité des autres oiseaux, ses sœurs. Et, à la lumière de cette fable populaire, on ne peut plus



«In his will, he left a painting representing a magpie on the gallows, meaning the bad gossipers that he doomed for the gallows». This text from Van Mander gives us not only a «pedigree» but also an explication of Pieter the Elder's painting, *La pie sur le gibet*, held in the Lademuseum in Darmstadt and dated 1568. This painting is part of a group of Brueghel's paintings and its meaning has become enigmatic. The authors are rarely happy with Van Mander's short explanation and give very different interpretations based, relevant or not, on proverbs. In order to understand the original context of Brueghel the Elder's message you have to consider the significance of the magpie at that era. A chapter of *Dyalogus creaturarum* (Gouda, 1480), is worth reading «The magpie and other birds, dialogue 80» - The wood engraving represents a bird catcher about to catch a magpie and five other birds in his net). «According to the Master Palinius, the magpie is tough and clever black and white bird. A magpie that could speak Latin and the normal language was well treated by a bird catcher; this is why she wanted to thank him for his gratitude. She flew towards a group of birds, stopped near them and started to talk to them, the other little birds were so happy, and they also wanted to learn to speak, low-German; they therefore gathered round the magpie and said, Please teach us to speak like you do, we will pay you the salary you want. The magpie replied; I cannot answer on this matter; I will have to ask my teacher who taught me. But if you come with me to see him, he will welcome you and teach you what I have learnt. The little birds believed the magpie and went with him. When the magpie came back to his master, she told him everything and said: Go and get your nets, and I will fly into them with the others. The little birds overheard this but did not understand: so without a worry they flew. In the meantime, the bird catcher prepared his nets. The magpie went near the other birds and told them: don't hesitate, just fly with me and my master will be very happy to welcome you. And then they all flew under the net, the bird catcher pulled the net over their heads, caught them, sold them and became rich and said: If you listen to misleading advice, you are foolish; Beware of those who speak with treachery. Salomon said he who speaks to his friend falsely is setting him a trap. Just like the evil man who talks like that is a trap, for the innocent». Here therefore the magpie is considered as having a nasty role, crafty and above all deceitful, without scruples in the case of the cleverness of the other birds, her sisters. And in the light of this popular story, one can no longer agree with Van Mander's explanation of the bad tongues meaning chatty but that of traitors and informers, so explaining why Brueghel the Elder pledged them for the gallows. This extract of *Dyalogus creaturarum*, does not resolve the problem of the interpretation. Each individual can read sad thoughts on the mad human thoughtlessness, or positive thoughts that give enthusiasm to live with people. We will not come to any conclusion but it is inappropriate to talk about optimism in this painting especially with the dark signification of the gallows. The irreverence of the man squatting;



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

entendre, dans l'explication de van Mander, « langues jacasseuses » au sens de bavards mais bien de traîtres et de dénonciateurs, ce qui expliquerait du même coup pourquoi Brueghel l'Ancien les vouait au gibet. L'extrait du *Dyalogus creaturarum* ne résout pas le problème de l'interprétation. Tout un chacun peut y lire de mélancoliques réflexions sur la folle étourderie humaine, ou des pensées optimistes qui exaltent la volonté de vivre des gens du peuple. Nous ne nous livrerons à aucune conjoncture, mais il nous semble inapproprié de parler d'optimisme en rapport avec le tableau qui nous occupe, du fait même de la sombre signification de la potence. L'irrévérence de l'homme accroupi ; la croix plantée sur une tombe, les briques qui gisent à son pied comme sa mise en évidence à côté du gibet ont fatalement des significations spécifiques, mais lesquelles ?

Le tableau que nous présentons, inspiré du panneau de Darmstadt, montre la parfaite maîtrise du style brueghelien de Pierre le Jeune. Mais un effort de distanciation est illustré par la volonté de créer ici un paysage qui se démarque nettement de celui réalisé par Brueghel l'Ancien. Cette *Pie sur le gibet* est d'abord et avant tout un paysage d'une exaltante beauté dont la reconnaissance de la valeur esthétique émancipe le fils de l'exemple du père. Le principe de délimitation conséquente de la composition, sur les côtés et verticale, avec le motif central du gibet légèrement désaxé ; l'arrière-plan avec une vue sur une ville et un paysage vallonné ainsi qu'un cours d'eau sinueux se retrouvent tant chez le père que chez le fils, quoique cette délimitation soit plus nette sur notre panneau. Dans un site exceptionnel, rayonnant et serein, l'air vibre de lumière. Le lyrisme domine la vaste conception panoramique quoique la potence, le plus grand personnage du tableau et le plus visible, puisse venir rompre le plaisir délicat de ce poétique paysage. Le peintre s'est particulièrement porté sur le rendu très précis de mille et un détails, tant pour les pittoresques personnages que pour les éléments linéaires du paysage de rochers, de la représentation de la ville ou de la zone montagneuse lointaine. Traduite dans la langue des formes propres et particulières à Pierre le Jeune, cette *Pie sur le gibet* prolonge l'héritage brueghelien, avec une évolution propre.



the cross of the tomb, the bricks lying at his feet in evidence next to the gallows are obviously specific significations, but which ones?

The painting that we show, inspired by the panel in Darmstadt, shows Pieter the Younger's perfect handling of the brueghlian manner. However a special effort has been made here between the landscape and one of Brueghel the Elder. This Magpie on the Gallows is first and above all a landscape of extraordinary beauty that sets him apart from the example of his father. The principle of the considerable limitation of the top and sides, with the central motif of the gallows slightly off the centre; the background with the view of the town; an undulating countryside and a winding stream are to be found in the father's and the son's work although the demarcation is more pronounced on our panel. The lyric dominates the vast panoramic concept, although the gallows, the most important and most visible feature of the painting, could deaden the delicate pleasure of this poetical landscape.

The artist has paid particular attention to a thousand and one details, not only the picturesque figures down to the linear elements of the rocky landscape, the representation of the town or the distant mountainous zone. Translated into his own language of forms and typical to Pieter the Younger, this Magpie on the Gallows carries on the brueghelian heritage with its own evolution.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Véritable icône de l'art paysager flamand, ce thème de paysage d'hiver avec trappe est sans doute le sujet brueghelien qui a connu le plus de représentations et de réélaborations successives. Quelques 123 compositions ont été associées par Ertz au nom de Pierre Brueghel le Jeune, certainement celui qui l'a illustré le plus fréquemment (dont 53 déjà attribuées par Marlier en 1969). Aujourd'hui, il semblerait que l'on puisse recenser 43 panneaux autographes et 28 compositions non signées. On s'est longtemps accordé à considérer le panneau du legs Delporte, signé et daté de 1565 par Brueghel l'Ancien et qui se trouve actuellement dans les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, comme étant le prototype original de l'importante production de répliques d'atelier ou de variantes répertoriées. Toutefois, certains auteurs qui avaient conclu que le tableau de Bruxelles était un original sont désormais moins convaincus et ont reconsidéré leur point de vue. La recherche de l'oeuvre passant pour avoir servie d'exemple est donc loin d'être close.

Les différentes représentations du thème par Pierre le Jeune divergent toutes les unes des autres, avec de légères variantes entre elles. Elles s'émancipent, dans le détail, du modèle paternel. Ces différences s'observent, notamment, tant au niveau des accords chromatiques avivés qu'à celui du rendu minutieux des branchages toujours fouillés chez Pierre le Jeune ainsi que par le nombre d'hirondelles voletant dans le ciel. Néanmoins, dans tous les cas, on retrouve cette conception tout à fait moderne et initiée par le père, d'un paysage panoramique avec une si exacte notation de l'atmosphère d'une journée d'hiver où la lumière filtre à travers la brume. On retrouve également l'avertissement métaphorique de la composition du legs Delporte. Le sens profond de ce paysage hivernal est précisé grâce à une gravure au burin par Frans Huys, d'après un dessin original de Brueghel l'Ancien, intitulée *Scène de patinage devant la porte Saint Georges à Anvers*. Dans le ciel, trois titres sont indiqués : *Lubricitas Vitae Humanae* ; *La lubricité de la vie humaine* ; *De slibberachtigheyt van's menschen leven*. Il est donc fait allusion à la satisfaction des plaisirs mondains, pâles contrepoints aux incertitudes de l'existence humaine. En effet, c'est ici que se joue le sens du motif éponyme du panneau, cette trappe qui menace d'insoucients corbeaux et corneilles venus picorer des grains placés par un guetteur sous la planche de bois qui leur sera fatale. De même, la vie des joyeux patineurs peut, à tout moment, être irrémédiablement anéantie par une rupture hypothétique de la glace qui a saisi la rivière. Le trou que l'on observe au premier plan, percé sans doute pour un approvisionnement nécessaire en eau, est là pour nous le rappeler, quoique la désinvolture des petits patineurs semble l'occulter.



Paysage d'hiver avec trappe aux oiseaux

Winter landscape with bird trap

Panneau • Panel : 40,6 x 56,8 cm

PROVENANCE :

Mr. Matsukata, Tokyo, 1957;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.239 à 251;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, pp.575 à 587.

EXPOSITION :

Tokyo, Nihon Bashi Shirakiya, *Fine Art Exhibition*, avril 1957



True icon of the Flemish landscape school, this theme of the winter landscape with the trap is without doubt the brueghelian subject that has been the most copied and repainted again and again. Ertz has recorded some 123 paintings associated with Pieter Brueghel the Younger, most definitely the artist who has drawn it the most (of which 53 executed by Marlier). Today, it would appear that there are 43 paintings signed and 28 copies unsigned. For a long time it was considered that the painting of Delporte's legacy, signed and dated by Brueghel the Elder, kept today in the Musées Royaux des Beaux-Arts in Brussels, as being the original prototype of the large number of replicas and listed variations. However, some painters who had concluded that the Brussels painting was an original are now less convinced and are reconsidering their point of view. The research to find the painting that was used as the model is still going on.

*Pierre the Younger's different variations on the theme, are all very different with slight divergences between them. As far as the details are concerned, they are independent from the father model. These differences can be seen specifically in the degree of the depth of the colours as in the meticulous detail of the branches, always very elaborate in Pieter the Younger's work, as well as the number of swallows flying in the sky. Nevertheless, under all circumstances, we can see this idea that is very modern, created by the father, of a panoramic landscape with such precise detail of a winter's day with the light filtering through the mist. One can also find the metaphorical note true to the content of Delporte's legacy. The true meaning of this winter landscape is made clearer thanks to Frans HUYS engraving, based on Brueghel the Elder's original drawing, entitled *The skating scene at the Porte St Georges Antwerp*. Three phrases are written in the sky, *Lubricitas Vitae Humanae* ; *La lubricité de la vie humaine* ; *De slibberachtigheyt van's menschen leven*.*

Here we have a reference to the satisfaction of worldly pleasures, which can be weighed up against the perplexity of the human existence. Effectively this is where the double meaning of the painting plays its part, with the trap that entices the carefree crows and the rooks who come to peck at the seeds placed by the watchman under the plank of wood, which will be fatal for them. Just like, the life of the happy skaters, which can, at any moment, be completely wiped out if ever the ice covering the river should break. The hole that we see at the front of the picture, made most certainly to extract water, is there to remind us, although the carefreeness of the skaters hides it.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Festivité déterminante dans la vie de l'homme du commun du XVI^e siècle, devenue par là-même un sujet de prédilection des peintres de l'humanisme renaissant flamand, le thème des noces paysannes fit l'objet de déclinaisons multiples et Pierre le Jeune y consacra un groupe de tableaux important par son nombre. Il fallait réunir les participants à la noce avant que les festivités nuptiales proprement dites, avec le grand repas de noces, en plein air ou dans la grange en fonction du temps et de la saison, et avant que les danses, le plus souvent liées à la remise des présents, de nouveau en plein air ou sous le toit d'une grange, ne déploient leur vie exubérante et souvent débauchée.

A l'exception notable du sacrement lui-même, toutes les différentes phases des rituels accompagnant ces festivités, depuis les cortèges de la mariée et du fiancé jusqu'à la bénédiction du lit nuptial en passant par la remise des présents à la mariée, le repas de noces et autres danses nuptiales, furent détaillées avec brio et délectation. Dans ces petites scènes de la vie quotidienne villageoise, les peintres trouvaient une forme d'expression typique correspondant à leur joie de vivre. L'idée décisive des petits tableaux en bois n'émane pas du père, mais bien de Maerten van Cleve, le contemporain grivois du père. De sa main, nous connaissons quelques œuvres, le plus souvent présentées en séquences de plusieurs tableaux, illustrant les coutumes populaires de l'époque relatives aux noces.

Parmi les festivités des noces rustiques, le panneau que nous présentons représente l'un des sujets les plus populaires de la production de Pierre Brueghel le Jeune. Ertz dénombre quelques trente sept 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. Marlier, qui envisage un tableau perdu de Pierre Brueghel l'Ancien comme prototype, dégage trois grandes variantes à la représentation du thème de la danse de noces. Il y a celle qui nous montre la mariée participant à la danse générale qui a lieu en plein air ; celle où des couples moins nombreux dansent au premier plan, toujours en plein air, tandis que la mariée est installée au deuxième plan où les parents et amis lui apportent des présents ou de l'argent et, enfin, le même thème que le précédant mais dans un intérieur.

Nous connaissons une gravure au burin par Pieter van der Heyden, *Danse de noces en plein air*, qui porte dans un cartouche l'inscription BRUEGHEL. INVENT. Une nombreuse série de tableaux paraît s'en inspirer comme le montre la récurrence de motifs tels les quatre couples de danseurs du premier plan, les deux joueurs de biniou menant la danse adossés à un arbre et ménageant une trouée perspective derrière ou encore le notable tenant le rôle de témoin et contemplant un jeune homme buvant généreusement.

Notre panneau renvoie à divers exemplaires connus, de composition et dimension identiques, parmi lesquels ceux conservés aux Musées Royaux des Beaux Arts, à Bruxelles et au Museum of Art, à Philadelphie.

Danse de noce en plein air

Outdoor wedding dance

Panneau • Panel : 38,5 x 54 cm

Signé « BREUGHEL » en bas à gauche.

Le revers du panneau porte la marque de la guilde d'Anvers.

PROVENANCE :

Collection privée, Suisse;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.186 à 204 ;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, cat. 916 à 1015, pp. 722 à 738.



The wedding celebrations that were central to the lives of common folk in the sixteenth century became a favourite theme for the humanist painters of Renaissance Flanders. The theme of the peasant wedding was explored at length and Pieter Brueghel the Younger devoted a large proportion of his works to this subject. The participants in the wedding party gathered prior to the actual ceremony for a great wedding banquet held outdoors or in a barn, depending on the weather or the time of year, followed by the dances which were generally combined with the presentation of gifts, also held either outdoors or under the shelter of a barn and frequently the scene of exuberant, unbridled revelry.

With the notable exception of the sacrament it itself, all of the different phases of the accompanying rituals were detailed with relish and verve by these painters, from the separate processions of the bride and groom to the blessing of the nuptial bed and the bestowing of gifts upon the bride, and the wedding feast and dances. In these small scenes of daily village life, the found a form in which to encapsulate joie de vivre itself.

The key idea for these small scenes on wooden panels did not actually come from Jan Brueghel the Elder, but from Maerten van Cleve, the latter's saucy contemporary. He is known to have produced several works, often presented sequentially, illustrating the popular customs of the day associated with weddings.

Among the festivities of country weddings depicted by Pieter Brueghel the Younger, the panel presented here represents one of his most popular themes. Ertz has catalogued some 37 signed versions ranging in date between 1607 and 1626, out of the approximately 100 of such scenes that have been somewhat loosely attributed to the artist. Marlier, who supposed that there must have been a now lost prototype painted by Pieter Bruegel the Elder, distinguishes three major variations in the pictures. There are those showing the groom taking part in the collective dance held outdoors; the ones in which numerous couples dance in the foreground, also outdoors, while the bride is shown set somewhat back receiving gifts or money from the relatives and friends, and finally, the same scene taking place indoors.

There is a copperplate engraving by Pieter van der Heyden, Outdoor wedding dance, which includes a cartouche with the inscription BRUEGHEL. INVENT. A large number of paintings appear to have been inspired by this engraving as certain details such as the four pairs of dancers in the foreground, the two bagpipe players accompanying the dance leaning against a tree creating a perspective vista towards the back and also the notable acting as witness to the scene who contemplates a young man partaking liberally of the drink.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La scène se passe dans un paysage arboré dont les troncs sinueux permettent de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent les invités de la noce de l'avant-plan. Le point de vue élevé, choisi par le peintre, permet de voir la jeune mariée reconnaissable à ses deux couronnes, la couronne nuptiale traditionnelle cernant sa tête et, la deuxième, accrochée au drap d'honneur lestement tendu entre deux arbres devant la table nuptiale. L'héroïne du jour trône dans une attitude compassée exprimant une certaine indifférence à la curiosité indiscrete et non dénuée d'envie de la foule d'invités qui se presse à ses côtés et contemple 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 éméchés ou sautillants de la composition. Depuis la table nuptiale, les figures - dont certaines s'embrassent sans trop de contraintes, s'échelonnent avec aisance en un crescendo qui culmine dans le groupe des danseurs du premier plan, saisis d'une vitalité débordante et remplissant l'espace par des mouvements circulaires. On croit voir dans le rythme vertigineux une quantité de couples dansant alors qu'en réalité, ils ne sont que quatre, formant une masse harmonieuse et souple. Leurs attitudes pour exécuter leurs mouvements giratoires sont très élégantes, malgré la corpulence de certains.

L'ambiance festive est dévoilée par une palette de couleurs vraies, vives et intenses parmi lesquelles le rouge, le vermillon et le bleu azur sont savamment opposés à des taches discrètes de gris clair, de beige, de blanc et de noir qui participent au rythme du tableau. On ressent fortement l'émotion joviale des danseurs et buveurs et l'intensité de la lumière plonge la scène dans un entrain dynamique et festif. Pierre le Jeune a ici réussi à faire une œuvre nouvelle d'une grande fraîcheur qui annonce ses propres scènes rustiques.



This panel recalls various well-known specimens of identical composition and dimensions, including the ones at the Royal Museums of Fine Arts in Brussels and at the Philadelphia Museum of Art.

The scene is taking place in a landscape dotted with trees, the sinuous trunks of which allow a play of diagonal lines to be created which invites the spectator into the heart of the frenzied farandole being danced by the guests in the foreground. The painter has opted for a raised perspective which clearly shows the young bride who can be identified by her two crowns, the traditional nuptial crown encircling her head and the second attached to the ceremonial canopy hung between two trees in front of the wedding table. The heroine of the day presides stiffly, exuding a certain indifference to the indiscreet curiosity, not without envy, of the crowd of guests who throng around her and examine the dish of wedding gifts in hard cold cash. There is no explicit trace of the groom, and one might well wonder if he is not already among the merry, bobbing revelers in the composition. From the nuptial table, the figures, some of whom are embracing each other with abandon, swirl naturally into a crescendo culminating in the group of dancers in the foreground, whose exuberant vitality and wide, circling steps fill the space. In the dizzying fray, there appear to be numerous couples dancing, while in reality there are only four, creating a harmonious and flowing mass. They acquit themselves most elegantly of their gyrating movements, in spite of the considerable girth of some.

The festive atmosphere is conveyed by a palette of intense, bright and true-to-life colours including red, vermillion and azure, deftly balanced with pale gray, beige, white and black which bring rhythm to the painting. One gets a strong sense of the joyful emotion of the dancers and drinkers and the intensity of the light imbues the scene with a dynamic and festive effect. Pieter Brueghel the Younger has succeeded here in creating a new, highly refreshing work, which foreshadows his own scenes of country life.



4-5

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La similitude de composition entre les « cortèges » de Pierre le Jeune et ceux de Maerten van Cleve ressort clairement de la comparaison des modèles correspondants de van Cleve. Toutefois, nous constatons que certains visages et la manière de traiter les feuillages sont tout à fait caractéristiques de la manière de Pierre le Jeune et que celui-ci a délibérément omis certains éléments pour offrir une version toute personnelle. Les deux panneaux que nous présentons sont de la même veine que leurs deux pendants de la William Rockhill Nelson Gallery of Art, conservés à Kansas City, mesurant chacun 25,4 x 39,3 cm et signés « P.BREVGHEL ».

Deux petits groupes en habits de fête se dirigent, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, vers l'église dont on aperçoit le clocher, dans les arbres, sur l'un des panneaux. Isolant, dans la mesure du possible, chacun des protagonistes sur un fond paysage rustique, Pierre le Jeune a fortement circonscrit le contour de chacun de ses personnages, dont les pieds se détachent avec vigueur sur le sol. Les visages sont scrutés et individualisés avec insistance. La fiancée, mains jointes et yeux baissés, reconnaissable à sa couronne nuptiale traditionnelle, paraît vraiment monumentale entre ses deux jeunes pages, tant le rendu de sa corpulence est quelque peu exagéré. Le fiancé, qui porte également une petite couronne sur la tête, se meut lui en une démarche timide et guindée. Tous deux évoluent en tête du cortège, derrière un joueur de biniou et un autre de tambour et de flûte qui ouvrent la marche. Hommes et femmes, derrière les fiancés, bavardent, jasant et confèrent un caractère enjoué à cette procession formelle.

Pierre le Jeune donne beaucoup d'importance au paysage qu'il accorde à la thématique : lui aussi respire la grande paix d'un jour faste et la sécurité que promettent les fermes à l'arrière - gauche, où l'on apprête le repas de noces. Les deux œuvres sont peintes d'une touche très légère, vibrante et dans des tonalités vives. Le peintre fait chanter les couleurs, les rouges surtout, mais aussi les bleus et les verts en les appliquant sur les gris très fins, les beiges et les bistres.



Le cortège de la mariée et Le cortège du fiancé

The bride's suite and the bridegroom's suite

Panneau • Panel : 28,5 x 39,5 cm

Signés « P.BREVGHEL ».

PROVENANCE :

Collection de la Princesse Charles d'Arenberg, avant 1926;

Galerie Giroux, Bruxelles;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, cat. 809 et 810, p. 699.

EXPOSITION :

Galerie Giroux, Bruxelles, novembre 1926, n°22 et 23;

Essen, Kulturstiftung Ruhr, Brueghel - Brueghel, *Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*,

16 août - 16 novembre 1997, n°132 et 133;

Vienne, Kunsthistorisches Museum, Brueghel - Brueghel, *Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*,

9 décembre 1997 - 14 avril 1998, n°132 et 133.



The similarity of the content of Pieter the Younger's suites' and those of Maerten van Cleve's comes out clearly in the comparison of the corresponding models of van Cleve.

Nevertheless, we note that certain faces and the way the leaves are painted are typically painted after the manner of Pieter the Younger and that he has deliberately left out certain elements in order to render an absolutely personal version. The two panels exhibited here are of in the same inspiration as their two 'offspring' from the William Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City, both measuring 25,4 x 39,3cm and signed 'P.BREVGHEL'.

Two small groups dressed in party clothes, the men on one side the women on the other, make their way towards the church, whose bell tower can be seen in the trees in one of the panels.

Pieter the Younger has gone to great lengths to make sure that each of the individuals stands out against the countryside background, outlining heavily each of the characters whose feet stand out heavily from the soil. The faces are closely scrutinized and all unique.

The fiancée, with her hands together and her eyes looking down, can be recognised by her traditional wedding crown, looks just like a monument between the two young pages in the way the size of her body has been somewhat exaggerated. The fiancé, who is also wearing a small crown on his head, is moving in a very shy and stiff way. Both of them head their suites, and at the back there is a bagpipe player and the other by a drum player and a flute player who open up the march. Men and women are behind the fiancés, talking, chattering, and giving a jolly atmosphere to this formal procession.

Pieter the Younger gives much importance to the landscape as he does to the theme of the painting: he too breathes the immense peace of such a pomp day and the serenity of the farms behind on the left, where the wedding feast is being prepared. The two pieces of art are painted with a very light vibrant stroke and in bright shades. The artist makes the colours sing, especially the reds but also the blues and the greens by giving them a very fine touch of grey, beige and yellowish brown.





Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Lorsque nous comparons *La remise des présents à la mariée* présentée ici avec celle de Maerten van Cleve, nous constatons à quel point Pierre le Jeune s'appuie sur son modèle. Il choisit un lieu similaire devant un drap rouge pendu entre deux arbres; les intervenants les plus importants correspondent parfaitement. Pierre le Jeune a uniquement supprimé quelques personnages à droite et à gauche de la table et a renoncé à quelques présents, comme la petite cassette murale en bois à gauche et un berceau à droite, qui étaient portés par les personnages de van Cleve supprimés par Pierre le Jeune. Il reprend même fidèlement des motifs individuels, comme la cruche en grès posée sur le banc et, sous le banc, le chien, quasiment un signe de reconnaissance de van de Cleve, un élément figurant sur pratiquement toutes les représentations du peintre.

D'autre part, il existe une ressemblance frappante entre la jeune épouse assise devant l'assiette de la mariée, avec son expression ambiguë, et l'estampe de P. van der Heyden réalisée d'après une œuvre de Pierre l'Ancien. Dans toutes les versions de la *Remise des présents à la mariée*, du *Repas de noces* et autres danses nuptiales, réalisées par Pierre le Jeune, on retrouve ce motif central. On voit également ce même motif central lors de fêtes de noces se déroulant dans une grange et où on apporte les cadeaux par le côté, tableau dont Pierre le Jeune a réalisé plusieurs versions.



La remise des cadeaux nuptiaux
The presentation of the wedding gifts
Panneau • Panel : 27 x 43,5 cm
Signé et daté « P. BRUEGHEL.1622 ».

PROVENANCE :
Brod gallery, Londres, 1968;
Collection privée, Bruxelles.

LITTÉRATURE :
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.704, n° E 836 ; vol. II, p.649, Ft 516, illustré.



When one compares *The presentation of the wedding gifts* shown here with Maerten van Cleve's version it is obvious how Pieter the Younger used it as his model. He has chosen a similar place, the wedding table with two trestle legs is identical, in front a red flag hangs between two trees, the most important elements are perfectly the same. Pieter the Younger has just removed some figures on the right and the left of the painting and done away with some presents, like the little wooden casket on the left and the cradle on the right, gifts given by van Cleve's figures and left out by Pieter the Younger. He accurately reproduces the individual motives like the stone jug and under the bench, the dog, almost a distinctive sign of van Cleve, a detail almost present in all the artist's paintings.

On the other hand, there is a very strong resemblance between the young wife sitting in front of the bride's plate, with an ambiguous expression, and P. van der Heyden's print based on Pieter the Elder's work. In all the variations of *The presentation of the presents to the bride*, the wedding feast and other wedding dances carried out by Pieter the Younger, there is one main motif. One also sees this central motif when the wedding feast takes place in a barn and where the presents are bought in on the side, Pieter the Younger made several versions of this painting.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Le petit panneau que nous présentons correspond à un moment tout à fait particulier, celui où la mariée, entourée de ses proches, reçoit la procession des invités venue lui apporter les cadeaux nuptiaux. La formulation de Pieter le Jeune se détache par une simplification lui permettant d'améliorer la lisibilité de la composition et de se concentrer sur l'expressivité des personnages principaux. Entre arbres et arbustes aux feuillages peints dans cette gamme de verts bleuâtres si caractéristiques de la manière de l'artiste, aux petites branches se terminant par des gouttes de lumière, un drap d'honneur de couleur rouge a été tendu. Une couronne y a été suspendue et fait office de dais à une jeune mariée dont la longue chevelure virginale est parée de la couronne nuptiale traditionnelle. La jeune femme contemple avec une expression ambiguë, mêlant intérêt et une certaine pointe de mélancolie, le pécule de pièces sonnantes et trébuchantes qu'elle a devant elle et que vient encore compléter un couple d'invités. Ces espèces, dûment enregistrées par un personnage vêtu de noir (son père ou, de façon plus probable, un homme de confiance mandaté à cet effet), serviront à dédommager ses parents des frais occasionnés par les festivités. Autour d'elle, des deux côtés, se pressent des convives brandissant, dans un geste quasi héroïque pour certains, des éléments de mobilier et autres ustensiles destinés à l'usage du jeune couple. Des tabourets, un soufflet, un rouet, une hotte, et plus humoristique, une chaise percée, nous donnent un aperçu savoureux du trousseau nuptial d'un jeune couple de paysans aisés à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles.

En tout état de cause, le format oblong de notre panneau suggère qu'à l'instar d'un nombre conséquent d'autres compositions figurant des scènes nuptiales, il était destiné à s'insérer dans des endroits bien déterminés de l'ameublement domestique : dessus de porte ou de part et d'autre d'une cheminée. Conçues sans prétention, les gens pouvaient se reconnaître dans de telles images et il est plus que vraisemblable que ces petits tableaux aient été utilisés, par une sorte de mise abyme distanciée et quelque peu humoristique, comme des cadeaux nuptiaux destinés à une classe paysanne aisée.



The little panel exhibited depicts a very special moment, when the bride with her next of kin, welcomes the suite of guests who have come bringing presents. Pieter the Younger's version stands out because of its simplicity and thus making the picture clearer and bringing out the expression of the figures faces. A red flag to mark the occasion has been hung up in the trees.

The trees and the bushes are painted in a blue green shade with the branches ending in little dots of light, which is a very characteristic sign of the artist's style. A crown is also hanging there as a sort of tribute to the young bride who is wearing the traditional crown in her long virgin hair. The young woman has a mixed expression between sadness and interest for the amount of money in front of her, and a couple of guests add more to it. The coins are counted by a person dressed in black (her father or some other reliable person hired to carry out the task) and will be used by the parents to pay for the expenditure of the festivities. Surrounding her on both sides, her guests flock bringing, some in an almost heroic way, pieces of furniture and other utensils to be used by the young couple. Stools, bellows, spinning wheel, basket and on a more humoristic note a commode, all these goods were part of the wedding trousseau of a comfortably well established young couple between the XVI and XVII centuries.

It is without a doubt, that the oblong size of the panel implies that like other paintings of wedding scenes, it was meant hang in certain places in the house, above the door or near the chimney. Through these totally unpretentious images, the people could associate themselves with this type of scene and it is quite probably that this type of small painting was used as an unusual and somewhat humoristic wedding present amongst the well-off peasant class.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Parallèlement au repas de noces s'appuyant sur l'exemple du père, Pierre le Jeune développe tardivement une formulation totalement nouvelle et indépendante du thème qui le montre au sommet de son art. Sur un format relativement petit, comme l'exemplaire présenté ici, le peintre déploie une panoplie de formes et de couleurs comme on en trouve dans ses représentations de kermesses. Deux tableaux signés et datés à la fin des années 1620 témoignent du fait que l'original de Pierre l'Ancien, le célèbre tableau de la *Noce villageoise*, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, a réellement envoûté son fils. Son « combat » avec l'original s'est traduit par des œuvres peu ordinaires, sous forme de solutions non fixées.

Une troisième formulation du thème de la *Noce villageoise*, dont nous proposons une version, s'appuie sur une idée de forme de Marten van Cleve et prouve le désir de l'artiste de conserver dans son offre ce thème apparemment réclamé du public. Le regard se concentre ici sur la pittoresque tablée des invités, dressée en parallèle à l'espace image. Le paysage ne remplit pas de fonction propre. Rendu avec légèreté autour de la scène, il ne sert qu'à localiser celle-ci. Les seules vagues réminiscences à l'exemple paternel de Vienne sont l'idée des écuellées de riz ou de flanc apportées sur un plateau improvisé par deux hommes. Tout le reste est invention propre et concorde avec les représentations de kermesses et de scènes paysannes quotidiennes.

L'assemblée s'est joyeusement installée à table, sur les bancs où sont assis les principaux protagonistes, la mariée, les parents de la mariée et le reste de la famille. On retrouve le dais rouge et la couronne évoqués dans la *Remise des cadeaux nuptiaux*. A cette table, on mange, on coupe le jambon, on boit, on se tend des cruches de bière. L'impression de vie naturelle de la scène est complète. Cette assemblée gesticulante de paysans déjà éméchés est particulièrement typique de Pierre le Jeune, avec ses silhouettes « ouvertes » et cependant toujours ramenées dans le plan du tableau, comme pressées entre deux cloisons invisibles et formant une frise décorative. Le peintre ne laisse pas se reposer le mouvement qui commence par les deux hommes répartissant les pleines écuellées à l'avant gauche. Tout ondule de-ci, de-là ; bras, corps, têtes sont transformés en des formes donnant la direction ; un mouvement est entamé, arrêté ou poursuivi, revient à son point de départ mais sans quitter l'assemblée des convives. Cette danse des corps et l'excitation appartiennent à tout ce que Pierre le Jeune, observateur perspicace et plein d'humour, saisit dans les manifestations extérieures du comportement des paysans, illustrant la joie de vivre de la paysannerie flamande plutôt que la fatalité de leur destinée comme l'avait fait son père.



Le repas de noces en plein air

The outdoor wedding feast

Panneau • Panel : 27 x 43,5 cm

Signé « P. BRUEGHEL ».

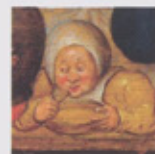
PROVENANCE :

Brod gallery, Londres, 1968;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.III, p.713, n°E873 ; vol.III, p.661, Ft 534, illustré.



Alongside the wedding feast based on his father's example, Pieter the Younger later on in life elaborates a totally new and independent variation on the theme that proves him to be at the summit of his art. On a relatively small scale, similar to the work shown here, the painter uses a range of shapes and colours similar to those found in his reproductions of village fairs.

Two paintings signed and dated around the end of 1620 show that Pieter the Elder's original, the famous painting of the Village Wedding, held at the Kunsthistorisches Museum Vienna, really infatuated his son. His «fight»p with the original can be seen in clearly out of the ordinary works bearing with new solutions.

The third variation on the theme of the Village Wedding that we are showing a version is based on an idea of Marten van Cleve and proves the artists wish to keep the theme that the public apparently wanted to see. The focus this time is the table of the guests, at the same time set in space. The landscape does not fill up its space. Lightly surrounding the scene, it only shows the location of the event. The only vague recollections of his father's example in Vienna are the idea of the bowls of rice or custard carried by two men on an improvised tray. The remains are his own invention and tallies with his reproductions of village fairs and daily peasant scenes.

The congregation is setting on benches around the table with the main protagonists, the bride, the bride's parents and the rest of the family. One can see the red canopy and the crown depicted in the Wedding Present giving ceremony. At that table, everyone is eating, cutting ham, drinking, and toasting with mugs of beer. The impression of a natural scene of life is complete. This crowd of agitated peasants already quite drunk is typical of Pieter the Younger, with his 'open' silhouettes and nevertheless always in the plan of the picture, as if squashed between two invisible separations, creating a decorative frieze. The painter keeps the movement of the picture with the two men who distribute the full bowls in the left hand side. There is a wave effect here and there with arms, bodies, heads changing shapes and giving direction; there is movement stopped, started and going on, and going back to the start but it never leaves the group of guests. This dance of bodies and excitement are particular to Pieter the Younger, shrewd observer and full of humour, he seizes the outgoing signs of the peasants behaviour, showing their love of life of the Flemish peasantry rather the misfortune of their destine as his father had done.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

En 1570, un an après la mort de Brueghel l'Ancien, Hieronymus Cock publiait une série de quatre gravures représentant les *Saisons*. C'était le résultat d'une commande faite au moins cinq ans plus tôt à Brueghel l'Ancien de quatre dessins que Cock ferait graver. Mais le peintre, établi alors à Bruxelles, n'eut pas le temps d'achever le travail et ne fournit que les deux premiers dessins : le dessin du *Printemps*, conservé à l'Albertina de Vienne, signé BRVEGEL et daté 1565 ; celui de l'*Été*, conservé à la Kunsthalle de Hambourg, également annoté [B]RVEGEL (le B manquant par la suite d'une coupure) et daté 1568. Brueghel l'Ancien décédé, Cock demanda à Hans Bol de lui fournir rapidement les dessins de l'*Automne* et de l'*Hiver*, de sorte que la série des quatre planches put paraître en 1570.

Pierre Brueghel le Jeune a trouvé en ces estampes la matière de quelques uns de ses plus beaux tableaux. Abel Grimmer s'en est également inspiré, mais la manière de chacun d'eux s'affirme avec netteté et leurs versions ne se confondent nullement. Alors que l'on connaît certaines séries de Grimmer restées complètes, il semble que celles de Pierre le Jeune aient été démembrées de bonne heure. Peut-être le premier avait-il l'habitude de ne pas scinder ce genre de suite, tandis que le second consentait sans doute à fournir une saison isolée à la demande du client.

L'époque de la moisson, l'été, tel qu'il est évoqué sur ce panneau, n'est pas simplement un épisode déterminé par la succession régulière des saisons. L'été, c'est l'épanouissement de la vie ; c'est l'apothéose de l'opulente productivité de la terre engendrée par les forces fructifiantes du soleil, ce sont les liens intimes et intrinsèques qui unissent la vie de l'homme à celle de la terre dans la maturité du renouvellement.



La moisson

The harvest

Panneau • Panel : 71,5 x 102 cm
Signé et daté « P.BREVGHEL, 1621 ».

PROVENANCE :

Collection de Georges Legrand, conseiller de Louis XIV (1643-1715) ;
Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp. 226 à 232 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, pp. 594 à 597.



In 1570, one year after Brueghel the Elder's death, Hieronymus Cock made a series of four engravings representing the Seasons. This was a commission made to Brueghel the Elder five years previously of four drawings that Cock would have carved. But the artist, then established in Brussels did not have the time to finish the work and only delivered the first two drawings: the drawing 'The Spring' held at Albertina in Vienna, signed BRVEGEL and dated 1565 ; 'The Summer' held at Kunsthalle in Hamburg, also bearing [B]RVEGEL (the B is missing following a gash) and dated 1568. With the death of Brueghel the Elder, Cock asked Hans Bol to quickly send him the drawings of the Autumn and the Winter so that the series of the four plates could be finished in 1570.

These prints were the inspiration for some of Pierre Brueghel the Younger's most finest paintings. Abel Grimmer also took inspiration from them but the way in which each of them asserts himself are individual and their versions are totally different. Whereas we know of certain series of Grimmer that have been kept together, it appears that Pieter the Younger's series were already broken up at an early stage. Perhaps Grimmer was not used to splitting up this kind of work, whereas Brueghel was prepared to deliver a season on its own at a client's request.

The harvest period, the summer, as it is portrayed in this painting, is more than just a specific period in the normal sequence of the seasons. The summer is the full bloom of life, it is the grand finale of the earth's abundant productivity generated by the sun's fruitful powers. These are very close and specific ties that bond man's life with that of the earth in the ripeness of the renewal.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Une influence maniériste se ressent dans cette composition expressive. Dans la torpeur du mois d'août, la fécondité de la terre s'impose sous l'écrasante chaleur de midi. L'air ne circule pas : nul feuillage, nul épis de blé ne bouge. Les personnages s'intègrent naturellement au vaste paysage jaune, presque tout entier couvert de blé aux tons roux et dorés, et ponctuent la ligne de fuite du champs. On retrouve, au premier plan du panneau, à gauche, le faucheur de l'estampe puissamment campé dans l'action, qui, par ses seules qualités plastiques, suggère l'alliance de réciproques puissances pour assurer la vie des paysans, celle de la terre et leur pérennité commune. D'autres faucheurs, glaneurs, relieurs ou encore les minuscules silhouettes des porteurs de gerbes de plans lointains s'affairent entre deux étendues de blé mûr. A l'avant-droit, un groupe de paysans a cédé au besoin de repos. Le motif de cette collation de midi reprend à l'identique le groupe du grand tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, la Moisson, conservé au Metropolitan Museum à New York. Les huit paysans, réunis à l'ombre d'un arbre, mangent et boivent. Une fermière règne sur ce groupe et s'en distingue par sa belle tenue. Son grand chapeau de paille, son corsage jaune, son tablier blanc bien noué sur la jupe verte lui donnent de l'élégance.



One can feel a very special style in the handling of this expressive setting. In the torpor of the month of August, the fertility of the earth is heavily present under the stifling midday sun. There is no air: no foliage, not a single ear of corn moves. The figures blend naturally into the vast yellow landscape, which is almost entirely covered in rusty and golden coloured wheat, emphasizing the outline of the field. In the foreground on the left we see the reaper of the drawing hard away at work, who, with his individual plastic qualities conjures up an alliance of mutual authorities to ensure the peasants' life, that of the earth and of their common everlastingness. In the far distance there are other reapers, gleaners, binders and even more tiny silhouettes of figures carrying sheaves, busy in the two vast fields of ripe wheat. In the front on the right, a group of peasants have stopped work for a rest. The theme of this midday meal is identical to the group of Pieter Brueghel the Elder's large painting, the Harvest, held at the Metropolitan Museum in New York. The eight peasants, grouped together in the shade of a tree, are eating and drinking. A woman farmer dominates the group and stands out because of her smart clothes. She has an elegant air with her large straw hat and her white apron tied over her green skirt.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Le panneau de la *Noce enfantine* que nous présentons, comme la version similaire conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, dépeint une petite fille, la « *Mariée de Pentecôte* », parée de fleurs et de rubans et accompagnée par les enfants du village. Selon la tradition, elle passe de maison en maison, chante des chansons sur le cresson des prés et reçoit des petits présents.

La fillette, parée des plus beaux atours, est entourée de petites filles faisant penser, par leur silhouette réduite, à des adultes de petite taille. Les jupes qu'elles ont relevées sur le sommet du crâne, à l'instar des coiffes de leurs mères, révèlent la piètre condition de leurs vêtements de dessous. L'héroïne du jour, la *Mariée de la Pentecôte*, est reconnaissable à la couronne nuptiale qui orne sa longue chevelure et que portent traditionnellement les jeunes épouses adultes. Elle s'avance, mains jointes et yeux baissés, dans une attitude compassée, entourée de deux dames d'honneur parées de couronnes de fleurs printanières. Deux enfants musiciens, jouant du tambour et du violon, précèdent la parade dans cette rue de village. Pierre le Jeune a pris, ici, un évident plaisir dans l'illustration de l'espièglerie et de la malice de ses jeunes personnages : certes, au premier rang, règne une respectabilité très formelle mais, au-delà, la noce est beaucoup moins polcée et on se chahute allègrement. Une fillette s'improvise même trublion en tentant, par une extraordinaire grimace, de rompre le sérieux affiché par la jeune mariée. Derrière le cortège de noce, qui occupe les deux tiers de l'avant-plan, s'ouvrent des scènes de rues villageoises devenues un des signes de reconnaissance de Pierre Brueghel le Jeune, avec une qualité d'exécution et des petites figures animant le paysage villageois qui témoignent de sa paternité. Diverses innocentes histoires de la vie quotidienne paysanne sont représentées : vers le plan médian, un homme tient la main d'une enfant et rejoint le cortège, un autre décharge une charrette, une femme tend le bras vers un enfant « perdu » qui se précipite vers elle les deux bras tendus vers l'avant ; à l'avant-plan à droite, une femme nourrit des poules tandis qu'un enfant se soulage devant un cochon.



La noce enfantine ou La mariée de Pentecôte

The child's wedding or The Whitsun bride

Panneau • Panel : 45 x 74,5 cm

Daté et signé « 1618 P.BREVGHEL ».

PROVENANCE :

Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.369 à 371;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, pp. 757 à 760.



The panel of the *Child's Wedding* that we present, like the similar version held at the Metropolitan Museum of Art in New York, depicts a little girl, the *Whitsun bride*, adorned with flowers and ribbons and escorted by the village children. According to the tradition, she goes from house to house singing songs about the watercress and receives presents.

Young girls who look like miniature adults due to their small silhouette surround the young girl, dressed in her best clothes. The hems of their skirts are turned up over their heads, like their mothers, and reveal the awful condition of their clothes underneath.

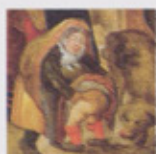
The heroine of the day, the *Whitsun bride*, is recognisable with her wedding crown in her golden locks and traditional adult wedding clothes. She walks, hands together and eyes down, looking serious, surrounded by two bridesmaids wearing spring flowers. Two child musicians playing the drums and the violin lead the parade in this village street. Here, Pieter the Younger, has obviously taken much pleasure to illustrate the young peoples' mischievousness and malice: in the front row there obviously is an air of formal respectability, but for the rest the wedding is not very orderly and there is some rowdiness.

One young girl even makes faces in an effort to break the serious expression on the bride's face. Behind the bridal suite, which takes up two-thirds of the foreground, there are scenes of the village streets, one of the distinctive signs of Pieter Brueghel the Younger, with a quality of detail and the small figures animating the village countryside, in the same style as his father painted. Various innocent stories of everyday peasant life are depicted: towards the middle, a man is holding a child's hand and joins the suite, another one is unloading a cart, a woman holds out her arm to catch a 'lost' child who runs towards her arms outstretched; in the foreground on the right, a woman is feeding pigs whilst a child is relieving himself in front of a pig.



La présence d'un couple patricien, élégamment et richement habillé, souligne la différence idéologique qui sépare les milieux ruraux et urbains. La dame, dans une gestuelle déterminée, retient par la main sa fillette qui souhaiterait se joindre au cortège villageois. Les autres adultes réagissent avec intérêt et attendrissement au passage de leurs enfants.

Toutes ces petites figures qui animent le panneau sont telles que nous les connaissons chez Pierre le Jeune, comme nous l'avons évoqué. Toutefois, Glück et Marlier ont relevé la similitude de cette représentation, de la disposition globale de la composition jusqu'au motif particulier du chien qui aboie, avec une composition apparentée à un contemporain de Brueghel le Jeune, David Vinckboons, et considèrent ce dernier comme le créateur spirituel de cette scène amusante d'enfants (cf. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.758, n°604, reproduit).



The presence of a gentry couple, elegantly and richly dressed, underlines the ideological difference between the village and town classes. The lady, in a very determined way holds back her daughter who would like to join the village procession. The other adults look over the children as they pass with interest and affection.

*All these figures that animate the panel are typical of Pieter the Younger as we have already explained. However, Glück and Marlier, recreated a similar copy in the layout and the content right down to the barking dog, with the composition belonging to a contemporary of Brueghel the Younger, David Vinckboons, whom they considered to be the spiritual creator of this amusing scene of the children (cf. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.758, n°604, reproduction).*



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

L'origine brueghelienne de cette furieuse mêlée ne laisse aucun doute. Elle est attestée par trois documents d'où il ressort, en outre, que l'artiste en fit certainement un dessin et peut-être un tableau laissé inachevé. Le premier document est une gravure exécutée vers 1621 par Lucas Vorsterman et portant en légende « Pet. Bruegel inuent ». Le deuxième document est une lettre par laquelle Lord Arundel, peu après 1625, charge son agent à Anvers d'acheter « un tableau commencé par Brueghel et achevé par Mostaert, représentant une rixe de paysans qui en sont venus aux mains au jeu de carte et dont il existe une gravure de Vosterman ». Enfin, le troisième et dernier document est l'inventaire des collections de Rubens, dressé en 1640, qui mentionne parmi les propres œuvres de l'artiste « un combat de paysans, faict d'après un dessin du vieux Brueghel ». L'inventaire ne précise pas si la copie de Rubens était un tableau ou un dessin ; il existe en tout cas, de lui, une sorte de croquis de groupe, conservé au musée Boymans à Rotterdam, et peut-être deux tableaux. Seuls de rares exemplaires de style indéterminé reproduisent la composition dans le sens de l'estampe. C'est apparemment la copie de Rubens qui s'est substituée à l'œuvre inachevée de Pierre Brueghel l'Ancien pour servir de modèle aussi bien à la gravure qu'aux diverses copies de Pierre le Jeune et de Jan, toutes inversées par rapport à l'estampe. Ces circonstances expliquent le caractère quelque peu hybride de la composition : le groupe, si brueghelien dans sa puissance plastique ; le paysage, simple toile de fond et les visages de caractère plus tardif. Il semble dès lors évident que Brueghel l'Ancien n'avait encore exécuté que les personnages, sans détailler les traits des visages, et que le paysage y a été ajouté soit par Gillis Mostaert (Glück, 1963, p. 105), soit par Jan Brueghel qui peut avoir copié l'œuvre de son père avant son frère.



Rixe entre paysans

Playful amongst peasants

Panneau • Panel : 41,3 x 57,5 cm

Signé et daté « P. BRUEGHEL, 1620 ».

PROVENANCE :

Vente de la collection de Fursac, galerie Fievez, Bruxelles, 14 décembre 1923, n°33, comme « Pierre II », reproduit PL. VII;

Collections privées;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp. 264 à 273, n°15, p. 272 ;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, n° E1057, illustré, pp. 787 et 788.



There is absolutely no doubt whatsoever of the Brueghel origin of this painting. It is also certified by three documents from which it turns out that the artist definitely also made a sketch and perhaps an unfinished painting. The first document is an engraving made in 1621 by Lucas Vorsterman intitled «Pet. Brueghel inuent». The second document is a letter written soon after 1625 by Lord Arundel asking his agent in Antwerp to buy «a painting started by Brueghel and finished by Mostaert, depicting peasants who got into a fight while playing cards and of which Vosterman had made an etching». A third and last document is the inventory of Rubens collections drawn up in 1640, which mentions amongst the artists own works «a fight amongst peasants based on a drawing by old Brueghel». The inventory does not state if Rubens copy was a drawing or a painting; anyway there is a sort of sketch of his of a group held at the Boymans Museum in Rotterdam and perhaps two paintings. It is very rare to come across examples of such undefined style reproducing the composition in the same way as the engraving. Apparently it is Rubens copy that replaced Pieter Brueghel the Elder's unfinished work to become the model for the etching and also for the various copies made by Pieter the Younger and by Jan, all embossed the wrong way.

These circumstances explain the rather hybrid composition: a group, somewhat Brueghel type in plastic, the landscape that is a simple canvass and the faces of a later date. It is apparent that Brueghel the Elder had just painted the figures, which expression on their faces and the landscape were later added either by Gillis Mostaert (Glück, 1963, p. 105) or by Jan Brueghel who might have copied his father's work before his brother.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

La présente version de Pierre le Jeune, qui porte une date antérieure à l'estampe, est peinte dans une pâte ferme et sa composition peut être rapprochée de celle de la *Rixe de paysans*, signée et datée 1619, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York. On retrouve cette même représentation de force qui se déploie de manière explosive et à laquelle l'énergie accumulée dans les corps ployés confère une intensité dramatique. Deux hommes, l'un armé d'un fléau et l'autre d'une fourche, sont engagés dans cette rixe. L'homme à la fourche a déjà essuyé un violent coup de fléau. Le sang s'écoule de son front et s'écoule sur la partie haute de son visage. L'attitude des protagonistes et l'expression de leurs visages révèlent que le combat est acharné. Deux femmes sont rattachées à la querelle. L'une, tombée au sol, enserme la fourche de ses deux bras, de toutes ses forces et de tout son poids, pour empêcher un paysan costaud, aux membres extrêmement musclés, de s'en prendre à son rival. L'autre femme accourt, tenant une cruche à la main. Un homme saisit son bras pour l'empêcher de la briser sur la tête de l'un des batailleurs.

Nous n'avons pas à chercher loin pour trouver la cause de la querelle. Les quatre hommes se sont installés autour d'un tonneau de bière et ont commencé à jouer aux cartes. La boisson facilitant probablement les choses, le ton est monté après qu'un des joueurs ait commencé à tricher et, rapidement, ils en sont venus aux mains. Tout cela n'a en rien quelque caractère exceptionnel puisque toutes les sources témoignent qu'une bonne bagarre était l'un des ingrédients « obligés » des loisirs de l'époque.

Il y a dans ce panneau une véritable grandeur épique et nous ne pouvons que souscrire à l'appréciation de Hulín de Loo écrivant en 1907 : « c'est un des groupes les plus complexes, les plus vivants, les plus violents et les plus réalistes et en même temps les plus plastiques dont l'histoire de l'art nous fournisse l'exemple ».



Pieter the Younger's present version, that bears a date prior to the stamp, is painted with a hard paste and its composition could be compared to that of the Peasant Brawl, signed and dated 1619, held in the Metropolitan Museum of Art in New York. One can also see here the same representation of strength displayed, in an explosive way and with the built-up energy in their bent bodies bestows a dramatic intensity. Two men, one armed with a beam and the other with a fork, are fighting each other. The man with the fork has already received a severe blow from the beam. There is blood on his forehead and it is running down from the top of his head. The protagonist attitude and the expression on their faces shows that it is a hard fight. Two women are nearby the fight. One of them, fallen to the ground, clasps the fork in her two arms with all her strength and the weight of her body, in order to prevent a strong peasant with muscular arms, to use it against his rival. The other woman is running bearing a jug. A man grabs hold of her arm to stop her from breaking it on the head of one of the fighters.

One does not have to look far to find the cause of the fight. The four men are sitting round a barrel of beer and have started to play cards. The drink has probably helped to increase the tone of the conversation when one of the players starts to cheat, and then rapidly they start to fight. All in all this is nothing special since history relates that a good fight was one of the main ingredients for a pastime in those days.

There is a true epic magnitude in this panel and we can only but agree with the praise of Hulín de Loo who in 1907 wrote: «it is one of the most complex, most lively, most violent and most realistic groups and at the same time one of the most 'plastic' example that the history of art has given us».



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

A la différence d'autres compositions thématiques de Pierre Brueghel le Jeune, ce *Paysage d'hiver avec l'auberge du cygne* n'est connu à ce jour, selon les travaux de Klaus Ertz, que par trois versions conservées dans des collections privées. Le site de ce paysage est si comparable à celui du *Paysage d'hiver avec trappe aux oiseaux* de Pierre Brueghel l'Ancien, daté de 1565, que l'on y a reconnu le même village brabançon, peut-être Pede Sainte-Anne, vu sous deux angles différents : de la rive droite de la rivière dans la composition paternelle ; de la rive gauche et d'un point plus éloigné de l'église dans la composition de Pierre le Jeune (Marlier, 1969, p.425). Comme la « trappe » paternelle, le paysage que nous présentons est libéré des formules qui, avant lui, ordonnaient la conception composite tripartite du paysage maniériste. Cependant, il reste étranger au lyrisme du paysage baroque dont il est pourtant contemporain. Il semblerait qu'il ne faille pas considérer les trois versions répertoriées comme les témoins d'une œuvre aujourd'hui perdue de Brueghel l'Ancien - la composition serait alors sans doute plus aérée, mais plutôt comme une variation ou forme d'expression de l'invention de Pierre Brueghel le Jeune sur un thème lui étant familier. Sous un ciel chargé de neige, l'atmosphère de ce jour d'hiver est rendue par une gamme de valeurs nuancées qui unit les plans en un espace cohérent et particulièrement réaliste. Le panneau est construit sur un accord subtil entre la calme géométrie des toits enneigés et le réseau sombre des arbres dénudés qui scandent l'espace. *Paysage d'hiver avec l'auberge du cygne* se distingue par un métier sûr à la facture soignée, par une belle et lumineuse matière picturale ainsi que par une riche palette particulièrement raffinée. Des couleurs animent tout ce que la neige, rehaussée ça et là de petits empâtements, a épargné tandis que les ramures et les broussailles multiplient leurs réseaux sombres sur le fond en un aspect très graphique. Des touches légères, dans une matière fluide elle-même soulignée d'accents sombres, scandent la surface du panneau. Cette vue hivernale semble renoncer à quelque allusion à la précarité de toute existence - allusion que recèlent les « trappes », et l'on perçoit ici l'essence de ce qui sépare une création du père de son interprétation par le fils. Notre *Paysage d'hiver avec l'auberge du cygne* est une notation directe, frémillante de vie, d'un village brabançon saisi un jour d'hiver. Des personnages empreints de clarté, aux visages et aux vêtements riches en contrastes, rejoignent « l'auberge du cygne », le motif éponyme de ce panneau, située dans le coin avant-gauche du tableau et dont l'enseigne marque la façade. Le reste, la plus grande surface du tableau, est occupé par les maisons de paysans et une rivière prise par la glace qui fait l'objet d'une animation intense avec des patineurs individualisés qui évoluent avec plaisir sur les eaux gelées.



Paysage d'hiver avec l'auberge du cygne
Winter Landscape with a Tavern «the Swan»
Panneau • Panel : 41,3 x 67,3 cm
Signé P.BRUEGHEL et daté 1623.

PROVENANCE :
Collection du Baron Beck;
New York, Parke Bernet, 22 octobre 1970, n°56;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.425 à 426;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.828, n°E1150, reproduit.



Unlike the other recurrent subjects in the work of Pieter Brueghel the Younger, this *Winter Landscape with a Tavern «the Swan»* is currently only known, according to the research of Klaus Ertz, through three versions now in private hands. The setting of this landscape is so similar to that seen in the *Winter landscape with Bird Trapping* by Pieter Brueghel the Elder, dated 1565, that one can recognise the same Brabant village, perhaps Sint-Anna-Pede, viewed from two different angles: from the right bank of the river in the composition by Breughel senior and from the left bank, from a point further away from the church in the work under consideration here (Marlier, 1969, p.425). As in the «trapping» scene by Breughel the Elder, the landscape presented here is not constructed according to the tripartite composite formulas that informed the mannerist landscapes before his time. However, he stops short of the lyricism of the baroque landscapes which were in fact already being painted during this period. It appears that the three documented versions of this scene should not be regarded as evidence of a now lost prototype by Brueghel the Elder – were that to be the case, then the composition would certainly be more open. This work should be understood, rather, as a variation or a form of expression invented by Pieter Brueghel the Younger on a subject familiar to him. Beneath a sky heavy with snow, the atmosphere of this winter's day is captured through a subtle range of tones that serve to unify the different planes into a coherent and strikingly realistic space. The picture is constructed according to a subtle harmony between the serene geometry of the snow-covered roofs and the dark web of bare-branched trees that intersect the space. *Winter Landscape with a Tavern «the Swan»* is characterised by its confident, meticulous technique, its lovely, luminous pictorial material and a rich palette of particular delicacy. All surfaces that have been spared by the snow are alive with colour, accented here and there with a slight impasto, while the branches and bushes deepen their dark network in the background creating a highly graphic effect. Light, fluidly-textured brushstrokes underscored by darker accents cut across the surface of the panel. This winter scene seems devoid of the allusions to the fleetingness of life – allusions present in the «trapping» scenes - and this reveals the essential difference between the work of the elder Breughel and the interpretation by his son. This *Winter Landscape with a Tavern «the Swan»* directly captures the atmosphere of a Brabant village, teeming with life, on a winter's day. The figures, who are distinctly portrayed with faces and clothing rich in contrast, gather at the Tavern «the Swan» of the painting's title, which is located in the foreground in the lefthand corner, with its emblem marking the façade. The rest of the scene, taking up the greater part of the painting, is filled with peasant houses and a frozen river that is the scene of intense activity with individually depicted skaters gleefully darting about the ice.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

En Flandres, les kermesses avaient lieu à l'occasion de la célébration des fêtes patronymiques des saints à qui étaient consacrées les églises et les guildes des villes et villages du pays. Ces kermesses allaient de pair avec des sorties de processions, avec des réjouissances populaires, avec des représentations théâtrales en plein air, avec des jeux et danses de toutes sortes, avec des concours de tir à l'arc, etc. Thème récurrent de la peinture de genre flamande, Pierre Brueghel l'Ancien représentait déjà ce type de festivités. Sur une gravure à l'eau forte et au burin, intitulée *la Kermesse de la Saint-Georges*, on remarque que Brueghel avait même manifesté une sympathie particulière pour cette kermesse en inscrivant, sur la bannière ornée d'un Saint-Georges et flottant à la façade d'une auberge, la recommandation « *laet die boeren haer kennis houwen* » (laissez les paysans fêter leur kermesse). Le fils a certainement été influencé par de telles gravures, mais les kermesses de Pierre le Jeune comptent parmi ses œuvres les plus personnelles et les plus accomplies. Le panneau que nous présentons est considéré comme étant l'une de ses meilleures compositions originales. Il s'y profile comme un artiste créatif et indépendant, libéré de l'influence et de l'idée du père, qui se consacre tout entier à évoquer la joie et la vie, accompagnant ses représentations d'une extension et d'un enrichissement quasi illimités des motifs. L'œuvre représente la fête du patron de la guilde locale, en l'occurrence celle de la guilde des archers de Saint-Georges, comme l'indiquent la bannière de l'auberge sur laquelle le saint apparaît en armure et celle, à l'arrière-plan, où il figure terrassant le dragon. Après la traversée du village, l'arrivée à l'église du groupe particulièrement pittoresque de la procession a sonné le signal des festivités et la débânde des villageois en jeux, rixes, danses, beuveries et ripailles. Derrière le chêne, un tambour aux chausses vermillon bat le rappel ; les archers se réunissent avant d'initier un tir aux oiseaux sur un mât. Dans une grange couverte de chaume, l'inévitable rixe se déroule. Les choses sont plutôt sérieuses ; deux personnages sont à couteau et épée tirés. Un autre homme est retenu de s'y joindre par ses compagnons.



La kermesse de la Saint-Georges
The village fair at the Saint Georges
Panneau • Panel : 72 x 103 cm
Signé « BREVGHEL ».

PROVENANCE :
Collection Mallinroux, Namur, 1922 ;
Galerie R. Finck, Bruxelles, 1967 ;
Collection F.L.C. Pottiez, Bruxelles, 1969 ;
Collection privée, Anvers, 1981 ;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.381 à 386, reproduit p.383, fig.234 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, pp.868 à 882, n°E3242, p.909, reproduit p.871, fig.705 ;
H.J. Raupp, *Bauernsotinen, Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier, 1986, p.228, reproduit fig.209 ;
Collectif, *Bruegel une dynastie de peintres*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 18 septembre - 18 novembre 1980, n°100, p.160, reproduit ;
Eenheid en Scheiding in de Nederlanden 1555-1585, catalogue d'exposition, Centrum voor Kunst en Cultuur, Ghent, 1976, pp.81-82, n°111, reproduit.

EXPOSITION :
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Bruegel une dynastie de peintres*, 18 septembre - 18 novembre 1980, n°100, prêt de F. Pottiez ;
Ghent, Centrum voor Kunst en Cultuur, *Eenheid en Scheiding in de Nederlanden 1555-1585*, 1976, n°111 ;
Bruxelles, Galerie R. Finck, *Trente trois tableaux de Pierre Brueghel le Jeune dans les collections privée belges*, 1969, n°18 (reproduit dans le catalogue), prêt de F. Pottiez ;
Bruxelles, Galerie R. Finck, *Tableaux de maîtres du XV au XIXe siècle*, 1967, n°17, reproduit dans le catalogue.



In Flanders, the village fairs took place to celebrate the saints, patrons of the churches, town guilds and villages of the country named after them. Along with these village fairs went processions, with general celebrations, open-air theatres, all sorts of games and dances, archery competitions etc. A theme used again and again by the Flemish painters, Pieter the Elder had already painted this type of festivity. In an etching and an engraving that could have been J.Cock's work, Brueghel had added a sympathetic note to this village fair by inscribing « laet die boeren haer kennis houwen » (let the peasants have their village fair) on a banner bearing a Saint Georges which decorated the front of an inn. The son was definitely influenced by such engravings but Pieter the Younger's village fair paintings are amongst his most personal and finest works. The panel exhibited here is considered as one of the best of his original compositions. Through it he comes across as creative and independent, and as an artist in his own right, free of his father's influence and thinking, who devotes himself entirely to conjuring up the joy and the life, enhancing his paintings with an extension and an almost unlimited richness of themes.

The work represents the feast for the patron of the local guild, being that of the guild of Saint Georges archers, as indicated on the inn's banner which bears the saint dressed in armour and on the one, in the background, where he slays a dragon. After going through the village, the arrival of the group of the procession at the church is particularly picturesque, gives the sign for the festivities and the stampede of the village folk playing, fighting, dancing, drinking and having a jolly time. Behind the oak tree, a drummer in bright red hose beats away, the archers gather before they start to draw arrows on the birds on a pole. In the thatched roved bam, the inevitable fight takes place. Things are rather serious; there are two people brandishing knives and swords. His companions are holding another man back from joining them.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Nous retrouvons les scènes usuelles pour les fêtes populaires. Au son de la cornemuse, des couples dansent seuls et se contorsionnent dans un effort d'élégance tandis que d'autres, alternant hommes et femmes, exécutent une ronde sauvage. Il n'y a pas trace d'un pas de danse uniforme, le cercle n'est pas bien rond et son mouvement plutôt cahoteux. Comme c'est souvent le cas sur les tableaux de genre de Pierre le Jeune, l'atmosphère est plus joyeuse que disciplinée. Des couples s'étreignent et s'embrassent malicieusement. Chez le peintre, les couples d'amoureux sont un élément constant des scènes de kermesse et de fêtes, qui seraient incomplètes sans allusions érotiques. Devant l'auberge de Saint-Georges, quelques petits groupes boivent et parlent ensemble. Beaucoup sont éméchés voire saouls. Un homme, qu'un excès de moules fait se sentir mal, est assisté par sa femme qui lui tient le front. De l'autre côté de la place, une seconde auberge étanche la soif de villageois. Des bouffons, comme celui de l'avant-plan dans son accoutrement typique, ne sont pas exceptionnels dans de tels tableaux du peintre qui, par ce motif, rejoint l'imagerie paternelle sans toutefois se calquer sur un quelconque modèle. Son sobriquet de « Pierre le drol » évoque par ailleurs sa qualité d'amuseur, de fou. Plus loin, un colporteur agenouillé s'appuie sur son grand panier près d'un rondau.

La composition est particulièrement dynamique, avec une double diagonale entraînant le regard sans effort vers le fond. La compacité de la communauté en liesse; l'excellence de la qualité picturale; les couleurs bigarrées des vermillons, jaunes canari et verts jade ou bouteille et le jeu des attitudes expressives contribuent beaucoup à la vivacité de la fête paysanne. En plus des différentes scènes pittoresques des plans principaux, les embrasures des auberges, grange et église constituent, en même temps, les cadres de tableaux dans le tableau. Avec des kermesses comme celle que nous exposons, Pierre le Jeune a marqué de son empreinte l'image d'Epinal de la gaité et de la désinvolture flamande, de l'humour paysan et de la vie simple.

Notre Kermesse de la Saint-Georges est non seulement de même format mais encore concorde jusque dans les moindres détails avec celle que conserve le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers.



We find all the usual scenes of popular gatherings. To the music bagpipes, people dance in pairs and are wrapped round each other in an effort to appear elegant whilst others are in a wild circle alternating between man and woman. Not one person is dancing properly, the circle is not very round and everyone is rather rough. As is often the case in Pieter the Younger's type of painting, the atmosphere is rather merrier than orderly. Couples hug and kiss each other mischievously – with the artist the loving couples are a regular element in country fairs and festivities, not being complete without erotic innuendos. In front of Saint Georges' inn, some small groups drink and talk together. Many are slightly the worse for drink or drunk. A man who is sick after eating too many mussels, is helped by his wife who is holding his forehead. On the other side of the square, villagers are quenching their thirst at a second inn. Jesters, like the one in the front of the picture, dressed in typical attire, are not outstanding in this sort of painting by the artist, who takes inspiration from his father's work for this theme without copying any particular model. His nickname "Pierre le drol" "funny Pieter" in other respects remind us of his capacity of being funny and mad. In the distance there is a pedlar kneeling down with his big basket against a piece of round wood.

The composition is particularly dynamic with two diagonals that effortlessly draw one's eye towards the background. The compactness of the jolly crowd, the excellence of the pictorial quality, the different tones of bright red, canary yellow and jade and bottle greens and the play of the expressive attitudes contribute greatly to the liveliness of the peasant feast. On top of the different pictorial scenes of the main themes, the doors of the inns, the barn and church, all at the same time make up pictures in a picture. With this type of country fair, Pieter the Younger transformed in his own way the image of Epinal down to the finest detail adapting it to the Flemish gay and care freeness of the peasant humour and the simple life.

This Country Fair at Saint Georges' is not only the same size but is the same right down to the tiny details as the painting held at the Koninklijk Museum voor Schone Kinsten in Antwerp.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

D'un raffinement de facture véritablement hors pair, ce panneau représente l'une des trois seules versions autographes d'un sujet né de l'imagination fertile de Pierre Brueghel le Jeune. De fait, si le motif du couple de l'avant-plan se rattache selon toute vraisemblance à un dessin original de Pierre Brueghel l'Ancien, aujourd'hui perdu mais connu par une œuvre dérivée conservée au Städelches Kunstmuseum de Francfort, l'ensemble de la composition résulte d'une invention autonome de Pierre le Jeune. La conception générale de ce paysage hivernal s'apparente très étroitement à la vue de village reprise dans le tondo de *l'Hiver*, conservé au Stift Sankt Florian de Linz. On y retrouve cette même représentation paisible, tout en quiétude, d'un village flamand engourdi paisiblement dans le froid et dominé symboliquement par le clocher de son église. Le peintre nous raconte plusieurs histoires, parmi ses préférées, avec des allusions à des situations irrégulières, avec critique et avec un sens caché. En effet, la vie engourdie du village n'est pas si paisible que cela. A l'arrière, des poules picorent, insouciantes de l'agitation de la scène d'auberge avoisinante ; un homme ploie son dos sous le poids de fagots qu'il s'apprête à ramener à son foyer. Mais ce n'est qu'un volet de la vie villageoise. Car un autre aspect est évoqué, lui brutal, dominé par la sexualité et les rixes. C'est précisément de ce contraste entre paisible quiétude de ce village enneigé et désordre - l'agitation présidant aux excès se déroulant autour de l'auberge - que jaillit le sens non équivoque de la représentation. Autour de l'auberge, tout n'est qu'échauffourée : à l'extérieur, des paysans ivres se menacent de leurs fourches à fumier et fléau ; à l'intérieur, une femme retient un homme débraillé. Une autre a extrait in extremis de l'auberge une tête brûlée d'ivrogne, héros éponyme de ce panneau, qu'elle semble pourtant injurier avec sollicitude.



Le retour de l'ivrogne
The Return of the Drunkard
 Panneau • Panel : 43,5 x 65 cm
 Signé et daté « P. BREGHEL 1623 ».

PROVENANCE :
 Collection privée.

LITTÉRATURE :
 K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p. 828, n° E 1150 a ; p.804, reproduit fig.648.



With a truly incomparable refinement of brushwork, this panel represents one of the only three versions of this subject, a composition created wholly out of the fertile imagination of Pieter Brueghel the Younger. It is in fact the only signed version and therefore can be legitimately regarded as the original source for this iconography. In fact, while the motif of the couple in the foreground can apparently be linked to an original drawing by Pieter Brueghel the Elder, which has since been lost but is known through a work based on it held in the Städelches Institut in Frankfurt, the composition as a whole is entirely the invention of Pieter the Younger. The general conception of this winter landscape closely resembles the village view included in the Winter, a tondo now at the Stift Sankt Florian in Linz. It shows the same hushed and peaceful landscape of a village muffled by the snow and symbolically dominated by the steeple of its church. For all that, however, the visible traces of "normal" activity remain undisturbed. The chickens peck, unaware of the agitation in the neighbouring tavern, and, further away, a man is bent double beneath the weight of a bundle of sticks that he is assumably carrying home.

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

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

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



Des allusions symboliques plus ou moins voilées ne manquent pas d'émailler çà et là l'ensemble de la scène : la souche évidée de l'avant-plan, hardiment traversée par un bâton; le crucifix chancelant surmontant le petit autel de dévotion accroché à l'arbre de l'avant-plan; le feu de l'auberge dont les tisons ont été précipitamment déversés dans la neige afin de refroidir les esprits et encore le jeune garçon avec la cornemuse gonflée et les deux tuyaux dressés. Tous sont clairement le symbole du démon de l'alcool en rapport avec la sexualité.

Un examen plus attentif suscite néanmoins quelques interrogations sur la nature des liens qui unit les personnages: muni d'une épée, signe non équivoque d'une appartenance patricienne, l'ivrogne, aussi débraillé soit-il, semble plus jeune et d'un niveau social plus élevé que sa compagne. A un tel point qu'il y a effectivement lieu de se demander si celle-ci, loin de le réprimander pour les excès de son inconduite, ne serait pas en train de l'entraîner dans une aventure sans lendemain en profitant de son ébriété. Cela étant dit, le message global de la représentation, mettant en garde contre les excès et débordements liés à l'abus d'alcool, n'est absolument pas remis en cause par ce questionnement.

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



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

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

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

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



Cette paire, unique, représentant des *Danses de noces en plein air* et *Paysans attablés en plein air*, est répertoriée parmi les plus belles œuvres de Pierre Brueghel le Jeune et le montre au sommet de son art. Il est particulièrement intéressant de comparer le panneau en hauteur que nous présentons avec celui évoqué au numéro 3 de ce catalogue. Pierre le Jeune a réalisé ici, en situant ses danseurs et la table de la mariée dans une composition de son choix, une version totalement nouvelle et indépendante du sujet, excluant un quatrième couple à l'extrême droite de l'exemplaire mentionné ci-dessus. Il a également supprimé quelques uns des comparses qui se pressent autour de la mariée, gagnant ainsi en lisibilité. Mais le changement majeur réside dans l'importance qu'il a donnée au paysage qui, dans d'autres versions, ne remplit pas de fonction propre. Les arbres s'élèvent plus haut dans le ciel et les feuillages, d'une exquise fraîcheur, sont peints dans une manière quasi impressionniste propre à l'artiste où des virgules foncées alternent avec des points de lumière. Tout est devenu d'une clarté cristalline, résolument synthétique.

Ces danses font pendant à un deuxième panneau, *Paysans attablés en plein air*. La composition de ce petit tableau, également en hauteur, est une des plus plaisantes inventions de Pierre Brueghel le Jeune et une des plus rares aussi, en raison de l'échelle relativement grande des protagonistes. Ces cinq villageois, trois hommes et deux femmes, sont attablés et semblent être emportés par l'alcool. L'un d'eux, à l'extrémité de la table, lance un appel en levant le bras ; un autre a empoigné une cruche tandis que sa voisine tend la sienne à l'homme qui s'occupe du cellier. Deux autres mangent et boivent goulûment. Dans le fond, une enfant lève les deux bras ; plus loin encore, une église entourée d'un muret prend place. L'exécution est celle des meilleures œuvres originales de l'artiste. Le panneau a visiblement été enduit sur sa plus grande surface d'un jus de couleur ocre qui permet au peintre d'appliquer, avec une plus grande économie de moyens, les couleurs plus saturées des vêtements. Du fait de l'association de ce panneau avec son pendant, Marlier propose de voir, en ces villageois attablés, des serveurs fourbus qui se sustennent après le service du repas de noces. Ce groupe de personnages concorde avec ceux de compositions propres tardives, avec ceux de représentations de kermesses et autres scènes paysannes quotidiennes.



Danses de nocé en plein air *Wedding dance outside*

Paysans attablés en plein air
Peasants sitting at a table outside
Panneau • Panel : 50,8 x 35,5 cm
Signés « PBREVGHEL ».

PROVENANCE :
Collection Geoffrey Hart, Londres, 1943 ;
Galerie Slatter, Londres 1944 ;
Galerie Mitchell, Londres, 1957 ;
Collection privée, Royaume - Uni, 1969 ;
Galerie De Jonckheere, Paris ;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.196-197, fig.115 ; pp. 390-391, fig. 241 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, n°941, p.727, reproduit p.690, fig. 569 ; n°1119, p.824, reproduit p.691, fig.570.

EXPOSITION :
Toronto, Art Gallery, The Hart collection, 1957
Brighton, Art Gallery, The Hart collection, 1956
Worthing, Art Gallery, The Hart collection, 1952
Londres, galerie Slatter, 1943/1944, n°9 et 10.



This unique pair, that represent *The Wedding Dance Outdoors* and *Peasants sitting at table outdoors*, are catalogued amongst Pieter Brueghel the Younger's finest paintings and show him at the summit of his work. It is particularly interesting to compare the top part of the panel exhibited here with that of the previous number in this same catalogue. Pieter the Younger has created a completely new and independent version of the subject in the way he has situated the dancers and the bride's table, leaving out the fourth couple that are present in the previous copy. He has also omitted some of the guests who are gathered round the bride, thus making it clearer. But the most important difference lies in the emphasis that he gives to the landscape that does not play a main role in the other versions. The trees are higher in the sky and the exquisitely fresh foliage is painted in an almost impressionist way that is particular to the artist, with dark commas alternating with sparks of light. Everything has become crystal clear, almost synthetic.

These dances link up with the second panel, *Peasants sitting at table outside*. This small vertical panel is one of Pieter the Younger's most pleasant creations and one of the most rare as well, due to the relatively large scale of the figures. These five villagers, three men and two women, are sitting at a table and seem to be quite drunk. One of them at the end of the table, raises his arm to call attention, another has grasped a jug whilst his neighbour holds out hers for the innkeeper to fill. The two others eat and drink greedily. In the background a child raises his two arms; further in the distant one can see a church surrounded by a small wall.

This is one of the best examples of an original work of the artist. The panel has apparently been treated with a dark yellow liquid, thus allowing the artist to paint very sparingly but bringing out the intense colours of the clothes. Due to the fact that these two panels are considered together, Marlier suggests we consider the villagers sitting down, as tired servants who are eating after having served at the wedding feast. This group of people tally with other groups painted by the artist later in scenes of country fairs and daily peasant life.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Cette petite pièce ronde expose le proverbe flamand « *t'varcken moet in t'schot* », « à la bauge le pourceau ». Sa composition émane de la copie, en contre-partie rectangulaire, d'une gravure au burin par Jean Wierix, inscrite « P.Brueghel inuet, 1568 », à laquelle des éléments de paysage ont été ajoutés. Dans la marge inférieure de cette dernière, le proverbe flamand sépare deux distiques. Marlier - qui a librement interprété la traduction littéraire - désigne le gros homme, que des paysans poussent de force sous un toit de porcs qu'ils vont refermer sur lui, comme étant un ivrogne. Nous mentionnons donc cette composition comme « L'ivrogne poussé dans la bauge aux pourceaux » quoique aucune référence au vice de l'ivrognerie n'apparaisse ni dans la gravure de Pierre Brueghel l'Ancien, ni dans les peintures rejoignant la gravure réalisées par ses épigones.

Une quinzaine de femmes et d'hommes, des paysans, manifeste violemment son animosité à l'égard d'un personnage apparemment inoffensif, ventripotent et sale, qu'elle assimile au cochon puisqu'elle le pousse dans le gîte fangeux de deux suidés. Les pourceaux, dont les têtes sortent d'entre les planches de l'abri, se repaissent dans l'auge de pelures de navets. Pierre Brueghel le Jeune n'a pas vraiment cherché à peindre des individus déterminés mais a caractérisé certains types et certaines positions et s'est intéressé à l'expression des visages bien plus qu'à l'étude des physiologies individuelles. Un visage en particulier, celui du paysan poussant le débauché, exprime un sentiment de fureur, il est en train de hurler. On retrouve d'ailleurs cette expression sur un petit bois ovalaire conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (*Portrait d'un homme*, après 1616). Un autre paysan, les bras levés et écartés en un geste vigoureux, a un regard aux yeux sombres. Une impression de rudesse saute clairement et directement aux yeux de l'observateur.

Ce petit panneau rond, comme celui du *Débauché puni* conservé au Historisches Museum de Bamberg, a suscité bon nombre de discussions et nous préférons interpréter les travaux de différents auteurs d'une manière qui offre une explication générale et logique, même si une telle interprétation ne résout pas toutes les questions de détails. Pourquoi ce corpulent paysan est-il poussé si prestement dans la bauge aux pourceaux par une meute paysanne irascible ? Quel est le sens de cette corde, coupée, à la jambe de celui qui est sanctionné ? Visiblement, l'homme était attaché quelque part par la corde et l'on peut supposer que la paysanne, avec son mari (?), aurait ainsi puni son valet de ferme. Le valet, qui se serait conduit salement - c'est le sens de la métaphore - et commit quelque acte de débauche, aurait réussi à s'échapper. Rattrapé, il est poussé par le couple sous le toit de deux suidés, dans une ultime humiliation devant la communauté villageoise.

Plusieurs petites pièces rondes comme notre panneau ont quitté l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune en tant que pièces utilitaires. Considérée sous l'angle de la technique picturale, cette composition est d'une grande qualité et l'on est frappé par la maîtrise avec laquelle le peintre a traité un sujet aussi complexe. La souplesse du trait donne le ton à toute la composition d'ensemble. L'agitation des personnages, leurs expressions et leurs gestes se mêlent admirablement bien à la forme imposée par le tondo. Le coup de pinceau est fin, avec des touches en relief blanches apportées à la dernière phase de l'ouvrage. Mais c'est dans l'acuité picturale des visages que l'artiste se révèle le mieux. Leur modelage plastique se résume en un jeu de frottis rouge brique, rehaussé de fines stries sombres et de petites touches blanches.



Le débauché puni ou L'ivrogne poussé dans la bauge aux pourceaux
The punished debauched or the drunkard thrown into the pigs mud

Panneau circulaire : 23,8 cm

Signé et daté « P. BRUGHEL L / 16 ? ».

PROVENANCE :
Collection privée.

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, p.151 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, pp. 141 à 142.



This round piece represents the Flemish proverb « t'varcken moet in t'schot », « à la bauge le pourceau ». It is inspired from the rectangular copy of an engraving by Jean Wierix, signed « P.Brueghel inuet, 1568 », to which elements of landscape have been added. In the bottom margin of this painting is the Flemish proverb between the two 'couplets'. Marlier, who has freely interpreted the literary translation, by designating the fat man that the peasants forcefully push under the pigs stile and close behind him as a drunkard. We therefore give the name of 'the drunkard pushed into the pigs mud when there is no reference to the vice of drunkenness which appear to be seen neither in Pierre Brueghel the Elder's engraving, not in the paintings connected with the engraving carried out by his disciples. Fifteen odd women and men, peasants, are being violently spiteful towards an individual who is apparently inoffensive, potbellied, dirty, they treat him like a pig since they push him into the muddy hut of the two swine. The pigs, whose heads pop out through the planks of the pen, wallow in the trough of turnip peelings. Pieter Brueghel the Younger has not tried to effectively paint specific individuals but has distinguished certain characters and certain positions and paid attention to the expression on the faces much more than the faces themselves. One face in particular, that of a peasant pushing the drunkard, shows a feeling of rage; he is screaming. We also find this expression in a small oval wooden painting at Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels (Portrait d'un homme, après 1616) (Portrait of a man). Another peasant is looking sad with his arms up in the air and separated in a vigorous way. The onlooker can clearly and straight away see an air of roughness.

This particular small round painting, like the one entitled Débauché puni 'Punished debauched,' held at the Historisches Museum de Bamberg, has generated many discussions and we prefer to interpret the works of the different artists in such a way giving a general and logical explanation, even if such an interpretation does not give the answer to all the detailed questions. Why is this large peasant being so hastily pushed into the pigs mud by this pack of angry peasants? What is the meaning of the cut rope, tied round the leg of the person being punished? It is clear that the man was tied with a rope somewhere and one can presume that a peasant lady along with her husband (?) had thus punished her farm worker. The farm hand, who acted in a dirty way – a metaphor- and committed some act of debauchery, had managed to escape. Caught, he is pushed by the couple into the two swine' pen, thus being totally humiliated in front of the village community.

Several small round pieces of work like our painting left Pieter Brueghel the Younger's studio to be used as work models. If one judges it from a pictorial point of view, this composition is of a very high quality and one is struck by the skill in the way the artist has portrayed such an intricate subject. The suppleness of the line gives a tone of unity to the composition. The people's excitement, their expressions and their movements all mix extremely well in the round frame of the tondo. The stroke of the brush is light, with raised white touches added towards the end of the painting. But it is the pictorial acuteness of the faces that the artist has brought out the best. Their plastic modelling is summed up in a smear of brick red, highlighted by fine dark grooves and by little touches of white.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

On connaît une quantité de petits tableaux de Pierre Brueghel l'Ancien représentant des « sinneke ». Le mot *sinneke* dérive des moralités qui formaient le gros des représentations théâtrales de l'époque, celles de chambres de rhétorique notamment, dont les pièces étaient souvent une succession de scènes ayant chacune une portée didactique et moralisante. Le terme *sinneke* s'appliquait tout naturellement aux tableaux et aux gravures qui s'inspiraient de ce théâtre populaire. Le grand tableau de Pierre Brueghel l'Ancien, les *Proverbes*, conservé au Staatliche Museum à Berlin, n'est pas autre chose qu'une suite de *sinnekens*. Plusieurs des actions qui y sont représentées procédaient du théâtre et de ce fait le spectateur d'alors n'avait aucune peine à les identifier et à en dégager le sens.

Un grand nombre de *sinnekens*, sur des petits panneaux ronds dont plusieurs sont signés de Pierre le Jeune, nous sont parvenus. Tous représentent un ou deux personnages, soit dans un paysage soit dans un intérieur. Marlier en a repéré plus de soixante, qui représentent une trentaine de sujets différents. Des quelques trente sujets répertoriés, douze traitent des proverbes ou locutions que Brueghel l'Ancien avait incorporés au grand tableau de Berlin évoqué plus haut ; les autres reprennent, de toute évidence, les estampes de la suite des *Douze locutions ou moralités*, inventions de Brueghel l'Ancien selon Marlier, dont sept portent le monogramme de Jean Wierix (les cinq autres étant généralement attribuées à Pieter van der Heyden). Les douze locutions illustrées sont : le Misanthrope, le Seigneur qui joue de la mâchoire d'un cheval comme d'un violon, le Mercier qui vante sa marchandise, les deux Aveugles, le Fou qui couve un œuf, le Foin courant après le cheval, l'Homme qui se chauffe à la maison en flammes et l'Homme au sac d'écus et ses flatteurs.

Peu de séries de plusieurs tableaux ont été conservées en un même endroit. Au fil du temps, en particulier lors des ventes aux enchères du siècle dernier, ces deux panneaux qui faisaient chacun partie de deux ensembles distincts ont été isolés.

Ce petit tondo dérive d'une gravure au burin par Jean Wierix, d'après Pierre Brueghel l'Ancien, le *Mercier vante sa marchandise* mais il en est une version très libre. Sur la gravure figurent : à gauche du pied droit du personnage ventripotent, la lettre B ; à gauche du pied droit du mercier, la lettre A ; au bas, le quatrain français : A.Voici de rets trompes et fleutes : Telle denrée onques vous neutes. B. Va ten mercier va ten d'icy: Ven ailleurs ta denrée aussi.

Sachant que le mot « fluitien » en néerlandais peut avoir le sens d'appâter, que les filets peuvent contenir une allusion au fait de piéger les acheteurs et que le mot « trompen » en néerlandais peut référer au mot français tromper, la représentation devient compréhensible. Le paysan malin ne se laisse pas avoir et chasse le marchand qui est puni pour sa tromperie. Ainsi la tricherie revient à son maître ou encore tel est pris qui croyait prendre...

Fidèle à dédramatiser les sujets qu'il interprète, Pierre le Jeune ne reprend cependant pas plus la rue de l'arrière-plan de la gravure que le climat sévère du tableau. Au contraire, il ne peut résister au plaisir de modifier l'arrière-plan et de l'enrichir d'un paysage rustique idyllique étoffé de quelques petits personnages. Les deux protagonistes, dont les visages aux joues rebondies sont si caractéristiques de la manière de Pierre le Jeune, présentent des traits bien accentués et plus individualisés que chez Brueghel l'Ancien. Pierre le Jeune se révèle sans contrainte dans cette composition pleine de verve, émaillée de couleurs claires.

Tout mercier vante sa marchandise ou La tricherie revient à son maître;
Tel est pris qui croyait prendre
(Bedrog loont zijn meester)
All drapers boast about their wares or a taste of your own medicine
Panneau • Panel : diamètre 18,6 cm

PROVENANCE :
Galerie de Boet, Amsterdam;
Galerie Zeggelink, Enschede, 1959;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 147;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, n° E56, p.197, reproduit p. 96.

There are many small paintings of the 'sinneke' by Pieter the Elder. The word 'sinneke' comes from the stories that were the main part of the theatrical performances of the time, particularly those of the rhetorical school, whose plays were often a series of scenes and each one bearing an educational and moralising role. The term 'sinneke' was applied quite logically to the paintings and engravings that were inspired by this popular theatre. Pieter the Elder's large painting, the Proverbs, held at the Staatliche Museum in Berlin, is nothing but a series of sinnekens. Many of the acts portrayed in the painting originate from the theatre and so the viewer at the time could easily identify them and had no difficulty understanding their meaning.

We have come across a large number of sinnekens on small round panels, several amongst them are signed by Pieter the Younger. They all portray one or two figures, either in a landscape or inside. Marlier has identified more than sixty of them, representing 30 different subjects. Of the 30 subjects catalogued, 12 represent proverbs or phrases that Brueghel the Elder had incorporated in his large painting in Berlin that we have already spoken about: the others quite obviously depict the engravings following on from the Twelve phrases or moralities, Pieter the Elder's inventions according to Marlier, of which 7 bear Jean Wierix's initials (the 5 others are generally considered to be works of Pieter van der Heyden). The 12 illustrated phrases represent: the Misanthrope, the Lord playing a horse's chin like a violin, the Draper boasting about his goods, the two Blind men, the madman sitting on an egg, the hay running after the horse, the man warming himself by the house on fire and the man with a bag of money and his charmers.

Few series of these groups of paintings have managed to be kept together. Over the years particularly at auctions during the last century, two paintings making part of a set where split up.

This round painting is inspired from Jean Wierix's engraving, the Drapers boasts about his wares but this is a very free version. On the engraving is inscribed the letter B ; to the left of the right foot of the person with the pot belly, to the left of the tradesman's right foot the letter A and underneath the French proverb: A.Voici de rets trompes et fleutes : Telle denrée onques vous neutes. B. Va ten mercier va ten d'icy: Ven ailleurs ta denrée aussi.

The significance of the painting becomes clearer when you understand that the word «fluitien» in Dutch can mean to lure, thus the nets can mean traps for the buyers, and the word «trompen» in Dutch could come from the French word «tromper» to mislead. The smart peasant is not caught out and chases the tradesman away, who is punished for his fraud. Thus it is a case of the biter bit, or you are punished for your misgivings. As custom, Pieter the Younger, plays down the subjects he interprets, he has not used the street in the background of the engraving or the sever atmosphere of the painting. On the contrary, he could not stop himself changing the background and add a perfect country landscape with some small figures. The two protagonists, whose chubby faces are typical of Pieter the Younger's style, have more strongly pronounced features and more individual than in Brueghel the Elder's work. Pieter the Younger definitely proves himself in this painting, which is full of verve and studded with bright colours.



Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Sur une gravure au burin par Jean Wierix, d'après Pierre Brueghel l'Ancien, le distique français : *Qui de recevoir a moijen / Sur la machoire il ioue bien*, court sur la grande mâchoire sur laquelle est assis le personnage principal, avec en exergue un quatrain flamand. En néerlandais, le substantif « kaak » a plusieurs acceptions. L'une signifie « mâchoire » ; l'autre « pilori ». A la suite de cela, il a donné lieu à des locutions proverbiales, comme d'abord « op de kaak spelen » (jouer sur la mâchoire) ; « hij is een kaakspeler » (c'est un joueur sur la mâchoire) - « jouer sur la mâchoire » ayant le sens de frauder des profits, de s'assurer des profits illicites, et ensuite : « aan de kaak stellen » (mettre, exposer, au pilori), allusion à la punition infligée jadis aux criminels, qui consistait à exposer ceux-ci publiquement dans une lanterne au haut du pilori. Dans ses Proverbes conservés à Berlin, Pierre Brueghel l'Ancien, pour bien montrer que son musicien allégorique est un criminel, a pris soin de « garnir » les montants de la lanterne du pilori d'une main coupée et de plusieurs oreilles, faisant ainsi allusion aux mutilations que les justiciers infligeaient à ceux qui avaient été condamnés à une peine infamante. Ce sont ces deux locutions proverbiales basées sur les deux significations du substantif « kaak », qui ont inspiré l'estampe gravée par Wierix d'après Brueghel. Toutefois, ainsi que l'atteste le texte gravé en exergue de la composition, le proverbe est ici appliqué aux collecteurs d'impôts - aux collecteurs, cette fois, d'impôts de guerre, dont les pouvoirs étaient tels qu'ils pouvaient se livrer aux plus inavouables abus.

Sur ce second petit tondo que nous présentons, l'allure et le lourd manteau bordé de fourrure annoncent que celui qui est assis sur cette grande mâchoire est bien un personnage officiel, en l'occurrence un receveur d'impôts de guerre, aussi redouté qu'inattaquable, exerçant ses fonctions sous la protection d'un château fort dont il devait assurer à la fois l'entretien et les destinations. A l'arrière-plan se dresse le pilori où, cette fois, ne se trouve pas exposé un criminel infâme mais un sonneur de trompe, installé là pour avertir public du sort promis à celui qui se rend coupable de pratiques abusives.



Il joue sur la mâchoire ou La musique du riche est toujours agréable, même si elle est jouée sur une mâchoire d'animal
(Hij speelt op de kaak)

He plays the chin or the rich mans music is always sweeter even when played on an animals chin

Panneau • Panel : diamètre 18 cm

Signé « P.BREVGHEL ».

PROVENANCE :

Galerie de Boer, Amsterdam, 1946;

Galerie de Jonckheere, Paris;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 148;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, n° E62, p.198, reproduit p. 100.

At the left on an another Jean Wierix's engraving, there is a chin with a person sitting on it, the chin bears the inscription in French proverb : *Qui de recevoir a moijen/Sur la machoire il ioue bien* and standing out, a 4 line Flemish proverb. In Dutch, the noun 'kaak' has several meanings. One bearing «chin», another «pillory». Then came along the proverbs, such as «op de kaak spleen» (to play on the chin); «hij is een kaakspeler» (he is a chin player) «playing on the chin» meaning to cheat or to earn money illicitly, and then «aan de kaak stellen» (to be put in the pillory) referring to the punishment imposed in those days to criminals, which consisted of them being publicly exhibited in a frame on the top of the pillory. In his *Proverbs*, held in Berlin, Pieter Brueghel the Elder, in order to show that his allegorical musician is a criminal, he went to pains to decorate the frame of the pillory with a hand that had been cut and several ears, thus making allusion to the mutilations that the men of law inflicted on those who had been condemned to punishment. These two proverbs based of the two meanings of the noun «kaak» are the inspiration of Wierix's engraving according to Brueghel. Nevertheless, like the underlined text in the painting says, the proverb here is applied to tax collectors – in this case to the collectors of war penalties, whose powers were such that they could carry out such shameful violations.

On the painting exhibited, we can see from the manner and also from the heavy coat lined with fur that the person sitting on the chin is indeed an official. In the circumstances a collector of war penalties, just as feared as he is unassailable, as he carries out his duties behind the protection of a fort that he has to maintain and at the same time assume its role. The pillory stands out in the background, this time there is a trumpet player and not a vile criminal who is set up there in order to warn the public of the punishment inflicted to those who are guilty of crimes.





Maerten van Cleve fut le fils du peintre Willem van Cleve et l'élève de Frans Floris. En 1551, il fut reçu Maître dans la corporation d'Anvers, la même année que Pieter Bruegel l'Ancien, dont il est un exact contemporain. Il n'a pas fait le voyage en Italie comme c'était la coutume à l'époque. Dans ses premières oeuvres, on relève une influence de Pieter Aertsen, mais ensuite Maerten van Cleve ne put, comme tous ses contemporains, échapper à l'ascendant de Pieter Bruegel. Comme ce dernier, Maerten van Cleve a peint, avec un sens aigu du réel, des scènes paysannes, en plein air ou dans un intérieur. On sait que Pieter Bruegel le Jeune s'est inspiré, outre de l'oeuvre de son célèbre père, de plusieurs tableaux de van Cleve. Quelques caractéristiques se rencontrent dans toutes les oeuvres de ce dernier : les coiffes blanches des femmes, plus amples que celles qu'on leur voit chez les Brueghel et avec des brides parfois relevées et nouées sur le sommet de la tête ; de même que le chien qui ne fait jamais défaut et est presque toujours représenté de profil.

Il a collaboré avec Floris, son frère Hendrik, peintre paysagiste, les Grimmer, et Gillis van Coninxloo.

Cette version de la main de Maerten van Cleve, intitulée *Danses de noces en plein air*, représente les coutumes populaires relatives aux noces paysannes en usage dans les Flandres de l'époque. La « similitude » entre ce panneau et d'autres compositions bruegheliennes de noces villageoises est particulièrement frappante. Et l'observation attentive de deux oeuvres réunies à l'occasion de cette exposition *Pierre Brueghel le Jeune et ses contemporains*, permettra de déterminer les différences et/ou les correspondances au niveau de l'exécution de ce panneau et de celui des *Danses de noces en plein air* réalisé par Pierre Brueghel le Jeune (au n°3 de ce catalogue).

Contemporain grivois de Pierre Brueghel l'Ancien, Maerten van Cleve est connu pour être l'inventeur de suites narratives consacrées aux épisodes souriants des festivités nuptiales. Il a, par ailleurs, profondément marqué Pierre le Jeune qui s'est appuyé sur les modèles de notre peintre pour certaines de ses compositions propres.



Danses de noces en plein air

Outdoor wedding dance

Panneau • Panel : 74,9 x 105,7 cm

PROVENANCE :

Collection de H. Ridder de Stuers, Lucerne, avant 1943 ;
Dispersion de la collection de H. Ridder de Stuers, Lucerne, 25-29 mai 1943, lot n°1846 ;
Collection de F.Schneeberger, Berne, 1943 ;
Collection du Dr F. Ludwig, Berne, jusqu'en 1969 ;
Galerie Finck, Bruxelles, 1969 ;
Collection privée, 1969 à 2004 ;
Collection privée.

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.193 à 195, reproduit fig.110 p.193 (comme attribué à Pierre Brueghel le Jeune), planches détails de la fig.110, fig.111- 112- 113 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p. 732, n°A988 (comme de Marten van Cleve).



Maerten van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and a student of Frans Floris. In 1551, he became a Master in the Antwerp painters' corporation, in the same year as Pieter Bruegel the Elder who was his exact contemporary. He did not complete his training with a trip to Italy as was customary at the time. His early works show the influence of Pieter Aertsen, but later on, like all of his contemporaries, Maerten van Cleve fell subject to the inescapable influence of Pieter Bruegel's brilliant career. Like the latter, Maerten van Cleve painted peasant scenes with an acute realism, set either in interiors or outdoors. Pieter Brueghel the Younger is known to have been inspired by several works by van Cleve, in addition to those of his renowned father. Certain characteristics recur in all of his works: the white bonnets worn by the women, which are broader than those seen in the work of Brueghel and are often worn with the strings tied up on top of the head; and also the ubiquitous dog virtually always shown in profile.

Maerten van Cleve collaborated with Floris, with his brother Hendrik, who was a landscape painter, with the Grimmers, and with Gillis van Coninxloo.

This version painted by Maerten van Cleve, entitled Outdoor wedding dance, depicts the popular customs associated with peasant weddings in Flanders at the time. The «correspondence» between this panel and other Breughelian scenes of village weddings is particularly striking. A careful comparison of two such works which are being exhibited together in the show Pieter Breughel the Younger and the Painters of His Age, however, reveals the differences and/or similarities in the execution of this work and the other, the Outdoor wedding dance by Pieter Brueghel the Younger (included as n°3 in this catalogue).

As a spirited contemporary of Pieter Brueghel the Elder, Maerten van Cleve is known for having invented narrative suites on the subject of the happy episodes centred around wedding festivities. At the same time, he profoundly influenced Pieter Brueghel the Younger who relied upon some of van Cleve's works as models for his own compositions.



Dans la formulation du tableau que nous présentons, ni totalement nouvelle ni totalement indépendante comme nous l'avons évoqué, la perspective plongeante offre à van Cleve la possibilité d'utiliser entièrement l'espace. Il y déploie une panoplie de couleurs lumineuses et vives d'une qualité picturale tout à fait exceptionnelle. Dans la représentation synoptique, les couples et les groupes dispersés obéissent aux lois d'une composition bien pensée. A l'avant-plan, deux grands chênes délimitent l'espace réservé à la danse. Une rangée de quatre couples de danseurs s'y meut, sautillant ou tournoyant sur eux-mêmes. L'enchaînement de ces couples, ce réseau plastique et rythmique, est endigué par trois personnages immobiles, l'homme qui observe les danseurs dans le coin droit et les deux joueurs de biniou à gauche. Au bord supérieur du panneau, un groupe compact de personnages en conversation se prolonge jusqu'à une ligne visuelle marquée d'arbres et de buissons. Les personnages sont représentés dans des attitudes variées et, au centre, on distingue clairement la table d'honneur de la mariée autour de laquelle se déroule le règlement du coût de la noce et du banquet. Dans ce contexte narratif, une symbolique doit également être intégrée. Ainsi, au XVe et jusqu'au XVIe siècle, la cruche intacte, au coin inférieur gauche, était un signe de virginité repris par les peintres hollandais et allemands. De même, le chien - que l'on trouve représenté sur pratiquement toutes les compositions du peintre comme un signe de reconnaissance de la main de van Cleve, pourrait avoir valeur d'allégorie et symboliser la convoitise.



In the painting presented here, which is, as discussed above, neither entirely new nor entirely original, the plunging perspective allows van Cleve to make full use of the space. He deploys an assortment of luminous and dazzling colours to achieve a quite exceptional pictorial effect. Within this bird's eye view, the couples and scattered groups are arranged according to a well thought-out composition. In the foreground, two large oak trees delineate the space reserved for dancers. A row of four pairs of dancers has gathered there, leaping and turning around. The way that these couples are interlaced, forming a rhythmic network of forms, is set off by three motionless figures, the man observing the dancers in the righthand corner and the two bagpipe players at the left. At the upper edge of the panel, a compact group of figures engaged in conversation extends to form a visual line with the trees and bushes. The characters are depicted in various poses and, at the centre, the bride's table of honour can be clearly discerned, at which the bills are being paid for the wedding and the feast. Within this narrative context, there naturally must be a symbolic element as well, thus, in the Fifteenth and Sixteenth centuries, the unbroken jug shown in the lower lefthand corner was a symbol used by the Dutch and German painters to denote virginity. By the same token, the dog, which appears on practically every work ever painted by van Cleve and serves as an identifying mark, could be read as an allegorical symbol of lust.



Tobias Verhaecht

1561 – Anvers – 1631

Peintre paysagiste, protégé par le grand-duc Ferdinand Ier de Toscane, il part jeune en Italie, à Rome et à Florence, où il peint à fresques. Il revient ensuite à Anvers où il est reçu franc-maître en 1590. L'année suivante, Rubens entre en apprentissage chez lui.

Doyen de 1594 à 1596, il participe en 1594, avec Maerten de Vos, aux décorations prévues pour la *Joyeuse Entrée* de l'archiduc Ernest d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas. Il s'affirme bientôt comme un représentant typique du paysage anversois de transition, montrant l'évolution du style maniériste au baroque.

Les vues qu'il étoffe de petits personnages sont à ses débuts influencées par Gillis van Coninxloo. Il se rapproche ensuite de la conception de Josse de Momper avec qui il collabore, dans des paysages exécutés avec une extrême précision et traités avec une ampleur dont seul Momper a donné à l'époque l'exemple. Les ciels, d'une grande pureté, sont chez Verhaecht tout particulièrement remarquables ainsi que l'élaboration de ses compositions très librement pensées où l'harmonie générale prévaut désormais sur la convention des trois tons.

Il travaille en collaboration avec Jan Brueghel de Velours et Frans Francken le Jeune et compte parmi ses élèves Rubens, Martin Eyckaert ainsi que Pieter van Hoeck qui l'a imité à s'y méprendre.

L'iconographie de la tour de Babel est l'illustration d'une légende (ou, plus techniquement, d'un mythe fondateur) qui appartient à l'ensemble des présupposés servant de fondement à la construction d'une idéologie religieuse d'Israël.

S. Laurent a ainsi souligné que : « Babel vient à la fois du mot hébreu *Babal* qui signifie mêler, confondre et du babylonien *Bab-ili*, « la porte de Dieu ». La tour de Babel est en fait l'édifice où se mêlent les langages. L'histoire fameuse est racontée dans la Genèse (XI, 1-9). Après le déluge, les descendants de Noé se déplacent vers l'Orient. Ils parlent alors tous la même langue. Ils arrivent dans la plaine du pays de Sennaar, que l'on peut identifier à Sumer au sud de la Mésopotamie et s'y établissent. Ils s'encouragent mutuellement pour préparer les deux matériaux de construction utilisés dans la région : « Allons! Moulons des briques et cuisons-les au feu. » Ils usent également du bitume affleurant en abondance sur le sol. Pris d'une grande ambition, ils bâtissent une ville et une tour, cherchant à atteindre ou à construire le ciel de leur propre pensée. Intrigué et irrité par leur désir de puissance, Yahvé, le dieu de l'Ancien Testament, entreprend d'aller inspecter leurs ouvrages. Il juge : « Voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris; maintenant rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté. Allons! Descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres ». Le péché de la construction de l'édifice est alors puni par Yahvé : « Dispersés au loin par Yahvé sur la surface de la terre entière, les hommes cessent d'édifier la tour. C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Eternel confondit le langage de toute la terre ».



La construction de la tour de Babel

The construction of the Tower of Babel

Panneau • Panel : 143 x 173 cm

PROVENANCE :

Collection privée.

LITTÉRATURE :

H. Minkowski, *Vermutungen über den Turm zu Babel*, Frenen, 1991, pp. 212-215;

S. Laurent, *La tour de Babel*, Gazette de l'Hôtel Drouot, 5 mars 2004, n°9, pp.216-217.



A landscape painter who worked under the protection of Grand Duke Ferdinand I of Tuscany, Tobias Verhaecht travelled to Italy early in his career where he painted frescoes in Florence and Rome. He subsequently returned to Antwerp, where he was made a master in 1590. The following year, Rubens became his apprentice.

As the dean of the guild from 1594 to 1596, he was involved in 1594, together with Maerten de Vos, in painting the decorations for the Joyeuse Entrée (official entry) of Archduke Ernest of Austria, governor of the Netherlands. He soon became a typical representative of the Antwerp landscape school in transition, showing the stylistic evolution from mannerism to baroque in his work.

The views, which he populates with small figures, were initially influenced by the work of Gillis van Coninxloo. Later, he showed the influence of Joost de Momper, with whom he collaborated on landscapes executed with extreme precision and conceived with a breadth of scope equaled only by de Momper at the time. Particularly remarkable in Verhaecht's work are the limpid skies, as well as the very free design of his compositions in which overall harmony supersedes the traditional three-part tonal plan.

He also collaborated with Jan «Velvet» Brueghel and Frans Francken the Younger and his students included Rubens, Martin Eyckaert and Pieter Van Hoeck who imitated his style to a virtually indistinguishable degree.

The iconography of the Tower of Babel illustrates the story (technically, a fundamental myth, in fact) underlying the assumptions upon which a religious ideology of Israel was constructed.

In this context, S. Laurent pointed out that: "Babel comes from both the Hebrew word for mixing, Babal, and the Babylonian word Bab-ili, meaning "the door of God". The Tower of Babel is in fact the building, which caused languages to be confounded. The famous tale is told in Genesis (XI 1-9). After the flood, the descendants of Noah migrated to the East. At the time, they all spoke the same universal language. They came to the plains of Shinar, which can be identified as Sumer in southern Mesopotamia and settled there. They exhorted one another to prepare the traditional building materials used in the region: "Go to, let us make brick, and burn them thoroughly!" They also used the tar, which flowed, abundantly from the ground. Full of ambition, they built a city and the tower, seeking to reach or construct the sky of their knowledge. Irritated by their thirst for power, Jahweh, the God of the Old Testament decided to inspect their handiwork. He judged them: "Behold, the people is one, and they have all one language; and this they begin to do: and now nothing will be restrained from them, which they have imagined to do.



Le texte de la Genèse, en l'absence de données de critique historique et d'éléments de comparaison archéologique, a laissé libre cours à des fantaisies d'architecture. Néanmoins, au XVI^e siècle, une gravure de Holbein montre une tour ronde, à plan ellipsoïdal et à étagements de galeries ajourées ou aveugles, dont le type sera fixé par Brueghel. C'est ce modèle, qui est repris avec quelques variations jusqu'à la fin du XVII^e siècle, que nous retrouvons dans notre tableau. Afin de conférer aux versets de la Genèse toute leur portée, Tobias Verhaecht pose le regard de l'observateur en surplomb, sur une vue aérienne offrant une perspective géographique panoramique qui montre la vastitude du pays de Sennaar. Une traîne de nuages voile délicatement les derniers niveaux de la tour dont l'extrémité se perd au bord supérieur du panneau. La masse orgueilleuse en pain de sucre de l'édifice, trapue et inachevée, s'élève dans un paysage accidenté avec une vue dégagée, sur la gauche, sur la mer avec un quai, un port et quelques navires. Les hommes sont sur le point de remporter le défi de cette construction impie qui cherche à rendre le ciel accessible, confirmant la vanité d'une entreprise de ce fait à l'opposé de l'arche de Noé, salvatrice de l'humanité.

Dans cette dynamique cité, tout un monde s'active de manière spectaculaire. Sans trop d'égard pour le texte de référence, l'activité de carriers est visible au premier plan. Les briques et le bitume servant de mortier sont passés au feu dans des fours aux toits arrondis laissant échapper des panaches de fumée. Des échafaudages et des appareils de construction de diverses conceptions sont visibles partout. Sur un pont, un charroi tiré par des bœufs hisse des blocs de pierre.

A l'avant-plan, quoique légèrement en retrait sur un plateau rocheux et faisant fonction de directeur des travaux sous une ombrelle rouge, on suppose la figure du bâtisseur légendaire Nimrod. Le géant ou tyran conquérant de Babylone au II^e millénaire avant J.C., que l'on voit ici coiffé à la turque, a été introduit au premier siècle dans l'imagerie de Babel par Philon d'Alexandrie qui le rattache à la postérité de Caïn.

Cette composition très colorée, qui a l'intérêt de ménager des points de vue perspectifs variés et permet une perception précise de l'ensemble et des détails, rejoint la formule d'une autre tour de Tobias Verhaecht, l'impressionnante *Tour de Babel* actuellement exposée au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers. Dans ces deux tableaux, le plaisir que prend le peintre à détailler ou explorer presque sans fin les détails de ces gigantesques constructions est évident. Le monument est une historia, un récit où tous les éléments -en dehors des couleurs de terre du premier plan, fusionnent en un camaïeu de bleus et de verts dans lequel on reconnaît bien la manière de l'artiste, dans le rendu de ces montagnes aux formes karstiques étranges.



Go to, let us go down, and there confound their language, that they may not understand one another's speech". The sin of building their tower was punished by Jahweh "So the Lord scattered them abroad from thence upon the face of all the earth: and they left off to build the city".

In the absence of critical historical data and elements for archaeological comparison, the text from Genesis remained open to free interpretation with regard to the tower's architecture. Nevertheless, in the 16th century, an engraving by Holbein featured a round tower built on a spiral plan with levels and both open and closed galleries, the style of which would be given definitive shape by Brueghel in his works on the theme. This is the model that was used, subject to a few variations, up until the end of the 17th century and which appears in this version. In order to express the enormity of the implications of the verses from Genesis, Tobias Verhaecht places the viewer as if looking down from an aerial view onto a geographically panoramic scene of the vast expanse of the Shinar. A trail of clouds delicately shrouds the upper levels of the tower, which extends into space beyond the edge of the picture plane. The gigantic, presumptuous girth of the unfinished tower's latticework stump rises over a disorderly landscape, which opens, on the left onto the sea with a quay and harbour with ships. The men are at the point of succeeding in accomplishing this impious goal of constructing the edifice that will make the sky accessible, confirming the folly of an undertaking of this nature, opposite in spirit to Noah's ark, which was humanity's salvation.

Within this dynamic city, an entire world can be seen in spectacular overview. The carriers that can be seen at work in the foreground are only loosely based on the reference Scriptures. The bricks and the tar used as mortar are being baked in kilns with rounded roofs, for which plumes of smoke rise. Scaffolding and building equipment of various types are scattered everywhere. On a bridge, a cart drawn by oxen is moving blocks of stone.

In the foreground, under a red canopy set slightly back on a rocky plateau, acting as something of the director of the works, is the figure one can assume to be Nimrod, the legendary builder. Shown here in Turkish headdress, the conquering giant or tyrant founder of Babylon in 2000 B.C. was introduced into the imagery of Babel during the first century by Philon of Alexandria who associated this figure for posterity with Cain.

This colourful composition with its fascinating handling of perspective, allowing an overview of all the details, incorporates the formula of another tower painting by Tobias Verhaecht, the impressive Tower of Babel currently on display at the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp. In both paintings, the artist's pleasure in exploring the gigantic edifice in virtually endless detail is clearly felt. The monument itself is a complete history, a tale in which all the elements, apart from the earth tones in the foreground, meld into a monochrome scene of bluish greens, showing the curiously shaped mountains characteristic of the artist's style.

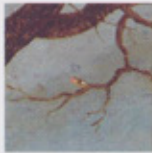


Jan Brueghel de Velours

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, est le deuxième fils de Pierre Brueghel l'Ancien et le frère de Pierre Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d'apprentissage chez Pierre Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve cette année-là à Naples, puis à Rome en 1593 et 1594, et finalement à Milan en 1595 où il a pour protecteur le Cardinal Borromée. En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Il acquiert le droit de bourgeoisie en 1601 et occupe l'année suivante la charge de Doyen de la Corporation. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et est nommé peintre officiel de la Cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle.

Les sujets traités, très variés, sont d'un raffinement, d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. Brueghel de Velours est surtout l'un des plus grands spécialistes du paysage du XVII^e siècle. Il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par des personnages qui sont quelquefois exécutés par Rubens. Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève, mais son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.



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

PROVENANCE :
 Collection privée.



Jan Brueghel the Elder, also referred to as the Velvet Brueghel because of the richness of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He underwent his initial training with Pieter Goekindt, an Antwerp painter, before leaving for Italy around 1590. In this year, he traveled to Naples, then to Rome in 1593 and 1594, and finally to Milan in 1595 where he worked under the protection of Cardinal Borromeus. In 1596, he returned to Antwerp where he was registered as a Master. He acquired citizenship rights in 1601 and the following year was elected the Dean of the Corporation. After a trip to Prague in 1604 and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was appointed official court painter for Archduke Albert and the infante Isabella.

The wide range of subjects he painted displays an extreme refinement, precision and virtuosity. Above all, he is one of the great landscape specialists of the seventeenth century. He completely renewed the conception of the genre by creating a style that is at once simple and lyrical, connecting the different planes by figures who were sometimes executed by Rubens. Aside from his son Jan II, Daniel Seghers was his only student, but his influence was immense and would be felt by several generations of painters.



Jan Brueghel de Velours

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Le panneau présenté dans ce catalogue s'inspire directement, mais avec cette liberté de ton qui est propre à Jan Brueghel le Vieux, de la composition paternelle du même sujet, le *Retour du troupeau : octobre - novembre*, tableau faisant partie d'une suite de six panneaux intitulée les *Douze mois* et conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le peintre réalise ici un précoce et remarquable paysage panoramique, aux dimensions quasiment miniaturistes. L'utilisation marquée d'une perspective tonale en trois tons donne une vision totale de la nature à travers laquelle le regard du spectateur est conduit jusqu'à l'horizon lointain. Cet échelonnement des fonds ainsi que la matière picturale permettent d'avancer une datation probable autour de 1600, comme nous l'a suggéré 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 le *Paysage avec Saint Jérôme* de l'Alte Pinakothek de Munich ou la *Route bordée d'arbres* conservée à la Gemäldegalerie de Dresde.

Selon une formule rappelant le modèle paternel évoqué, l'attention du spectateur est mobilisée par la scène définissant le sujet allégorique du tableau. Cette scène occupe tout l'avant plan gauche délimité par une composition en diagonale, selon un rythme ascendant vers la gauche. Au premier plan, des bouviers s'affairent à rentrer le troupeau au village. Les bruns légers d'une nature roussie par les premiers froids et les arbres dépouillés confèrent un ton automnal à la composition et ne laissent, de ce fait, aucun doute quant à la saison qui s'approche. C'est en effet bel et bien à une évocation, indirecte et quelque peu prospective, de l'hiver que l'on est ici confronté et ce en dépit de la masse conventionnelle verte des frondaisons que l'on aperçoit en contrebas. Une note anecdotique est apportée par ce cavalier, à l'allure quelque peu bourru, qui ferme 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 un hobereau ou du moins l'intendant du seigneur local qui surveille la mise à l'étable du bétail. Plus loin, 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. Celui-ci est souligné également par un jeu marqué de perspective tonale ou encore par de subtiles modulations des rapports des ombres et des lumières.

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



This panel by Jan Brueghel the Elder is directly based on his father's composition on the same subject, the Return of the herd: October - November, which is part of a group of six panels entitled the Twelve Months currently in the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, however the work under consideration here shows the artist's characteristic liberal approach to colour. In this work, the painter has produced a remarkable early panoramic landscape on a virtually miniaturist scale. The emphatic use of a three-colour tonal perspective results in an overall vision of nature, which draws the viewer's gaze back towards the distant horizon. This layering of tonal fields as well as the pictorial content suggests a probable date of around 1600, as asserted by K. Ertz. Excellent comparison pieces, in terms of the chromatic integration and the spatial conception as well as the painterly handling, are provided by the Landscape with St. Jerome at the Alte Pinakothek in Munich and the Tree-lined road at the Gemäldegalerie in Dresden.

According to a formula that recalls his father's model mentioned above, the viewer's attention is focussed by the scene, which defines the painting's allegorical subject. This scene takes up the entire left-hand foreground and is set apart by a diagonal compositional device creating an ascending movement towards the left. In the foreground, cowherds prepare to drive to cattle back to the village. The delicate browns of the landscape reddened by the first frosts and the bare trees lend the composition an autumnal air, leaving no doubt as to winter's rapid approach. It is in fact winter that is being evoked here, albeit in an indirect and somewhat prospective way, in spite of suggestions at first glance to the contrary by the conventional mass of green foliage positioned below. An anecdotal note is added by the horseman, with his slightly gruff demeanor, who brings up the rear of the procession of peasants. Carrying what appears to be a well-filled purse, and dressed in black in the Spanish style, he is certainly a country squire or, in any case, the local lord's overseer supervising the return of the herd to the stables. Further in the distance, a majestic river winds in wide loops and the peaks of mountains punctuate the horizon line, creating perspective vistas, which open up the pictorial space. This is also underscored by a pronounced tonal perspective as well as the subtle modulations in the play of light and shadow.

At once an allegory, a rustic genre scene and a sweeping panoramic landscape, this copper panel combines many facets of the multidimensional talents of Jan Brueghel the Elder, displaying the artist's characteristic sense of atmosphere and anecdotal detail.



Jan Brueghel de Velours

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Cet autre petit cuivre, signé et daté de 1612, témoigne d'un superbe travail de coloriste et est particulièrement significatif de Jan le Vieux. Comme d'autres tableaux de ce peintre rigoureusement dessinateur, cette composition appartient au type du « paysage étendu » et illustre l'aboutissement de la possibilité d'évolution au sein de la composition paysagiste. En effet, Jan peint ici un « vaste paysage », un espace profond « sans fin » qui donne l'impression de vouloir s'étendre au-delà des bordures de la composition. La structure de l'œuvre est parfaitement contrebalancée par une diagonale, meublée de paysans, qui part du coin inférieur gauche du tableau, traverse tout le cuivre et aboutit dans la masse de frondaisons de l'angle supérieur droit. L'artiste a presque totalement renoncé à la verticale dans le schéma directif de sa composition et la réduit à la seule présence des arbres qui clôturent le cuivre du côté droit. La narration de l'histoire de la vie sur la route du « retour du marché », dans ce paysage légèrement vallonné dont le sol s'élève dans un doux mouvement oscillant, est typique de la manière de Jan le Vieux. Aussi retrouvons-nous des motifs inhérents à son répertoire iconographique, humain et animal, rendus avec ce pinceau très fin que nous évoquions pour le *Retour du bétail* de ce même catalogue (n°23). Chaque figure est mise en valeur dans les moindres détails : les villageois qui se déplacent en portant leur fardeau sur la tête ; la charrette tirée par un cheval souris ; les roulottes bâchées à l'arrière desquelles des villageois ont pris place. Deux enfants en haillons semblent demander l'aumône à ces derniers. Il y a également un bouvier avec son animal, un couple et une paysanne montée en amazone avec son panier en vannerie. Enfin, dans une brume bleutée, une multitude de petites figures - entre autres de minuscules moutons, peut être observée.

Une nature morte d'un genre particulier occupe, avec les restes du squelette d'un animal, le bord inférieur droit de ce paysage rustique. Klaus Ertz a fait remarquer que ce motif se retrouve dans plusieurs œuvres exécutées par Jan Brueghel le Vieux entre 1598 et 1613. Le prototype de ce détail figure, selon lui, dans deux tableaux plus anciens que sont : premièrement, le *Calvaire* conservé à l'Alte Pinakothek de Munich, datant de 1598 et, deuxièmement, *Enée et la Sybille aux Enfers* exposé au Szepmüvészeti Múzeum de Budapest et daté de 1600. L'amas d'ossements s'explique aisément du fait de l'iconographie de chacun de ces deux cuivres. Toutefois, la signification de tels restes d'os et de bucranes dans toute une série de paysages de thématique profane est moins claire. Dans ces cas particuliers, il y a probablement lieu de considérer le motif de manière tout à fait générale comme un symbole « memento mori ».



Le retour du marché

The Return from the Market

Cuivre • Copper : 20,3 x 31,1 cm.

Signé et daté 1612.

PROVENANCE :
Collection privée.

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625), Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979.



This small copper panel, signed and dated 1612, demonstrates the «Velvet» Breughel's superb skill as a colourist and is particularly representative of his art. Like other paintings by this rigorous draughtsman, this composition belongs to the category of the «extended landscape» and illustrates the ultimate stage in a process of taking landscape compositions ever further. In fact, what is captured here is a «vast landscape», a deep space that gives the impression of extending on beyond the edges of the composition. The structure of the work is perfectly balanced by a diagonal line, given substance through the figures of the peasants, which begins at the lower left corner of the painting, crosses the entire picture plane and ends in the mass of foliage at the upper righthand corner. The artist has all but abandoned vertical elements in the underlying construction of the composition and reduces it to merely the few trees that complete the scene on the right. The telling of the story of what happens on the way home from the market, through this lightly undulating landscape in which the ground gently slopes upwards in soft waves, is typical of the manner of Jan Breughel the Elder. The characteristic motives of his iconographical repertoire are also present, in human and animal form, and are rendered with the exceedingly fine brushwork that was also mentioned in reference to the Return of the herd in this catalogue (n°23). Each figure is fully rendered down to the smallest details: the villagers who walk along with their bundles on their heads; the cart pulled by a black and grey horse; the covered wagons with villagers seated in the rear. Two children in rags appear to be asking them for alms. There is also a herdsman with his livestock, a couple and a peasant riding sidesaddle with a wicker basket. Finally, disappearing into the bluish mist, a multitude of tiny figures - including minute sheep, can be made out.

The lower righthand edge of this rustic landscape is occupied by a still life of a most particular genre, made up of an animal skeleton. Klaus Ertz points out that this motif appears in several of the works painted by Jan Brueghel the Elder between 1598 and 1613. According to this scholar, the prototype for this detail can be found in two earlier paintings, specifically: the Calvary at the Alte Pinakothek in Munich, dating from 1598 and Enea and the Sybil in the Underworld on display at the Szepmüvészeti Múzeum in Budapest and dated 1600. While there is a clear enough iconographical explanation for the presence of these piles of detritus in each of these paintings, the meaning of the inclusion of these discarded bones and skulls in an entire series of landscapes on ostensibly prosaic themes is less evident. In these particular cases, one would probably be justified in regarding the motif in general terms as a symbolic «memento mori».



Jan Brueghel de Velours

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Virtuose de la peinture à petite échelle, Jan Brueghel le Vieux a amplement exploité le thème de l'«entrée de village», répondant ainsi à la demande de commettants toujours plus nombreux. Nous connaissons, en effet, plusieurs variantes de *Paysage rustique avec voyageurs* qui appuient la renommée de Jan. Toutefois, chacun de ces tableaux est, par sa perfection technique et la richesse de ses couleurs, une œuvre d'art unique. Pour peindre ce cuivre de petit format, Jan a utilisé un pinceau particulièrement fin. Chaque coup de pinceau est extrêmement raffiné et respecte le moindre détail. Sous la loupe, on peut d'ailleurs apprécier la minutie du dessin des personnages, des animaux et des feuillages dont la couleur et la densité sont très variées.

Une évolution s'est ici profilée dans la relation entre l'œuvre et le spectateur, très différente de celle de la peinture paysagiste du XVI^e siècle. L'observateur ne regarde plus vers le large bas du tableau où se déroule l'action, comme chez Pierre Brueghel l'Ancien; il est introduit dans cet espace du tableau, devenant par là même un des voyageurs de l'avant-plan, quoique le peintre maintienne un léger recul entre l'observateur et le sujet décrit par un point de vue surélevé. Et c'est précisément ce qui confère le caractère particulier de ce paysage, intégrant ce cuivre aux compositions progressistes et avant-gardistes peintes par Jan Brueghel le Vieux. En effet, l'échelonnement des fonds, l'un derrière l'autre, avec la loi rigide de la division brun-vert-bleu qui a caractérisé la peinture jusqu'au début du XVII^e siècle, cède ici la place à une conception uniforme des couleurs et de l'espace, privilégiant une forme conductrice à l'horizontale. Le schéma compositionnel de cette *Entrée de village* est d'une grande simplicité : une route en courbe, animée, mène de l'entrée d'un village à un point de fuite central ; un horizon bas et un ciel bleu, animé par la lumière du soleil et des nuages délicats. Un deuxième point de fuite, décalé du centre de la composition vers la droite, détourne subtilement le regard de l'observateur et le porte de manière quasi suggestive vers une échappée perspective lumineuse.



Paysage rustique avec voyageurs

Country landscape with travelers

Cuivre • Copper : 12,8 x 17,8 cm

PROVENANCE :

Collection J. van Haeflen, Londres;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625), Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979, pp.51 à 62.

A virtuoso of small-scale painting, Jan Brueghel the Elder delved extensively into the theme of the «arrival at the village», responding in this way to the ever-increasing commissions for such works. In fact, several variations of *Country landscape with travelers* are known, works that bolstered the artist's renown. In any case, in their technical perfection and sumptuous palette, each of these paintings forms a unique work of art. In order to paint this small-format copper panel, Jan Brueghel used an especially fine brush. Each brushstroke is so delicately applied that the slightest detail is captured. Viewing the work through a magnifying glass, one can appreciate the minute care with which the artist has rendered the figures, animals and foliage, the colour and density of which is enormously varied.

We are witnessing a development here in the relationship between the viewer and the work, of quite a different order than that of the landscape painting of the 16th century. The viewer no longer looks towards the lower edge of the painting to see the action taking place, as in the work of Pieter Brueghel the Elder, but he is drawn into the space of the painting, as if becoming one of the travellers in the foreground, although the painter creates a slight distance between the viewer and the subject portrayed by giving him an elevated point of view. It is this effect that lends this landscape its special character, ranking it among the progressive and avant-gardist compositions painted by Jan Brueghel the Elder. Indeed, the sequence of grounds, one after another, according to the strict rule of the division of colours brown-green –blue typical of the painting up until the beginning of the 17th century is abandoned here in favour of a uniform approach to colour and space, with forms tending to run horizontally. The compositional plan of this *Arrival at the village* is quite simple: a curving road, with figures, leads to the entrance to a village with a central vanishing point; there is a low horizon and a blue sky, enlivened by the sun and some delicate clouds. A second vanishing point, running from the centre of the composition towards the right, subtly diverts the viewer's gaze and leads it towards a luminous perspective vista.



L'animation du cuivre est composée d'éléments typiques pour Jan le Vieux et nous retrouvons ce désir fort plaisant de charmer et d'amuser qui caractérise Brueghel de Velours. Le nombre utilisé de motifs isolés, qui créent une certaine agitation et de la gaieté au sein d'une atmosphère villageoise idyllique, est plutôt restreint et correspond à la petite taille de l'image. Cette perte de diversité est néanmoins largement compensée par une nouvelle qualité en matière de modestie, cadrant apparemment mieux avec les maisons. Ces petites figures, aux vêtements dans des tonalités vives, forment des accents colorés. Pour la plupart des personnages, on peut trouver des parallèles, que ce soit dans les peintures ou les dessins de Jan, un peu comme une marque de fabrique. Dans ce répertoire de motifs, identifiable pour l'observateur, on reconnaît le troupeau de vaches conduit vers un étang par une fermière tenant une enfant par la main. Ce motif isolé figure également, pour n'en citer qu'un seul, dans la *Rue villageoise inondée* exposée à l'Alte Pinakothek de Munich. Il en va de même pour les voyageurs, comme la femme qui marche en portant son fardeau sur la tête, retrouvée dans la composition du *Vaste paysage avec voyageurs* conservé au Saint-Louis Art Museum de Saint-Louis ; et d'autres voyageurs qui se déplacent dans une charrette à essieu ou encore sont à cheval. L'aspect le plus remarquable des différentes représentations réalisées par Brueghel de Velours réside dans ce caractère chaleureux et affectif qu'il y exprime à l'égard de son prochain.



*The painting is full of elements that are typical of Jan the Elder, showing his characteristic love of charming and amusing detail. The relatively sparse use of isolated motives which bring a certain agitation and life to the idyllic village scene, is appropriate to the small scale of the picture. What is lost in diversity however is well compensated for in a new, modest quality, seeming more befitting of the houses. The small figures, with their brightly-coloured clothing, create bright accents. For most of these characters, counterparts can be identified in the other artist's paintings or drawings, making them something like his hallmarks. This recognisable repertoire of motives includes the herd of cattle being led to a pond by a farmer's wife holding a child by the hand, an isolated motif which also appears, for example, in the *Flooded village street* on display at the Alte Pinakothek in Munich. The same goes for the travellers, such as the woman who walks along carrying her load on her head, who appears in the composition *Vast landscape with travellers* at the Saint Louis Art Museum in St. Louis; and others being drawn in a wagon, or on horseback. The most remarkable aspect of all of the various versions painted by the «Velvet» Brueghel is this warm and engaging character with which he portrays his fellow man.*



Peintre anversois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (c. 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592.

Il peignit de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel - dans le rendu des bâtiments et des perspectives - que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses tours de Babel.

Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons.

On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son oeuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution". En fait, sa conception picturale allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures.

Les *Proverbes* de Pierre Brueghel l'Ancien, l'un des tableaux les plus connus du XVI^e siècle, occupent une place d'honneur au Staatliche Museen à Berlin. Ce grand tableau sur bois, décrit par d'innombrables auteurs, nous permet de servir d'introduction au sujet qui nous occupe et nous nous permettons donc de reprendre ici un extrait de W. Schulz qui, dans le *Katalog der ausgestellten Gemälde* du musée de Berlin, résume de manière très claire l'ensemble de la problématique des *Proverbes* : « Un village près d'une rivière forme le décor d'une scène peuplée de nombreux personnages. Des hommes, des animaux et des objets illustrent une centaine de proverbes et de dictons. D'après leur signification, les proverbes se répartissent en deux groupes. Un premier groupe illustre l'ineptie de certains comportements humains. Il est symbolisé par le monde, un globe terrestre renversé. Le second groupe évoque la tromperie et l'hypocrisie et est symbolisé par une femme qui enveloppe son mari d'un manteau bleu (ce qui signifie qu'elle le trompe).



Les proverbes flamands : le Vrai portrait des abus du monde renversé

The Flemish proverbs: the true portrait of the folly of the world turned upside-down

Toile • Canvas : 78 x 113 cm

PROVENANCE :

Galerie R. Finck, juin 1959;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991,

p.290, n°2; reproduit p.288, pl.151.



The Antwerp painter Abel Grimmer was the son of the landscape painter Jacob Grimmer (c. 1526-1590) to whom he was apprenticed before becoming a master of the St. Luke painters' guild in 1592.

He painted many small-scale landscapes showing farmland scenes and sometimes including biblical motives; above all he specialised in series on the subject of the Four Seasons and the Twelve Months, which are in some ways like a transposition onto panels of the illuminated calendars of the miniaturists.

A contemporary of Pieter Brueghel the Younger, like Brueghel, but in a style all his own, he interpreted certain engravings and models created by Pieter Bruegel the Elder and by Hans Bol. In this way, his work remained deeply anchored in spirit and design in the slightly archaic style of the 16th century. Grimmer was also trained as an architect, as is evident in his careful attention to rendering buildings and perspective in his works that feature church or palace interiors, as well as in his panoramic views of the city of Antwerp and his Towers of Babel.

Displaying great skill as a draughtsman, he has a keenly accurate sense of observation. His work is characterised by a sharp and precise draughtsmanship, a synthetic vision of nature after the manner of the primitives and miniaturists, compositions constructed on schematic lines, and an extreme subtlety in the choice and the juxtaposition of colours.

It might be said of Grimmer, if one was not aware of the extent of his body of work, that he "simplified nature with a charming and poetic naïveté, accompanied by a tremendous mastery of execution". In fact, his pictorial conception combines a certain realism in the landscape with the highly personal accent of a stylisation of natural elements and buildings.

The Proverbs of Pieter Brueghel the Elder, one of the best known paintings of the 16th century, is displayed in a place of honour at the Staatliche Museen in Berlin. This large painting on a wood panel, which has been described by countless authors, serves as an introduction to the subject that concerns us here, and in this context it may be useful to cite W. Schulz who, in the Katalog der ausgestellten Gemälde of the Berlin museum, provides a clear overview of the nature of the work: « A village near a river forms the backdrop for a scene populated by numerous figures. Men, animals and objects illustrate some hundred proverbs and adages. In terms of their meaning, the proverbs can be divided into two groups. The first group illustrates the idiocy of certain human behaviour. This is symbolised by the world, a globe, upside-down. The second group evokes deceit and hypocrisy, as symbolised by a woman who wraps her husband in a blue coat (which means that she is deceiving him).



Les anciens titres du tableau, comme le *Monde renversé*, confirment que ce n'est pas la sagesse humaine contenue dans les proverbes qui constitue le sujet du tableau, mais bien l'hérésie du comportement humain dans un monde égaré qui s'est éloigné de Dieu. Les proverbes étaient un sujet très prisé dans la littérature et l'art des XVe et XVIe siècles. Une gravure de Frans Hogenberg datée de 1558 peut avoir inspiré Brueghel dans la réalisation de cette scène ».

La toile d'Abel Grimmer, inspirée et non transposée du tableau brueghelien que nous venons d'évoquer, propose une composition personnelle tout à fait différente. Le peintre, avec un plaisir certain, a étoffé son sujet de nouveaux proverbes et pris le parti d'en grouper d'autres différemment, en espérant sans doute dépasser son modèle. La facture est raffinée à l'extrême et les couleurs légères et claires forment, malgré leurs tons francs, des harmonies très fines. Cette œuvre est à la fois d'une très grande qualité picturale et d'une simplicité pleine de charme.

L'explication des proverbes et dictons a fait l'objet d'une abondante littérature. Nous reprenons ici littéralement l'identification de certains d'entre eux, tels qu'ils furent énumérés dans le catalogue de l'exposition *Brueghel. Une dynastie de peintres*, à Bruxelles en 1980. Au premier plan, de gauche à droite : « se cogner la tête contre le mur », « il est assis (ou tombé) dans la cendre entre deux chaises », « elle endosse la huque (le manteau) bleue à son mari », « il tombe (ou saute) du bœuf sur l'âne », « il conchie le monde entier », « le soldat attachant le grelot au chat », « décocher une flèche après l'autre. Il ne faut pas tirer toutes ses flèches ». Au plan médian, toujours de gauche à droite : « le riche semant des roses », « il met le feu à sa maison pour se chauffer au brasier. Quand la maison brûle, on se chauffe au brasier. Peu lui importe de qui la maison brûle, pourvu qu'il puisse se chauffer au brasier », « il est trop tard pour combler le puits quand le veau est noyé », « il faut se courber si l'on veut traverser le monde ».



The old titles of the painting, such as the *World turned upside-down*, confirm that the true subject of the painting is not the human wisdom contained in proverbs, but rather the heresy of human behaviour in a world gone astray, out of touch with God. The proverbs were a very popular theme in the literature and art of the 15th and 16th centuries. An engraving by Frans Hogenberg from 1558 may have inspired Brueghel to paint this scene. »

The canvas by Abel Grimmer under consideration here, inspired by but not copied directly from the work by Brueghel, offers an individual composition, quite different from the latter. With obvious relish, the artist has added new proverbs to the picture and has opted to group them in a different way, no doubt with the intention of further enhancing the model. The brushwork is extremely refined and the clear, light colours, despite their bold hues, generate the subtlest of harmonies. This work combines an impressive pictorial quality with a most charming simplicity.

The explanation of the proverbs and sayings has been written about extensively. We shall name a few of them that are depicted here, as they were identified in the exhibition catalogue *Brueghel. Une dynastie de peintres* [Brueghel, a dynasty of painters, in Brussels in 1980, inasmuch as they can be translated literally. In the foreground, from left to right: "To beat one's head against the wall", "To sit upon (or fall between) two chairs", "She puts the blue cloak (the coat) on her husband", "to fall (or jump) from the bull to the donkey", "To spoil the entire world", "The soldier putting the bell on the cat", "Firing off all one's arrows at once. One should never shoot all one's arrows". In the middle-ground, again from left to right: "The rich man sowing roses", "Setting one's house on fire in order to warm himself by the fire. While the house burns, he warms himself at the fire, not caring whose house he burns as long as he can get warm." "It is too late to cover the well once the calf has been drowned", "If one wants to cross the globe, one must bend oneself to fit it".



R. de Bertier de Sauvigny observe que cette œuvre est reprise de l'estampe du *Portement de croix* attribué à Henry Met de Bles (c.1480-1550), conservé à la Galleria Doria de Rome, lui-même transposé du *Portement de croix* de Pierre Brueghel l'Ancien, daté de 1564 et exposé au Kunsthistorisches Museum à Vienne. Quelle que soit l'exactitude de ces reprises, elles furent cependant traduites par quelques changements dans la langue des formes typiques d'Abel Grimmer, simplifiées et schématisées. Le peintre s'exprime ici d'une manière plus poétique et, même s'il suit encore les lignes directrices des deux tableaux cités, il renonce en revanche à la complexité de la mise en scène et à la représentation caricaturale de la masse humaine du cortège. La chute du Christ et le miracle de la Sainte Face sont représentés au milieu du tableau, comme cela deviendra l'usage à l'époque baroque.

Dans un paysage vu d'un angle élevé - très proche encore de « l'image du monde » du XVI^e siècle, Abel offre une composition d'une grande efficacité avec un horizon haut placé, un large bandeau médian et un avant-plan de plateformes surélevées, qui scindent l'espace du tableau et lui confèrent une grande lisibilité. Au premier plan, proches de l'observateur, se tiennent des spectateurs passifs - jouant un rôle de repoussoir, à distance respectueuse des événements quoique cette populace soit avide de sensations, tant les mères avec leurs enfants que les curieux paysans stationnés le long du trajet du cortège. Le plan médian s'étend, sur la droite, à travers la route qui mène sans s'interrompre jusqu'à un paysage de ville qui se veut être la Jérusalem sainte.



La montée au calvaire ou Le portement de croix

The way to Calvary or the bearing of the cross

Panneau • Panel : 75 x 106 cm

Signé et daté « ABEL GRIMER FECIT 1599 ».

PROVENANCE :

Galerie Douwes, Amsterdam, 1925;

Collection de Lady Thomas, Londres, 1927;

Collection de Alan R. Good, Oxfordshire, 1953;

Collection du Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama, 1956;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, pp. 206 et 207, n°XXIV;

Birmingham Museum of Art, *Handbook of the Collection*, Birmingham, 1984, p.72, n°56;

Art Quarterly, 19: n°4, 1956, pp.420 et 421, reproduit.



R. de Bertier de Sauvigny observes that this work is derived from the print of the *Bearing of the cross* attributed to Henry Met de Bles (c.1480-1550), in the collection of the Galleria Doria in Rome, which in turn was based on the *Bearing of the cross* by Pieter Brueghel the Elder, dated 1564 and on display at the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Regardless of the exactitude of this reproduction, the picture has been transformed through the typical simplified and schematic formal language of Abel Grimmer. The painter expresses a more poetic manner here, and although he retains the main lines of the two works mentioned above, on the other hand, he abandons the complexity of the presentation and the caricatural depiction of the crowd of figures making up the procession. The fall of Christ and the miracle of the Holy Face are depicted in the centre of the painting, as they would traditionally be placed during the baroque era.

In a landscape shown from an elevated perspective – again very similar to the 16th-century «image of the world», Grimmer presents a highly effective composition with a high horizon, a wide middle section and a foreground constructed of raised platforms which divides the pictorial space and makes it clearly legible. In the foreground, closest to the viewer, spectators stand passively, acting as an element to increase the sense of depth, watching the events from a respectful distance, although this group is hungry for sensation – from the mothers with their children to the curious peasants stationed along the procession's path. The middle ground extends, on the right, along the road that leads, uninterrupted, to a cityscape, which must represent Jerusalem.



Le sens aigu des perspectives, le caractère précis et rigoureux du rendu des bâtiments ainsi que la recherche de la pureté de leurs lignes témoignent des préoccupations de l'architecte qu'il fut également. Le regard du spectateur est attiré vers la scène centrale, légèrement décalée vers la gauche, où le Christ porte sa croix. Le chemin en pierre vire alors en de larges coudes vers la colline du mont Golgotha, pour se perdre dans le lointain, au sommet de ce plateau où aura lieu la crucifixion où l'on voit des figures minuscules. Le fond du tableau dépeint des silhouettes de montagnes perdues dans la lumière brumeuse du ciel. La colonne humaine, qui a franchi l'enceinte de la ville sainte, gravit la montagne en serpentant, dans un mouvement ascensionnel qui domine la composition et dont la vigueur fond en un ensemble formel la diversité des formes, des figures et des événements. Le coloris subtil est très beau, avec les bleus pâles accentués par le rouge et le brun des costumes. Cette *Montée au calvaire* se rapproche beaucoup, par sa composition, de la version autographe du Groeningemuseum à Bruges.



The heightened sense of perspective, the precise and rigorous manner in which the buildings have been rendered and the way that their lines have been pared down reveal the painter's sensibility as a trained architect. The viewer's gaze is drawn to the central scene, slightly set to the left, in which Christ carries his cross. The stone road curves in wide arcs towards the hill of Mount Golgotha, vanishing into the distance at the top of the plateau where the crucifixion will take place and where tiny figures and crosses can be seen. The background consists of the silhouettes of mountains that vanish into the misty glow of the sky. The human column, which has reached the edges of the holy city, winds its way up the mountain, in the ascending motion that dominates the composition, the dynamic force of which formally unites the various elements, figures, events and motives.

The subtle colour scheme is very attractive, with the pale blues accentuated by the reds and browns of the figures' clothing. This Way to calvary is highly similar in composition, to the signed version at the Groeningemuseum in Bruges.



26-27

Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Les représentations des différentes saisons, que ce soit sous la forme de tableaux de mois ou de cycle récapitulatif au sein des quatre saisons printemps, été, automne et hiver, jouent un rôle important dans la peinture flamande. La tradition picturale remonte aux livres d'heures moyenâgeux tardifs, parmi lesquels le livre d'heures du duc de Berry, réalisé par les frères Limbourg. Pierre Brueghel l'Ancien et Lucas van Valckenborch avaient largement basé leurs interprétations sur la tradition picturale que nous venons d'évoquer et avaient profondément marqué la représentation du thème des saisons. Cependant, le mérite d'Abel Grimmer ou de Pierre Brueghel le Jeune est d'avoir transformé les formulations de l'allégorie des mois et des saisons découvertes par leurs prédécesseurs. Ainsi Abel, particulièrement préoccupé du thème, a ajouté sa marque propre avec la recherche d'une certaine naïveté et l'introduction de ses feuillages caractéristiques tout en maintenant des images de la vie rurale dans les Flandres du XVI^e siècle, avec des architectures traditionnelles, de doux vallonnements et l'omniprésence de l'eau.

La plus ancienne série des *Douze mois de l'année*, réalisée par Abel Grimmer, est datée de 1592 et est actuellement exposée en la chapelle de l'église Notre-Dame de Montfaucon en Velay, en Haute Loire. C'est l'une des séries les plus connues de Grimmer et ces panneaux révèlent, par leur qualité, la vision d'un artiste authentique qui a su découvrir les valeurs picturales ancrées dans les gravures d'Adrian Collaert (Cabinet des Estampes, Paris) exécutées d'après les œuvres de Hans Bol et publiées en 1585. Ces douze panneaux illustrent un thème religieux et un thème profane. Le thème religieux, scène de la vie de Jésus ou parabole évangélique, apparaît de façon plus ou moins évidente selon les panneaux et serait même incompréhensible pour certains si des références au texte évangélique n'étaient pas signalées (au centre bas de nos deux panneaux, des lettres et des chiffres renvoient à deux passages de l'Evangile selon Matthieu).

Les deux panneaux présentés appartiennent à une série datée de 1596 et relèvent des considérations précédemment évoquées. Ils illustrent respectivement la parabole des épis arrachés le jour du Sabbat et celle des vignerons meurtriers et représentent les travaux des paysans aux mois d'août et d'octobre. Les feuillages sont intenses et d'un vert uniforme en août ; plus dorés en octobre. Le ciel est gris, non d'un gris uniforme, mais qui va du clair au foncé. C'est le ciel natal qui a inspiré l'artiste. Dans chacun d'eux, le petit groupe du Christ et de ses disciples semble surajouté ; les personnages sont dans les deux cas représentés au premier plan et selon le type et le costume juif traditionnel.

Le mois d'Août ou la parabole des épis arrachés le jour du Sabbat. « En ce temps-là, Jésus passait un jour de sabbat à travers les champs de blé et ses disciples eurent faim. Ils se mirent à arracher des épis et à les manger. En voyant cela, les pharisiens lui dirent : 'Voilà que tes disciples font ce qu'il n'est pas permis de faire le jour du sabbat !'. Mais il leur répondit : 'N'avez-vous pas lu ce que fit David quand il eut faim ainsi que ses compagnons? Il entra dans la maison de Dieu, et ils mangèrent les pains de l'offrande. Or, cela n'était permis ni à lui, ni à ses compagnons, mais aux prêtres seulement. Ou bien encore, n'avez-vous pas lu dans la Loi que le jour du sabbat, les prêtres, dans le Temple, manquent au repos du sabbat sans commettre aucune faute? Or, je vous le dis : il y a ici plus grand que le Temple. Si vous aviez compris ce que veut dire cette parole : C'est la miséricorde que je désire, et non les sacrifices, vous n'auriez pas condamné ceux qui n'ont commis aucune faute. Car le Fils de l'homme est maître du sabbat ». Matthieu 12.

Les Douze mois de l'année :

Le mois d'Août ou La parabole des épis arrachés le jour du Sabbat ;

The month of August or the parable of picking grain on the Sabbath ;

Panneau circulaire : 26,7 cm

Signé « GRIM » et inscrit « MAT 12 ».

PROVENANCE :

Collection Robert Finck, Bruxelles, 1964 (Bruxelles, Grand Palais, Tableaux de Maîtres du XVe au XXe siècle, 1964, n°15 et 16) ;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, pp. 34 et 35 ; pp.190 à 197.



Representations of the different seasons, whether they be in the form of paintings of the months or of the recurring cycle of the four seasons, play an important role in Flemish painting. This pictorial tradition has its origins in the late-medieval Books of Hours, such as the «Beautiful Hours» of the Duke of Berry, created by the Limburg brothers. Pieter Brueghel the Elder and Lucas van Valckenborch based their interpretations heavily on this pictorial tradition and they had a profound impact on the way that the theme of the seasons was handled. However, the prime achievement of Abel Grimmer and Pieter Brueghel the Younger is in the way that they transformed the allegorical formulations of the months and the seasons invented by their predecessors. Thus, Grimmer, particularly dedicated to the theme, made his own mark on the tradition by striving for a certain naïveté and introducing his characteristic foliage whilst at the same time incorporating scenes of country life in the Flanders of the 16th century, with the traditional buildings, gently rolling landscape and the ubiquitous presence of water.

The earliest series of the Twelve months of the year, created by Abel Grimmer, is dated 1592 and is currently displayed in the chapel of the Church of Notre-Dame de Montfaucon in Velay, in the Haute Loire region of France. This is one of Grimmer's best known series and the panels attest, in their quality, to the vision of a genuine artist who was able to absorb the pictorial values recorded in the engravings of Adrian Collaert (Cabinet des Estampes, Paris), made after the works of Hans Bol and published in 1585. These twelve panels illustrate both a religious and a secular theme. The religious theme, a scene from the life of Jesus or a parable from the Gospels, unfolds in a clear enough fashion in some panels whereas others would be incomprehensible if not for the inclusion of certain references to the Gospels (at the bottom centre of the two panels under consideration here, letters and numbers refer to two passages from the Gospel according to Matthew).

These two panels come from a series dated 1596 and display the qualities discussed above. They illustrate, respectively, the parable of picking grain on the Sabbath and that of the murderous tenants and depict the chores performed by peasants in the months of August and October. In August, the leaves on the trees are abundant and of a uniform green; in October, more golden. The sky is gray, but not without nuance, showing a gradation from light to dark. This is a sky inspired by the skies over the artist's native land. In each picture, the small group of Christ and his disciples seems almost like an afterthought; in both cases the figures are shown in the foreground, wearing the appropriate traditional garb of the Jews.

The month of August or the parable of picking grain on the Sabbath. «At that time Jesus went on the Sabbath day through the corn; and his disciples were an hungered, and began to pluck the ears of corn, and to eat. But when the Pharisees saw [it], they said unto him, 'Behold, thy disciples do that which is not lawful to do upon the Sabbath day'.



26-27

Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Sur la gauche, Jésus s'entretient avec deux pharisiens dont un désigne, de la main droite, les disciples qui cueillent des épis de blé et mangent les grains, sous le regard d'un des leurs accoudé à la barrière. Dans ce paysage d'été, des couleurs chaudes vibrent, riches en bruns unis aux reflets dorés. Aux abords du village aux fermes basses dispersées, les paysans s'affairent aux travaux de la moisson : un personnage fauche les épis, un autre étanche sa soif, des femmes courbées lient des gerbes que des fermiers ramassent et chargent sur une gerbière attelée à deux chevaux, un bai et un blanc, sur le chemin du moulin à l'arrière plan.

Le mois d'Octobre ou la parabole des vignerons meurtriers. « Un homme était propriétaire d'un domaine. Il planta une vigne, l'entoura d'une clôture, y creusa un pressoir et y bâtit une tour de garde. Puis il la donna en fermage à des vignerons et partit en voyage. Quand arriva le moment de la vendange, il envoya ses serviteurs auprès des vignerons pour se faire remettre le produit de la vigne. Mais les vignerons se saisirent des serviteurs, frappèrent l'un, tuèrent l'autre, lapidèrent le troisième. De nouveau, le propriétaire envoya d'autres serviteurs plus nombreux que les premiers ; mais ils furent traités de la même façon. Finalement, il leur envoya son fils en se disant : 'Ils respecteront mon fils'. Mais, voyant le fils, les vignerons se dirent entre eux : 'Voici l'héritier : allons-y ! Tuons-le, nous aurons l'héritage !'. Ils se saisirent de lui, le jetèrent hors de la vigne et le tuèrent. 'Eh bien, quand le maître de la vigne viendra, que fera-t-il à ces vignerons ?'. On lui répond : 'Ces misérables, il les fera périr misérablement'. Il donnera la vigne en fermage à d'autres vignerons, qui en remettront le produit en temps voulu ». Mathieu 21. Sur la gauche, Jésus, accompagné de deux pharisiens, désigne de la main la scène qui se déroule en contre bas, tandis qu'un troisième pharisien, tourné vers ce petit groupe, semble le prendre à témoin. A flanc de coteau, des plans de vigne s'étendent jusqu'aux murailles d'un château avec une tour en ruine. Dans cette composition, Abel Grimmer pousse très loin la similitude entre la parabole même et sa transposition picturale. C'est ainsi que l'on retrouve les vignerons qui se précipitent hors du vignoble palissé, un paysan armé venant prêter main forte à un autre qui maintient fermement le fils du maître au sol, prêt à le frapper à mort de son poignard. Toutefois, ce thème religieux contribue à donner de la grandeur au thème profane du mois d'octobre : c'est le moment des vendanges, un cheval blanc tire une charrette contenant un tonneau. Plus à gauche, le regard de l'observateur vagabonde sur les eaux calmes de la rivière où voguent des voiliers puis, il admire ce rocher à la forme étrange d'aiguille et se perd dans les montagnes environnantes.

Les Douze mois de l'année :
Le mois d'Octobre ou La parabole des vignerons meurtriers
The month of October or the parable of the murderous tenants
Panneau circulaire : 26,7 cm
Signé et daté « GRIMER FECIT 1596 » et inscrit « MAT 21 ».



But he said unto them, 'Have ye not read what David did, when he was an hungered, and they that were with him? How he entered into the house of God, and did eat the showbread, which was not lawful for him to eat, neither for them which were with him, but only for the priests? Or have ye not read in the law, how that on the Sabbath days the priests in the Temple profane the Sabbath, and are blameless? But I say unto you, that in this place is [one] greater than the temple. But if ye had known what [this] meant, I will have mercy, and not sacrifice, ye would not have condemned the guiltless. For the Son of man is Lord even of the Sabbath day ». Matthew 12.
On the left, Jesus speaks with two Pharisees, one of whom gestures, with his right hand, to the disciples who are gathering stalks of wheat and eating the grains, watched by one of their number leaning on the wall. In this summer landscape, the warm colours glow richly, full of golden browns. At the edge of the village made of scattered low-built farms, peasants are carrying out the work of the harvest: one person is reaping the wheat, another is quenching his thirst, women stoop, tying up the sheaves gathered by the farmers and placing them on a hay wagon drawn by two horses, one bay, one white, on the road leading to the mill in the background.

The month of October or the parable of the murderous tenants. « There was a certain householder, which planted a vineyard, and hedged it round about, and digged a winepress in it, and built a tower, and let it out to husbandmen, and went into a far country: And when the time of the fruit drew near, he sent his servants to the husbandmen, that they might receive the fruits of it. And the husbandmen took his servants, and beat one, and killed another, and stoned another. Again, he sent other servants more than the first: and they did unto them likewise. But last of all he sent unto them his son, saying, 'They will reverence my son'. But when the husbandmen saw the son, they said among themselves, 'This is the heir; come, let us kill him, and let us seize on his inheritance'. And they caught him, and cast [him] out of the vineyard, and slew [him]. When the lord therefore of the vineyard cometh, what will he do unto those husbandmen? They say unto him, 'He will miserably destroy those wicked men', and will let out [his] vineyard unto other husbandmen, which shall render him the fruits in their seasons. » Matthew 21.
On the left, Jesus, accompanied by two Pharisees, gestures with his hand towards the scene taking place below, while a third Pharisee, turned towards this small group appears to call him as a witness. On the hillside, vineyards extend up to the walls of a castle with a tower in ruins. In this composition, Abel Grimmer takes the resemblance between the parable itself and his pictorial rendition very far. Thus, one observes the vines that thrust above the fenced-in vineyard, and armed peasant who has just come to assist another who is holding his master's son firmly on the ground, ready to finish him off with his dagger. In any case, this religious theme lends a grand undertone to the secular theme of the month of October: it is the time of the grape harvest, a white horse pulls a cart containing a cask. Further to the left, a vagabond surveys the calm waters of the river on which sailboats dance, as he admires the oddly needle-shaped rock and stares into the surrounding mountains.



28-29

Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Les paysages d'Abel Grimmer se distinguent par la finesse du coloris et la simplification du dessin qui leur donnent un accent presque moderne. La naïveté apparente de sa vision est le fruit d'une stylisation volontaire et ce qui pourrait apparaître comme de la naïveté est voulu et recherché. L'exécution, quant à elle, est d'une habileté qui confine à la virtuosité. Sur ces deux pendants, le peintre rend, en quelques éléments très simples, l'atmosphère de deux parties de chasse, avec le parti pris de naïveté que nous venons d'évoquer et un coloris délicat mais relevé de quelques touches très vives. Toutes aussi personnelles, les feuilles des arbres sont peintes d'une façon très caractéristique, tels de petits accents en demi-cercle nettement séparés. Les deux compositions sont bâties sur un schéma d'une grande netteté et les différentes figures, aux tons vifs et peintes en aplat, y évoluent à l'aise.

Images de la vie rurale dans les Flandres du XVI^e siècle, ces deux scènes de chasse se complètent à merveille, l'une étant une chasse résolument aristocratique et, l'autre, une chasse plus prosaïque mais néanmoins pratiquée par des gentilshommes. Dans la *Chasse à courre*, l'ensemble des personnages de l'avant-plan converge vers la droite. Le cerf harcelé de toutes parts, tant par les piqueux rabatteurs que par les chiens courants de la meute, ne peut plus s'échapper. Le sonneur annonce la prise de l'animal. Deux gentilshommes à cheval entament la mise à mort, armés de piques tandis qu'un autre cavalier ayant une amazone en croupe les rejoint rapidement de sorte de pouvoir participer à l'ultime étape de cette battue. Le deuxième panneau évoque une scène de *Tenderie d'oiseaux* dans un champ de blé. Au niveau du plan médian, deux hommes déposent des appâts au bord d'une seconde étendue de blé. Deux gentilshommes, qui ont déposé capes et épées au sol près d'un gardien de troupeau en partie allongé, lancent leur filet sur un bandeau de la parcelle de l'avant-plan. Deux oiseaux, effrayés par la soudaine agitation, échappent au filtre du rets et s'envolent. D'autres passereaux seront victimes du filet ou pris dans des pièges fixes, comme ceux que l'homme accompagné d'un enfant et qui salue le berger évoqué précédemment, porte sur l'épaule à l'aide d'une palanche. D'un tableau à l'autre, des scènes secondaires montrent des pêcheurs sur un étang bordant un château, un couple élégant passant devant un castel et un berger avec son troupeau. Ces innocentes petites histoires coexistent de façon amusante avec l'inclusion cocasse d'un couple d'amants dans le champ des chasseurs.



Paire de scènes de chasse, Chasse à courre et Tenderie d'oiseaux
Pair de of hunting scenes, Hunting with hounds and Bird trapping
Panneaux • Panels : 10,5 x 29,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée, Belgique.

LITTÉRATURE :
R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, p. 290, n°14 ; reproduits p. 356, pl. 99 et 100.



The landscapes of Abel Grimmer are marked by the finesse of the palette and the graphic simplification that gives them an almost modern feel. The seeming naïveté of his vision is the result of an intentional stylisation. Indeed, what may at first appear as naïveté is in fact a carefully crafted effect and is executed with practically virtuoso command. On this matched pair of panels, with just a few simple elements, the painter captures the atmosphere of two hunting parties with the characteristic naïve style referred to above and a delicate colour scheme, brightly accented here and there. Just as characteristic is the way the leaves on all the trees have been painted as neatly separated semicircular marks. The two compositions are constructed according to a clearly organized plan and the different figures, painted in flat, intense hues, are given plenty of space.

Depicting rural life in Flanders in the 16th century, these two panels complement each other beautifully. One shows a distinctly aristocratic hunting party, while the other a rather more prosaic form of hunting that was nevertheless also practised by gentlemen. In hunting with hounds, the group of figures in the foreground are converging to the right. The stag, pursued from all sides by both the beating whips and the pack of dogs, is cornered. The signal is sounded announcing the capture. Two gentlemen on horseback armed with lances prepare to give the coup de grâce, while another rider, accompanied by a horsewoman riding pillion, rushes to join them in the final stage of the adventure. The second panel shows a scene of Bird trapping in a field of wheat. In the middle ground, two men are laying down bait at the edge of a second patch of wheat. Two gentlemen, who have left their capes and swords in the care of the herdsman guarding a partially reclining herd, cast their net in the foreground. Two birds, frightened by the sudden agitation, escape through the weave of the nets and fly off. Other sparrows will be caught in the nets or in fixed traps, like those carried on a yoke by the man with a child, who greets the herdsman mentioned above. Secondary scenes in both paintings reveal fishermen at a pond next to a castle, an elegant couple strolling before a smaller castle and a herdsman with his cattle. These innocent little anecdotes are the wittily combined with the amusing inclusion of the pair of lovers in the middle of the hunters' hunting grounds.



Frans Francken le Jeune

1581 – Anvers – 1642

Frans Francken le Jeune est le représentant le plus remarquable de sa famille. Ce peintre fécond et varié travaille tour à tour avec son père, son frère et son fils ; il devient bien vite le chef incontesté de l'atelier familial d'où sortent d'innombrables tableaux à sujet religieux ou profane dont la représentation pittoresque est plaisante à l'œil. Il tient une place importante dans sa ville natale et les documents abondent sur l'estime que lui témoignent ses contemporains.

Frans Francken le Jeune reçut sa formation dans l'atelier paternel. Il est admis comme maître de l'Académie de Saint Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614. A la mort de son père, la demeure de Frans II devient un des centres d'art les plus productifs d'Anvers. Il y maintient la collaboration commencée avec son frère Jérôme dans l'atelier paternel et, plus tard, il s'associe avec son fils Frans III. Il aborde les genres les plus divers : biblique, mythologique, historique et allégorique. Il est aussi l'auteur de cabinets d'amateur forts prisés des collectionneurs.

Parmi les innombrables peintres qui foisonnent à Anvers à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, Frans Francken le Jeune produit des « tableaux de société » où il évoque avec grâce les brillantes sociétés patriciennes contemporaines, cultivant ainsi un genre qui convient à merveille à son aptitude et qui lui vaut un renom durable. Avec une facture libre et patiente, il retrace tous les détails de cette *Ouverture de bal*, avec une mise en page toute inspirée du théâtre. Le panneau que nous présentons est comparable, jusque dans le motif du parquet lisse et clair qui met en valeur les attitudes contournées des personnages, au *Tänzzgesellschaft* exposé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe. Le chaud coloris et les empâtements sont caractéristiques des premières œuvres des Francken, c'est à dire jusque vers ou peu après 1610; notre panneau est daté 1608.

Les protagonistes de ce bal, en habit d'apparat ou revêtus de l'habit polychrome et dissimulés sous le masque noir que l'on associe traditionnellement, dans la Commedia dell'Arte, au personnage d'Arlequin, évoluent dans une riche architecture ouvrant par d'épaisses tentures sur l'extérieur et dans un déploiement de faste conforme au goût d'une certaine clientèle très en demande de ce type de tableaux. Les musiciens appelés à accompagner les plaisirs de ce bal sont figurés dans l'angle gauche du tableau.

L'ouverture du bal
Opening of the ball

Panneau • Panel : 46,5 x 70,5 cm
Signé et daté « FFRANCK IN ET F »; « 1608 ».

PROVENANCE :
Collection Henri Jahan, 1981;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
U. A. Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II*, 1581-1642, G. Olms Verlag, 1983, pp. 167-169; n° A335-A344;
U. A. Härting, *Frans Francken*, Luca Verlag, Freren, 1989, n° 4348, ill. n° 61.



A prolific and wide-ranging artist, Frans Francken the Younger is the most notable member of his family of artists, who collaborated in turns with his father, his brother and his son; he soon became the unquestioned head of the family workshop which produced countless paintings on both religious and secular themes, painted with a delightful picturesque flair. He played an important role in his native city of Antwerp and many documents attest to the esteem in which he was held by his peers.

Frans Francken the Younger was trained in his father's workshop. He became a master of the Academy of St. Luke in Antwerp in 1605 and dean 1614. After his father's death, the home of Frans II became one of the most productive art centres in the city; there he continued the collaboration developed previously with his brother Hieronymus in his father's workshop and, later, also worked with his son Frans III. Working in all manner of genres, he painted biblical, mythological, historical and allegorical scenes, as well as gallery scenes that are highly sought-after by collectors.

Among the countless painters whose careers flourished in Antwerp in the late 16th the 17th century, Frans Francken the Younger created «society paintings» in which he gracefully evokes the scintillating patrician society of his day, thus cultivating a genre most beautifully suited to his skills and securing himself lasting renown. With a free but exacting hand he records all the details of this Opening of the ball, in a layout thoroughly inspired by the theatre. This panel is comparable, in the motif of the smooth, pale-coloured wood floor which sets off the dynamic poses of the figures, to the Tänzzgesellschaft housed in the Staatliche Kunsthalle of Karlsruhe. The warm palette and impasto are characteristic of Francken's early work, that is to say the period up until approximately 1610; this panel is dated 1608.



Nous distinguons, entre autres, violoneux, harpiste et flûtiste. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous retrouvons ici la même scénographie que dans la composition de Karlsruhe: aménagement du mur du fond, orné de tableaux et percé d'une porte couverte d'un fronton élégant et luxueux; décor vernaculaire de grisaille au plafond; table mise à droite et degrés à gauche. Toutefois, le motif des bouteilles d'eau et de vin posées dans le rafraichissoir du *Tanzgesellschaft* n'a pas été repris dans notre panneau. Se tenant par des mains modelées avec soin, des femmes en robes à vertugadin et leurs cavaliers aux longues proportions et vêtus de velours, sont campés dans l'ébauche d'un pas de menuet. Les mollets cambrés des figurants masculins font valoir, non sans ostentation, l'élégance de leur tenue, la précision des reflets de la lumière sur les étoffes et la minutie du rendu des vêtements. Un alliage de douceur et de précision distingue également les visages. La justesse du pinceau de Francken fait merveille pour détailler les grands yeux noirs saillants et vifs de ses personnages, où les prunelles sombres se détachent avec force sur le blanc très accusé de l'œil, leur regard prenant ainsi toute son acuité. Mais la personnalité du peintre s'exprime surtout par l'éclat et la variété des coloris issus des vermillons, des bleus verts ainsi que de l'ocre brune choisis. Les velours, les satins blancs, les brocarts, les déguisements bariolés et les masques composent un caractère à la fois joyeux, éclatant et fastueux. Cet éclat un peu dur des tons est à lui seul une signature.

Le caractère évidemment concerté et combinatoire de cette *Ouverture du bal* auquel répond, dans plusieurs personnages, le contraposto rhétorique et prémédité des poses en spirale, révèle la persistance du maniérisme à la veille de l'épanouissement du baroque flamand.



The protagonists of this ball, in formal attire or wearing the polychrome costume and black mask traditionally associated with the character of Harlequin in the Commedia dell'Arte, are shown in a sumptuous building, opening through thick curtains to the outdoors, with a display of luxury in accordance with the taste of a certain clientele that was eager to acquire this type of painting. The musicians hired to provide accompaniment are shown in the left-hand corner of the painting, and include violinist, harpist and flautist. As mentioned above, the setup is the same as that of the painting in the Karlsruhe Museum: the inclusion of the back wall which has been decorated with paintings and contains a door topped by an elegant and luxurious pediment; vernacular grisaille adornment of the ceiling; table located at the right and ranging to the left. In any case the motif of the bottles of water and wine placed in the cooler of the Tanzgesellschaft has not been included in this panel. Holding each other's carefully depicted hands, women in farthingales and their tall-proportioned cavaliers dressed in velvets, are captured mid-step in a minuet. The arched calves of the male guests emphasise, not without a certain ostentation, the elegance of their suits, the precision of the light reflections on the fabrics and the minute rendering of the costumes. A combination of gentleness and precision is also seen in their faces. Francken's brushwork is remarkable in its capturing of the large, expressive dark eyes of his characters, in which the dark pupils stand out starkly against the sharp white of the eyes, thus increasing the intensity of their gaze. However, the artist has allowed his personality free reign above all in the brilliance of the colours used, ranging from vermillions and blue-greens to ochre browns. The velvets, the white satins, the brocades, the multicoloured disguises with masks create an impression that is at once exuberant, dazzling and sumptuous. This slightly sharp intensity of colour is a unique hallmark of the artist's work. The clearly well thought out and combinatory construction of this Opening of the ball, which is sustained by the elaborate and contrived contraposto of the poses in spiral form, shows the persistence of mannerism at a time when Flemish baroque was about to come into its own.



Louis De Caulery

Vers 1575 Cambrai – Anvers 1621

Probablement originaire du village de Caulery proche de Cambrai, Louis vint à Anvers en 1594 et se forma auprès de Joos de Momper. Il fut admis comme Maître dans cette ville en 1602. La date à laquelle il se rendit en Italie n'a pu être déterminée; ses œuvres attestent qu'il séjourna pourtant à Venise, Florence et Rome. Orienté vers le tableau de genre, cet artiste traita les scènes les plus diverses : carnivals sur la glace; feux d'artifice; combats de taureaux; collections en plein air; allégories des cinq sens; réunions peintes dans l'esprit de l'Ecole de Fontainebleau. La haute taille des personnages, leurs attitudes recherchées, leurs visages lisses et leurs fronts dégagés caractérisent sa manière. Son coloris est très raffiné. Sa palette, sous l'influence des maîtres italiens, innove dans les Flandres : demi-teintes, ocre-jaune, vert Véronèse, lie de vin. Enfin, ses représentations architecturales montrent Caulery soucieux d'exactitude et très habile dans le rendu de la perspective.

Parmi la vingtaine de versions du *Calvaire* ou de la *Crucifixion* données à Caulery et répertoriées à ce jour, une seule est signée en toutes lettres et datée. Il s'agit du magnifique panneau, réalisé en 1617, que nous exposons ici, parfois intitulé le *Christ en Croix*, d'après l'Evangile selon Luc (XXIII, 26-49) qui décrit aux environs de la sixième heure, peu avant l'obscurité, la crucifixion du Christ et de deux malfaiteurs.

Le schéma de cette composition est influencé non seulement par les frères Francken, mais également par les vénitiens Véronèse et Le Tintoret qui ont joué un rôle important auprès des peintres flamands dans la seconde moitié du XVIe siècle et la première moitié du XVIIe siècle. Deux *Crucifixions* du Tintoret, l'une datée vers 1550-70 et conservée à l'Accademia de Venise ; l'autre datée de 1565 et actuellement à la Scuola di San Rocco, proposent des éléments qui ont certainement inspiré Louis de Caulery comme les personnages au premier plan qui tirent au sort la tunique du Christ, les figures qui entourent la Croix, certains chevaux, la foule assemblée, les zones d'ombre et de lumière ainsi que la manière de disposer les deux larrons. Dans les compositions de Véronèse, les similitudes sont moins frappantes. On peut néanmoins citer un cheval cabré dont la position aura influencé le graphisme de Caulery.



La Crucifixion
The Crucifixion
Panneau • Panel : 75 x 122,5 cm
Signé et daté 1617.

PROVENANCE :
Collection privée, U.S.A.;
Collection de Jonckheere, Paris, 1991;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
M. Díaz-Padron et M. Royo-Villanova, *Una Crucifixion de Louis de Caulery en el Museo del Prado*, Boletín del Museo del Prado, tomo XIV, n°32, 1993, Madrid, pp.41 à 52 ; reproduit fig.2 p.43.



Probably born in the village of Caulery near Cambrai, de Caulery moved to Antwerp in 1594 and became a student of Joos de Momper. It was in this city that he was made a Master in 1602. It has not been determined exactly when he travelled to Italy; however, his work indicates that he spent time in Venice, Florence and Rome. Oriented primarily towards genre paintings, this artist depicted highly diverse, scenes: carnivals on ice, fireworks, bull fights, outdoor gatherings, allegories of the five senses, and parties painted in the spirit of the Fontainebleau school. The high-waisted figures with their specific poses, their smooth faces, and wide foreheads are typical of his manner. His handling of color is very refined. The palette, influenced by the Italian masters, was an innovative one in Flanders: half-tones, yellow ochre, Veronese Green, wine hues. His architectural elements display a devotion to accuracy and great skill in the perspective rendering.

Of the twenty versions of Calvary or the Crucifixion which have been catalogued to date, there is only one that is signed in full and dated. This is the magnificent panel presented here, which was painted in 1617, and represents the Crucifixion, and is sometimes referred to as the Christ on the Cross, after the Gospel according to St. Luke, XXIII, 26-49. This passage describes the crucifixion of Christ and the two thieves crucified with him at dusk just before darkness falls.

The plan of this composition shows the influence not only of the Francken brothers, but also of the Venetian artists such as Veronese and Tintoretto, who had considerable impact on Flemish painting in the second half of the sixteenth century and in the early seventeenth century. Two Crucifixions by Tintoretto, one dated around 1550-70 in the collection of the Accademia in Venice; the other dated 1565 and currently at the Scuola di San Rocco, exhibit elements which clearly inspired Louis de Caulery such as the figures in the foreground who gamble for Christ's tunic, the figures surrounding the Cross, certain horses, the crowd that has gathered, the zones of shadow and light and the manner of positioning the two thieves. In the compositions by Veronese, the similarities are less striking. Nevertheless, one could point out the way that the pose of the rearing horse must have influenced de Caulery's draughtsmanship.



Les trois croix du Golgotha se détachent sur un ciel lourd aux couleurs sombres ; les corps du Christ et des larrons sont éclairés d'une étrange lumière. Quelques rayons transpercent les nuages et se projettent sur les différentes zones de la scène. En même temps, Caulery établit des zones plus foncées en montrant une alternance d'ombre et de lumière qui lui est très caractéristique. Cette diversification de l'espace lui permet de différencier les gestes et les mouvements des personnages qui entourent les trois croix. Les nombreux personnages qui animent la scène sont habillés élégamment, avec des couleurs vives et raffinées. Les cavaliers portent de somptueux turbans piqués de plumes, quelques-uns portent une armure. Au premier plan, sur la gauche et dans la pénombre, prennent place les soldats qui tirent aux dés la tunique du Christ. Les femmes et les enfants, qui jouxtent leur groupe, semblent ignorer la scène du partage des vêtements. Au pied de la Croix, Marie-Madeleine repentante, aux cheveux blonds, se tient à genoux dans une attitude de dévotion ; derrière elle, on reconnaît la Vierge Marie et Saint Jean. Les visages sont arrondis avec des fronts bien dégagés et des petites bouches ; le traitement des yeux ronds est très caractéristique de la manière de l'artiste et le rapproche de Frans Francken le Jeune. Les femmes présentent un nez petit et pointu.

En 1982, le Musée du Prado acquit une *Crucifixion* issue de l'ancienne collection royale de l'Infant Sébastien Gabriel de Bourbon où elle figurait parmi les anonymes de l'école flamande. Des rapprochements stylistiques avec des œuvres documentées de Caulery, qui se trouvent respectivement au Musée du Louvre (les *Cinq Sens*) et au Kunsthalle Institut de Hambourg (le *Carnaval dans un paysage de neige*), avaient été établis. Même s'il s'agissait d'un thème allégorique et d'une scène de genre, la similitude en ce qui concerne les modèles, le traitement et le coloris étaient incontestables. Mais c'est le témoignage essentiel de notre *Crucifixion* qui permit de confirmer de manière décisive l'attribution du tableau du Prado à Caulery. Ce dernier, aux dimensions très proches du notre, présente l'ensemble des critères mentionnés dans la description ci-dessus, exception faite du cheval blanc cabré - que Caulery fait d'ailleurs figurer dans la plupart de ses crucifixions, qui est peint à droite de la croix sur le tableau du Prado et à gauche sur notre panneau.

La *Crucifixion* exposée peut être également comparée à une scène de Carnaval qui se trouve dans une collection privée madrilène (ancienne collection Marshall de New York). Bien entendu, le groupement des personnages ne se compose pas de la même façon dans les peintures religieuses et dans les tableaux profanes de scènes de genre, mais l'étude détaillée des visages, des attitudes des modèles et notamment des enfants, la disposition de la lumière ainsi que les techniques utilisées coïncident suffisamment pour nous permettre de rapprocher ces œuvres. On remarquera en particulier le traitement des figures placées aux arrière-plans, où la couleur qui souligne leurs contours est plus claire et la pâte allégée au point de laisser transparaître le dessin sous-jacent. Ce rapprochement permet encore de retrouver le même groupe de personnages que celui observé sur la droite de notre panneau, personnages qui constituent à eux seuls une scène de genre. Le cheval cabré ainsi que les chevaux peints sur la gauche de notre tableau figurent également dans le Carnaval. Il est intéressant de signaler ces coïncidences dans des œuvres profane et religieuse, puisqu'elles ont permis d'élargir l'œuvre picturale de Louis de Caulery en rendant compatible le réalisme nordique avec le maniérisme de Fontainebleau et la théâtralité des maîtres vénitiens du XVI^e siècle.



The three crosses of Golgotha stand out against an oppressive sky of sombre hues; the body of Christ and those of the thieves are illuminated by a strange light. A few rays pierce the clouds and fall upon various zones in the scene. At the same time, Caulery establishes darker zones which incorporate the alternation of light and dark that is his hallmark. This diversification of the space allows the artist to differentiate the gestures and movements of the figures surrounding the two crosses. The numerous characters depicted in the scene are elegantly dressed in brilliant and delicate hues. The horsemen wear magnificent turbans crowned with feathers and some wear armour. In the foreground, in the shadows on the left, are the two soldiers who are rolling dice for the prize of Christ's tunic. The women and children next to them appear unaware of their activities. At the foot of the Cross, a penitent Mary Magdalene with blond hair kneels in a pious stance; behind her are visible the Blessed Virgin and St. John. Their faces are rounded with wide foreheads and small mouths; the round eyes are painted in the artist's highly distinctive manner, which can be compared to that of Frans Francken the Younger. The women's noses are small and pointed.

In 1982, the Prado Museum acquired a Crucifixion from what was once the royal collection of the Infante Sebastian Gabriel de Bourbon, in which it was listed as an anonymous work of the Flemish school. It was determined to have stylistic similarities with the documented work of de Caulery, which can be found respectively at the Louvre (the Five Senses) and the Kunsthalle Institut in Hamburg (the Carnival in a snowy landscape). Although the comparison is between an allegorical subject and a genre scene, the similarity on the level of poses, the brushwork and the palette is unquestionable. However, it is the essential proof of the signed Crucifixion presented here that definitively confirms the attribution of the Prado painting to de Caulery. That painting, of very similar dimensions to the one we see here shares all the elements described above, with the exception of the rearing white horse which de Caulery generally includes in all of his Crucifixions, but has placed to the right of the Cross in the picture at the Prado and at the left here.

This Crucifixion can also be compared to the scene of Carnival which currently belongs to a private collection in Madrid (which was formerly in the Marshall collection in New York). Naturally the group of figures has not been composed in exactly the same way in the religious paintings as in the genre scenes, but the detailed study of the faces, the poses of the figures, particularly of the children, the arrangement of the lighting and the techniques applied are sufficiently similar to support a comparison of the works. One especially notices the handling of the figures in the background in which the colour that accentuates their contours is lighter and the paint quality has been thinned to the point of allowing the underlying drawing to show through. Comparison also reveals the same group of figures which in itself constitutes a small genre scene. The rearing horse as well as the horses painted at the left of the painting under consideration here also appear in the Carnival. It is interesting to note these coincidences in the secular and religious works, as this allows a broader scope to be assigned to Louis de Caulery's body of work at the same time as showing how he reconciled northern realism with Fontainebleau mannerism and the theatricality of the Venetian masters of the sixteenth century.



Hendrick Avercamp

1585 Amsterdam – Kampen 1663

En 1586, Barent Avercamp devint pharmacien de la ville de Kampen où il s'installa avec sa famille et son fils Hendrick, muet de naissance, qui, après la mort de son père en 1602, continuera à y vivre chez sa mère. Hendrick, surnommé le « Muet de Kampen », apprit le métier de peintre à Amsterdam chez Pierre Isaacs, où il subit directement l'influence de paysagistes flamands réfugiés comme Gillis van Coninxloo et David Vinckboons. Les premiers paysages d'hiver de Avercamp (avant 1608) sont très flamands de technique et de composition : un horizon placé très haut, beaucoup de figures et une composition qui fait penser à un décor de théâtre. Entre 1610 et 1620, l'horizon de ses tableaux descend de plus en plus bas, les éléments de décor deviennent moins nombreux et les figurants se groupent dans la composition. Vers 1615, le thème « Paysage d'hiver avec des patineurs » se transforme progressivement en une représentation des « Plaisirs de l'hiver » où l'accent est mis nettement sur les personnages. Après 1620, il subit encore l'influence de Esaias van den Velde et de Jan van Goyen, ses compositions deviennent plus enveloppées, les figures se fondent en quelque sorte dans le paysage.

Lorsqu'il gèle en Hollande, tous, jeunes et vieux, descendent sur la glace. Hendrick Avercamp est le conteur le plus coloré, le plus amusant des plaisirs de l'hiver au XVII^e siècle. Sur ce petit panneau circulaire, nous voyons patiner côte à côte, sur une rivière gelée, de dignes bourgeois et de pauvres gens. Les voilà poussant des traîneaux, jouant au mail et utilisant au mieux tous ces espaces provisoires. La composition de notre panneau est comme un décor de théâtre, avec ses fermes basses et ses bateaux pris par la glace, placés à droite et à gauche, et dont les mâts s'inclinent pour ouvrir sur un arrière plan lointain. Elle fait beaucoup penser à la présentation également théâtrale de deux autres petits panneaux circulaires, de dimension identique, connus sous le nom de « Winterlandschaft » et conservés à la Kunsthalle de Hambourg.

Avercamp transpose cette scène rustique dans une vaste étendue gelée de la plaine hollandaise, animée par une foule pittoresque. La palette, par sa gamme restreinte de gris froids et argentés, proche de la monochromie, rend admirablement une douce harmonie glacée dans laquelle le regard circule de plan en plan jusqu'à la lointaine ligne d'horizon, attiré par des groupes de personnages de plus en plus minuscules et vêtus de couleurs vives qui tranchent sur les grisailles délicates du fond. Sans s'occuper apparemment de toute l'agitation, des patineurs imperturbables se dirigent vers le plan médian qui permet d'accéder à un plan d'eau plus large. Plus loin encore, on aperçoit des constructions à l'aspect citadin, à peine visibles dans le lointain brumeux. Des couples patinent, main dans la main. Juste derrière le premier plan, deux amies sont tombées. L'une est assise et l'autre tente prudemment de se redresser. Des jeunes gens, munis de crosses, jouent à une sorte de hockey sur glace, d'autres attachent leurs patins ou glissent sur des traîneaux. À droite, un personnage, assis devant une des fermes basses, observe le spectacle bien réglé de cet incessant ballet sur la glace. Au premier plan, le peintre a placé trois amis dont un, de profil, est tourné vers l'observateur pour bien montrer ses beaux habits. Ce gentilhomme, jeune dandy, porte un chapeau, un justaucorps de soie jaune au grand col ouvert en entonnoir et une écharpe orange en bandoulière. Il a une culotte bouffante ornée de nœuds de rubans et des bas oranges, a des patins aux pieds et tient une crosse. On retrouve ce personnage, de façon plus théâtrale, dans la composition des *Plaisirs de l'hiver* exposée au Cabinet Royal des Peintures Mauritshuis de La Haye et datée vers 1610.

Avercamp parvient ici à un très haut degré de raffinement pictural. Sa palette joue sur de très fins camaïeux de gris bleuté et de brun ocre légèrement teinté de verts argentés. Mais le rôle principal est tenu par l'atmosphère lumineuse qui unifie tous les éléments de sa composition et s'accroche, çà et là, sur la glace brillante. Cette lumière a une qualité bien particulière, remarquable de justesse, plus douce et plus enveloppante que celle des paysages hivernaux brueghéliens.

Paysage d'hiver avec patineurs

Winter landscape with skaters

Panneau circulaire : 18,4 cm

PROVENANCE :
Collection privée.

LITTÉRATURE :
C.J. Welcker, *Hendrick Avercamp, 1585-1634; Barent Avercamp, 1612-1679, Schilderg tot Campen*, Davaco Publishers, the Netherlands, 1979.

In 1586, Barent Avercamp became a pharmacist in the city of Kampen where he settled with his family and his son Hendrick, who had been mute since birth and who, after his father's death in 1602, continued to live there with his mother. Hendrick, dubbed the «Mute of Kampen», learned the profession of painting in Amsterdam from Pieter Isaacs, where he was influenced by the exiled Flemish landscape painters such as Gillis van Coninxloo and David Vinckboons. Avercamp's early winter landscapes (from before 1608) are very Flemish in technique and composition: a very high horizon, many figures and a composition set up something like theatrical scenery. Between 1610 and 1620, however, the horizon in his paintings drops lower and lower, the scenery-like elements are thinned out and the figures become more grouped within the composition. Around 1615, the theme of «Winter landscape with skaters» was gradually transformed into a depiction of the «joys of winter», with the accent clearly on the figures. After 1620, he absorbed the influence of Esaias van den Velde and Jan van Goyen, and his compositions became more enclosed, with the figures melting somewhat into the landscape.

When temperatures drop below freezing in Holland, everyone, young and old, heads for the ice. Hendrick Avercamp is the most vivid and witty narrator of such joys of winter in the 17th century. On this small circular panel, a whole town skates side by side on a frozen river, from the dignified burghers to the poor folk. They are seen pushing sleighs, and playing Pall-mall, and making the best possible use of these impromptu play fields. The composition of this panel resembles theatrical scenery with the low farmhouses and boats stuck in the ice, placed to the right and left, the slanting masts of which lead the eye into the distance. It is a highly similar arrangement to the equally theatre-like presentation of two other small, round panels of identical dimensions, both known by the title «Winterlandschaft» in the collection of the Kunsthalle in Hamburg.

Avercamp sets this scene of country life on a vast expanse of ice in the flat Dutch landscape, bringing it to life with the picturesque crowd. His palette, with its subdued range of cool, silvery greys, is practically monochromatic, but beautifully captures the gentle harmony in which the viewer's gaze moves from plane to frosty plane out to the distant horizon line, lingering on ever tinier groups of brightly clad figures which stand out against the delicate greys of the background. Apparently unfazed by all the hustle and bustle, the serene skaters are heading for the middle-ground in which the ice widens. Further still, there appear to be the buildings of a city, scarcely visible in the mist. Couples skate hand in hand. Just beyond the immediate foreground, two friends have fallen. One remains seated while the other carefully tries to get up. Youngsters, carrying sticks, play a type of ice hockey, while others are seen putting on their skates or sliding in sleighs. At the right, a figure seated in front of one of the low houses watches the well-orchestrated spectacle of this incessant ballet on ice. In the foreground, the painter has placed three friends, one of whom, seen in profile, is turned towards the observer, in order to show off his fine outfit. This gentleman, a young dandy, wears a hat, a yellow silk flared jacket with a large, funnel-like open collar and an orange scarf slung over his shoulder; his puffy breeches are decorated with knots of ribbons and he wears orange hose. He has skates on his feet and holds a hockey stick. This character reappears, in a more theatrical manner, in the composition, the joys of winter on view at the Royal Painting Gallery at the Mauritshuis in the Hague, which dates from around 1610.

Avercamp achieves an enormous pictorial refinement in this panel. His palette involves the most delicate monochromatic plays of bluish greys and ochre browns, tinged with silvery greens. However, the dominant note is provided by the luminous atmosphere that unifies all of the elements in the composition and here and there hovers over the sparkling ice. This light has a particular quality about it. It is remarkably true to life, and is softer and more enveloping than the light of Brueghel's winter landscapes.





Adriaen van Stalbempt

1580 – Anvers – 1662

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbempt vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Cependant, dès 1609, il regagne sa ville natale et s'inscrit la même année comme Maître de Saint Luc. Attiré par le genre en faveur à l'époque, il se consacre au paysage, comme l'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 à l'appel 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 le Vieux. Quelques constantes cependant aident à identifier ses œuvres : la facture du feuillage notamment et la couleur des maisons, jaune clair et non rose comme chez Brueghel de Velours. Par ce qu'elle a de divers et d'inclassable, la personnalité d'Adriaen van Stalbempt est des plus attachantes. Il se situe, avec Abraham Govaerts, parmi les meilleurs suiveurs de Jan Brueghel de Velours.

D'un point de vue typologique, les cabinets d'art appartiennent à la tradition flamande des « constcamers » (chambres d'art) peintes. Ce genre vit le jour à Anvers au début du XVII^e siècle et comprenait des représentations d'intérieurs couverts de peintures. Parfois, ces créations représentaient des collections authentiques. C'est ainsi que David Teniers le Jeune fut chargé de la création du catalogue in-folio richement illustré de tous les tableaux en possession de l'archiduc Léopold-Guillaume, cette collection qui fut à la base de la riche collection de tableaux du Kunsthistorisches Museum de Vienne et qui figurait parmi les plus prestigieuses d'Europe à cette époque. En 1658, le célèbre *Theatrum Pictorum*, pour lequel Teniers avait été chargé de copier sur petit format tous les tableaux italiens de la collection archiduciale, voit le jour. Ces copies devaient servir de modèles à la vaste équipe occupée, sous sa supervision, à créer des gravures de la collection. Mais dans la plupart des cas de cabinets d'art, il ne s'agissait pas de véritables catalogues picturaux mais plutôt de compositions fictives, basées sur des tableaux appartenant à différentes collections anversoises. Aussi ces chambres d'art constituaient-elles souvent des métaphores de l'allégorie picturale: il ne s'agissait pas tant d'une reconstruction topographiquement exacte d'un patrimoine artistique anversoise mais plutôt d'une exaltation symbolique de la peinture. D'ailleurs, dans de nombreux cas, ce concept humaniste était accentué par la mise en relation de l'art de la peinture avec l'étalage d'objets rares et la célébration de l'histoire antique dans une perspective moralisatrice. Dans ce contexte bien précis, la chambre d'art revêtait déjà, dans le studiolo italien du XVI^e siècle, une dimension intellectuelle toute particulière.

Notre *Cabinet d'amateur* possède une connotation analogue et représente une vaste salle éclairée par des fenêtres à petits carreaux cerclés de plomb et ornée de tableaux couvrant les murs du sol au plafond. Un buffet massif sculpté prend place sur le côté droit et, sur une grande table, des albums d'estampes, des médailles, un petit buste d'empereur antique, un compas, une règle ainsi qu'une mappemonde sont disposés en désordre. A l'arrière-plan gauche, une deuxième table présente des statuettes antiques en marbre.



Cabinet d'amateur
Gallery scene
Panneau • Panel : 57 x 74 cm

PROVENANCE :
Collection privée.

LITTÉRATURE :
S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1957;
Madrid, Musée du Prado, catalogue de l'exposition *David Teniers, Jan Brueghel et les cabinets de Peintures*, 1992,
pp. 195-200.



The son of Protestant parents, Adriaen van Stalbempt grew up in Middelburg where his family sought refuge after the fall of Antwerp. However, in 1609 he returned to his native city of Antwerp and was registered as master in the guild of St. Luke the same year. The genre of the landscape, which was fashionable at the time, apparently appealed to him, judging from the some 20 works he created between 1604 and 1629 in this vein. In 1632, the artist left for six months for stay in England at the request of King Charles I. He appears subsequently to have given up painting completely, for reasons that are still unknown.

Van Stalbempt often reveals an eclectic side in the composition of his landscapes. Some recall the style of Jan Brueghel the Elder. However, his works can be identified with the help of certain constants: particularly the brushwork on the foliage, as well as the pale yellow colour of the houses in contrast to the "Velvet" Brueghel's pinks. This varied, quixotic quality adds a special charisma to the personality of Adriaen van Stalbempt. Together with Abraham Govaerts, he ranks among the top followers of Jan "Velvet" Brueghel.

In typological terms, the art gallery scenes form part of the Flemish tradition of painting «constcamers» (gallery rooms). This genre was developed in Antwerp at the beginning of the 17th century and entails depictions of interiors with walls covered with paintings. Sometimes, these pictures were records of actual existing collections. Thus, David Teniers the Younger was commissioned to create a richly illustrated catalogue in-folio of all the artworks in possession of Archduke Leopold-Willem, a collection which later became the basis for the collection at the Kunsthistorisches Museum in Vienna and was one of the most prestigious in Europe at the time. In 1658, Teniers painted the famous Theatrum Pictorum, for which the artist was commissioned to copy on a small-scale all of the Italian paintings from the Archduke's collection. These copies were meant to serve as models for the vast team whom he supervised in creating engravings of the collection. However the majority of these art gallery scenes were not records of existing collections, but fictitious scenes, based on pictures that belonged to various Antwerp collections. Furthermore, these art galleries often formed metaphors for visual allegory: not so much an exact reproduction of a sampling of Antwerp's artistic glory but rather a symbolic celebration of painting itself. Also, in many cases this humanist aspect was accentuated by the association of the art in the painting with curios and other pieces celebrating classical antiquity in a somewhat moralising vein. In this highly specific context, the art gallery scene already contained within it, as in the Italian studiolo of the 16th century, a special intellectual dimension all its own.

This Gallery scene has similar connotations and depicts a huge room illuminated by windows composed of small diamond-shaped leaded panes, with paintings covering the walls from floor to ceiling. A massive ornamented cabinet is located on the right-hand side and, on a large table, albums of prints, medals, a small bust of a classical emperor, a compass, a ruler and a globe are arranged haphazardly.



Sept personnages, visiteurs forts élégants et portant l'épée, admirent les œuvres d'art. Au centre, un amateur se penche pour observer un panneau en longueur tandis que deux autres conversent au sujet d'un triptyque posé sur un siège. Un huitième protagoniste, cheveux nus et barbu, s'entretient près de la porte avec deux gentilshommes. Est-ce là une galerie d'art où les connaisseurs viennent faire leur choix ? Ou s'agit-il d'une visite à une des nombreuses collections privées anversoises ? La boutique du marchand de tableaux fournissait aux artistes un sujet très en vogue au XVII^e siècle (nous pensons en particulier à *La boutique de Jean Snellinck* exposée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et donnée à Jérôme Francken II) et, comme nous l'avons évoqué plus haut, la représentation des tableaux formait souvent un véritable catalogue illustré des collections célèbres. Le panneau que nous présentons ne peut se ranger avec certitude ni dans l'une ni dans l'autre catégorie, l'identification du personnage barbu n'étant pas, à ce jour, déterminée.

L'exécution de cet intérieur est d'une précision extrême, particulièrement dans les visages, les satins des pourpoints et les broderies des manteaux. Le rendu des tableaux qui décorent les murs est tout aussi minutieux et leur coloris éclatant varié, un peu heurté par endroits, offre un fond bigarré sur lequel se détachent les tons lumineux des tissus chatoyants des costumes. Les teintes franches, les notes écarlates jetées çà et là, le brun chaud du plafond à poutres de chêne, les sculptures antiques tracées d'une main sûre, tout cela évoque le travail d'un maître confirmé en la manière et ayant sa place, aux côtés des Francken et de Jan Brueghel le Vieux, parmi les peintres les plus importants de cabinets d'art. Malgré l'absence, à ce jour, d'une monographie complète avec catalogue raisonné sur Adriaen van Stalbempt, nous connaissons la collaboration de ce peintre au *Cabinet d'art avec les archiducs Albert et Isabelle*, actuellement exposé à la Walters Art Gallery de Baltimore. Mais c'est l'exposition du Prado en 1992, *David Teniers, Jan Brueghel et les cabinets de peintures* qui, par la pleine restitution de l'attribution à Stalbempt de l'important tableau des collections madrilènes *Les sciences et les arts*, permet de le considérer comme un maître à part entière dans ce type de production.

Plusieurs toiles, exposées sur les murs de notre cabinet, peuvent être attribuées à leurs auteurs. A commencer par la gauche, de bas en haut, on reconnaît un *Intérieur d'église* évoquant Pieter Neelfs; *Le moulin sur la colline* de Jan Brueghel de Velours (exposé à Dresde); deux *Portraits* en buste caractéristiques du XVI^e siècle flamand de part et d'autre d'une composition florale; un *Saint Jérôme* de Joos van Cleve; une *Bacchanale* d'après Rubens, un *Paysage rocheux* s'inspirant de l'art de Josse de Momper; une *Marine* à la manière d'Adam Willaerts ou d'André van Eertvelt et, dans le retour d'angle à droite, une *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste* et une *Incrédulité de saint Thomas*, toutes deux très rubéniennes. Au premier plan, un *Paysage de sous-bois* aux frondaisons bleutées cher à l'école anversoise; une *Vierge à la guirlande* rappelant la touche minutieuse d'Henri van Balen et de Brueghel de Velours et un triptyque de la *Vierge à l'enfant encadrée de deux saints* d'un primitif flamand laissant penser à Rogier van der Weyden. Il reste néanmoins délicat d'établir, dans la collection de tableaux de ce cabinet – comme pour la plupart des autres d'ailleurs, quelles sont les représentations fidèles d'œuvres, des répliques, et celles qui sont des versions fictives et fantasistes inspirées des premières. En effet on retrouve par exemple, dans le *Cabinet d'amateur* de la collection Kleefeld à Bruxelles réalisé par Frans Francken II, des motifs qui relèvent, au premier regard, des mêmes *Nature morte* et *Portraits* que notre tableau mais un examen attentif permet d'observer des modifications de détail qui nous incitent à évoquer, comme nous l'avons fait, des œuvres « à la manière de ».



In the background left, a second table displays antique marble statuettes. Seven figures, highly distinguished guests, elegantly dressed and wearing swords, are admiring the works of art. At the centre, a connoisseur leans over to look at a long panel while two others discuss the triptych placed on a chair. An eighth character, bearded and bareheaded, stands near the door with two gentlemen. Is it a dealership in which the connoisseurs are making their selections? Or is it a private showing of one of the numerous Antwerp collections? The theme of the art dealer's shop enjoyed a vogue among the artists of the 17th century (one thinks particularly of «at the shop of Jean Snellinck» attributed to Hieronymous Francken which is on display at the Royal Museum of Fine Arts in Brussels) and, as discussed above, the depiction of paintings often formed a veritable illustrated catalogue of a renowned collection. The nature of the panel under consideration here cannot be definitively categorised, as the identity of the bearded figure currently remains unknown.

The scene is painted with extreme precision, particularly in the detail of the faces, the satins of the doublets and embroidery of the coats. The rendering of the paintings on the walls is also meticulous and their many dazzling colors, clashing slightly in places, provides a colourful patchwork background which sets off the luminous tones of the shimmering fabrics of the clothing. The clear hues, the scarlet accents here there, the warm brown of the ceiling with its oaken beams, the classical sculptures drawn with a confident hand, all coalesce to form the work of a master well versed in the style and securely established, along with the Franckens and Jan Brueghel the Elder, as one of the most significant of the painters of gallery scenes. Although to date no complete monograph cataloguing the works of Adriaen van Stalbempt has been published, the artist is known to have collaborated on the Art Gallery with Archdukes Albert and Isabelle, currently on display at the Walters Art Gallery in Baltimore. However, the exhibition at the Prado in 1992, David Teniers, Jan Brueghel and the Painting Galleries which, in attributing to Van Stalbempt the large painting of the Madrid collections The sciences and the arts, allows the artist to be regarded as a master of this genre in his own right.

Numerous canvases, displayed on the walls of the gallery in this scene, can be identified by artist. Starting from the left, from bottom to top, one recognises a Church Interior recalling Pieter Neelfs; The mill on the hilltop by Jan «Velvet» Brueghel (on display in Dresden); two Portraits in bust-length typical of 16th-century Flanders flanking a floral composition; a Saint Jerome, whose author has not yet been identified; a Bacchanal after the style of Rubens, a Rocky landscape inspired by the art of Joost de Momper; a Marine in the style of Adam Willaerts or André van Eertvelt and, working back from the right-hand corner, a Salomé receiving the head of Saint John the Baptist and a Doubting of Saint Thomas, both highly Rubens-like in appearance. In the foreground, a Forest landscape showing the bluish foliage favoured by the Antwerp school; a Madonna with garland recalling the minute brushwork of Henri van Balen and the «Velvet» Brueghel and a triptych of the Madonna and child framed by two saints by a Flemish Primitive suggesting Rogier van der Weyden. Nevertheless, for this painting, as is the case for the majority of such scenes, it remains a delicate undertaking to establish which paintings are replicas, faithfully depicting existing works and which are fictitious or imaginary versions inspired by the examples. Thus, in the Gallery scene painted by Frans Francken II, now in the Kleefeld collection in Brussels, one sees motives that appear at first glance to be taken from the same still lifes and portraits as in the painting here, however, closer examination reveals certain modifications in the detail which would favour identification of the works as «in the style of», as we have done in this case.



Le panneau de notre catalogue représente la scène décrite dans les trois derniers versets du chapitre II du second *Livre des Rois* (1.25), où est dite la sanction lancée par le prophète Élisée contre les enfants de Béthel.

[...] Lorsque l'Éternel fit monter Élie au ciel dans un tourbillon, Élie partait de Guilgal avec Élisée. Élie dit à Élisée : Reste ici, je te prie, car l'Éternel m'envoie jusqu'à Béthel. Élisée répondit : L'Éternel est vivant et ton âme est vivante ! Je ne te quitterai point. Et ils descendirent à Béthel. Les fils des prophètes qui étaient à Béthel sortirent vers Élisée, et lui dirent : Sais-tu que l'Éternel enlève aujourd'hui ton maître au-dessus de ta tête ? Et il répondit : Je le sais aussi ; taisez-vous. Élie lui dit : Élisée, reste ici, je te prie, car l'Éternel m'envoie à Jéricho. Il répondit : L'Éternel est vivant et ton âme est vivante ! Je ne te quitterai point. Et ils arrivèrent à Jéricho. Les fils des prophètes qui étaient à Jéricho s'approchèrent d'Élisée, et lui dirent : Sais-tu que l'Éternel enlève aujourd'hui ton maître au-dessus de ta tête ? Et il répondit : Je le sais aussi ; taisez-vous. Élie lui dit : Reste ici, je te prie, car l'Éternel m'envoie au Jourdain. Il répondit : L'Éternel est vivant et ton âme est vivante ! Je ne te quitterai point. Et ils poursuivirent tous deux leur chemin. Cinquante hommes d'entre les fils des prophètes arrivèrent et s'arrêtèrent à distance vis-à-vis, et eux deux s'arrêtèrent au bord du Jourdain. Alors Élie prit son manteau, le roula, et en frappa les eaux, qui se partagèrent çà et là, et ils passèrent tous deux à sec. Lorsqu'ils eurent passé, Élie dit à Élisée : Demande ce que tu veux que je fasse pour toi, avant que je sois enlevé d'avec toi. Élisée répondit : Qu'il y ait sur moi, je te prie, une double portion de ton esprit ! Élie dit : Tu demandes une chose difficile. Mais si tu me vois pendant que je serai enlevé d'avec toi, cela t'arrivera ainsi ; sinon, cela n'arrivera pas. Comme ils continuaient à marcher en parlant, voici, un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre, et Élie monta au ciel dans un tourbillon. Élisée regardait et criait : Mon père ! mon père ! Char d'Israël et sa cavalerie ! Et il ne le vit plus. Saisissant alors ses vêtements, il les déchira en deux morceaux, et il releva le manteau qu'Élie avait laissé tomber. Puis il retourna, et s'arrêta au bord du Jourdain ; il prit le manteau qu'Élie avait laissé tomber, et il en frappa les eaux, et dit : Où est l'Éternel, le Dieu d'Élie ? Lui aussi, il frappa les eaux, qui se partagèrent çà et là, et Élisée passa. Les fils des prophètes qui étaient à Jéricho, vis-à-vis, l'ayant vu, dirent : L'esprit d'Élie repose sur Élisée ! Et ils allèrent à sa rencontre, et se prosternèrent contre terre devant lui. Ils lui dirent : Voici, il y a parmi tes serviteurs cinquante hommes vaillants ; veux-tu qu'ils aillent chercher ton maître ? Peut-être que l'esprit de l'Éternel l'a emporté et l'a jeté sur quelque montagne ou dans quelque vallée. Il répondit : Ne les envoyez pas. Mais ils le pressèrent longtemps ; et il dit : Envoyez-les. Ils envoyèrent les cinquante hommes, qui cherchèrent Élie pendant trois jours et ne le trouvèrent point. Lorsqu'ils furent de retour auprès d'Élisée, qui était à Jéricho, il leur dit : Ne vous avais-je pas dit : N'allez pas ? Les gens de la ville dirent à Élisée : Voici, le séjour de la ville est bon, comme le voit mon seigneur ; mais les eaux sont mauvaises, et le pays est stérile.



Paysage avec le prophète Élisée et les enfants de Béthel
Landscape with the prophet Elisha and the children of Bethel
Panneau • Panel : 43 x 59,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée.

LITTÉRATURE :
W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*, Phaidon, 1970, vol. III, p. 110.



The company of the prophets at Jericho went up to Elisha and asked him, «Do you know that the LORD is going to take your master from you today?» «Yes, I know,» he replied, «but do not speak of it.» Then Elijah said to him, «Stay here; the LORD has sent me to the Jordan.» And he replied, «As surely as the LORD lives and as you live, I will not leave you.» So the two of them walked on. Fifty men of the company of the prophets went and stood at a distance, facing the place where Elijah and Elisha had stopped at the Jordan. Elijah took his cloak, rolled it up and struck the water with it. The water divided to the right and to the left, and the two of them crossed over on dry ground. When they had crossed, Elijah said to Elisha, «Tell me, what can I do for you before I am taken from you?» «Let me inherit a double portion of your spirit,» Elisha replied. «You have asked a difficult thing,» Elijah said, «yet if you see me when I am taken from you, it will be yours—otherwise not.» As they were walking along and talking together, suddenly a chariot of fire and horses of fire appeared and separated the two of them, and Elijah went up to heaven in a whirlwind. Elisha saw this and cried out, «My father! My father! The chariots and horsemen of Israel!» And Elisha saw him no more. Then he took hold of his own clothes and tore them apart. He picked up the cloak that had fallen from Elijah and went back and stood on the bank of the Jordan. Then he took the cloak that had fallen from him and struck the water with it. «Where now is the LORD, the God of Elijah?» he asked. When he struck the water, it divided to the right and to the left, and he crossed over.

The company of the prophets from Jericho, who were watching, said, «The spirit of Elijah is resting on Elisha.» And they went to meet him and bowed to the ground before him. «Look,» they said, «we your servants have fifty able men. Let them go and look for your master. Perhaps the Spirit of the LORD has picked him up and set him down on some mountain or in some valley.» «No,» Elisha replied, «do not send them.» But they persisted until he was too ashamed to refuse. So he said, «Send them.» And they sent fifty men, who searched for three days but did not find him. When they returned to Elisha, who was staying in Jericho, he said to them, «Didn't I tell you not to go?» Healing of the Water The men of the city said to Elisha, «Look, our lord, this town is well situated, as you can see, but the water is bad and the land is unproductive.» «Bring me a new bowl,» he said, «and put salt in it.» So they brought it to him. Then he went out to the spring and threw the salt into it, saying, «This is what the LORD says: 'I have healed this water. Never again will it cause death or make the land unproductive.' » And the water has remained wholesome to this day, according to the word Elisha had spoken. Elisha is Jeered. From there Elisha went up to Bethel. As he was walking along the road, some youths came out of the town and jeered at him. «Go on up, you baldhead!» they said. «Go on up, you baldhead!» He turned around, looked at them and called down a curse on them in the name of the LORD.



Il dit : Apportez-moi un plat neuf, et mettez-y du sel. Et ils le lui apportèrent. Il alla vers la source des eaux, et il y jeta du sel, et dit : Ainsi parle l'Éternel : J'assainis ces eaux ; il n'en proviendra plus ni mort, ni stérilité. Et les eaux furent assainies, jusqu'à ce jour, selon la parole qu'Élisée avait prononcée. Il monta de là à Béthel ; et comme il cheminait à la montée, des petits garçons sortirent de la ville, et se moquèrent de lui. Ils lui disaient : Monte, chauve ! monte, chauve ! Il se retourna pour les regarder, et il les maudit au nom de l'Éternel. Alors deux ours sortirent de la forêt, et déchirèrent quarante-deux de ces enfants. De là il alla sur la montagne du Carmel, d'où il retourna à Samarie [...].

La composition élaborée de notre panneau est quasiment identique à celle du *Prophète Elisée tournée en dérision*, œuvre du maître de peinture de paysage, Gillis van Coninxloo (1544-1607) et actuellement conservée au musée de Frankenthal. Ce dernier tableau est typique des années autour de 1590 où l'on passe insensiblement du paysage universel fantastique du XVI^e siècle à celui de paysage à vue rapprochée du XVII^e siècle. Les silhouettes d'arbres encadrant la composition, à gauche et à droite, sont intimement liées au décor mobile de l'avant-plan, de sorte que la toute première partie du tableau forme une coulisse compacte où se passe l'action propre. Puis c'est un espace homogène et clair qui s'offre à l'observateur sans interruption, avec des zones de lumière qui jaillissent ça et là et créent des effets. C'est ce qui est remarquable dans la partie centrale de l'œuvre, où l'on voit les rives d'un étang bordées de maisons qui s'estompent dans un lointain délicat. Mais l'action même, l'histoire, se jouent (comme c'est si souvent le cas conformément à la représentation scénique) au tout premier plan. Un chemin, qui se dédouble avant de disparaître à nouveau dans les profondeurs de la forêt à l'avant gauche, s'élargit pour former un espace qui permet au peintre de représenter ses personnages. Il y campe le prophète Elisée, de dos et les paumes tournées vers le ciel, ainsi que les enfants de Béthel que l'on voit s'enfuir terrorisés lors qu'ils sont attaqués par des ours. Une étape très importante dans l'évolution de la peinture de paysage, en ce qui concerne le rapport nature-homme, s'est faite jour comme l'indique l'installation et l'émancipation des figures dans l'espace délimité à cet effet. L'épisode du *Livre des Rois* et ses protagonistes deviennent crédibles ; c'est une histoire racontée par des êtres « en chair et en os ». En même temps, le dépaysement entre le spectateur et la représentation s'amoindrit : en effet, l'artiste a pris soin de mettre l'illustration des versets choisis en rapport avec le quotidien, avec le milieu environnant et avec l'époque dans laquelle il vit. C'est ainsi que le spectateur s'installe dans un paysage familier, détournant le regard à la faveur de multiples détails dans les parties claires tels ces animaux s'abreuvant à l'étang ou encore ceux près du moulin.

Stalbempt utilise un pinceau très fin et pose ses couleurs très minutieusement en plusieurs glacis, faisant jouer des jaunes, des verts et des bleus foncés qui autorisent à le considérer comme un maître coloriste. Un goût particulier du détail s'allie à la perfection du dessin dans le feuillage des arbres et dans les groupes de maisons. La facture délicate de ce *Paysage avec le prophète Elisée et les enfants de Béthel* est telle que l'ombre de la forêt, qui enveloppe l'étang aux eaux dormantes, donne la sensation presque physique de la fraîcheur humide du sous-bois.



Then two bears came out of the woods and mauled forty-two of the youths. And he went on to Mount Carmel and from there returned to Samaria. [...].

This panel in our catalogue depicts the scene described in the three last verses of chapter II of the second Book of Kings (2.1.25), in which the prophet Elisha expresses the sanction against the children of Bethel.

The elaborate composition on this panel is virtually identical to the one entitled The prophet Elisha turns in derision, by the master of landscape painting, Gillis van Coninxloo (1544-1607) and currently in the Frankenthal Museum. The latter painting is typical of the years around 1590 in which the transition began imperceptibly to be made from the universal fantastical landscape of the 16th century to that of the tight-focus landscape of the 17th century. The composition is framed by the silhouettes of trees at the left and right, which are closely linked to the motion of the scene in the foreground, so that the entire front part of the painting forms a compact corridor in which the action takes place. Otherwise, it is a homogenous, uninterrupted clear space that is offered to the viewer, with zones of light that flash here and there creating certain effects. This is what is so remarkable about the central part of the work, in which can be discerned the banks of a pond lined with houses which fade into a delicately toned distance. However, the actual action of the story takes place (as is so often the case in this theatrical style of picture) in the nearest foreground. A road, which loops and then disappears into the depths of the forest in the front left-hand foreground, widens to provide a space for the painter to place his figures. He positions the prophet Elisha viewed from the back with his palms raised to the sky, while the children of Bethel are seen fleeing in terror as they are attacked by bears. A very important step has been taken in the development of landscape painting with regard to the relationship between the human figures and nature, as is indicated by the placement and free action of the figures within the space created for this purpose. The episode from the Book of Kings and its protagonists have thus become credible characters; it is a story acted out by creatures of flesh and blood. At the same time, the sense of separation between the viewer and the picture has been reduced: indeed, the artist has taken pains to relate the illustration of the parable to the everyday, set in ordinary surroundings and in contemporary time. In this way, the viewer enters into a familiar landscape, and his eye is drawn to the many details in the bright areas such as animals drinking at the pond or standing near the mill.

Van Stalbempt uses a very fine brush and applies the colour meticulously, in multiple glazes, bringing out an interplay of the yellows, greens and blues worthy of a master colourist. An outstanding sense of detail combines with the perfection of the draughtsmanship in the rendering of the leaves of the trees and the clusters of houses. The delicate brushwork of this Landscape with the prophet Elisha and the children of Bethel is so effective that the shadow of the forest, which shrouds the sleepy waters of the pond, creates a nearly physical sensation of the moist coolness of the undergrowth.



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 les 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 le considérer comme l'un des meilleurs disciples de Brueghel. 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.

[...] Déjà Procas tenait le sceptre sur le mont Palatin. Sous son règne vivait Pomone. Parmi les Hamadryades du Latium, aucune ne fut plus habile dans la culture des jardins, aucune ne connut mieux celui des vergers; et de son art vient le nom qu'elle porte. Elle n'aime ni la chasse dans les forêts, ni la pêche au bord des rivières. Seuls les champs et les arbres, chargés de fruits, peuvent lui plaire. Sa main n'est point armée du javelot : elle porte une faucille recourbée, et tantôt élague des branches inutiles, tantôt émonde des rameaux qui s'étendent trop loin; tantôt insère, dans l'écorce entrouverte, une tige étrangère, et fait porter à un arbre des fruits qui croissent sur un autre. Elle prévient la soif des plantes, et arrose les filaments recourbés d'une racine amie de l'onde : ce sont là ses plaisirs et ses soins. Elle ignore l'amour, mais craignant la rudesse de l'habitant des champs, elle entoure ses jardins de remparts de verdure, et en défend l'entrée aux hommes qu'elle fuit.

[...] Que ne tentèrent point, pour conquérir ses charmes, les Satyres, jeunesse folâtre et dansante; les Pans, dont le pin couronne la tête; Silvain, toujours jeune dans ses vieilles années; et le dieu difforme des jardins, qui de sa faux écarte les voleurs ! Vertumne, avec plus d'amour, n'était pas plus heureux. Combien de fois, pour chercher les regards de Pomone, il prit l'habit du rude moissonneur, et courba sa tête sous le poids des gerbes ! Combien de fois, couronné de guirlandes de foin, il offrit l'image du faucheur sortant de la prairie ! Souvent, armé d'un aiguillon, il semblait ramener de la charrue des boeufs au pas tardif; souvent, la serpe en main, on eût dit qu'il venait d'émonder un arbre ou de façonner la vigne. Parfois, chargé d'une échelle, il paraissait aller cueillir des fruits. Tantôt, avec l'épée, c'était un soldat; tantôt, avec la ligne, c'était un pêcheur. C'est ainsi que, cent fois, changeant de forme, il parvenait à voir Pomone, et à contempler les trésors de sa beauté.

[...] Un jour, ayant couvert sa tête d'une coiffe peinte, et entouré ses tempes de cheveux gris, il s'appuie courbé sur un bâton, et sous les traits flétris d'une vieille, pénètre dans les jardins de Pomone. D'abord, il admire la beauté des fruits, et plus encore celle de la Nympe qui les cultive. À la louange succèdent quelques baisers, mais des baisers tels qu'une vieille n'en donna jamais. Il s'assied ensuite sur un tertre que couvre un gazon frais, et regarde les arbres dont les rameaux chargés de fruits plient inclinés vers la terre. Non loin, un ormeau spacieux soutient une vigne où les grappes abondent : il loue l'union de la vigne et de l'ormeau :

Vertumne et Pomone
Vertumus and Pomona
Cuivre • Copper : 37,5 x 54 cm
Signé et daté « A. GOVAERTS 1620 ».

PROVENANCE :
Galerie Robert Finck, Bruxelles;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
U. Härting, *Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626)*, BAI, 2004, n°37 p. 83, ill. 107.

EXPOSITION :
Bruxelles, Biennale des Antiquaires, galerie Robert Finck, 1965, n°7.



The Flemish landscape painter Abraham Govaerts belongs to the generation of painters influenced by Jan Bruegel (ca. 1569-1642), known as the "Velvet" Bruegel, whose pupil or fervent admirer he must have been. The son of an art dealer, he was made a master in 1607. In subject and composition, his early works show the influence of Joost de Momper and Gillis van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway between that of the "Velvet" Bruegel and that of Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped in ivy. Govaerts, however, always made a point of opening up lyrical vistas in the foliage, revealing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. For his thorough command of detail and his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Bruegel's most accomplished followers. He differed from his mentor in two respects, however, viz. his use of bright impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a penchant for the compositionally decorative.

Had it not been for his brief span of life, he may well have had the career of a "Velvet" Bruegel and may even - in lyricism and vigour - have surpassed him.

Pomona lived in the reign of king Procas over the Palatine hill. No other hamadryad, of the wood nymphs of Latium, tended the gardens more skilfully or was more devoted to the orchards' care, hence her name. She loved the fields and the branches loaded with ripe apples, not the woods and rivers. She carried a curved pruning knife, not a javelin, with which she cut back the luxuriant growth, and lopped the branches spreading out here and there, now splitting the bark and inserting a graft, providing sap from a different stock for the nursling. She would not allow them to suffer from being parched, watering, in trickling streams, the twining tendrils of thirsty root. This was her love, and her passion, and she had no longing for desire. Still fearing boorish aggression, she enclosed herself in an orchard, and denied an entrance, and shunned men..

What did the Satyrs, fitted by their youth for dancing, not do to possess her, and the Pans with pine-wreathed horns, and Silvanus, always younger than his years, and the garden god who scares off thieves? But Vertumnus surpassed them all, even, in his love, though he was no more fortunate than them. O how often, disguised as an uncouth reaper, he would bring her a basket filled with ears of barley, and he was the perfect image of a reaper! Often he would display his forehead bound with freshly cut hay, and might seem to have been tossing the new-mown grass. Often he would be carrying an ox-goad in his stiff hand, so that you would swear he had just unyoked his weary team. Given a knife he was a dresser and pruner of vines: he would carry a ladder: you would think he'd be picking apples. He was a soldier with a sword, or a fisherman taking up his rod. In short, by his many disguises, he frequently gained admittance, and found joy, gazing at her beauty.



«Si cet arbre, dit-il, fût resté sans compagne, il ne porterait qu'un feuillage stérile; et que pourrait-on lui demander de plus ? Si la vigne ne se reposait point attachée à ses bras, elle ramperait sur la terre. Et cependant, peu touchée de cet exemple, vous fuyez l'hymen et ne songez à vous unir à aucun mortel. Et plutôt au ciel que vous le voulussiez ! Ni la fameuse Hélène, ni cette Hippodamie qui causa la guerre des Lapithes, ni l'épouse d'Ulysse, audacieux avec les timides, n'eussent vu un plus grand nombre de poursuivants. Maintenant même que vous dédaignez, en les fuyant, ceux qui recherchent votre main, mille encore aspirent à vous plaire; et, dans ce nombre, sont des dieux et des demi-dieux, tous ceux qui ont fixé leur séjour sur les montagnes d'Albe.

[...] «Mais, si vous êtes sage, et si vous voulez un hymen heureux, écoutez les conseils d'une vieille qui vous aime plus que tous vos amants, et plus que vous ne pensez : rejetez des flammes vulgaires, et choisissez Vertumne pour époux. Je réponds de sa foi; car il ne se connaît pas mieux que je ne le connais moi-même. Ce n'est point un volage qui promène ses feux de climat en climat. Il ne se plaît qu'aux lieux où vous êtes. On ne le voit point, tel que l'inconstante foule des amants, s'attacher à la dernière femme qu'il a vue : vous serez son premier et son dernier amour. À vous seule il a consacré son cœur et sa vie. Ajoutez qu'il est jeune, qu'il a reçu le don de la beauté, et celui de prendre toutes les formes qu'il désire. Ce que vous ordonnerez qu'il soit, et vous pouvez tout ordonner, il le sera. «D'ailleurs, n'aime-t-il pas ce que vous aimez ? Si vous cultivez des fruits, il en a les prémices, et ils lui sont plus doux, offerts de votre main. Mais ce ne sont plus aujourd'hui les fruits cueillis dans vos vergers, ni les plantes que vous cultivez, ni toute autre chose que Vertumne désire : c'est vous-même. Prenez pitié de son amour, et croyez que, présent en ces lieux, c'est lui qui vous implore par ma bouche. Craignez les dieux vengeurs, et la reine d'Italie, qui punit les cœurs insensibles, et Némésis, qu'on n'offensa jamais impunément. Et, pour vous inspirer plus de crainte, je veux vous raconter, car un long âge m'a beaucoup appris, une histoire connue dans toute la Chypre : elle pourra facilement vous toucher, et vous rendre moins fière (*Métamorphoses*, Ovide, XIV, 608-697).

À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le paysage flamand connaît une importante évolution. À la vie qui aimait les paysages « héroïques » de Brueghel de Velours tend à se substituer un paysage décoratif. Gillis van Coninxloo est le chef de file de cette tendance nouvelle, découvrant une poésie imaginative dans la luxuriance des forêts. S'il doit beaucoup à ce dernier, Govaerts affirme néanmoins dans les années 1620 - notre tableau est daté 1620, un style propre qui se situe de plus en plus sous l'influence brueghelienne par la finesse de l'exécution. La technique coloristique de Govaerts rivalise ici avec celle de Jan Brueghel le Vieux, quoiqu'il s'en distingue pourtant par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que le reste du champ s'estompe dans une lumière vaporeuse et par le souci d'une composition décorative qu'il n'abandonnera jamais.

La composition s'ordonne autour de deux parties qui s'opposent d'une part par leurs motifs et leurs coloris et, d'autre part, par un éclairage présentant des oppositions marquées d'ombre et de lumière sur une végétation luxuriante. Cette dernière sert de prétexte à l'artiste pour ouvrir la composition sur une travée entre deux parois de végétation, animée de nymphes et traitée dans des tons de bleu verdâtre tels que les peignait alors Jan le Vieux . Une relation interactive se noue entre les deux femmes, assises sur les marches d'un pavillon romain dont la porte s'entrouvre comme pour figurer métaphoriquement la suite de l'histoire. Vertumne et Pomone sont habilement intégrées dans l'ambiance enrichie par des attributs de la nymphe et du dieu. Au sol gisent des fruits et des légumes ; à l'avant droit, on reconnaît des œillets, des narcisses, des lys et d'autres fleurs. Dans ce climat mythologique d'ode à la fertilité, Govaerts dissimule de nombreuses références symboliques aux enjeux de ce mythe. Tandis que l'arrosoir dissimule à peine la dimension métaphorique de sa morphologie évocatrice, l'écureuil à côté de lui est bien un symbole de fertilité. Le singe spectateur, contrefaçon bestiale de l'homme, s'apprête à croquer le fruit défendu alors même que Pomone prête une oreille attentive aux propos prévenants d'un Vertumne déguisé. Dans cette représentation où tout concourt à magnifier et expliciter le thème, c'est sans doute, par delà l'originalité du sujet dans l'oeuvre de Govaerts, dans le traitement magistral des éléments de détail que se déploie la qualité intrinsèque de ce cuivre. Les fleurs, les fruits, dans la minutie et la finesse de leur exécution, situent d'emblée Govaerts comme l'égal de Brueghel de Velours, le lyrisme en plus.



Once, he even covered his head with a coloured scarf, and leaning on a staff, with a wig of grey hair, imitated an old woman. He entered the well-tended garden, and admiring the fruit, said: "You are so much more lovely", and gave her a few congratulatory kisses, as no true old woman would have done. He sat on the flattened grass, looking at the branches bending, weighed down with autumn fruit. There was a specimen elm opposite, covered with gleaming bunches of grapes. After he had praised it, and its companion vine, he said: "But if that tree stood there, unmated, without its vine, it would not be sought after for more than its leaves, and the vine also, which is joined to and rests on the elm, would lie on the ground, if it were not married to it, and leaning on it.

[...] in *Metamorphoses*, Ovid, XIV, 608-697.

In the late 16th and early 17th centuries, Flemish landscape painting underwent a significant evolution. The anecdotal scenes unfolding against the «heroic» landscapes of the «Velvet» Brueghel came to be replaced by strictly decorative landscapes. This new trend was spearheaded by Gillis van Coninxloo, who discovered an imaginative poetry in the luxuriant profusion of forests. Although he certainly drew upon van Coninxloo's example, in the 1620s, Govaerts – this painting is dated 1620 – nevertheless affirmed a style of his own that could be viewed as increasingly Brueghelian in the finesse of the workmanship. Govaerts displays a technique as a colourist here on a par with that of Jan Brueghel the Elder, though it is distinguished by deeper tones that are more dense in the foreground while the rest of the ground fades into a vaporous glow; and by the construction of the type of decorative composition of which he was fond.

The composition is organised around two sections which contrast on one hand through their motifs and colours and on the other hand, through the lighting which creates striking contrasts of shadow and light on the lush vegetation. This allows the artist to open the composition onto a clearing between two banks of forest, populated by nymphs and rendered in bluish-green hues similar to those used by Jan the Elder. An interactive relationship can be observed between the two women, seated on the steps of a Roman pavilion whose door is open, as if to suggest metaphorically the epilogue to the tale. Vertumnus and Pomona are skilfully integrated into the scene that is enhanced by the symbols of the nymph and the god. On the ground lie fruits and vegetables; in the right-hand foreground, carnations, narcissus, lilies and other flowers can be discerned. Within the context of this mythological ode to fertility, Govaerts plants numerous symbolic references to the implications of this myth. While the water-can bears a thinly veiled and evocative shape, the squirrel alongside it is also a symbol of fertility. The watching monkey, an animal counterpart to mankind, prepares to bite into the forbidden fruit just as Pomona lends and attentive ear to the kind voice of a disguised Vertumnus. In this depiction, in which all of the elements work in concert to amplify and render explicit the theme, aside from the originality of the subject in the work of Govaerts, it is certainly the masterly treatment of the detail that reveals the intrinsic quality of this copper panel. The flowers and fruits, in the minute grace of their rendering, are worthy of the «Velvet» Brueghel, while Govaerts' lyricism makes the work all the more powerful.



36-37

Abraham Govaerts

1589 – Anvers – 1626

Cette paire de paysages reflète tout le talent d'Abraham Govaerts dans sa représentation de paysages animés. La façon de composer, innovée par van Coninxloo, est ici reprise par Govaerts, avec une diagonale centrale qui délimite uniformément une scène figurée sur la droite et un paysage panoramique ou forestier sur la gauche.

Le *Paysage boisé illustrant la chasse* plonge immédiatement le spectateur dans une ambiance légèrement fantastique. En effet, les arbres de ce bois ainsi que leurs ombres paraissent, par leurs formes, sensiblement irrationnels. Seuls les chasseurs, retranscrits dans l'action, ramènent cette œuvre à une réalité certaine. Les personnages et leurs chiens retracent la véracité de la chasse en sous-bois. Leur représentation s'attache à la réalité et au mouvement de l'action. L'ouverture, dans le fond du tableau, sur le paysage panoramique aux sublimes couleurs bleutées, nous laisse rêveur à l'idée d'un monde presque magique.

Pensée rêveuse que l'on retrouve fortement dans le deuxième panneau, *Paysage panoramique avec ermite, cavaliers et pêcheurs*. En effet, le paysage de gauche, peint avec préciosité et rigueur, nous offre la vue d'un paysage somptueux aux couleurs d'un bleu magique. On constate que l'eau se fond inlassablement avec la terre et le ciel. Ce hâle, bleuté et pastel, voile toute la rive ainsi que les bateaux flottant sur l'eau. Mais la représentation des pêcheurs se déroule dans une ambiance très différente. Sur la droite, dans des bois plus sombres, on distingue ainsi les silhouettes colorées de cavaliers et de chasseurs accompagnés de leurs chiens. Un ermite, dont l'abri est marqué d'une croix entre des arbres aux troncs sinueux, observe cette agitation avec détachement.

Ces deux panneaux, emprunts de délicatesse, sont très représentatifs de la manière d'Abraham Govaerts.



Paysage boisé illustrant la chasse ;
Wooded Landscape illustrating Hunting ;
 Paysage panoramique avec ermite, cavaliers et pêcheurs
Panoramic Landscape with hermit, horsemen and fishermen
 Paire de panneaux : 35,5 x 51 cm
 Signés et datés 1614.

PROVENANCE :
 Collection privée.

LITTÉRATURE :
 U. Härting, *Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626)*, BAI, 2004, n°51, p.94 ; n°11, p. 81.



This pair of landscapes displays the consummate skill of Abraham Govaerts in his depiction of populated landscapes. Applying the compositional technique developed by G. van Coninxloo, Govaerts employs a central diagonal element which neatly divides the narrative scene on the right from the panoramic or wooded landscape on the left.

The Wooded Landscape illustrating Hunting instantly plunges the viewer into a slightly unreal atmosphere. Indeed, the trees in this wood and their shadows are distinctly irrational in form. Only the hunters, captured here in full action, seem to belong to reality in their appearance at movements. The hunters and their dogs give a vivid depiction of hunting in the undergrowth. The vista at the back of the painting onto the panoramic landscape with its ethereal blues suggests a rich and magical world of dreams.

The dreamlike quality is strongly present in the second panel, the Panoramic Landscape with hermit, horsemen and fishermen. Indeed, the landscape at the left, exquisitely rendered with piercing intensity, reveals a magnificent land in magical tones of blue. The water seems to melt imperceptibly into the sky at the earth. This pastel bluish cast envelops the entire shore as well as the boats on the water. However, the depiction of the fishermen has a very different flavour. At the right, in a darker wooded area, the colourful silhouettes of the riders and hunters can be seen accompanied by their dogs. A hermit, whose abode is marked by a cross among some gnarled trees observes their activity with a detached air. These two panels, full of delicate atmosphere are highly representative of the style of Abraham Govaerts.



Pieter Binoit

1589 Cologne – Hanau 1632

Maître allemand d'origine wallonne, Pieter Binoit est le fils d'un Tournaisien établi à Cologne à la fin du XVI^e siècle. Ce dernier avait fui les Pays-Bas méridionaux lors des persécutions contre les réformés. Pieter Binoit naquit à Cologne vers 1589-1590. La destruction de la majeure partie des archives de la ville de Cologne durant la dernière guerre ne permet pas de connaître avec précision la date de sa naissance. Il est très probable qu'il reçut sa formation chez Daniel Soreau, maître flamand de natures mortes, dont il épousa la nièce en 1627. L'atelier des Soreau constituait, dans la petite ville de Hanau, un centre de ralliement autour duquel s'étaient regroupés nombre d'artistes flamands et wallons qui avaient quitté les provinces du sud. Avant de se fixer à Hanau, Pieter Binoit vécut à Francfort et fréquenta l'atelier de Georg Flegel, comme le prouve une oeuvre datée de 1621. L'influence de ce maître est évidente et les deux artistes ont parfois traité les mêmes sujets.

Pieter Binoit se spécialisa dans la représentation de natures mortes de fruits disposés sur un entablement. La composition, toujours bien équilibrée, est faite le plus souvent de fleurs, de fruits et de gâteaux. Elle est parfois rehaussée d'un verre précieux ou d'une argenterie ciselée. Les coloris jaune, rouge, vert profond et ocre brun constituent sa palette. Ses tableaux, rares, font l'objet de l'intérêt des connaisseurs et situent Pieter Binoit au premier rand des meilleurs spécialistes de la nature morte dans la première moitié du XVII^e siècle.

Ce *Petit bouquet de fleurs*, au ton rouge dominant, permet d'apprécier l'ensemble des caractéristiques qui rend les oeuvres florales de Pieter Binoit particulièrement recherchées des amateurs. Ses compositions de fleurs, dans lesquelles l'artiste fait transparaître son penchant pour les fleurs de culture alors si précieuses et n'y mélange que très peu de fleurs des champs et des prairies, sont en effet d'un raffinement subtil, colorées dans une gamme pure et très diversifiée. De tels bouquets sont cependant non réalistes. Un ensemble comme celui-ci, qui semble flotter plutôt que se dresser, s'affaîsserait dans un vase. De plus, les fleurs présentées s'épanouissent à différentes saisons : les narcisses fleurissent au début du printemps, les lis ou les roses s'ouvrent à l'été. Il s'agit ainsi d'une représentation de fleurs idéale, d'une encyclopédie botanique peinte. De tels tableaux étaient souvent peints au début du XVII^e siècle, comme les représentations de cabinets de curiosité le prouvent, pour des collections qui étaient vouées à la « science aimable ». À côté de cela, ils suggèrent indirectement l'éclosion, la floraison et le dépérissement de la nature ainsi que l'allusion au caractère éphémère de tout ce qui est terrestre. La forme du petit vase de verre cylindrique à pastilles, la disposition des fleurs et quelques variétés florales (la nigelle de Damas ou bleuet et l'anémone, typiques de Binoit), notamment dans la partie inférieure, sont similaires à ceux de la *Nature morte au cerf-volant*, signée et datée de 1613, exposée à la Narodni Galerie, à Prague. Sur une table, et se détachant sur un fond sombre, est posé un petit vase brunâtre dont surgit un impressionnant bouquet de fleurs. Sa composition, quoique dense, est savamment dosée ; les fleurs se disposent plus ou moins en couches successives : dans le bas, des fleurs relativement petites deviennent de plus en plus importantes vers le haut et se déploient en arc de cercle autour de la gerbe centrale. Pieter Binoit a dépeint au plus juste la particularité de chaque fleur, de chaque feuille : chacune se compose d'innombrables petits traits de pinceaux pointus, qui se rassemblent en un épais tissu. Au grand calice de tulipe et à l'iris correspondent des jolies lignes qui traversent les fines structures des pétales et se regroupent dans le contour des fleurs. Aux narcisses à bouquets, nigelle de Damas, lys de Chalcédoine, brins de muguet, romarin, myosotis, nivéole printanière, éranthe d'hiver, boutons de rose et autres correspondent des petits coups de pinceau courbes et affleurants. L'espace est travaillé avec minutie. Chaque forme individuelle a son propre volume, exige et reçoit l'espace qui lui revient. Le vase en verre souligne également la tige des fleurs. Le peintre témoigne d'une conception narrative et s'attache au rendu véridique de la matière, quoique la recherche du détail pittoresque l'incite à introduire, au bord de sa composition, quelques papillon, coccinelles et autres insectes tandis que l'on aperçoit, en trompe l'œil à la surface de la table, un hanneton, une chenille et une fourmi dont les formes s'opposent au charme des floraisons.

Petit bouquet de fleurs dans un vase en verre
Small bouquet of flowers in a glass vase
Panneau • Panel : 25,3 x 20,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée.

A German master originally from the Walloon region, Pieter Binoit's father was a native of Tournai but settled in Cologne at the end of the 16th century, having fled the Southern Netherlands during the religious persecution of the Protestants. Pieter Binoit was born in Cologne around 1589-1590. The destruction of most of the city's municipal archives in WWII has left it impossible to know his exact date of birth. Daniel Soreau, a Flemish master of still life, whose niece he married in 1627, probably trained him. In the small city of Hanau, Soreau's workshop was a nerve centre, where numerous Walloon and Flemish artists gathered who were living in exile from the Southern Provinces. Before settling in Hanau, Pieter Binoit lived in Frankfurt where he frequented the workshop of Georg Flegel, as is indicated by a work dated 1621. The influence of this master is clear and the two artists often created works on the same themes.

Pieter Binoit specialised in painting still lifes of fruit arranged on a table. The well-balanced compositions are often made up of flowers, fruit and cakes. Sometimes a precious glass or a piece of decorative silver serves as an accent. The palette consists of yellows, reds, deep greens and ochre browns. Binoit's rare paintings are sought-after by collectors, and he is considered to be among the best of the still life specialists of the first half of the 17th century.

This Small bouquet of flowers, with its dominant red hues, offers a delightful sampling of all of the characteristics that make the floral paintings of Pieter Binoit so highly prized by collectors. In these floral compositions, painted with subtle refinement and a wide range of pure colours, the artist reveals his penchant for precious hothouse flowers, which he only occasionally combines with ordinary wildflowers. These bouquets are not, however, realistic depictions. An arrangement of this kind, with the flowers seeming to float more than stand, would collapse in a vase. Furthermore, the flowers shown actually bloom at different times of year: the narcissuses bloom in early spring, while the lilies and roses are summer blossoms. This is therefore a painting of idealised flowers, a sort of botanical encyclopaedia in a painting. Such pictures were often created at the beginning of the 17th century, like the pictures of galleries of curiosities, intended for collections devoted to the «sweet science». Aside from this aspect, they also indirectly suggest the burgeoning, the blossoming and the withering of nature; certainly an allusion to the fleeting character of earthly life. The shape of the small, cylindrical glass vase decorated with dots, the arrangement of the flowers and some of the varieties (the Love-in-a-mist or the cornflower and the anemone are typical of Binoit), particularly in the lower part, are similar to those in the Still life with stag-beetle, signed and dated 1613, and on display at the Narodni Gallery in Prague. On a table, set against a dark ground, there is a small, brownish vase holding an impressive bouquet of flowers. The somewhat dense composition is skilfully balanced; the flowers are arranged more or less in successive layers: the relatively small flowers at the bottom give way to larger ones towards the top and unfold in an arc around the central cluster. Pieter Binoit has painstakingly captured the minute details of each flower and leaf in countless tiny brushstrokes which combine to create an effect like a densely woven fabric. The large cup of the tulip and the iris are composed of graceful lines that delineate the delicate structures of the petals and merge into the contours of the flowers. The other flowers, such as the clusters of narcissuses, Love-in-a-mist, Chalcédon lilies, sprigs of lily-of-the-valley, rosemary, forget-me-nots, spring snowflake, helleborus, and buds of roses and others, are made up of small, rounded brushstrokes that are visible on the surface. The space has been rendered with minute attention. Each individual form has a volume of its own, and claims its own space. The glass vase also emphasises the stems of the flowers. The painter shows a narrative side in his lifelike rendering of the textures, including the picturesque details in the margins of his composition, such as the butterflies, ladybirds and other insects while in trompe l'œil on the surface of the table, there is a maybeetle, a caterpillar and an ant whose less savoury aspect contrasts with the charm of the flowers.



Floris van Dijck est l'un des plus prestigieux peintres de nature morte de l'Ecole du Nord au XVII^e siècle et est également connu sous le nom de Floris Claesz van Dijck. En 1610, il intègre la guilde de Haarlem, puis part pour l'Italie jusqu'en 1637. Il séjourne à Rome dans l'atelier du Cavalier d'Arpin. L'œuvre de Floris van Dijck n'est pas documentée avant 1610 et seuls douze tableaux lui sont attribués entre 1610 et 1622, dont sept datés. Ce qu'il a appris et retenu des premières natures mortes romaines est manifeste : la vision des grandes formes et des grandes structures, le sens de l'espace et de la lumière, le traitement des volumes de chaque élément. D'autre part, il transpose cette conception iconographique sur des motifs symboliques protestants de son pays, devenant du même coup le premier ambassadeur du caravagisme dans le Nord.

Son univers pictural repose sur les accessoires de la culture patricienne. Les sujets de prédilection que sont la Cène, les festins mythologiques et les scènes de banquets sont prétextes pour l'artiste à la réalisation d'une représentation autonome et personnelle. Dans sa longue et prolifique carrière, il s'en tient à de sublimes représentations de fruits, de fromages et de pains, dont la sobriété de la palette souligne et complète la vigueur des compositions.

Bergström a classé ce type de nature morte dans la catégorie des « ontbijtjes », terme signifiant approximativement « nature morte de petit déjeuner ». Selon d'autres auteurs, le ontbijtje est un repas léger que l'on peut prendre à toute heure du jour. En y regardant de plus près, ce tableau appartient davantage au contexte des natures mortes de dessert. En effet, les fruits, olives, noix et sucreries étaient servis, selon le déroulement du repas, au dessert. Le fromage, qui joue un rôle central chez van Dijck, en fait également partie. Dans son *Dictionnaire universel*, Zedler note : « le fromage est un met commun chez le peuple commun ; à la table des gens distingués, on ne le voit qu'au dessert ». Notre panneau reprend un principe conservateur de structure compositionnelle, avec une table représentée dans une position strictement parallèle au cadre du tableau. Le point de vue de l'observateur est légèrement surélevé, permettant ainsi une bonne vue sur l'ensemble de la table mise.



Table mise avec fromages et fruits

Table laid with cheese and fruit

Panneau • Panel : 74 x 114 cm
Monogrammé et daté 1610.

PROVENANCE :

Collection G. Scudamore, Bedford House, Chipping Campden, Gloucester, Royaume Uni;
Propriété des héritiers Scudamore après 1968;
Collection privée.

LITTÉRATURE :

I. Bergström, *Dutch Still-life Painting*, New York, 1956, p.102, reproduit p.93, fig.92;
W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the seventeenth Century*, London, 1969, vol.I, reproduit fig. 352;
F.G. Meijer, in *Dawn of the Golden Age : northern Netherlandish art 1580-1620*, exhibition catalogue, Amsterdam, Rijksmuseum, 11 December 1993 – 6 March 1994, pp. 604-05, n°276;
E. Gemar-Koeltzsch, *Luca Bild - Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen, 1995, p.292, n°98/1, reproduit p.290;
R. Warner, *Dutch and Flemish Flower and Fruit Painters of the XVIIIth and XVIIIth Centuries*, London, 1928, p.67, reproduit Plate 28a;
A. Veca, *Simposio*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1983, pp.186-87, reproduit fig.137;
P. Hibbs Decoteau, Clara Peeters, Lingen, 1992, p.90, reproduit fig.80;
M. Brunner-Bulsi, *Pieter Claesz...Kritischer Oeuvrekatalog*, Lingen, 2004, p.143, reproduit fig.15.

EXPOSITION :

London, Christie's, 12 juillet 1946, lot 37;
London, Royal Academy, *Exhibition of Dutch Paintings*, Hiver 1952-53, n°59.



Floris van Dijck is one of the most celebrated still life painters from the Northern School in the 17th century and is also known by the name Floris Claesz van Dijck. In 1610, he joined the painters' guild in Haarlem, but soon left for Italy where he stayed until 1637. He worked in Rome at the workshop of li Cavaliere d'Arpino.

The artist's production before 1610 has not been documented, and a mere twelve paintings have been attributed to him, seven of which are dated, and range between 1610 and 1622. The influences he absorbed from the early Roman still lifes is clearly in evidence in these works: the large forms and large structures, the feeling of space and light, the handling of each element as a separate volume. On the other hand, van Dijck transposes this iconographical vision onto the symbolic Protestant motives of his native country, thus becoming the chief ambassador of Caravagism in the North.

His pictorial world is composed of the accoutrements of patrician culture. His preferred subjects such as the Last Supper, mythological feasts and banquet scenes are simply vehicles for the artist to paint his own autonomous and personal works. Throughout his long and prolific career, he favoured sublime depictions of fruits, cheese and bread, painted with an austere palette, which intensifies and complements the strong compositions.

Bergström characterised this type of still life as ontbijtjes, a term which roughly means «still life of a table set for breakfast». According to other authors, however, the ontbijtje referred to a light meal taken at any hour of the day. Upon closer examination, in fact, this still life actually belongs in the category of dessert still lifes, bearing in mind that fruit, olives, nuts and confections were traditionally served as dessert. The cheese, which always plays a central role in the work of van Dijck, would also have been a part of the dessert course. In his Dictionnaire universel, Zedler notes that: «cheese is a common food often eaten by common people; at the tables of persons of distinction, it is reserved only for dessert». In the panel under consideration here, a conservative compositional structure has been applied with the table positioned precisely parallel to the picture's edge.



Van Dijck a voulu une composition structurée et a opté pour un arrangement symétrique d'axes obliques et parallèles sur lesquels il a disposé les éléments de sa nature morte tout en limitant les recoupements optiques. Mais, surtout, l'œuvre témoigne d'un sens extrême du détail et d'un rendu virtuose de la matière.

Une nappe de damassé blanc, parfaitement repassée et dont les plis s'éloignent parallèlement vers l'arrière-plan, est étendue sur un tapis de table, également de damassé, de couleur rouge. Le fond satiné des étoffes varie selon le jeu des motifs mats tissés dans la trame. Van Dijck qui vivait alors à Harlem, important centre manufacturier de damassé, a admirablement restitué la noblesse de ces textiles, visiblement inspiré par le motif des deux oiseaux de part et d'autre d'une tulipe unique et mis en valeur par l'axe même du pli central qui parcourt la nappe blanche. Les verres précieux tels les roemer pastillés, le porte verre orfèvré, l'aiguière en poterie de Siegburg et les porcelaines Wan Li confirment que l'arrangement provient d'un foyer patricien. Parmi la sélection de mets simples, on reconnaît : des grappes de raisin, des olives, des mûres ou des framboises et diverses variétés de pommes, tous dans des vaisseles fines et translucides au décor blanc et bleu, vaisselles très délicates dites « coquille d'œuf » comme s'est plu à l'évoquer Floris par de subtiles lignes blanches le long des bords supérieurs. Au centre de la composition, une assiette contient des biscuits en forme de lettres (comme la lettre B) et d'autres sucreries pour lesquelles van Dijck a reproduit la structure cristalline du sucre candi. Ces sucreries révèlent toute la délicatesse de la composition centrale par le choix des tons de blanc cassé et intensifient le jaune des fromages placés juste au dessus. Le peintre a construit une pyramide de fromages durs en trois couches. Tout en bas se trouve la moitié d'une grosse meule de fromage, sa couleur jaune intense indique que la pâte est jeune. En allant vers le haut, les meules deviennent plus petites. Leur couleur brunâtre, quasiment grise, évoque des fromages à l'état de maturité plus avancé. Des traces de coupures irrégulières, réalisées à l'aide du couteau doté d'un manche finement façonné - à cette époque encore de loin le seul couvert, utilisé en commun par tous les convives, sont dépeintes avec beaucoup de virtuosité. Des noix, des noisettes, des poires et des pains ronds parsèment la table. La friabilité des différents fromages contraste avec la fraîcheur des pommes de plusieurs variétés, très colorées, contenues dans la coupe. Une moitié de pomme se reflète dans une étincelante assiette d'étain faisant légèrement saillie sur le bord de la table. Une pelure s'échappe en une vrille hors champ.

L'artiste, qui prouve sa maîtrise dans les miroitements de la lumière, rend brillamment le caractère doré et croustillant de la croûte des petits pains ronds, les différences de couleurs ainsi que la transparence des verres contenant du vin blanc et le relief dans la glaçure de l'aiguière.

Bien qu'il ne puisse faire aucun doute que van Dijck ait voulu ici représenter le luxe de bouche, il semble fort probable cependant qu'une symbolique religieuse, reliée aux mets, le contredise. C'est ainsi que le fromage, surtout selon les conceptions protestantes, constituait un met de jeûne. Faut-il, par exemple, donner une éventuelle signification au couteau posé sur la moitié de noix, noix qui selon saint Augustin est le symbole du Christ, la coquille avec son apparence de bois renvoyant, selon lui, au bois de la croix ? Une autre *Table mise de fromages et de fruits*, de cette merveilleuse qualité, est exposée Rijksmuseum à Amsterdam. Datée vers 1615, elle reprend la construction de notre composition et intègre les mêmes mets et autres vaisselles, jusqu'à peindre une seconde pyramide d'identiques fromages.



The viewer is given a slightly elevated point of view, providing a clear overview of the objects on the table. Van Dijck's desire for a highly structured composition has led him to opt for a symmetrical arrangement placing the elements of his still life along oblique and parallel axes and limiting the optical intersections. Above all, however, the work displays breathtaking detail and textures rendered with virtuoso skill.

A white damask cloth, which has been impeccably ironed judging from the creases that run in parallel towards the background, has been spread upon a red tablecloth, also in damask. The satin lustre of the fabric alternates with the matte motives woven into it, picking up the light. Van Dijck, who had lived in Haarlem, a major centre for the production of damask, beautifully captures the refinement of this cloth, and was obviously taken with the motif of the two birds flanking a single tulip, which is accentuated by the central crease on the white cloth. The precious glasses such as the rosette-dotted roemer, the gilt glass holder, the decanter in Siegburg earthenware and the Wan Li porcelains confirm that this is the table of a patrician household. The simple foods presented include: bunches of grapes, olives, blackberries or raspberries and various varieties of apple, all served in fine, translucent dishes with blue and white patterns, the highly delicate dishes known as «eggshell» which Van Dijck evokes here with subtle white lines along the upper edges. At the centre of the composition, there is a plate of biscuits in the shape of letters (such as the letter B) and other confections on which the crystalline structure of the sugar coating is exquisitely rendered. These confections, with their off-white hues reveal the extreme delicacy of the central composition and serve to heighten the yellow of the cheeses positioned directly above them. The painter has built a little tower out of three types of hard cheeses stacked on top of each other. At the bottom is half of an enormous wheel of cheese, the bright yellow colour of which indicates that it is a young cheese. The wheels get smaller, moving up the tower, darkening in colour to practically grey, indicating that they are very well aged cheeses. The irregular cuts in the cheese made by a knife with a finely wrought handle (at the time, a knife would have been the sole item of silverware used, and would have been shared by the guests) are rendered brilliantly. Some nuts, pears and round rolls are scattered across the table. The crumbly texture of the cheese contrasts with the crispness of the colourful apples of various types in the bowl. Half an apple is reflected in a burnished tin plate, which extends slightly over the edge of the table; a twist of its peel falls over the edge too.

Amplly demonstrating his mastery of light effects, the artist ingeniously renders the golden, crusty texture of the rolls, the different colours and the transparency of the glasses of white wine and the relief in the glazing of the decanter.

Although there can be no doubt that van Dijck's aim here was to bring to life a mouth-watering meal, it is highly probable that the foods possess religious symbolism as well. For example, particularly in the Protestant world, cheese was a food to be eaten during fasting periods, and perhaps the knife resting on the half nutshell is meant to be symbolic, as the nut is, according to St. Augustine, the symbol of Christ, with its shell resembling the wood of the cross.

Another Table laid with cheese and fruit, of equally magnificent quality, is displayed at the Rijksmuseum in Amsterdam. Dating from around 1615, it incorporates the exact same compositional structure and the same foods, although with different dishes, as the work described here, including an identical tower of cheeses.



Jan Brueghel le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naît à Anvers en 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C'est dans l'atelier paternel que Jan s'initie à l'art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l'envoyer en Italie - projet d'autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n'a lieu qu'en mai 1622. Il s'arrête en effet à Milan, où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers en août 1625, où il s'inscrit aussitôt comme membre de la Guilde 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.

Le prototype de ce tableau est une œuvre de Jan Brueghel le Vieux, *Scène de marché sur la rive d'un fleuve*, datée de 1611 et qui se trouve actuellement exposée au Rheinisches Landesmuseum de Bonn. Les versions de Jan Brueghel le Jeune, de dimensions similaires, sont toutes situées par Ertz dans les années 1630 : *Paysage fluvial avec embarcadère* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten); *Débarcadère* (Munich, Alte Pinakothek); *Vue d'un village au bord de la rivière* (collection David M. Koetser, Zürich). Elles permettent aisément d'insérer la présente composition dans le corpus de l'artiste, à une époque où, ayant repris la direction de l'atelier familial, Jan Brueghel le Jeune travaille dans la stricte observance des modèles paternels, reconnaissables à leur facture minutieuse et à leur coloris éclatant. Les vues de village de Jan Brueghel le Jeune prolongent la tradition instaurée par Brueghel de Velours bien que le fils s'attache à en varier les effets pour y apposer sa marque. Cette étroite fidélité aux motifs du genre, autant stylistique que thématique, démontre, en plein cœur du XVII^e siècle, le goût persistant des collectionneurs pour les structures et les sujets en vogue au siècle précédent. Toutes les caractéristiques traditionnelles du paysage au XVI^e siècle sont en effet présentes dans cette charmante scène: une perspective construite autour d'un point de fuite placé haut dans l'horizon, conférant au tableau une illusion de profondeur infinie; des espaces créés par une succession de plans, aussi bien graphiques que colorés; des divisions essentiellement formées par des verticales; des motifs de composition latéraux pour délimiter le champ pictural et un respect du schéma tripartite brun-vert-bleu qui s'éclaircit graduellement jusqu'à se fondre dans la luminosité du ciel. S'il s'agit bien ici d'une construction savante, fruit d'une re-création d'un site naturel idéalisé, Jan Brueghel le Jeune n'y sacrifie pas pour autant l'élément humain ou le détail pittoresque. En introduisant dans sa composition une foule de personnages, saisis dans leurs activités quotidiennes, il capture sur le vif d'innombrables impressions réalistes, qui attirent et retiennent le regard du spectateur. Ce naturalisme est admirablement servi par un coloris nuancé et recherché : le premier plan, d'un brun ambré, s'harmonise au vert clair des lointains boisés et au bleu plus foncé des nuages que perce une lumière jaune pâle, très douce, aux reflets scintillants. Ils mettent en exergue, mais jamais de manière trop appuyée, des pans entiers du tableau, tout en en laissant d'autres dans l'ombre. La composition est ainsi construite sur une alternance subtile de clair-obscur, de demi-teintes et de zones lumineuses, autant de contrastes qu'étaye un graphisme fin et sensible. La technique coloriste de Jan Brueghel le Jeune, dont ce tableau offre une parfaite illustration, est souple et minutieuse ; elle joint l'extrême finesse de l'exécution à un rythme fluide et libre. C'est sans doute en elle que réside la grâce qui se dégage de chacun de ses paysages : sans chercher à dépasser ceux de son père, ils concilient leur précision analytique à une sensibilité atmosphérique nouvelle.

Paysage fluvial avec port de pêche

River landscape with fishing port

Panneau • Panel : 32,5 x 50,5 cm

PROVENANCE :

Galerie Robert Finck, Bruxelles;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

Y. Thiery, *Les peintres flamands de paysage au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1987, reproduit p.204

(attribué à Jan Brueghel de Velours) ;

K. Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere*, Freren, 1984, n°35, p.218-219; n°45, p.227; n°54, p.233.

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan "Velvet" Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13 September 1601.

His childhood would be overshadowed by the death of his mother in 1603. Jan learned painting in his father's workshop. At the age of 15, his father arranged to send him to Italy - a plan facilitated by the "Velvet" Brueghel's noble patron in Milan, Cardinal Borromeus. As it turned out, however, the young artist would only be able to make the trip in May of 1622. He stayed in Milan where he was welcomed into the Cardinal's social circle before continuing onwards to Sicily. His travels were cut short by the his father's untimely death in 1625. Returning to Antwerp on 12 August 1625, he immediately joined the Guild of St. Luke and the neighboring Chamber of Rhetoric "De Violiere", of which he became Dean in 1630. He took over running the family workshop and recorded his activities in a journal, which he kept from 1625 to 1651.

The prototype for this painting is a work by Jan Brueghel the Elder, "Market scene on the bank of a river" dated 1611, currently in Bonn, at the Rheinisches Landesmuseum. The versions by Jan Brueghel the Younger, of similar dimensions, have been dated by Ertz to the 1630s: "River landscape with embarkment", (Antwerp, Royal Museum of Fine Arts); "Landing stage", (Munich, Alte Pinakothek) and «View of a riverside village» (David M. Koetser collection, Zürich). These paintings make it possible to easily situate this composition within the artist's body of work, dating it to a period in which, having resumed direction of the family workshop, Jan Brueghel the Younger worked strictly from his father's models which are recognisable for their minute brushwork and brilliant colours. The village views painted by Jan Brueghel the Younger carried on the tradition initiated by his father, Jan "Velvet" Brueghel, although he was at pains to vary the effects in order to bring to them his own unique and original mark. This strict fidelity, both stylistically and thematically to the clichés of the genre, illustrates the way that in the middle of the 17th century, art collectors still had a persistent taste for the structures and subjects that were fashionable during the previous century. Thus, all of the traditional characteristics of the 16th century landscape are present in this charming scene: a perspective constructed around a vanishing point high on the horizon, generating an illusion of infinite depth; spaces created by a succession of planes, defined both graphically and chromatically; divisions essentially formed by vertical lines; lateral elements in the composition which define the pictorial field and a respect for the tripartite system of colours (brown/green/blue), which gradually become a lighter until they melt into the bright sky.

While this painting offers a skilful construction re-creating an idealised natural site, Jan Brueghel the Younger does not exclude the human element and the picturesque detail. By introducing a crowd of figures into the composition, shown going about the daily activities, he captures countless realistic impressions that attract and hold the viewer's gaze.

This naturalism is beautifully served by a subtle and carefully worked palette: the foreground, in its golden browns, harmonises with the light green of the distant woods and the darker blue of clouds that are pierced by a very gentle pale yellow light with shimmering reflections. They highlight, ever so subtly, entire swathes of the painting while others are left in shadow. The composition is thus constructed through a gentle alternating between light and dark, muted tones and brilliant areas, with a fine and sensitive draftsman ship displayed throughout. Jan Brueghel the Younger's technique as a colourist, most beautifully illustrated by this painting, is smooth and detailed, combining an extreme finesse in the execution with smooth and loose brushwork. It is certainly this particular quality that lends his landscapes their particular grace: without attempting to transcend his father's models, they combine an analytical precision with a new atmospheric sensibility.



Jan De Heem

1606 Utrecht – Anvers 1684

Jan Davidsz de Heem est né en 1606 à Utrecht où il fut l'élève de son père et sans doute de Baltazar van der Ast, arrivé à Utrecht en 1619 et à qui font penser ses premières compositions très sobres. De 1625 à 1631, il part pour Leyden. De cette première période, on connaît des natures mortes de vanités, dans des tonalités de brun et de gris, inspirées de David Bailly, le maître incontesté de ce type de représentations dans cette ville. Vers 1630, son style révèle qu'il a des contacts avec les peintres de natures mortes de Haarlem, où il est sans doute passé. En 1636, il revient à Anvers et y reste une vingtaine d'années. C'est là qu'il fait la connaissance de Frans Snyders, Adriaen van Utrecht et Daniel Seghers, alors à l'apogée de leurs carrières. Il peint, à cette époque, des natures mortes pleinement anversoises d'une richesse et d'une opulence inconnues en Hollande. Inspiré par Daniel Seghers, il combine des corbeilles de fruits et des guirlandes de fleurs dans des arrangements toujours remarquablement équilibrés. Il donne un élan mesuré à ses compositions pleines d'élégance et à l'exécution vigoureuse, dans lesquelles il utilise des formes enchevêtrées, de dimensions relativement petites, qu'il traite dans un coloris nuancé mais vif. Il pose une multitude d'éléments et de couleurs, qu'il organise tant en profondeur qu'en hauteur, dans des schémas qui se rapprochent du triangle, recherchant avant tout l'équilibre et l'harmonie générale. C'est à Anvers qu'il meurt en 1684, après être passé à Utrecht où il donne l'opportunité aux artistes d'approfondir son style et sa technique proches de la perfection. Dans le domaine de la nature morte, il est un jalon essentiel entre l'art flamand et hollandais. Parmi ses nombreux élèves, on trouve entre autres, son fils Cornelis De Heem, Pieter de Ring, Alexander Coosemans et Abraham Mignon.

Cette élégante et décorative nature morte de fruits, pleine de pompe, apparaît comme le seul tableau connu de Davidz De Heem daté de 1654. Cette composition, d'une réelle valeur esthétique, présente des agencements denses de raisins, grenades, pêches, prunes, noix et citron exécutés avec fermeté sur un entablement. L'auteur réalise ici une brillante synthèse entre la précision technique hollandaise et le baroque flamand. De son apprentissage initial, il garde le goût du rendu des matières qu'il sublime par de savants jeux de lumière : douceur du l'étoffe du tapis de table au gris-bleu profond; éclat métallique de l'assiette d'étain; fragile transparence des grains de raisins noir et blanc; consistance des feuilles de vigne; velouté des peaux de pêches ou, au contraire, racornissement d'une pelure de citron. Toutefois, la composition est directement inspirée du baroque des disciples de Rubens comme Frans Snyders avec le froissement de l'étoffe sur l'entablement et l'abondance décorative perpétuellement à la limite du déséquilibre.

La composition se développe en une forme de pyramide que le peintre enrichit par la variété et la disposition de formes et de couleurs, tant en profondeur qu'en hauteur : une masse centrale de raisins est ainsi encadrée par les fruits précédemment mentionnés et ce d'une façon particulièrement cohésive. Habile compositeur, Jan Davidsz s'affirme également comme un brillant coloriste. Il affectionne les tons saturés et très lumineux tel le jaune doré du citron. Il joue sur la juxtaposition de carmin, de bleus verdâtre et clair ainsi que de mauve dans la grappe de raisin noir et vivifie, avec des touches de vermillon, les grains de grenade dont la couleur fait écho à celle des pêches. Jan utilise une matière très fluide, sans la relever par des empâtements et rythme son arrangement par des mouvements de pinceau légèrement visibles tout en accentuant certains détails par des applications lumineuses puissantes. L'arrangement révèle un exceptionnel naturalisme où l'artiste brille par la précision de sa peinture. Les fruits sont décrits très rigoureusement, en détachant seulement les accents les plus frais. Le motif de la bande poreuse du citron, épluchée sans interruption et s'enroulant comme une guirlande en écho aux enroulements des rameaux de vigne, est particulièrement réussi. L'opulence décoratrice de cette composition s'enrichit d'une symbolique religieuse que le peintre avait pu approfondir lors de son séjour à Leyde. Certains fruits évoquent en effet des valeurs chrétiennes : les pêches incarnent le fruit défendu alors que les raisins symbolisent la rédemption.

Nature morte avec citrons, grenades et raisins sur un entablement

Still life with lemons, pomegranates and grapes on a table

Panneau • Panel : 47,5 x 63 cm

Signée et datée « J.D. DE HEEM F/ 1654 »

PROVENANCE :

Galerie Georges Petit, dispersion de la collection de Mme de Vermeulen, 6 mai 1909, Paris, n°20;

Collection privée.

Jan Davidsz de Heem was born in 1606 in Utrecht where he was brought up by his father and probably B. van der Ast, who came to Utrecht in 1619 and whose influence can be seen in his first, very sober compositions. From 1625 to 1631, he was in Leiden. We know his vanitas still lifes from this early period, with their brown and grey tones, inspired by David Bailly, the uncontested master of this type of portrayal in this town. Around 1630, his style reveals that he had come into contact with the still life painters of Harlem, a town he undoubtedly visited. In 1636, he came back to Antwerp where he remained for about twenty years. It was here that he met Frans Snyders, Adriaen van Utrecht and Daniel Seghers, all at the peak of their careers. He began to paint still lifes typical of Antwerp, of a richness and opulence unknown to Holland. Inspired by Daniel Seghers, he combined baskets of fruit and garlands of flowers in arrangements that were always remarkably balanced. He gave a measured force to his elegant and vigorously executed compositions, in which he used tangled forms of relatively small dimensions that he painted in nuanced but vivid colours. He painted a multitude of elements and colours, which he organised both in depth and height in planes that were almost triangular, seeking balance and overall harmony above all else.

He died in Antwerp in 1684 after returning from Utrecht, where he gave artists the opportunity to develop his style and technique which had reached near perfection. In the domain of still lifes, he is an essential link between Flemish and Dutch art. Amongst his numerous pupils were his son Cornelis De Heem, P. de Ring, A. Coosemans and A. Mignon.

This very beautiful still life with fruit, illustrating the quality of the artist's work, appears to be the only known painting from 1654 by Jan Davidz De Heem.

He has a skilful approach to this subtle and rich composition, which retains all its aesthetic value. The composition develops in the form of a pyramid, and the painter enriches it through the variety and the arrangement of the forms and colours, both in depth and in height. This decorative and elegant concept led De Heem to depict rare and expensive fruits, such as pomegranates, grapes, peaches, plums or lemons.

De Heem's characteristics lie in the highlights he creates using barely visible brush strokes and his very flowing style of painting. In his brushwork, we can see powerful strokes, in warm tones, used to highlight certain details. At the same time, De Heem uses these semi-tones to depict the objects very precisely, simply using crisper and lighter highlights to make the objects stand out. His sureness of touch is clearly visible, and there is a variety in the lighting and colours of the tiniest elements. The artist pays particular attention to depth and the light reflecting on shiny surfaces, with a dark background. This subtle effect in the range of colours creates a refined nuanced effect, whose green, blue, red

In this painting, it is apparent that Jan Davidz De Heem uses an often thin and transparent material. This technique emphasises his palette of attractive and elegant colours, whose value is of great importance in this work, because the painter uses vivid and vibrant tones, while maintaining an excellent unity throughout the whole composition.

Virtuosity presides over the velvety rendering of the grapes, lemon and peaches. A detailed study has been made of each fruit to reveal all their savour and beauty. De Heem achieves a subtle rendering of the reflections of light with a succession of small light-coloured touches on the edge of a pewter plate, where a peeled lemon is delicately placed.

It is interesting to note that the horizontal line of the edge of the table is nearly always contrasted by the perpendicular folds of a table cover in shades of blue.



Ambrosius Bosschaert le Jeune

1609 Arnhemuiden – Utrecht 1645

Les trois fils d'Ambrosius Bosschaert le Vieux devinrent également peintres de fleurs et de fruits. Ambrosius, l'aîné, reste, avec Johannes, le plus connu et le plus apprécié.

Né en 1609 près de Middelbourg, Ambrosius part avec ses parents à Utrecht, en 1616. C'est là qu'il se marie, en 1634. Son oeuvre, bien que de style différent, est confondue quelquefois avec celle de son frère Abraham, qui utilisait les mêmes initiales. C'est cependant, sans aucun doute, Ambrosius qui est l'auteur des compositions les plus élaborées où se lit clairement l'influence du père. Abraham, de quelques années plus jeune, n'avait que huit ans à la mort de son père en 1621 et n'a pu bénéficier de ses leçons. Comme Johannes, il a développé sa propre conception de la nature morte tandis qu'Ambrosius s'attachait à poursuivre l'héritage de son père qu'il a approfondi d'une manière remarquable et enrichi de ses propres recherches. Ses bouquets fournis, minutieusement décrits et au charme quelque peu archaïque, sont toujours d'un raffinement extrême. Un coloris lumineux, où se jouent les contrastes d'ombre et de lumière qui sculptent les volumes, s'harmonise avec les nuances les plus délicates, formant un ensemble d'une distinction peu commune.

Aussi bien Jan Brueghel le Vieux qu'Ambrosius Bosschaert le Vieux accordèrent une attention particulière à diverses sortes de tulipes. Au début du XVII^e siècle, ces fleurs représentaient une nouveauté horticole en Europe. Le précepteur princier de la maison de Habsbourg les avait vues pour la première fois, au milieu du XVI^e siècle, à la cour de Turquie à Constantinople et en avait fait envoyer des graines en Europe occidentale pour les jardins botaniques. Bientôt la littérature botanique contient des échos des particularités de cette plante. En 1629, on était déjà parvenu à obtenir par des croisements plus de cent quarante variétés. Pour quelques unes d'entre elles, particulièrement rares, il fallait payer un prix très élevé et le commerce des tulipes prit, au cours des années 1630, une telle envergure en Hollande qu'on dut fonder une bourse spécialisée pour coordonner ce marché. Les transactions fébriles pratiquées sur les tulipes, impossibles à standardiser et au caractère périssable, devaient inmanquablement mener à un désastre économique. En 1637, la fièvre de la tulipe avait touché des membres de toutes les catégories sociales qui participaient à cette spéculation à un point que l'on ne peut plus guère imaginer de nos jours. C'est dans le contexte d'une telle conjoncture qu'il faut considérer les représentations de variétés de tulipes, d'un point de vue artistico-esthétique mais également et surtout du point de vue de leur valeur marchande.

La composition de ce *Bouquet de tulipes dans un vase avec insectes* est élégante et alléguée ; elle a une grâce où le naturel s'allie au sens décoratif. Un soutien de verdure, peu de tulipes et de l'espace entre elles. L'artiste a distribué régulièrement, dans un petit vase Wan-Li, quelques calices de tulipes et les a soigneusement étalé sur un champ de grisaille sombre. Le gris s'accorde subtilement au décor bleu et blanc de la porcelaine de Chine dont le col est bague d'un bandeau d'orfèvrerie. Les couleurs vives et éclatantes de ces tulipes piquées et à flammes ainsi que le coloris nuancé de chaque calice sont exquis : des blancs rompus avec délicatesse, des jaunes safranés ou dorés réchauffés de rouge ou d'orange et des roses éclairés de blanc. Le bouquet est discrètement animé d'un mouvement de flamme par l'ondulation légère des pétales et rythmé par le jeu des calices inclinés ou ployés. L'oeuvre est toute lumière, toute sérénité ; la facture est lisse et la transition entre la table et le fond est ménagée avec habileté. D'une facture raffinée et d'une extrême distinction, ce petit panneau est d'une grâce retenue comme la plupart des compositions du corpus d'Ambrosius. Dans ce tableau, l'artiste fait également soudre le thème allégorique de la fragilité de la beauté avec les motifs de la mouche et du vers qui animent discrètement la table.

Bouquet de tulipes dans un vase avec insectes

Bouquet of tulips in a vase with insects

Panneau • Panel : 31,5 x 25 cm

PROVENANCE :

Collection privée.



Following in their father's footsteps, the three sons of Ambrosius Bosschaert the Elder also became painters of floral and fruit still lifes. Along with his brother Johannes, Ambrosius, the eldest, remains the best-known at most highly regarded among them.

Born in 1609 near Middelburg, Ambrosius moved with his parents to Utrecht in 1616, where he was married in 1634. Although distinct enough in style, his body of work is sometimes confused with that of his brother Abraham, who used the same initials. However, it has been well established that it was Ambrosius who painted the most complex compositions clearly showing the influence of his father. Abraham, a few years younger, was only eight years old at the time of their father's death in 1621, and never received training from him. Like Johannes, he developed his own vision of the still life while Ambrosius dedicated himself to carrying on his father's legacy which he was able to enrich remarkably through his own inventions. His lush bouquets, described in minute detail with a somewhat archaic charm, consistently display tremendous refinement. With his sparkling palette, he plays with the contrast of light and shadow to sculpt volumes, at the same time as sustaining the most delicately harmonised nuances to generate an overall effect of rare distinction.

Both Jan Brueghel the Elder and Ambrosius Bosschaert the Elder devoted particular attention to various types of tulips. At the beginning of the 17th century, these flowers were a horticultural novelty in Europe. The tutor to the Hapsburg princes saw them for the first time, in the mid 16th century, at the Turkish court in Constantinople and had bulbs sent to Western Europe to be planted in the botanical gardens. Soon, details of the plant's characteristics were included in the botanical literature of the day. In 1629, it was already possible to obtain hybrids of over 140 varieties. A few of the exceptionally rare varieties commanded exorbitant prices and the tulip market boomed during the 1630's to such an extent in the Netherlands that a specialised stock exchange was established solely to coordinate this commerce.

The composition of this Bouquet of tulips in a vase with insects is elegant and airy; in it, the natural elements are gracefully combined with a subtle decorative sensibility. With a base of greenery, the artist has regularly arranged few well-spaced tulips in a small Wan-Li vase, delicately rendering them against a dark grey background. The grey harmonizes subtly with the blue and white pattern on the Chinese porcelain, and the gilt detail encircling the neck of vase. The brilliant and sparkling colours of these fringed and variegated tulips are exquisitely nuanced petal by petal: with whites delicately tinted, soft-fon yellows or gold tinged with red or orange and pinks with frosty highlights. The bouquet is discreetly enlivened like a dancing flame by the slight undulation of the petals and the rhythms formed by the droop or slant of the blossoms. The painting is bathed in light and tranquillity; the brushwork is smooth and the transition between the table and the background is skilfully handled.

With its refined craftsmanship and tremendous distinction, this small panel's reserved grace shows an affinity with the style and quality that is the hallmark of the compositions of Ambrosius Bosschaert the Younger. The artist who painted this still life must clearly be situated among his entourage. Also present in this composition is the tacit allegorical theme of the fragility of beauty through the motives of the fly and the worm who quietly populate the table.



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 guilde 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, des sorcières, des médecins et des 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 l'art de ce grand peintre exulte.

Les scènes d'intérieur de David Teniers, rustiques et expressives, sont souvent enrichies d'innombrables motifs pittoresques et réalistes. Elles se caractérisent également par de beaux et subtils contrastes entre les parties éclairées et les coins d'ombre, sans que jamais les tableaux ne soient sombres. Dans le genre particulier des intérieurs, les *Laboratoires d'alchimistes*, qui apparaissent tout au long de sa carrière et que l'artiste multiplie après 1640, sont particulièrement brillants. Ils évoquent les pratiques occultes de ceux qui, dans le plus grand secret, travaillent à découvrir la pierre philosophale - à la fois médecine universelle et poudre aurifique - et à atteindre la connaissance parfaite par une ascèse intérieure.

Le vaste thème du «savant au travail» est un sujet très populaire à l'époque de la Renaissance et une source inépuisable pour les peintres européens des XVI^e et XVII^e siècles dont la tradition picturale porte l'empreinte déterminante de Pierre Brueghel l'Ancien avec un dessin intitulé *l'Alchimiste* et daté de 1558. Un savant jeu de mot entre «Al ghemist» («Fais-toi alchimiste») et «Alghe gemist» («Tout est raté») y donne le ton sur le sort funeste de ces praticiens de l'art de la transmutation des métaux, que la quête désespérée de l'or réduit bien souvent à la misère.

Le renouvellement de la conception du thème, traité d'une façon beaucoup plus réaliste, se fait avec Teniers, van der Borcht, Jan Brueghel et Ryckaert. L'iconographie relève dès lors de la représentation pittoresque de laboratoires et exalte les préoccupations liées à cette science occulte ainsi qu'aux laborieuses opérations du Grand Œuvre, faisant entrer le laboratoire dans la scène de genre.



L'alchimiste dans son laboratoire

The alchemist in his laboratory

Toile • Canvas : 68,5 x 86 cm

Signée

PROVENANCE :

Collection royale espagnole;

Collection de Mr Stanley, Angleterre;

Collection Thomas Emmerson;

Collection D.A. Hoogedijk, Amsterdam;

Collection privée.

LITTÉRATURE :

J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, London, 1831, III, p.398, n° 521.



Along with Adriaen Brouwer, David Teniers is considered one of the great Flemish genre painters of the Seventeenth century. His village scenes were used as models for tapestries produced in the Sixteenth and Seventeenth centuries. Teniers was Dean of the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1645, then settled in Brussels in 1651 where Archduke Leopold Willem appointed him Court painter as well as the administrator of his collection. His early genre scenes show the influence Adriaen Brouwer and he initially painted landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril. He later developed a personal style combining pale tints and a warm palette. His subjects became more diverse and aside from his scenes of country life, he also began to paint pictures in which magicians, sorcerers, doctors and alchemists appear. At times, the figures are replaced by monkeys or cats dressed in costume. Teniers was also inspired by religious, mythological and literary themes: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. In the area of genre scenes, Teniers considerably expanded upon of Brouwer's repertoire, creating multiple versions of the kermesses and other popular festivities. It is certainly in these paintings such as the *Peasant feast at the Prado in Madrid*, the *Drinker at a table at the Louvre*, or the *Tobacconist's shop at the Musée du Petit Palais*, that this great master's art is in full evidence.

David Teniers' rustic, expressive interior scenes often overflow with picturesque and highly realistic motives. These works are also characterised by breathtaking, subtle contrasts between the bright areas and the dark corners, which never allow the paintings to become somber. Teniers was especially brilliant in his handling of interiors featuring alchemists' laboratories, which appeared throughout his career, increasing after 1640.

They depict the occult practices of those who strove in the utmost secrecy to discover the philosopher's stone: at once a universal medicine and a powder with the property to create gold, and to attain absolute or perfect wisdom through inner asceticism.

The vast theme of the sage at work was highly popular during the Renaissance and was an inexhaustible source of inspiration for European painters in the Sixteenth and Seventeenth centuries. The pictorial tradition was decisively influenced by Brueghel's 1558 drawing *Alchemist*. His clever play on words «Al ghemist» («already you're an alchemist») and «Alghe gemist» («all is lost») aptly captures the grim road ahead for the practitioners of the art of the transmutation of metals, the desperate quest for gold inevitably ending in tears.

New life was injected into the theme by Teniers, van der Borcht, Jan Brueghel and Ryckaert who approached it with much greater realism. From then on, the iconography is based on picturesque laboratory scenes and celebrates the devotion with which this occult science is fired, and the laborious pursuit of the Great Work, establishing the laboratory scene as a genre in its own right.





45-46

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Jan Van Kessel charmait ses contemporains par un pinceau à la fois vif et précieux qui se mariait parfaitement aux supports de cuivre qu'il privilégiait. Ces natures mortes en sont un exemple éloquent. D'un cuivre à l'autre, sans jamais se répéter, le peintre ne cesse d'affiner son graphisme, de diversifier sa palette ou de réélaborer l'arrangement de ses motifs. Ces deux petits cuivres relèvent de la représentation d'un de ses sujets favoris, la nature morte égayée d'animaux, accentuant ainsi la vitalité de la figuration naturaliste. Il reprend l'idée à F. Snyders qui l'avait découverte dans les années 1610-1615. Sur le dessus d'une table en bois de couleur brun clair, parallèle au bord de l'image et se prolongeant jusqu'au milieu de celle-ci dans la profondeur, le peintre présente au regard du spectateur des fruits et deux perroquets qui semblent s'invectiver et introduisent un élément de tension à la fois dramatique et satirique. Un petit bol de porcelaine chinoise, dans les tons blanc et bleu, contient des mûres charnues. Dans la deuxième composition, des iris et des roses sont disposés dans un petit vase aux tons comparables à ceux de la coupe précédemment citée. Tout comme les fruits, les fleurs sont appréhendées de telle manière que chaque floraison individuelle puisse être perçue dans sa globalité. Les raisins, pêches, figues, cerises, citrons, grenades, melons et autres choux et raifort sont disposés de manière éparse sur chacune des tables et de façon très rapprochée, se chevauchant pour certains, tout en créant des compositions remarquablement équilibrées aux harmonies chromatiques simples mais particulièrement réussies. Chaque touche raffinée, chaque reflet lumineux approfondit le rendu précieux de ces fruits. Le brio d'une telle exécution fait de ces deux natures mortes des œuvres précieuses qui raviront les amateurs les plus éclairés.



Paire de Natures mortes aux perroquets

A pair of Still lives with parrots

Huile sur cuivre : 16,2 x 21,2 cm

PROVENANCE :

Collection privée.



Jan Van Kessel enraptured his contemporaries with his spirited yet meticulous brushwork which was perfectly suited the copper panels that were his chosen support. These still lives amply attest to this skill. Panel after panel, without ever repeating himself, the artist continued to refine his draughtsmanship, expand his palette and rearrange his motives. These two small copper panels depict one of the artist's favourite subjects, the still life enlivened by animals, thus allowing him to highlight his abilities in life-like naturalistic rendering. This is an idea he borrowed from F. Snyders whose work he discovered in the years 1610-1615.

Atop a light-brown wooden table, positioned parallel to the edge of the frame, and extending back to the center of the picture plane, the painter presents to the viewer an arrangement of fruit with two parrots, who seem to be bickering, introducing an element of tension that is at once dramatic and satirical. A small porcelain bowl, with a blue and white design, contains luscious blackberries.

In the second composition, irises and roses are arranged in a small vase with a similar blue and white decoration to that of the bowl mentioned above. Like the fruits, the flowers are captured in such a way that each individual blossom can be seen in its entirety. The grapes, peaches, figs, cherries, lemons, pomegranates, melons and also cabbages and horseradish are sparsely arranged in a very similar way on each table, sometimes overlapping one another, thus creating compositions of remarkable balance with simple but most pleasing chromatic harmonies. Each delicate tuft, each reflection of light, enhances the rich rendering of these fruits.

The verve with which they have been executed make these two still lives exquisite works that will enthrall the most sophisticated of collectors.



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

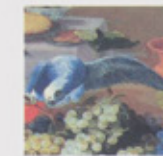
Cette somptueuse nature morte est exceptionnelle à plus d'un titre. Sa taille permet à l'artiste de se livrer à un exercice d'une virtuosité rarement égalée. Jan Van Kessel introduit dans ce panneau la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection. La corbeille de fleurs; les fruits déposés dans de précieux plats en porcelaine de Chine et le fourmillement d'animaux, d'insectes et de légumes sont autant de sujets traités indépendamment par le peintre tout au long de sa vie. D'un tableau à l'autre, et sans jamais se répéter, Jan van Kessel charmait les amateurs de son époque par ses petits banquettes colorés, peints avec cette touche à la fois libre et émaillée qui caractérise si bien son travail. Le panneau que nous vous proposons ici, magnifie le genre en représentant un véritable buffet d'apparat fort proche du tableau exposé à Rome, dans les collections de la Galleria Doria, *Bouquets de fleurs, corbeilles et plats de fruits avec un chien, deux singes et un cochon d'Inde*.

Cette opulente nature morte se divise en une impressionnante succession de plans dans laquelle foisonnent les espèces les plus variées des règnes animal et végétal. La composition du tableau est remarquable par l'impressionnante maîtrise dont fit preuve l'artiste en arrivant à structurer une scène de désordre. L'entièreté de la pièce sert ici de décor à la nature morte. Selon le principe de composition cher à l'artiste, le sol est recouvert, à la « jonchée », de fruits, de légumes, de coquillages et de gibier en tout genre déposés, de-ci de-là, presque par inadvertance. Par opposition avec cette impression de désordre, l'artiste a pris soin de déposer, sur une table et sur un tabouret, une succession de plats en faïence, de corbeilles et de vases regorgeant de fruits et débordant de fleurs. Le regard du spectateur se voit tout de suite attiré par une large corbeille remplie de roses, de viornes, de lys, de boules de neige et de multiples fleurettes. Mais le charme de ce tableau réside, par-dessus tout, dans le rendu fidèle des animaux de compagnie qui peuplent littéralement la scène. Le chat qui chaparde un poisson; le perroquet qui se dispute avec le singe; la calme colombe; la tortue impassible; le cochon d'Inde à l'affût ou encore le dalmatien philosophe. Autant de détails exotiques qui devaient particulièrement amuser les contemporains du peintre.

Nature morte au dalmatien
Still life with dalmatian
Panneau • Panel : 37,5 x 52,5 cm

PROVENANCE :
Galerie Filippo Franco, Bruxelles, 1980;
Collection privée.

LITTÉRATURE :
E. Greindl, *Les peintres flamands de Nature Morte au XVII^e siècle*, Belgique, 1983, p. 161 n°87, reproduit.



The grandson of the « Velvet » Brueghel on his mother's side, and the nephew of both Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was influenced more by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship to Simon de Vos.

He specialised in painting animals, birds, amphibians and insects, which he included notably in representations of the Four Elements, the Four Corners of the Earth, (Museums of Cambridge, Madrid, Prague, and Strasbourg), allegories, and fables as well as very small-scale gallery scenes. Jan van Kessel was also one of the most brilliant floral painters of the century. His roses often pink in colour, and his tulips are finely detailed and arranged in airy bouquets. This finesse in handling detail is also seen in his still lifes of fruit and in the objects included in them such as dishes, baskets, and vases. The charm of his compositions, and their exquisite and precise rendering, together with the rich and dazzling hues of his palette have made Jan van Kessel one of the most appealing and highly-regarded of the Flemish masters.

This magnificent still life is an exceptional work in many ways. Its large size allows the artist free rein in a composition of rare virtuosity. In this panel, Jan Van Kessel has included practically the sum-total of his favourite subjects. The basket of flowers, the fruit in dishes of precious Chinese porcelain, the array of animals, insects and vegetables, all of these were treated independently throughout the artist's career. Depicting these same objects in painting after painting, yet never in quite the same way, Jan van Kessel delighted collectors in his day with his brilliantly hued small banquettes, painted with the fluid yet finely detailed brushwork that was his hallmark. This panel magnifies the genre, displaying a veritable buffet very similar to the one in the painting currently in Rome, in the collection of the Galleria Doria (*Bouquets of flowers, baskets and dishes of fruit with a dog, two monkeys and a guinea pig*).

This sumptuous still life is divided into an impressive succession of planes crowded with the most diverse profusion of species from the world of animals and plants. The composition is remarkable in the masterful way that the artist has structured this scene of apparent disorder. The entire room is used as the setting for this still life. According to a compositional principle favored by the artist, the ground is strewn with all manner of fruit, vegetables, shellfish and game, scattered as if haphazardly. In contrast to this impression of disorder, on a table with cloth, the artist carefully arranges a series of earthenware dishes, baskets and vases brimming with fruit and overflowing with flowers. The viewer's gaze is immediately drawn to a large basket of roses, lilies, viburnum, and other blossoms. However, the most charming aspect of this painting is the lifelike rendering of the animal companions that literally inhabit the scene. The cat eyeing a fish, the parrot bickering with a monkey, the peaceful dove, the impassive tortoise, the alert guinea pig, or the philosophical looking dalmatian... all of these exotic details would have fascinated the painter's contemporaries.

43

David Teniers

1610 Bruxelles – Anvers 1690



La figure de notre alchimiste emprunte son costume, son âge et sa barbe à la tradition picturale préexistante. Vêtu d'une pelisse et le dos voûté, le vieil homme est assis devant une table sous une large fenêtre qui introduit subtilement la lumière et la diffuse dans tout l'atelier. Humblement et patiemment, il médite et travaille, au milieu de ses instruments et de ses livres, à de mystérieuses opérations chimiques. Personnage inspiré, à la fois sorcier, savant et artisan humaniste, il évoque la passion fondamentale de cette recherche toujours recommencée pour atteindre la perfection de la matière. Il est aidé en cela par trois jeunes garçons, apprentis ou futurs disciples, qui s'affairent dans le fond tandis qu'un personnage passe son nez à travers la porte. Mais l'alchimiste ne les regarde même pas car l'initié porte le regard sur un autre monde, oubliant tout autant les notions de temps et de vie autour de lui. Teniers, pour qui importe peu le résultat ou l'obtention de la poudre aurifique, met avant tout à l'honneur les connaissances artisanales et métallurgiques de l'homme ainsi que le labeur du savant.

La composition, vaste et rigoureuse, est échelonnée en deux registres habilement reliés : la scène d'intérieur où œuvre l'alchimiste ; la nature morte d'objets et d'instruments divers généreusement étalés sur le sol et accumulés partout. Le laboratoire est, en lui-même, un microcosme pour refaire le travail de la nature selon des théories pré-scientifiques sur la constitution de la matière. Teniers accumule ainsi les accessoires et les curiosités, les dispose et les groupe avec un net souci de composition, dans un semblant de désordre nettement artistique. Le fourneau, en pleine activité, est conforme aux formules du Grand Oeuvre, tout comme les objets usuels incarnent symboliquement le métier et la destinée de l'homme qui œuvre sur la matière. Au delà de leur existence concrète, ces objets hétéroclites sont des emblèmes et donnent, à toute la scène, une signification allégorique. L'image du laboratoire offre, en effet, plusieurs niveaux d'interprétation. Le premier est la perception directe d'une scène genre, en l'occurrence le processus expérimental dans le laboratoire ; le second niveau correspond à une approche plus ésotérique liée à une connaissance initiatique.

La qualité d'exécution est caractéristique de Teniers et sa composition est déterminée par une brillante maîtrise. Si une certaine monochromie subtile domine, dans le dégradé des gammes de beiges et de gris, elle est relevée d'accents de couleurs vifs et vigoureux où tintent des bleus et des gris bleutés d'un très grand raffinement. Les effets de clair-obscur sont magistralement rendus : la lumière traverse la fenêtre et se diffuse tandis que les foyers animent la partie opposée. La pénétration de la couleur par la lumière, toujours bien équilibrée dans les correspondances, est éloquente et cette supériorité technique justifie sans peine la vogue dont Teniers bénéficia auprès des amateurs éclairés.

Les *Laboratoire d'alchimiste* étaient sans doute destinés à orner les cabinets de curiosités, véritables antichambres de merveilles occultes où savoir et connaissance ésotériques étaient nourris.



The figure of the alchemist derives his costume, his age and his beard from a preexisting pictorial tradition. With a fur-lined cloak draped over his bent back, the old man sits at a table beneath a large window through which light is subtly cast around the workshop. Humbly and patiently, he contemplates and labours amidst his paraphernalia and his books of mysterious chemical formulae. An inspired figure, at once sorcerer, sage, and humanist artisan, he evokes the passion of the never-ending quest to attain material perfection. He is assisted by three young boys, apprentices or future practitioners who busy themselves in the background while an unseen person pokes his nose in the door. However, the alchemist does not even look at them; the gaze of this enlightened soul is fixed on another world. Teniers seems to care little about the search for the gold-making powder but chooses to emphasise above all the artisan's knowledge of metallurgy and the scientist's vocation.

Within the large composition, rigorously organised into various planes of depth, the artist skillfully links two registers: on one level, the interior scene in which the alchemist is at work, and on another, a still life of objects and instruments generously scattered about the floor and piled on every surface. The laboratory is a microcosm in itself, a chamber in which to rewrite the book of nature according to pre-scientific theories about the constitution of matter. Teniers thus gathers the equipment and artfully arranges it in seemingly haphazard groups that reveal a keen attention to composition. The furnace, stoked to full capacity, features in the recipes of the Great Work, as do the typical objects denoting the profession and the destiny of the man who has taken up this endeavor.

In addition to their concrete reality, these objects are also symbols and lend the entire scene an allegorical meaning which can be interpreted and situated even though the apparently dominant element is the realist presentation of a laboratory. The image can in fact be read on multiple levels. The first is the direct perception of a genre scene, in this case, the experimental process being carried out in a laboratory; the second corresponds to a more esoteric approach related to the initiate's knowledge of the absolute significance of all the elements of the still life made up of various objects.

The quality of the execution is typical of Teniers and his composition is marked by a brilliant mastery. While a certain monochromatic aspect dominates in the shades of beige and gray, it is highlighted by accents of bright and lively colour, in fresh, clear touches of brilliant blues or blue-grays of an exquisite refinement. The chiaroscuro effects are magnificently rendered: the light falls through the window and diffuses throughout the space, while hearth fires brighten the opposite side of the room. The way that the colour is infused by the light, always perfectly graded, easily justifies the great enthusiasm for the artist's work on the part of the enlightened collectors of his day.

Teniers' paintings of the Alchemist's laboratory were no doubt intended to adorn collectors' private curio galleries, veritable chambers of wonders in which knowledge or esoteric wisdom were nourished.







Le Centre de Recherche d'Art flamand est à votre disposition pour expertiser les tableaux de votre collection.
Please feel free to contact the Research Centre for Flemish Art to arrange an appraisal of the paintings in your collection.



Printed in Belgium by Dereume
Design by Microscript

