



# DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens





# DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens

[www.dejonckheere.fr](http://www.dejonckheere.fr)

100 rue du Faubourg Saint Honoré 75008 **Paris**  
**T.** +33 (0)1 42 66 69 49 | **F.** +33 (0)1 42 66 13 42

40 place du Grand Sablon 1000 **Bruxelles**  
**T.** +32 (0)2 512 38 00 | **F.** +32 (0)2 512 38 01



## SOMMAIRE

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

### 1-2 École Flamande Bruxelles, Fin XV<sup>e</sup> siècle

*Les fiançailles de la Vierge*

*Jésus enfant argumentant avec les docteurs de la Loi et les grands prêtres au Temple de Jérusalem*

### 3 Joos van Cleve vers 1485 Clèves - Anvers 1540/41

*Portrait d'homme*

### 4 Adriaen Isenbrant Vers 1490 - Bruges - 1551

*La tentation d'Adam et Eve*

### 5 Maarten van Heemskerck Heemskerk 1498 - Haarlem 1574

*Tour de Babel*

### 6 Corneille de Lyon Vers 1500 La Haye - Lyon 1575

*Portrait d'homme barbu*

### 7 Corneille de Lyon Vers 1500 La Haye - Lyon 1575

*Portrait de jeune femme*

### 8 Jan Cornelisz Vermeyen Beverwyck 1500 - Bruxelles 1559

*Portrait de Charles-Quint*

### 9 École Flamande Première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

*Portrait d'homme sur fond rouge*

### 10 École Flamande Moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

*Portrait d'homme en buste*

### 11 Monogrammiste de Brunswick Actif entre 1560 et 1570

*Scène de rixe dans une taverne*

### 12-13 Lucas Cranach le Jeune 1515 Wittenberg - Weimar 1586

*Portraits à mi-corps de Lucrèce et Cléopâtre*

### 14 Jacob Grimmer Vers 1526 - Anvers - 1589

*Le Repos pendant la Fuite en Egypte*

### 15 Lucas van Valckenborch Avant 1535 Malines - Francfort 1597

*Paysage panoramique avec scène de kermesse*

### 16 Carel van Mander 1548 Courtrai - Amsterdam 1606

*Paysage de neige avec Crucifixion*

### 17 Tobias Verhaecht 1561 - Anvers - 1631

*Paysage panoramique au village en fête*

### 18 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

*Le Printemps*

### 19 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

*Paysage animé avec la Sainte Famille arrivant à l'auberge*

### 20 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

*Le Paiement de la dîme*

### 21 Pierre Brueghel le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638

*Les deux bouffons*

### 22 Denis van Alsloot 1570 Malines - Bruxelles 1628

*Scène hivernale de carnaval avec des patineurs devant*

*le bastion de Kipdorppoort à Anvers*

### 23 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

*Le Christ et le centurion*

### 24 Abel Grimmer 1570 - Anvers - 1618

*Intérieur d'église avec le Christ et la femme adultère*

### 25 Antoine Mirou 1570 - Anvers - Après 1661

*Vaste paysage avec le repos pendant la fuite en Egypte*

### 26 Frans Snyders 1579 - Anvers - 1657

*Nature morte à la coupe de raisins sur une table au drapé rouge*

### 27 Osias Beert l'Ancien 1580 - Anvers - 1623

*Nature morte aux huîtres et aux verres de vin*

### 28 Adriaen van Stalbempt 1580 - Anvers - 1662

*Paysage fluvial avec carriole et chasseurs dans une embarcation*

### 29 Adam van Breen 1590 - La Haye - 1645

*Paysage hivernale avec scène de patinage*

### 30 François Garnier Vers 1600 — Paris — 1672

*Nature morte à la corbeille de fruits et de légumes*

### 31 Christoffel van den Berghe Vers 1600 - Middelburg - 1642

*Paysage d'hiver animé de nombreux patineurs*

### 32 Jan Brueghel le Jeune 1601 - Anvers - 1678

*Paysage fluvial avec embarcadère*

### 33 Theodor Dirck Matham 1606 Haarlem - Amsterdam 1676

*Vue de la Sainte Chapelle*

### 34 David Teniers 1610 Anvers - Bruxelles 1690

*Fumeurs*

### 35 Isaac van Oosten 1613 - Anvers - 1661

*L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*

### 36 Isaac van Oosten 1613 - Anvers - 1661

*Paysage fluvial avec moulin à vent*

### 37 Pieter Gijssels 1621 - Anvers - 1690

*Paysage fluvial avec embarcadère et moulin à vent*

### 38-39 Jan van Kessel 1626 - Anvers - 1679

*Papillons et coléoptères voisinant autour d'une branche de groseillier*

*Serpents et chenilles formant le nom de l'artiste*

### 40-41 Jan van Kessel 1626 - Anvers - 1679

*Natures mortes aux paniers et aux vases de fleurs*

### 42-49 Jan van Kessel 1626 - Anvers - 1679

*Unique ensemble de huit natures mortes*

### 50-51 Theobald Michau 1676 Tournai - Anvers 1765

*Paire de paysages fluviaux*

### 52 Josef van Bredael 1688 Anvers - Paris 1739

*Entrée de village avec moulin à vent*



*Les fiançailles de la Vierge*

*Jésus enfant argumentant avec les docteurs de la Loi et les grands prêtres au Temple de Jérusalem*

*The betrothal of the Virgin*

*the child Jesus arguing with the doctors of the law and the high priests in the Temple of Jerusalem*

Paire de panneaux : 37,7 x 21,5 cm

Pair of panels: 37.7 x 21.5 cm

**Provenance** Collection privée

Ces deux volets, véritables scènes de genre religieuses, faisaient probablement partie d'un petit triptyque désormais séparé de son panneau central. Ils représentent les *Fiançailles de la Vierge* et *Jésus enfant argumentant avec les docteurs de la Loi et les grands prêtres au Temple de Jérusalem*, comme si ces événements avaient lieu simultanément dans une grande église dont le premier panneau montre la nef et la grille du chœur ; le second, un des bas-côtés. Ces unités architecturales sont vues à travers des arcatures gothiques simples mais qui se distinguent des anciens arcs en diaphragme par le fait que leur aspect perspectif est soigneusement différencié en fonction de l'emplacement excentré du point de vue de l'observateur.

Les écoinçons portent des motifs décoratifs retraçant des scènes de l'Ancien Testament. Dans ces deux scènes se manifestent une grande compréhension de la nature humaine ainsi qu'une vive attention accordée aux physionomies individuelles et aux détails liturgiques. Le peintre a bien discerné dans quelle mesure de tels sujets exigent une particularisation naturaliste et a subordonné ce naturalisme de détail à un dessein supranaturaliste, qui est de nous rendre conscients de la puissance mystérieuse de la foi, laquelle assujettit et soutient l'existence du fidèle du berceau à la tombe. Ces événements revêtent la signification d'un immense symbole, les fiançailles de la Vierge n'étant qu'un préambule à l'histoire de la Rédemption.

La composition du premier panneau présente un contraste d'échelle et de distribution des masses. Dans la partie gauche, les figures sont disséminées plus librement par petits groupes dans un décor rendu avec un réel souci d'exactitude architecturale, tant dans le traitement de la perspective que dans ceux des détails architectoniques ou des pavements de sol. Dans le sanctuaire de Jérusalem, réinterprété dans le goût du XV<sup>e</sup> siècle, se déroulent, selon la prophétie d'Isaïe (Isaïe, IX, 1), différents épisodes du Miracle du bâton fleuri.

A l'arrière-plan, le grand prêtre, en oraison, consulte à nouveau Dieu après que les mâles nubiles et non mariés de la maison de David aient apporté une branche de l'arbre de Jessé sur l'autel et qu'aucune n'ait alors fleuri en conformité à la prophétie divine. Le Seigneur répond que celui qui doit épouser la Vierge est le seul de tous ceux qui ont été désignés

*True scenes of the religious genre, these two volets were probably part of a small triptych now separated from the central panel. They represent the Betrothal of the Virgin and The child Jesus arguing with the doctors of the law and the high priests in the Temple of Jerusalem, as though these events were taking place at the same time in a great church, with the first panel showing the nave and the gate to choir and the second, one of the aisles. These architectural units are seen through simple Gothic arcatures though they differ from the former diaphragm arches insofar as their perspective is carefully differentiated according to the observer's viewpoint, which is placed off centre.*

*The corner pieces have decorative motifs showing scenes from the Old Testament. These two scenes show a great understanding of human nature as well as a particular attention given to individual physiognomies and liturgical details. The painter has carefully discerned to what degree such subjects require a naturalist particularization and has subordinated this naturalism of detail to a supranaturalist design, which is to make us conscious of the mysterious power of faith that subjugates and supports the existence of the faithful from the cradle to the tomb. These events take on the significance of an immense symbol; the betrothal of the Virgin is only a preamble to the story of the Redemption.*

*The composition of the first panel presents a contrast of scale and distribution of volumes. On the left side, the figures are more freely spread out in small groups in a décor that the painter has clearly wanted to depict with architectural exactitude, both as regards perspective and architectural details or the paving on the ground. In the sanctuary of Jerusalem, reinterpreted in a 15<sup>th</sup> century style, different episodes of the miracle of the flowering staff are taking place, according to the prophet Isaiah (Isaiah, IX, 1).*

*In the background, the high priest, in prayer, once again consults God after the nubile unmarried males of the House of David have laid a branch from the Tree of Jesse on the altar, none of which have flowered in accordance with the divine prophecy. The Lord replies that the man who shall marry the Virgin is the one amongst those who have been designated who has not yet laid his branch on the altar. In the foreground, Joseph – who has attempted to leave – has just been designated, by the flowering branch he is holding in*





# 1-2 École Flamande

Bruxelles, Fin XV<sup>e</sup> siècle

qui n'a pas apporté sa branche sur l'autel. Au premier plan, Joseph - qui a tenté de déroger, vient d'être désigné, par la branche fleurie qu'il tient dans sa main gauche, pour devenir l'époux de la Vierge. Les fiançailles sont célébrées dans la partie droite de ce même panneau, à l'entrée d'un narthex gothique. Les personnages sont rassemblés en un groupe dense autour du couple saint dont l'union est bénie par le grand prêtre.

Le deuxième panneau développe le thème des échanges, au temple, du Christ avec les docteurs de la Loi et les grands prêtres qui l'entourent et l'écoutent avec stupéfaction tandis qu'il argumente si habilement. « Comment connaît-il les Ecritures sans avoir étudié ? » (Jean, 7-15). Après la fin de la fête pascalle, un groupe de Nazaréens (dont Marie, Joseph et Jésus) convient de se rassembler près du temple puis de partir pour rentrer à Nazareth. Tandis que ses parents attendent le rassemblement de leurs compagnons de voyage, Jésus se rend au temple pour écouter les conférences des commentateurs de la Loi et, complètement absorbé, il manque le moment du départ. Ses parents ne remarquent pas son absence car Marie suppose qu'il voyage avec les hommes, en tant que jeune homme désormais consacré, tandis que Joseph pense qu'il voyage avec les femmes comme il l'a fait à l'aller. Ce n'est que trois jours plus tard que Marie et Joseph, désespérés, retrouvent Jésus parmi les docteurs du temple. Nous les apercevons pénétrant dans l'enceinte de celui-ci.

Désormais séparés de leur panneau central, ces deux volets, comme nombre de tableaux flamands, rejoignent ceux des musées, églises ou collections privées qui n'ont jusqu'à présent pas été fermement rattachés à un nom déterminé.

Aux grands créateurs de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle s'ajoutent des « petits maîtres » trop souvent regardés avec condescendance parce qu'ils eurent pour seul tort de travailler dans l'ombre des astres de première importance. Ils n'en furent pas moins intéressants pour autant. A ce jour, aucune hypothèse ne vient donc donner, de manière crédible, un nom à l'auteur de ces deux panneaux, dont nous situons la date de création entre 1470 et 1500, dans l'orbite artistique bruxelloise.

*his left hand, to become the Virgin's husband. The betrothal is celebrated on the right side of the same panel, in the entrance to a Gothic narthex. The characters are gathered in a tight group around the holy couple whose union is blessed by the high priest.*

*The second panel develops the theme of the debates Christ has in the temple with the doctors of the law and the high priests surrounding him, who listen with stupefaction as he argues his point so easily. "How does he know the scriptures without having studied them?" (John, 7-15). After Easter, a group of Nazarenes (including Mary, Joseph and Jesus) agree to meet near the temple and then leave for the return journey to Nazareth. While his parents wait for their fellow travellers to arrive, Jesus goes to the temple to listen to the lectures given by the doctors of the law and, completely absorbed, misses the departure. His parents do not notice his absence because Mary thinks he is travelling with the men, now he is a young accomplished young man, while Joseph thinks he is travelling with the women as he had done on the outward journey. It is only three days later that the desperate Mary and Joseph find Jesus amongst the doctors in the temple. We can see them entering this place.*

*Now separated from their central panel, these two volets have not yet been associated with a specific name, just like many other Flemish paintings in museums, churches or private collections.*

*However, our two volets cannot be attributed to the great master of Tournai, established in Brussels, since only similarities in composition, general form and layout identify the works under study, and any other resemblance to Weyden's style, although appealing, appears superficial. Neither can they be attributed to the painter of the work in Antwerp. The hairstyles, gestures and lines of the clothing in our volets can be found in the corpus of works by artists such as Colin de Coter, the Master of the life of Joseph, known as the Master of the Abbey of Affligem or the Master of the youth of Saint Rombaut.*

*In addition to the great masters of Flemish painting in the 15<sup>th</sup> century are 'small masters', all too often scorned simply for the crime of working in the shadow of the brightest stars. This does not however make them any less interesting. Thus, no hypothesis has yet led to the attribution of a credible name to the painter of these two panels from the Brussels artistic sphere, which we would date between 1470 and 1500.*





### 3 Joos van Cleve (Attribué à) vers 1485 Clèves – Anvers 1540/41

Portrait d'homme  
Portrait of a man

Panneau : 26,7 x 19,8 cm  
Inscription au dos  
Panel: 26.7 x 19.8 cm  
Inscription on the back

**Provenance** Collection H. Engel ;  
Collection privée.

Aussi connu sous le nom de Joos Van der Beke, il était vraisemblablement originaire de la ville de Clèves, dans la région du Bas-Rhin. Ses œuvres furent longtemps groupées sous le nom de “Maître de la Mort de Marie”. Considéré comme l’un des peintres les plus importants avec son contemporain Quentin Metsys, il fut reçu franc-maître à Anvers en 1511 et doyen de la gilde de Saint Luc en 1519.

Un long et décisif séjour en Italie, probablement avant son installation dans la métropole, lui fit découvrir l’art de Raphaël, de Léonard de Vinci et de ses disciples lombards. L’œuvre de ce peintre fécond et éclectique, prolonge les tendances de son époque.

Ses premières réalisations révèlent des affinités avec les peintres brugeois Hans Memling et Gérard David puis avec les premiers maniéristes anversois. Ses compositions religieuses trahissent alors un certain archaïsme alors même que ses personnages aux formes capricieuses ébauchent des mouvements contrastés. Ses fonds de paysage ornés de rochers fantastiques s’apparentent à la manière de Joachim Patinier et de Herri Met de Bles. C’est toutefois dans le domaine du portrait, qui fit sa renommée, qu’il donne la pleine mesure de son talent. Il fut ainsi appelé à la cour de France vers 1530 à la demande de François 1<sup>er</sup> pour exécuter son portrait et celui de son épouse, Eleonore du Portugal. En 1536, il se rendit à Hampton Court pour faire celui d’Henri VIII.

Joos van Cleve est l’un des premiers flamands à inaugurer le portrait dit “au naturel” qui exalte la sobriété de la composition et de la couleur, la suggestion du volume corporel et l’évocation du caractère de son modèle. Cette conception nouvelle de l’homme humaniste le situe parmi les meilleurs portraitistes de son temps.

Le portrait que nous présentons ici se rapproche fortement de ceux qu’il peignit durant les 10 dernières années de sa vie. La sobriété du costume du modèle et la neutralité du fond vert déporte volontairement toute l’attention du spectateur sur le visage de ce mystérieux inconnu. Une lumière fine et discrète provoquant un jeu d’ombre donne à ses traits volume et rondeur et donne son modelé velouté et lumineux aux carnations. Les yeux presque noirs, grands ouverts, se détachent du visage, savamment modelé et énergique. L’artiste joue avec un chromatisme fondé sur le contraste du costume sombre avec les chairs claires peintes sur un fond vert chaud où la lumière intervient pour mieux sublimer l’ensemble.

*Also known under the name of Joos Van der Beke, he was probably from the village of Cleves in the Bas-Rhin region. For a long time, his works were grouped under the name of “Master of the Death of Mary”. Considered as one of the most important painters alongside his contemporary Quentin Metsys, he became a free master in Antwerp in 1511 and dean of the Guild of Saint Luke in 1519.*

*A long and decisive stay in Italy, probably before he settled in Antwerp, allowed him to discover the art of Raphael, Leonardo da Vinci and his Lombardian disciples. The work of this productive and eclectic painter continued the artistic trends of his era.*

*His initial works reveal an affinity with the Bruges painters, Hans Memling and Gerard David, and the first Antwerp mannerists. His religious paintings show a certain archaism although his whimsically-shaped characters form contrasted movements. His background landscapes, decorated with fantasy rocks, are similar to the style of Joachim Patinier and Herri Met de Bles. His style then evolved towards a gradual simplification, which can be seen in more balanced compositions with more flexible movements, and towards a very personal assimilation of the Italian style that is recognisable in the ample and elegant forms of his figures.*

*However, it is in the domain of portrait painting, for which he became renowned, that his full talent was exploited. He was requested to come to the court of France around 1530 by Francis I to paint his portrait and that of his wife Eleanor of Portugal. In 1536, he went to Hampton Court to paint the portrait of Henri VIII.*

*Joos van Cleve is one of the first Flemings to introduce the ‘natural’ portrait, which extolled a sober composition and sober colours, the suggestion of physical volume and the evocation of the model’s character. This new conception of the humanist man situated him amongst the best portrait painters of his day.*

*The sobriety of the model’s costume and the neutrality of the green background deliberately draws the viewer’s attention to the face of this mysterious unknown man. A delicate and discrete light, which creates a series of shadows, gives volume and roundness to his features, and a smooth, luminous aspect to his complexion.*

*The artist uses a range of colours based on the contrast of the dark costume and the light-coloured flesh tones painted on a warm green background where the light intervenes to better sublimate the whole.*





# 4 Adriaen Isenbrant

Vers 1490 – Bruges – 1551

*La tentation d'Adam et Eve*  
*The temptation of Adam and Eve*

Panneau : 35,9 x 27,3 cm  
Panel: 35.9 x 27.3 cm

**Provenance** Collection privée.

## Littérature

M. J. Friedländer,  
*Early Netherlandisch*  
*Painting*, Leyde et  
Bruxelles, 1974, Vol. XI,  
plate 122, No. 145 -145a.

Si quelques incertitudes demeurent encore sur les débuts de la vie et de la carrière du peintre, c'est bien en 1510 qu'il vient à Bruges où il acheta un droit de citoyenneté, qu'il se maria et qu'il fut nommé franc-maître de Saint-Luc et de Saint-Elegius.

D'après Sanderus, il travailla avec Gérard David et fut tout particulièrement remarquable dans la peinture de nus et de portraits, dans une facture d'une délicatesse extrême. La preuve a pu être établie qu'il envoyait régulièrement des tableaux en Espagne ; c'est ainsi que des œuvres que l'on a cru autrefois de Mostaert (qui ne semble pas avoir travaillé pour ce pays), et qui sont de toute évidence la production d'un disciple de Gérard David, lui sont aujourd'hui attribuées, d'où son surnom de Pseudo-Mostaert.

On le connaît également sous le pseudonyme du Maître de la Vierge des sept douleurs, car on pense qu'il a peint dans sa jeunesse le diptyque de La Vierge des sept douleurs adorée par la famille Van de Velde.

Sa production semble avoir été importante mais son chef-d'œuvre demeure à ce jour la grande Adoration des mages, triptyque de la cathédrale de Lubbeck, signé et daté 1518.

Traitée avec beaucoup moins de parcimonie que les quatre autres versions de cette Tentation, dont une est conservée au Musée de Brême, une deuxième au California Palace of Légion of Honour (San Francisco) et une troisième appartenant à la collection Louise Crane, notre exemplaire présente une recherche et un travail particulièrement poussés de la part de l'artiste. Dans notre version, Isenbrant s'est attaché à rendre la nature et les personnages principaux beaucoup plus palpables et précieux. Tout le talent de notre artiste explose au travers de cette méticulosité.

A l'origine de ce panneau : le triptyque de Malvagna de Gossaert, conservé au Musée de Palerme. Isenbrant en reprend la composition et l'attitude des deux protagonistes tout en affirmant sa personnalité picturale dans les couleurs, le modelé, l'anatomie et le rendu de la nature.

Harmonieuse et raffinée, cette composition nous montre un peintre merveilleusement doué. Le traitement de la scène, si parfaitement réalisé, nous ferait presque oublier le terrible dénouement de l'histoire d'Adam et Eve, forcés de quitter le paradis terrestre après avoir succombés à la tentation du péché originel.

*Although there is still some uncertainty concerning the early life and career of this painter, he definitely came to Bruges in 1510 where he bought a right to citizenship, married and was nominated a free master of Saint Luke and Saint Elegius.*

*After Sanderus, he worked with Gérard David and was particularly remarkable in his paintings of nudes and portraits, using an extremely delicate technique.*

*It has been established that he regularly sent paintings to Spain; thus, works that were once believed to be Mostaert's (who does not appear to have worked for this country), and that are clearly the production of a disciple of Gérard David, are now attributed to Isenbrant, hence the nickname Pseudo-Mostaert.*

*He is also known under the pseudonym of Master of the Virgin of the Seven Sorrows, because it is believed he painted the diptych of The Virgin of the Seven Sorrows in his youth, revered by the Van de Velde family.*

*He seems to have produced a significant amount of work but his masterpiece still remains his great Adoration of the Magi, a triptych in the cathedral of Lubbeck, signed and dated 1518.*

*Treated with far less parsimony than the four other versions of this Temptation – one of which is kept in the Museum of Bremen, a second in the California Palace of the Legion of Honour (San Francisco), and a third belonging to the Louise Crane collection – our copy bears witness to an in-depth level of research and work on the part of the artist. In our version, Isenbrant has endeavoured to render nature and the main characters far more palpable and rich. All the talent of our artist explodes through this meticulousness. This inspiration behind this panel originates from the Malvagna de Gossaert triptych, kept at the Museum of Palermo. Isenbrant has copied the composition and attitude of the two protagonists while asserting his pictorial personality through the colours, contours, anatomy and his rendering of nature.*

*Harmonious and refined, this painting bears witness to a wonderfully talented painter. His rendering of the scene, so perfectly executed, almost makes us forget the terrible outcome of the story of Adam and Eve, forced to leave their terrestrial paradise after having succumbed to the temptation of the original sin.*





# 5 Maarten van Heemskerck (attribué à)

Heemskerck 1498 - Haarlem 1574

Tour de Babel  
Tower of Babel

Toile : 139 x 181 cm  
Canvas: 139 x 181 cm

**Provenance** Collection de l'architecte J. Carlu entre 1955 et 1970.  
Collection privée, France.

## littérature

*Fiamminghi a Roma 1508/1608.*  
Artistes des Pays Bas et de la  
Principauté de Lièges à Rome  
à la Renaissance,  
Société des expositions du Palais  
des Beaux Arts de Bruxelles,  
Bruxelles, 1995.  
Nicole Dacos, *Roma Quanta*  
*Fuit, ou l'invention du*  
*paysage de ruines,*  
ISBN, La maison d'Erasmus,  
Bruxelles, 2004.

Fils de cultivateur, Maarten van Heemskerck dut s'enfuir de la ferme familiale pour pouvoir se consacrer à son art. Sa fuite l'entraîna tout d'abord à Delft, puis bien vite à Utrecht, où travaillait Jan van Scorel dont la renommée était grande. La découverte de l'art antique grâce à son nouveau maître fascina le jeune Maarten. La tradition rapporte que les progrès du jeune élève furent tels que Van Scorel, jaloux, le mit à la porte de son atelier. Il est certain que les premiers ouvrages de van Heemskerck ressemblent à s'y méprendre aux œuvres de son maître.

Maarten van Heemskerck décida tout naturellement de se rendre à Rome dès 1532. La rencontre de l'antiquité et de la renaissance italienne allait en faire le véritable ambassadeur du maniérisme italien dans les provinces du Nord de l'Europe. Logé trois ans durant chez le cardinal Willem van Enckenvoirt, l'homme de confiance du Pape hollandais Adrien VI, le peintre ne cessa d'esquisser, de dessiner et de peindre les monuments en ruine, les sculptures antiques et les paysages romains.

Fortement influencé par Michel-Ange et Raphaël, van Heemskerck acquit, dès son retour, une place marquante parmi les peintres flamands et hollandais de cette époque : bâtiments publics et églises furent décorés de ses fresques. Doyen de la gilde des peintres à Utrecht dès 1540, Maarten van Heemskerck se fera connaître par ses grands tableaux historiques ainsi que par ses compositions de vitraux. La guerre civile et les guerres de religions qui déchirèrent les Pays-Bas détruisirent bon nombre de ses créations. Celles qui subsistent (dans les musées d'Amsterdam, de Berlin ou d'Utrecht) sont de remarquables témoignages de l'influence italienne dans la peinture des Pays-Bas dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ce magnifique tableau, récemment redécouvert, fut manifestement peint par un artiste des Pays-Bas vivant en Italie durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Comparé aux quelques œuvres que nous conservons de cette même époque, le type de paysage est comparable à celui que peignait Maarten van Heemskerck lors de son arrivée à Rome. Sans doute oeuvre de jeunesse, le tableau nous laisse percevoir l'influence de Jan van Scorel, peintre alors très actif dans les milieux artistiques flamands ouverts aux tendances italiennes.

*The son of a farmer, Maarten van Heemskerck was forced to escape from the family farm to dedicate himself to his art. His escape led him first to Delft then rapidly to Utrecht, where the much renowned Jan van Scorel worked. The discovery of classical art, thanks to his new master, fascinated the young Maarten. Tradition tells of how the progress of the young pupil was such that the jealous van Scorel threw him out of his studio. The first works of van Heemskerck were certainly so like his master's that they could barely be told apart.*

*Whether he was thrown out or not, Maarten van Heemskerck naturally decided to go to Rome in 1532. His encounter with classical and renaissance Italian art would make him a true ambassador of Italian mannerism in the provinces of Northern Europe. For three years, he stayed with Cardinal Willem van Enckenvoirt, the Dutch Pope Adrian VI's right-hand man. The painter constantly sketched, drew and painted ruined monuments, classical sculptures and Roman landscapes.*

*Strongly influenced by Michelangelo and Raphael, van Heemskerck acquired an important place amongst the Flemish and Dutch painters of the time as soon as he returned: public buildings and churches were decorated with his frescoes. He became dean of the Utrecht guild of painters in 1540. Maarten van Heemskerck was known for his great historical paintings as well as his compositions for stained-glass windows. Many of his works were destroyed during the civil war and the religious wars that tore apart the Netherlands. Those that remain (in the museums of Amsterdam, Berlin and Utrecht) bear witness to the remarkable influence of Italian art on painting in the Netherlands in the first half of the 16<sup>th</sup> century.*

*This recently discovered magnificent painting was clearly painted by an artist from the Netherlands living in Italy during the first half of the 16<sup>th</sup> century. Compared with the handful of works we have from this era, the type of landscape is comparable to that which Maarten van Heemskerck painted when he arrived in Rome. The painting is clearly part of a collection of paintings from the artist's entourage. Undoubtedly a work from his youth, we can see the influence of Jan van Scorel in this painting, who was very active in the Flemish artistic milieu open to the Italian style at that time.*





## 5 Maarten van Heemskerck (attribué à)

Heemskerk 1498 - Haarlem 1574

Etonnant par son format, le tableau l'est également par le traitement inhabituel de son sujet : les personnages un peu trapus, les montagnes à l'arrière-plan avec leur couleur d'un bleu lumineux, la terrible masse de la tour s'imposant à l'ensemble de ce grand panorama sont autant d'éléments qui combinent les apports de la peinture flamande et ceux de la peinture italienne. Peinte vers 1530 - 1540, cette toile annonce par sa qualité, le superbe « Paysage avec l'enlèvement d'Hélène », connu comme étant le véritable chef d'œuvre de la carrière de van Heemskerck à Rome.

Le thème de la tour de Babel, symbole de la vanité des hommes mais également de l'origine biblique des langues et des races qui peuplent un monde qui restait en grande partie à découvrir, excita l'imagination des peintres tout au long des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. C'est de cette période que date aussi la représentation d'une tour ronde dont l'archétype fut à tout jamais fixé par Pieter Brueghel l'Ancien en 1563. Ce plan ellipsoïdal à étagements de galeries ajourées ou aveugles semble avoir été directement inspiré par les ruines du Colisée qui focalisaient l'attention des artistes flamands en quête de traces antiques.

Magnifiquement construit et regorgeant de détails, le tableau devient une historia, un récit panoramique grandiose dans lequel tous les éléments fusionnent en un camaïeu de bleus et de verts, véritable signature chromatique de l'artiste. Précédant de quelques dizaines d'années les versions de Brueghel, de Valckenborgh, de Grimmer ou encore de van Cleve, cette tour n'a strictement rien à envier aux œuvres de ces grands maîtres. Tableau d'une puissance créatrice remarquable, il ravira le collectionneur le plus exigeant.

*Not only is the painting's format astonishing, but also the manner in which the subject is approached: the rather stocky characters, the luminous-blue mountains in the background, and the tremendous mass of the tower which dominates the entire panorama are all elements that combine the contributions of Flemish and Italian painting. Painted circa 1530-1540, the quality of this painting is a forerunner to the magnificent Landscape with the Rape of Helen, known as the true masterpiece of van Heemskerck's career in Rome.*

*The theme of the tower – symbol of the vanity of man but also of the biblical origin of the languages and races that inhabited a world where many parts still remained to be discovered – fired the imaginations of painters throughout the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. This is also the period when it was portrayed as a tower, an image that was forever set by Pieter Brueghel the Elder in 1563. This elliptical plane with tiered open or blind galleries seems to have been directly inspired by the ruins of the Coliseum that focused the attention of Flemish artists in search of traces of antiquity.*

*Heralding the rapid development of the Italian style in the Netherlands, this Tower of Babel offers viewers an almost physical perception of the sin this tower represents owing to man's pride. Magnificently constructed and overflowing with details, this painting is historiated, a grandiose panoramic account in which all the elements fuse together in various shades of blue and green, the true chromatic signature of the artist. Preceding the versions of Brueghel, Valckenborgh, Grimmer and van Cleve by some ten years, this tower is just as much a masterpiece as its more recent rivals. A painting of a remarkable creative talent, it will delight the most demanding collector.*





## 6 Corneille de Lyon

Vers 1500 La Haye - Lyon 1575

Portrait d'homme barbu  
Portrait of a bearded man

Panneau : 17,6 x 13,5 cm  
Panel: 17.6 x 13.5 cm

**Provenance** Collection privée.

### Littérature

A. Dubois de Groër,  
*Corneille de la Haye*  
dut Corneille de Lyon,  
Paris, 1996.

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. Cette même année, Giovanni Capelli, ambassadeur de la République de Venise, lui rendit visite. Il rapporte l'impression qu'il eut de rencontrer "un peintre excellent qui, en outre des belles peintures qu'il nous exhiba, nous fit voir toute la Cour de France, tant gentilshommes que demoiselles, représentés sur beaucoup de petits panneaux avec tout le naturel imaginable". Brantôme relate que Corneille reçut, en Juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne. En exposant chez lui, en permanence, les effigies des puissants du jour, il répond à la vogue dont il était l'objet de son vivant par une production importante. En 1569, devant les persécutions croissantes contre les Huguenots, il se convertit avec sa femme, sa fille et ses serviteurs. Il est enterré au couvent des jacobins de Lyon en 1575.

Alors que se répand en Europe le goût du portrait, Corneille de Lyon fait preuve d'un talent prodigieux qui lui vaudra un succès mérité. Genre dans lequel il excelle, le portrait est chez notre artiste assimilable à une photographie. Le modèle est saisi dans l'instant avec une précision et un raffinement des plus remarquables laissant la possibilité au spectateur imaginaire de deviner alors ses pensées les plus intimes. Sobriété et tempérance sont de mises quant à l'apparat de notre modèle prodiguant ainsi toute l'attention au traitement du visage. L'utilisation d'un fond vert olive totalement neutre ne fait que renforcer cet intérêt pour ce visage au charisme certain. C'est toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon qui se retrouve dans ce portrait sobre et délicat. D'une qualité et d'une finesse d'exécution sans pareil, ce portrait d'homme barbu nous dévoile un talent des plus éclatants. Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Corneille de Lyon peint librement, sans dessin préparatoire, ce qui est révélateur de son talent et de sa maîtrise du pinceau. Arborant cette transparence des tons, cette rapidité de facture et cette touche légère chères à notre artiste, notre portrait n'en est que plus sublime et réaliste. Notre portrait présente cette même facture preste et agile du *Portrait d'homme blond* de Corneille de Lyon, conservé au Musée des Beaux-Arts d'Agen, dont les traits nous rappellent étrangement ceux de notre modèle. Véritable « photographe » du XVI<sup>e</sup> siècle, Corneille de Lyon démontre par ce talentueux portrait mérité son appartenance au cercle des meilleurs portraitistes de son siècle.

*Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, came to work in Paris before settling in Lyon, where there is evidence of his presence in 1533 both as a portrait painter at the court of Queen Eleanor, then at the court of the Dauphin Henry II. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to King Henry II in 1551, then Charles IX. That same year, Giovanni Capelli, ambassador of the Republic of Venice, came to visit him. He returned with the impression that he had met "an excellent painter who, besides the beautiful paintings he showed us, took us round the entire French court, both gentlemen and ladies, all portrayed very naturally on many small panels". Brantôme tells us that in June 1564, Corneille received the visit of Catherine de Medici in person. By continuously exhibiting effigies of the high and mighty of the day at his home, he responded to the vogue he had engendered by producing a huge amount of work during his lifetime. In 1569, faced with the increasing persecution of the Huguenots, he, his wife, his daughter and servants converted. He was buried in the Jacobinic convent in Lyon in 1575.*

*As the taste for portraits spread across Europe, Corneille de Lyon was proving his prodigious talent that brought him a worthy success. Our artist excelled in the genre of portrait painting and his work can be compared to that of photography. The model is caught in time with the most remarkable precision and refinement allowing the imaginative viewer the possibility of guessing his or her most intimate thoughts. Sobriety and temperance are the order of the day when it comes to the pomp of our model, thus all the attention is focused on the way his face is painted. The use of a completely neutral olive green background merely serves to reinforce the interest in this face that holds a certain charisma. All the elegance of the art of Corneille de Lyon can be found in this sober and delicate portrait. The unparalleled quality and delicate execution involved in this portrait of a bearded man reveals a most resounding talent. Contrary to many of his contemporaries, Corneille de Lyon painted freely, with no preparatory drawing, thus revealing his talent and skilled brushwork. With its transparent tones, its rapid technique and this light touch so dear to our artist, our portrait is all the more sublime and realistic. Our portrait uses the same skilful and agile technique as in the Portrait of a blond man by Corneille de Lyon, kept at the Museum of Fine Arts in Agen, whose features are strangely similar to those of our model. A true 'photographer' of the 16th century, Corneille de Lyon shows he ranks alongside the best portrait painters of his century through this talented and worthy portrait.*





## 7 Corneille de Lyon

Vers 1500 La Haye – Lyon 1575

*Portrait de jeune femme*  
*Portrait of a young woman*

Panneau : 17,2 x 14,5 cm  
Panel: 17.2 x 14.5 cm

**Provenance** Vente Decock, Galerie Charpentier, Paris, 12 mai 1948, n°41 ;  
Vente Palais d'Orsay, Paris, 13 décembre 1977, n°11 ; Collection Jean Rossignol, France ;  
Collection privée.

### exposition

Londres, the Royal Academy  
of Arts, Exhibition of French Art,  
1200 - 1900, 4 janvier - 5 mars  
1932, n°63.

Ce petit portrait d'une jeune inconnue suit le modèle archétypal du portrait miniaturiste à mi-corps sur fond abstrait popularisé par Corneille de Lyon et ses suiveurs à la Cour de France. Son auteur s'attache à célébrer la dignité de son modèle par une insistance sur ses vêtements et attributs sociaux tout en se concentrant sur la subtile caractérisation psychologique de la jeune femme dont le regard se pose avec une élégance non dénuée d'insistance sur le spectateur. Le rendu des textures de la peau est tout en précision et délicatesse, avec des valeurs d'ombre faisant ressortir la carnation dans ses côtés les plus vibrants.

Le réalisme bienveillant de l'artiste se conjugue également à la finesse d'exécution dans les détails vestimentaires. La jeune femme, à la chevelure châtain roux séparée par une raie médiane, porte un chaperon noir bordé d'un galon d'or et orné de deux rangs de perles et de pierreries qui se réunissent sur l'oreille. Elle est vêtue d'une robe noire à ornements dorés, à décolleté carré et orfèvré, avec des mancherons bouffants agrémentés de crevés qui libèrent un tissu blanc. De part et d'autre du cou, deux fines et longues chaînes de pierreries retiennent la robe retombant sur la poitrine puis la taille amincie à l'extrême. Une délicate harmonie de couleurs souligne le caractère décoratif de ce portrait.

*This little portrait of an unknown young woman is constructed according to the archetypal model for the miniaturist half-length portrait against an abstract ground as was popularised by Corneille de Lyon and his followers in the French court. Corneille celebrates the dignity of his model through the meticulous attention to her clothing and social attributes at the same time as concentrating on a subtle psychological characterisation of this refined figure whose gaze is fixed upon the viewer with a certain insistence. The precise rendering and delicate texture of the skin with shaded tones brings out the most vibrant notes of the complexion.*

*The artist's flattering realism is mingled with the finesse of the brushwork in rendering the details of the costume. The young woman with her auburn hair parted in the middle wears a black hood with golden edging, held in place by two strings of pearls and precious stones that meet at her ear. She wears a gold-trimmed black dress with an ornamented square neckline and narrow sleeves puffed at the shoulders revealing a white blouse through decorative slashes. Two fine, long necklaces of jewels cascade down on top of the bodice to the extremely narrow waist. A delicate chromatic harmony emphasises the decorative character of this portrait.*





## Jan Cornelisz Vermeyen (Attribué à)

Beverwyck 1500 – Bruxelles 1559

*Portrait de Charles-Quint*  
*Portrait of Charles V*

Panneau : 32,5 x 26,4 cm  
Panel: 32.5 x 26.4 cm

**Provenance** Collection Dr. Alejandro Pietri, Caracas ;  
Galerie Robert Finck ;  
Collection privée.

### littérature

*Fiamminghi a Roma 1508 / 1608.*  
Artistes des Pays-Bas et de la  
Principauté de Liège à Rome à la  
Renaissance, Société des exposi-  
tions du Palais des Beaux Arts de  
Bruxelles, Bruxelles, 1995.  
Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz  
Vermeyen, painter of Charles V and  
his conquest of Tunis : paintings,  
etchings, drawings, cartoons &  
tapestries*, 1989, 2 volumes.  
L'Oeil, Août-septembre 1969,  
reproduit p. 74.

### exposition

*Pintura Flamence en las  
colecciones privadas de Caracas*,  
1958, No. 23 ;  
*Le siècle de Brueghel, la peinture  
en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle*,  
Musée Royaux des Beaux-Arts de  
Belgique, Bruxelles, 27 septembre  
- 24 novembre 1963, No. 230 ;  
*Exposition de tableaux de  
maîtres du XV au XIX<sup>e</sup> siècles*,  
Galerie Robert Finck, Bruxelles,  
22 novembre - 15 décembre  
1968, No. 5 ;  
*La peinture flamande*,  
Tolède, 1969, No. 40.

Peintre distingué, ingénieur savant, architecte et graveur habile, Jan Cornelisz Vermeyen est le fils et l'élève de Cornelis Vermeyen. Il fut probablement élève De Gossaert à Utrecht. On le mentionne également comme disciple de Jan van Scorel.

Nommé peintre aux honneurs en 1519 par Marguerite d'Autriche, Vermeyen se voit destiné à servir les cours des Pays-Bas. Ainsi, il entre en 1534 au service de Charles Quint aussi bien comme artiste que comme ingénieur. C'est en cette dernière qualité qu'il assiste à la prise de Tunis aux côtés de son impérial patron. Il y exécute un certain nombre de croquis pour plus tard en faire les cartons d'une suite de tapisseries conservées aujourd'hui à Madrid.

Vermeyen suit encore Charles V à Naples, en Allemagne et dans les Pays-Bas. A la fin de sa vie il travaille fréquemment à Arras et à Bruxelles. La plupart de ces ouvrages furent détruits pendant les guerres de religion.

C'est lors d'un voyage effectué en 1530 à Augsbourg, sous l'égide de Marguerite d'Autriche, que Vermeyen réalise le portrait de Charles V. Tableau aujourd'hui perdu, ce portrait nous est pourtant parvenu à ce jour sous forme de variante qui nous en ont conservé des reflets.

Les Musées des Beaux-Arts de Belgique en conservent une réplique de la main de Vermeyen lui-même. A l'instar de ce tableau, notre portrait présente ces mêmes « mains parlantes », caractéristiques de Vermeyen, geste gracieux suggérant l'affirmation verbale. Par la mise en page et l'attitude, ces deux compositions se ressemblent. On y retrouve cette même noblesse du visage, ce même dessin des traits de l'Empereur. Cependant, notre portrait présente un Charles V beaucoup plus impérial : revêtu d'habits d'apparat aux motifs si bien rendus par l'artiste, il porte à son cou la Toison d'Or, motif de l'exaltation de l'honneur de la chevalerie et de la protection de la chrétienté.

Le Rijksmuseum à Amsterdam et la « Wallace collection » à Londres conservent également des versions assez proches de ce panneau. Cependant, contrairement à la version qui vous est présentée ici, aucun de ces deux tableaux ne présente de trace des fameuses « mains agissantes » si caractéristiques de Jan Cornelisz Vermeyen.

A distinguished painter, an expert engineer, an architect and a skilful engraver, Jan Cornelisz Vermeyen was the son and pupil of Cornelis Vermeyen. He was probably also the pupil of De Gossaert in Utrecht. He is also mentioned as being the disciple of Jan van Scorel.

Nominated an official painter in 1519 by Margaret of Austria, Vermeyen was destined to serve the courts of the Netherlands. Thus, in 1534, he entered the service of Charles V both as an artist and as an engineer. It was within his capacity as engineer that he assisted his imperial patron in taking Tunis. He executed a certain number of sketches that would later be used as cartoons for a series of tapestries that are now kept in Madrid.

Vermeyen followed Charles V to Naples, Germany and the Netherlands. Towards the end of his life, he frequently worked in Arras and Brussels. The majority of his works were destroyed during the religious wars.

It was during a trip to Augsburg in 1530, under the aegis of Margaret of Austria, that Vermeyen painted the portrait of Charles V. Though this painting no longer exists, this portrait has however come to light in the form of a variant that contains reflections of the original.

The Royal Museums of Fine Arts of Belgium have a replica painted by Vermeyen himself. Just like this painting, our portrait has the same 'eloquent hands', characteristic of Vermeyen, that elegantly appear to support his words. The arrangement and attitude of these two paintings make them very similar. We find the same noble face and the same portrayal of the Emperor's features. However, our portrait depicts a far more imperial Charles V: dressed in ceremonial clothing with beautifully painted motifs, he wears the Golden Fleece around his neck, a motif of the glorification of the honour of knighthood and the protection of Christianity.

There are also versions very similar to this panel in the Rijksmuseum in Amsterdam and the Wallace Collection in London. However, contrary to the version presented here, neither of these two paintings bear any trace of the famous 'eloquent hands' that allow us to attribute our panel to Jan Cornelisz Vermeyen.





## 9 École Flamande

Première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

*Portrait d'homme sur fond rouge*  
*Portrait of a man on a red background*

Panneau : 19 x 12,8 cm  
Panel: 19 x 12.8 cm

**Provenance** Collection privée.

Avec une disposition de trois quarts, ce portrait d'homme prend une dimension toute nouvelle. Le personnage s'inscrit alors plus nettement dans l'espace en comparaison avec une représentation de profil. Convention établie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, cette mise en scène nous rappelle les portraits de Robert Campin.

Les traits de ce visage, dont les carnations et les volumes s'affirment par les ombres créées par une lumière venant de gauche, ressortent d'autant plus par un jeu d'opposition entre le fond rouge et le teint de porcelaine de ce modèle mystérieux.

La cédule qu'il garde précieusement d'une main et qu'il nous désigne de l'autre, montre que notre homme est le proche d'un prince.

La rigueur et la précision de cette composition sur un fond rouge éclatant nous permettent d'admirer ici une œuvre digne d'un grand peintre du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

*This three-quarter portrait of a man takes on a whole new dimension. The character thus appears more clearly in space in comparison with a portrait in profile. A convention established in the first half of the 15<sup>th</sup> century, this presentation reminds us of the portraits of Robert Campin.*

*The features of this face, whose flesh tones and volumes are accentuated by the shadows created by a light source on the left, are all the more emphasised by the contrast between the red background and the porcelain complexion of this mysterious model.*

*The document he is carefully holding in one hand and designating with the other, shows that our man is close to a prince.*





*Portrait d'homme en buste*  
*Half-length portrait of a man*

Panneau : 25 cm de diamètre  
 Panel: 25 cm in diameter

**Provenance** Collection privée.

Peint à l'origine sur une face de couvercle d'une précieuse boîte à cadeaux, présent très prisé au XVI<sup>e</sup> siècle, ce portrait avait pour but de faire découvrir au destinataire de la dite boîte la personnalité de l'offrant une fois celle-ci ouverte.

Par une sobriété manifeste marquée par un fond neutre, ce mystérieux personnage n'en est que plus mis en avant. Représenté de trois quarts, presque de front et à mi-corps, ce modèle prend la pose stéréotype qui correspond au code de la bienséance : la main sur la hanche puisqu'il s'agit d'un homme. Sa main droite tient un gant lui conférant alors élégance et prestance. L'artiste adjoint à son portrait une table qu'il place judicieusement au premier plan dans l'appétence de délivrer à son personnage toute sa dimension.

Au-delà du charmant côté anecdotique de sa création, ce portrait se voit peint avec acuité tout en respectant les lois qui régissent alors l'art du portrait aux Pays Bas.

Originally painted on the lid of a gift box – a very common present in the 16<sup>th</sup> century – the aim of this portrait is to reveal the personality of the person offering the gift to the person receiving it, once it has been opened.

The obvious sobriety accentuated by the neutral background, serves to emphasise this mysterious character. In this three-quarter, almost frontal half-length portrait, the model has a stereotypical pose that corresponds to the code of decorum: hand on hip since the model is a man. He is holding a glove in his right hand, giving him presence and an air of elegance. The artist adds a table to his portrait, which he judiciously places in the foreground in order to emphasise the dimensions of the character.

Besides the anecdotal charm of this piece, this portrait was painted with great attention and respects the rules that governed portrait painting in the Netherlands at that time.





# 11 Monogrammiste de Brunswick

Actif entre 1560 et 1570

Scène de rixe dans une taverne  
Brawl scene in a tavern

Panneau : 37 x 46,5 cm  
Panel: 37 x 46.5 cm

**Provenance** Collection privée.

## Littérature

M. J. Friedländer,  
Early Netherlandish Painting,  
Leyde, 1975, Vol. XII, Pls. 226  
à 238b.

Le monogrammiste de Brunswick est ainsi désigné par un tableau conservé au Musée de Brunswick “La nourriture du pauvre” selon la parabole de La Cène signé par un groupe d’initiales juxtaposées.

Le corpus rassemblé à partir de cette pièce charnière est constitué de scènes aux personnages en pied de petite taille : tableaux de genre, sujets religieux et représentations naïves de scènes de bordel. La présence de ce type de scènes suggestives dans le panneau de Karlsruhe “La joyeuse compagnie” de Jan Sanders dit Jan van Hemessen est à la base de l’assimilation du monogrammiste de Brunswick à van Hemessen. D’autres identifications ont été proposées dont Jan van Amstel, basées sur les dires de Carel van Mander et certains documents anversoïses. Les postures variées et languissantes qu’il donne à ses personnages, sa palette claire, sa personnalité affirmée, font de cet artiste un précurseur de Pieter Brueghel.

En illustrant des scènes se déroulant dans des maisons closes, le Monogrammiste de Brunswick fait figure de précurseur, juste après Lucas de Leyde. Il est l’annonciateur d’un nouveau genre. A ce titre, le tableau que nous présentons, a probablement constitué une source d’inspiration pour de nombreux artistes du XVII<sup>e</sup> siècle qui reprirent ce sujet de manière répétitive, tels que le firent Adriaen Van Ostade, Metsus et encore Steen. En 1918, le critique d’art Baldass annonce le Monogrammiste de Brunswick comme étant à l’origine des plus anciennes peintures de genre des Pays-Bas (« die ältesten reinen Sittenbilder »). L’originalité du sujet est encore plus accentuée par son caractère plébéen : l’artiste ne fait ici mention d’aucune morale biblique ou autre critique sociale. Il est rare de trouver au XVI<sup>e</sup> siècle un tableau dépourvu de signification symbolique.

Ce tableau est d’autant plus exceptionnel que le Monogrammiste a su y dépeindre consciencieusement une palette d’attitudes et d’expressions de face et de profil. On peut y lire la curiosité qu’a l’artiste pour le corps humain en mouvement. Il réussit à établir la cohésion du groupe de personnages par un artifice d’entrelacs, de gestes et d’actions soutenus par une large palette chromatique, créant un ensemble cohérent d’une grande difficulté technique.

Cet attrait pour la figure humaine, le choix d’attitudes truculentes et exacerbées aidées par un dessin scrupuleux et incisif firent du Monogrammiste de Brunswick un précurseur de l’art breughélien.

The Brunswick Monogrammist is the name given to the artist of a painting “The food of the poor” according to La Cène’s parable, kept at the Brunswick Museum and signed by a group of juxtaposed initials.

The corpus associated with this key piece of work is made up of scenes containing small full-length characters: genre paintings, religious subjects and naïve representations of brothel scenes. The presence of these types of suggestive scenes in the Karlsruhe panel, “Joyous Company” by Jan Sanders, known as Jan van Hemessen, lies behind the assimilation of the Brunswick Monogrammist with van Hemessen. Other identifications have been suggested, such as Jan van Amstel, based on the accounts of Carel van Mander and certain documents from Antwerp. The various languid postures he gives his characters, his light-coloured palette and his established personality, make this artist a forerunner of Pieter Brueghel.

By depicting scenes taking place in brothels, the Brunswick Monogrammist is indeed a forerunner, just preceded by Lucas van Leyden. He is the herald of a new genre. As such, the painting we are presenting was probably a source of inspiration for many 17<sup>th</sup> century artists who repeatedly copied this subject, such as Adriaen Van Ostade, Metsus and Steen. In 1918, the art critic Baldass announced the Brunswick Monogrammist as being at the origin of the oldest Dutch genre paintings (“die ältesten reinen Sittenbilder”). The originality of the subject is even more accentuated by its plebeian character: here, the artist makes no reference to any biblical moral or other social critique. It is rare to find a 16<sup>th</sup> century painting without any symbolic significance.

This painting is all the more exceptional since the Monogrammist was able to conscientiously depict a range of attitudes and expressions from the front and in profile. We can see the artist’s curiosity for the human body and movement. He succeeds in establishing a cohesion in the group of characters through a clever use of interlace, gestures and actions, thus creating a coherent whole of great technical difficulty.

This attraction for human faces, the choice of colourful and exaggerated attitudes, aided by a scrupulous and incisive drawing technique make the Brunswick Monogrammist a forerunner of Brueghelian art.





# 12-13 Lucas Cranach le Jeune

1515 Wittenberg – Weimar 1586

Portraits à mi-corps de Lucrèce et Cléopâtre  
Half-length portraits of Lucretia and Cleopatra

Panneaux : 32 x 21 cm et 32 x 24 cm  
Panels: 32 x 21 cm and 32 x 24 cm

**Provenance** Collection Baron de Blomaert ;  
Collection Rolin ; Collection privée allemande

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI<sup>e</sup> siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune, imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550. Lucas le Jeune est le seul à se démarquer du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de coloris. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg. Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés.

La puissance expressive et esthétique de ces deux compositions sont le témoignage éclatant d'un Lucas Cranach le Jeune portraitiste particulièrement talentueux et digne héritier de son père. Toutes deux héroïnes tragiques de l'Histoire, Lucrèce et Cléopâtre arborent ici une grâce sans pareil. Véritables canons de beauté à la peau laiteuse, parées de bijoux et de tissus, à la longue chevelure blonde, coiffée pour l'une, virevoltante pour l'autre, ces deux femmes courageuses sont ici sublimées comme pour mieux accueillir la mort. Placées sous une lumière naturelle, les formes principales du visage et du corps se voient ici dégagées. Le contraste offert entre ce fond neutre et leurs chairs claires ne fait qu'accroître la splendeur de ces femmes prêtes à mourir.

On découvre une Lucrèce courageuse dont le viol l'oblige au suicide en se poignardant. La légende raconte que suite à son décès, le peuple romain mené par Lucius Junius Brutus, neveu de Tarquin le Superbe, dernier roi de Rome mit fin à la royauté pour fonder la République. Également grande dame de l'Histoire, Cléopâtre mit fin à ses jours de façon théâtrale. Après avoir appris qu'Octave, le nouveau maître de Rome venait de débarquer à Alexandrie, elle décida de se suicider pour ne pas être humiliée telle sa sœur Arsinoé face à César. C'est alors qu'elle se fit livrer un panier de figues dans lequel était caché un aspic qui la mordit au sein.

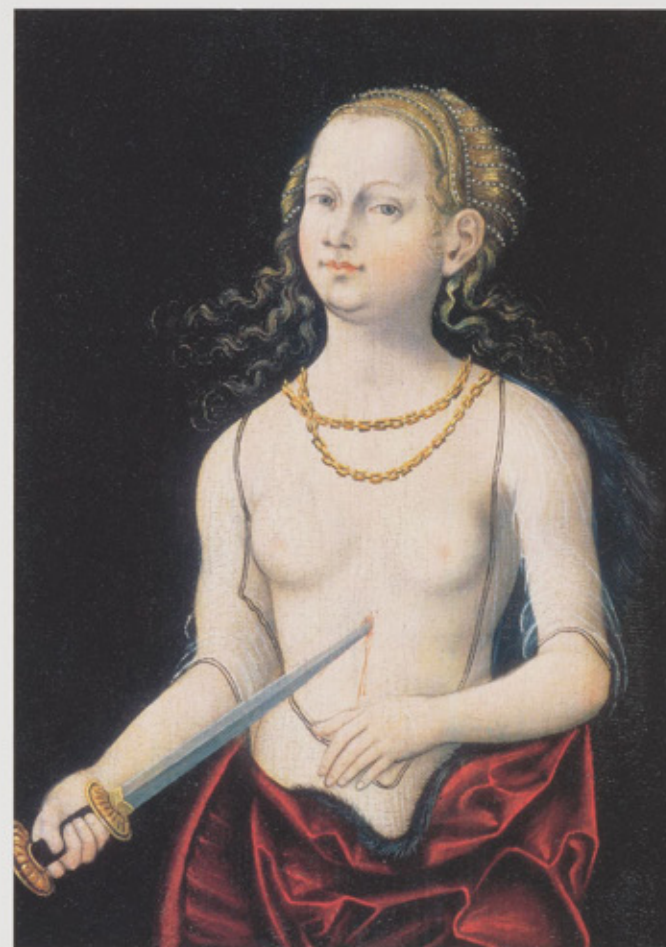
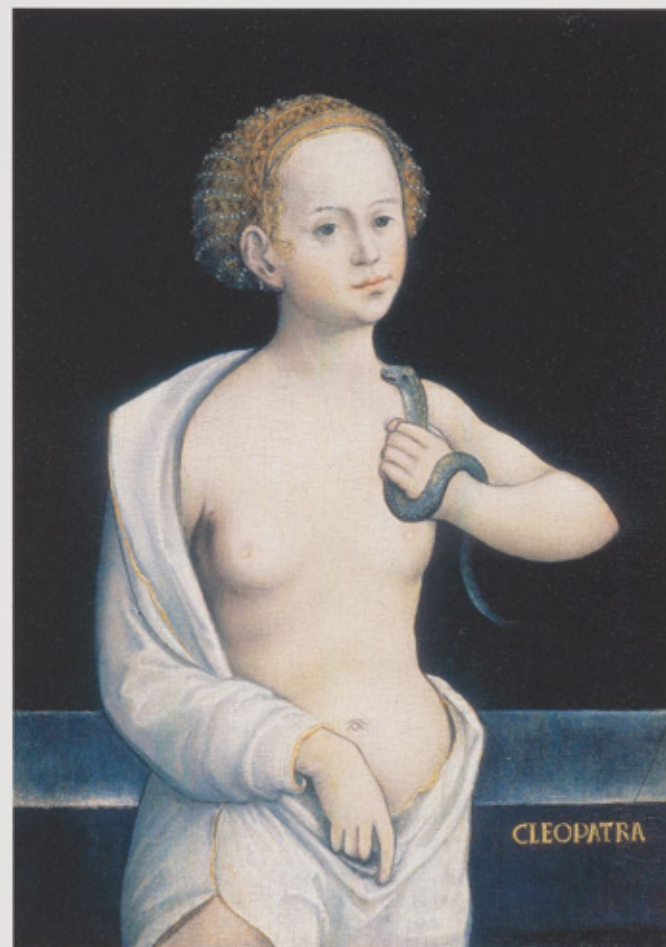
Lucas Cranach fait ici abstraction de l'état de souffrance de ces deux femmes. En leur rendant, par un indéniable talent, leurs beautés légendaires, il arrive à mettre en scène de façon magistrale leur incommensurable courage et leur grande fierté.

*The Cranachs, a German family of painters, artists and engravers, were active in Saxony during the 16th century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550.*

*Lucas the Younger is the only one to move away from his father's style. He distinguished himself through his expressive and highly meticulous portraits. He shows a great independence in his choice of colours. A skilled painter and engraver, he was noticed by the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, to whom he became painter by appointment in 1553. From 1565 to 1568, he was the burgomaster of Wittenberg, just like his father. An accomplished portrait painter, he developed a particularly decorative stylised two-dimensional way of representing his subjects. His mythological scenes and his paintings of manners were particularly popular.*

*The expressive and aesthetic power of these two paintings is dazzling proof of the particular talent of the portrait painter, Lucas Cranach the Younger, the worthy heir of his father. Both tragic heroines of history, Lucretia and Cleopatra display unparalleled grace in these portraits. True canons of beauty with their milky skin, adorned with jewels and material, and their long blond hair, dressed on the one and loose on the other, these two courageous women are sublimated here as though to better meet their death. Placed under natural light, the main forms of their faces and bodies stand out here. The contrast between this neutral background and their pale skin further increases the splendour of these women ready to die. We discover a courageous Lucretia whose rape forces her to commit suicide by stabbing herself. Legend tells of how, following her death, the Romans, led by Lucius Junius Brutus, the nephew of Tarquin the Proud, the last king of Rome, put an end to the monarchy to found the republic. Also a great lady of history, Cleopatra ended her days in a theatrical manner. After having learnt that Octavius, the new master of Rome, had just arrived in Alexandria, she decided to commit suicide to avoid the same humiliation her sister Arsinoe suffered before Caesar. She therefore had a basket of figs delivered to her containing an asp, which bit her breast.*

*Here, Lucas Cranach does not dwell on the suffering of these two women. Using his undisputed talent to depict their legendary beauty, he manages to majestically portray their immeasurable courage and their great pride.*





# 14 Jacob Grimmer

Vers 1526 – Anvers – 1589

*Le Repos pendant la Fuite en Egypte*  
*Respite during the flight into Egypt*

Panneau : 68,1 x 110,8 cm  
Monogrammé et daté de 1554  
Panel: 68.1 x 110.8 cm  
Monogrammed and dated 1554

## littérature

P. Bautier, *Cahiers de Belgique*, février 1928, p.25 ;  
H. Fierens-Gevaert, *International Studium*, XXXIII, février 1927, p.29, illustré ;  
E. Greindl, *Monographie de Jacob Grimmer*, Vienne, 1972, n°1 ;  
R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, 1991, p.57, n° II, fig. 1.

## exposition

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Paysages flamands*, septembre - novembre 1926, n°139 ;  
Vienne, Galerie Friederike Pallamar, *Die Hols Familie und ihre Zeit*, 15 novembre - 31 décembre 1972, n°1, illustré ;

Jacob Grimmer, contemporain de Pierre Bruegel l’Ancien, est né à Anvers vers 1526. C’est dans cette ville qu’il fait son apprentissage en 1539. Il est l’élève de Gabriel Bauwens, Mathys Cock et Cerstian van den Queckborn. En 1547, il est reçu franc-maître. Il est vraisemblable qu’il fit le voyage en Italie comme il était alors d’usage pour les jeunes peintres.

Son œuvre marque un tournant capital dans l’évolution du paysage flamand du XVI<sup>e</sup> siècle. Son interprétation du paysage, inspiré des vues des environs d’Anvers, et les scènes rurales qui y sont intégrées montrent une conception nouvelle d’une maturité exceptionnelle.

Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition, vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. Le panorama fantastique, les rochers gigantesques aux formes capricieuses, les accidents de la nature tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d’une simplicité et d’une authenticité jamais atteintes auparavant. La couleur, également, se fait plus vraie avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques tout en étant agencée en fonction de la cohérence de tous les détails, dans un souci permanent de l’unité de la composition.

Jacob se plaît le plus souvent à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste, sans se préoccuper de donner une explication fataliste des choses comme l’aurait fait Bruegel. Marten van Cleve et Gillis Mostaert ont collaboré avec lui. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels que son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel le jeune ou Jan Wildens.

Œuvre essentielle du corpus grimmerien par sa date précoce, ce paysage est également, par l’ampleur de son souffle panoramique, l’un de ces jalons qui permettent de resituer l’évolution du genre paysagiste flamand. Se dégageant du « Weltbild » d’un Patinir ou d’un Met de Bles, mais aussi de la conception plongeante qui subsiste dans les œuvres d’un Pierre Brueghel ou d’un Valckenborch, Jacob Grimmer crée ici l’un des tous premiers paysages panoramiques adoptant, certes, un point de vue encore relativement haut, mais répondant déjà à une vision ordonnée par le regard du spectateur. Celui-ci développe la libre exploration d’un véritable panorama et, si l’attention est en quelque sorte focalisée par le centre du tableau -délimité en l’occurrence par un triangle d’arbres sinueux et occupé par le groupe de la Sainte Famille - le parcours visuel n’est pas pour autant coercitif.

**Provenance** Collection D.A. Hoogendijk, Amsterdam, 1926 ;  
Collection du Baron de Cartier, Belgique ; Collection privée.

*Jacob Grimmer, a contemporary of Pieter Brueghel the Elder, was born in Antwerp around 1526. He became an apprentice in this town in 1539 and was the pupil of Gabriel Bauwens, Mathys Cock and Cerstian van den Queckborn. In 1547 he became a free master. He probably travelled to Italy as was common practice for young painters.*

*His work marked a major turning point in the development of 16<sup>th</sup> century Flemish landscape painting. His interpretation of landscape, inspired by the views of the surroundings of Antwerp, and the rural scenes he portrays within, reveal a new conception of an exceptional maturity.*

*Simplified, plain landscapes, which made their appearance towards the middle of the century, were mainly his invention. The fantastic panoramas, whimsically-shaped gigantic rocks and undulating countryside that Lucas Gassel still favoured, were abandoned in favour of a simplicity and authenticity never achieved before. Colours also became more real, and there was a constant concern to capture the intensity of the atmosphere while respecting the coherence of all the details in an effort to respect the unity of the composition.*

*Jacob often liked to fill his landscapes with characters and small anecdotal scenes with the same spontaneity and naturalist vision, without any concern for giving a fatalistic explanation of things as Brueghel would have done. Marten van Cleve and Gillis Mostaert collaborated with him. He had a great influence and inspired numerous painters such as his son Abel, but also Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel the Younger and Jan Wildens.*

*Through the extent of its vast panorama, this landscape, which is an essential work from the Grimmer corpus owing to its early date, is also one of the milestones that allows us to put the evolution of the Flemish landscape genre back into its context.*

*Abandoning the ‘Weltbild’ of Patinir or Met de Bles, but also the view from above that exists in the works of Pieter Brueghel or Valckenborch, Jacob Grimmer creates here one of the first panoramic landscapes, which, although it still adopts a relatively high viewpoint, already has a vision that is controlled by the viewer’s eye. The latter can freely explore the entire panorama and, while the viewer’s attention is in some way focused on the centre of the painting – defined, in fact, by a triangle of twisting trees and occupied by the group of the Holy Family – the visual journey is not, however, coercive.*





Chaque élément de la composition est là pour lui-même, et non simplement pour conduire le regard du spectateur dans telle ou telle direction. Cette liberté d'appréhension est renforcée par le fait que Jacob Grimmer atténue, plastiquement et chromatiquement, les contrastes entre les différents plans de profondeur. La perspective tonale est en effet assourdie : le peintre utilise une tonalité dominante, diversifiée en de subtiles nuances et procède ensuite par plans de couleurs quasiment abstraits. Renonçant aux bleus souvent un peu durs, utilisés pour les lointains dans la tradition flamande, il opte - en général comme dans le cas présent - pour un ton de gris d'une légèreté admirable.

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

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

*Each element of the painting is there for its own purpose, and not simply to lead the viewer's gaze in any particular direction.*

*This freedom of interpretation is strengthened by the fact that Jacob Grimmer plastically and chromatically achieves contrasts between the various planes. The tonal perspective is indeed softened: the painter uses a dominant tone, diversified into subtle nuances and then proceeds with almost abstract planes of colour. Abandoning the often rather hard blues, used for backgrounds according to Flemish tradition, he opts for – in general, as seen here – an admirably light grey tone.*

*From a plastic point of view, there is no room for elements that structure the landscape in a highly hierarchical manner, whether they be decorative elements, used in the foreground by the mannerist painters, or the recurring fantasy landscapes present in the works of Met de Bles. Here, we only see gentle undulations from one plane to the next, following the example of the natural slopes that can be found in Flanders.*

*And here we are indeed in the Flemish countryside, dotted with architectural elements (the village with its church on the left, farm buildings in the centre and the fortified castle surrounded by doves on the right) that are both realistic and picturesque, which is also suggested by the very Scheldt-like profile of the port depicted in the background. And the sheer calmness of this bucolic landscape seems particularly adapted to the underlying holy scene in the painting: the theme of the Rest during the flight into Egypt has rarely been portrayed with such abandon in an environment as appropriate as this. Suffice it to look at the languid positions of the Holy Family to be convinced.*





# 15 Lucas van Valckenborch

Avant 1535 Malines – Francfort 1597

*Paysage panoramique avec scène de kermesse*  
*A Village Kermesse, a Church and mountainous*  
*Landscape beyond*

Panneau : 29,5 x 40,6 cm  
 Monogrammé. Vers 1572  
 Panel: 29.5 x 40.6 cm  
 Monogrammed. Circa 1572

## littérature

J.S. Sthyr, *Nederlandsk Landskabsmaleri i Danske Samlinger*, Copenhagen, 1929, p. 82  
 A. Wied, *Lucas und Marten van Valkenborch*, Freren, 1990, p. 17, n° 15

Lucas van Valckenborch fut sans doute initié à la peinture par son père, Martin van Valckenborch l'Ancien, avant d'être admis comme maître de la guilde de Malines en 1564. Suite aux persécutions religieuses infligées par les troupes du Duc d'Albe aux sympathisants de la Réforme, il dut fuir sa ville natale en 1566 pour se réfugier à Liège puis à Aix-la-Chapelle où il retrouva son frère Martin et Vredeman de Vries. Il s'installa à Anvers en 1576. L'année suivante à Bruxelles il travailla pour l'archiduc Matthias, alors gouverneur des Pays-Bas. En 1581, il accompagna ce dernier en Autriche, séjournant à Vienne et à Prague, résidant aussi à Linz et à Nuremberg. A partir de 1593, il partagea son atelier à Francfort avec son frère Martin. Ce maître s'inscrit, avec son frère qui n'atteignit jamais sa renommée, parmi les plus grands paysagistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Sa conception du paysage dérive de Joachim Patenier et de Pieter Brueghel l'Ancien. Ses représentations très détaillées des saisons, des kermesses villageoises, des compagnies galantes, des vues de villes se distinguent par le soin méticuleux apporté à leur réalisation et leur netteté poursuivie dans chacun des plans qui mènent à l'horizon. Ses paysages panoramiques, montagneux ou boisés, sont une réelle invitation à la promenade. Cet observateur attentif et scrupuleux traite avec une délicatesse de miniaturiste des scènes anecdotiques toujours attractives et d'une surprenante exactitude historique, tandis que le paysage environnant gagne en exactitude topographique. A la fin de sa vie, ses paysages profonds, aux nuances lumineuses et raffinées, témoignent d'une réelle démarche créatrice pour dépasser la conception brueghelienne jamais atteinte par ses contemporains.

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

**Provenance** Comte Moltke, Copenhague, 1871 ; G.A. Sadolin, Dragor, n° 11, 1929 ; Galerie Edward Speelman, 1965 (catalogue de l'exposition n° 11)

*Lucas van Valckenborch was probably introduced to painting by his father Martin van Valckenborch the Elder, before he was admitted as Master of the Malines Guild in 1564. Following the religious persecutions inflicted by the Duke of Alba's troops on the Reformation's sympathizers, he had to flee his native town in 1566 and take refuge in Liege and then in Aachen, where he rejoined his brother Martin and Hans Vredeman de Vries. He settled in Antwerp in 1576. The following year, he worked in Brussels for the Archduke Matthias, then Governor of the Low Countries. In 1581 he accompanied the latter in Austria, staying in Vienna and Prague as well as in Linz and Nuremberg. After 1593, he shared his Frankfurt studio with his brother Martin. The master, with his brother, belongs to the greatest landscape painters of the XVI century. His concept of landscaping emanates from Joachim Patenier and Pieter Bruegel the Elder. This careful and scrupulous observer uses a miniaturist's fineness to treat anecdotal scenes, that is always attractive and of a surprising historical accuracy, whilst the surrounding scenery is rich with topographical exactness. At the end of his life, his deep landscapes, with their luminous and refined nuances, are witness to a real creative intention, to go beyond the Brueghelian conception, and of a perfection never attained by his contemporaries.*

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





# 16

## Carel van Mander

1548 Courtrai – Amsterdam 1606

*Paysage de neige avec Crucifixion*  
*Landscape with snow and the Crucifixion*

Panneau : 67 x 117,5 cm  
Signé et daté Kvmander/1599  
Panel: 67 x 117.5 cm  
Signed and dated Kvmander/1599

**Provenance** Vente collection Jan Pietersz van Gils du 5 mars 1622 à Delft ; Collection Cornelisz Claesz. van Wieringen (c.1575 - 1633) ; Collection Gerard Uylenburg (Amsterdam) 1674 (lot No. 111) ; Collection famille McKergow, Angleterre (1870-2006).

### littérature

E.K.J. Reznicek, *Der Kalvarienberg im schnee, Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte, Vol. VIII, Berlin, 1970, pp. 201-202, reproduit fig. 87 ; E.K.J. Reznicek, *Het leerdicht van Karel van Mander en de acribie van Hessel miedema*, Vol. 89, 1975, p. 112, note 33 ; C. ter Haar, *Das Goldene Zeitalter der Literatur in den Niederlanden*, Vol. III, reproduit p. 383 ; M. Leesberg, *Karel van Mander as a Painter*, Vol. 22, 1993/94, No. 1-2, p. 50, No. 18, p. 28 ; H. Miedema (ed.), *Karel van Mander : The lives of the illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk, 1995, Vol. II, Appendice, p. 109, cat. No. P14, reproduit p. 76 ; A. Bredius (ed.), *Künstlerinventare-Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, The Hague 1918-21, Vol. V (1918), pp. 1670, 1751, Vol. VII (1921), Appendice, pp. 77 et 93.

A la fois peintre, auteur de pièce de théâtre, poète et théoricien de l'art de son temps, Carel van Mander nous est principalement connu grâce au « Schilderboeck », ouvrage qu'il publia à Haarlem en 1604. Véritable mine d'information sur la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle dans les Pays-bas, le livre nous plonge de manière fascinante dans la vie des artistes de cette époque. L'ouvrage reste encore considéré de nos jours comme une bible pour les historiens d'art. Considéré par ses pairs comme étant une figure majeure du monde de la peinture à Amsterdam et à Haarlem vers 1600, van Mander n'en demeure pas moins aujourd'hui peu connu en tant que peintre. Nous savons qu'il vécut à Rome de 1573 à 1577 et s'imprégna de l'art italien. Il travailla ensuite à la cour de Rodolphe II, avant de revenir en Hollande, à Haarlem, où il introduisit les idées maniéristes, n'hésitant pas à élaborer des compositions aux couleurs vives faites d'exubérances et de courbes. Les peintures qui nous sont parvenues sont malheureusement rarissimes. Nous n'en conservons la plupart du temps que quelques gravures. Grâce à ces dernières, nous connaissons les thèmes de prédilections d'un peintre qui mêlent intimement la tradition flamande aux idées modernes venues d'Italie.

Au cours de la dernière période de sa vie, Carel van Mander abandonna le maniérisme pour se tourner vers le style de Gillis van Coninxloo avec lequel il collabora à plusieurs reprises. Maître de Frans Hals, il fonda à Haarlem, avec les romanistes Goltzius et Cornelisz une académie pour l'étude du nu connue et respectée dans toute l'Europe du Nord.

Reconnu par ses pairs comme l'un des principaux peintres du début du XVII<sup>e</sup> siècle, Carel van Mander nous montre la grandeur de son talent au travers de cette Crucifixion sous la neige. Reprenant à Lucas van Leyde une composition de 1517, qui se composait déjà de différents plans menant progressivement à la colline du Calvaire, van Mander ajoute avec génie une touche « brueghelienne » lorsqu'il introduit l'hiver flamand qui donne à l'œuvre tout son souffle et son originalité.

La scène se compose de prime abord de manière classique. Issue des représentations traditionnelles, une foule de badaux anime le paysage. Rassemblés sur un chemin en pente, dispersés par petits groupes, soldats,

*A painter, playwright, poet and art theoretician in his day, Carel van Mander is mainly known to us thanks to the 'Schilderboeck', a work he published in Haarlem in 1604. An absolute mine of information on 16th century painting in the Netherlands, the book plunges us in a fascinating manner into the life of artists at this time. Even today, this work is still considered a bible for art historians. Considered by his peers as a major figure in the world of painting in Amsterdam and Haarlem around 1600, van Mander is still little known today as a painter. We know that he lived in Rome from 1573 to 1577 to immerse himself in Italian art. He then went to work for the court of Rudolph II, before returning to Haarlem in Holland where he introduced mannerist ideas and unhesitatingly created works with bright colours filled with curves and exuberances. Unfortunately, we rarely come across any of his paintings, just occasionally some of his engravings. Thanks to the latter, we are familiar with the preferred themes of this painter who intimately mixes Flemish tradition with modern ideas from Italy.*

*During the late period of his life, Carel van Mander abandoned mannerism in favour of the style of Gillis van Coninxloo, with whom he collaborated on several occasions. The master of Frans Hals, he founded an academy in Haarlem – that was known and respected throughout the whole of Northern Europe – with the Romanists Goltzius and Cornelisz for the study of the nude.*

*Recognised by his peers as one of the leading painters of the beginning of the 17<sup>th</sup> century, Carel van Mander shows us the grandeur of his talent through this Crucifixion in the snow. Basing himself on a painting by Lucas van Leyden dated 1517, already composed of various planes leading progressively to the hill of Calvary, van Mander ingeniously adds a Brueghelian touch by depicting a Flemish winter, which gives the work all its life force and originality.*

*The scene is essentially composed in a classical manner. As in traditional representations, a crowd of passers-by animate the landscape. Gathered on a sloping path and scattered in small groups, soldiers, pedlars, tradesmen, beggars and members of the gentry look at the macabre tragedy unfolding before their eyes as though watching a show. Everything is composed to lead the viewer's eye towards the painting's centre of gravity, i.e. the Crucifixion.*





colporteurs, marchands, mendiants et bourgeois regardent comme au spectacle la tragédie macabre qui se déroule sous leurs yeux. Tout est fait pour amener le regard du spectateur vers le centre de gravité de la composition, à savoir la Crucifixion. Carel van Mander illustre avec le talent d'un metteur en scène d'aujourd'hui, un passage bien précis de l'Évangile de Saint Luc :

*Il était déjà environ la sixième heure, et il y eut des ténèbres sur toute la terre, jusqu'à la neuvième heure.*

*Le soleil s'obscurcit, et le voile du temple se déchira par le milieu.*

*Jésus s'écria d'une voix forte : Père, je remets mon esprit entre tes mains. Et, en disant ces paroles, il expira.*

(Chapitre XXIII, versets 44-46)

L'adaptation quasi cinématographique des Ecrits se veut fidèle : une lumière de plus en plus sombre baigne le tableau et empêche le spectateur de savoir si la scène se déroule le jour ou la nuit, la force du vent glacé maltraite les vêtements et les drapeaux annonçant la déchirure du voile, les trois crucifiés, enfin, dont les corps disparaissent dans une nuée sombre et obscure... sont autant de preuves de la merveilleuse maîtrise du peintre.

Habitué à des compositions faites de couleurs vives et fortes, Carel van Mander nous apparaît également comme un maître dans l'art du clair-obscur. Son talent est tel, que le spectateur peut se surprendre à entendre le sifflement du vent et le grondement des cieux en fureur. Ce tableau est une œuvre rarissime et précieuse. Elle atteste, sans conteste, du talent exceptionnel de Carel van Mander.

*With the talent of a modern-day director, Carel van Mander depicts a precise passage from the Gospel of Saint Luke:*

*And it was about the sixth hour, and there was a darkness over all the earth until the ninth hour.*

*And the sun was darkened, and the veil of the temple was rent in the midst. And when Jesus had cried with a loud voice, he said, Father, into thy hands I commend my spirit: and having said thus, he gave up the ghost.*

(Luke 23: 44-46)

*The almost cinematographic adaptation of the Writings aims to be faithful to the text. All the elements bear witness to the marvellous skill of the painter: an increasingly dark light bathes the painting and prevents the viewer from knowing whether the scene is taking place during the day or at night. The force of the icy wind savagely blows the clothing and flags, heralding the ripping of the veil, and the bodies of the three crucified men disappear into a dark, obscure cloud.*

*Accustomed to paintings executed in strong, bright colours, Carel van Mander also appears to be a master in the art of chiaroscuro. His talent is such that the viewer may catch himself listening to the wind whistling and the heavens rumbling in fury. This painting is a rare and precious work. It incontestably confirms the exceptional talent of Carel van Mander.*





*Paysage panoramique  
au village en fête  
Panoramic landscape  
with village fête*

Panneau : 51,4 x 81,3 cm  
La marque au dos est celle de M. Claessins,  
un fabricant anversois actif entre 1590 et 1637.  
Panel: 51.4 x 81.3 cm  
The sign in the backside is from M. Claessins,  
manufacturer in Anvers between 15980 and 1637.

Peintre paysagiste protégé par le grand duc de Toscane, Tobias Verhaecht partit très tôt en Italie, à Rome puis à Florence, où il peignit à fresque. Il revint ensuite à Anvers où il fut reçu franc maître en 1590. Doyen de la gilde entre 1594 et 1596, il participa à la décoration d'Anvers pour la joyeuse entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche, nouveau gouverneur des Pays-Bas. Le peintre s'affirmera vers 1600 comme un représentant du paysage anversois de transition, quittant peu à peu le maniérisme pour atteindre le baroque.

Les vues qu'il étoffe de petits personnages pittoresques sont, à ses débuts, influencées par Gillis van Coninxloo. Il se rapproche ensuite du style de Joos de Momper, avec qui il collabora, en exécutant des paysages d'une précision extrême et s'élargissant en de vastes panoramas. L'élaboration de ses compositions se libérera peu à peu des conventions du paysage traditionnel et fera prévaloir une harmonie générale des tons. Il travailla en collaboration avec Jan Brueghel de Velours et Frans Francken le Jeune. Il compta Pierre-Paul Rubens parmi ses élèves.

Exposés dans de nombreux musées tels que le Musée de l'Hermitage à Saint Petersburg, La National Gallery of Art à Washington ou bien les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, les paysages de Tobias Verhaecht charment leurs spectateurs avec ce soin méticuleux dont fait preuve l'artiste aussi bien pour ses couleurs remarquables que par la construction recherchée de l'ensemble de ses compositions dont notre panneau est un témoignage éclatant.

Ce village, riche et prospère, niché au cœur d'un vaste territoire, fête son saint patron. La procession est arrivée devant l'église tandis qu'une farandole composée d'hommes et de femmes entoure déjà l'arbre de mai. Un vaste réchaud est allumé en prévision du banquet qui suivra. Les Villageois savourent cette fin d'été qui leur fut propice : le lait coule à flot, les chevaux paraded, les routes sont parcourues de notables endimanchés et les paysans trouvent le temps de lutiner dans la prairie. Le château à l'extrême droite du tableau ainsi que le colombier à sa gauche, achèvent de souligner la richesse et la puissance du bourg.

**Provenance** Collection privée. Collection Royale de Bavière, Zweibrücken et Schleissheim, la marque au dos du panneau le mentionne comme étant le No. 3461 de l'inventaire de 1822 de cette collection et comme artiste inconnu ;  
Vendu le 21 janvier 1852 pour 20 Gulden; Vente anonyme, Vienne, Dorotheum, 4-5 juillet 1935.

A landscape artist under the patronage of the Grand Duke of Tuscany, Tobias Verhaecht left for Italy very early on. He visited Rome and then Florence, where he painted in fresco. He then returned to Antwerp where he became a free master in 1590. Dean of the guild between 1594 and 1596, he participated in the decoration of Antwerp for the joyous arrival of Archduke Ernest of Austria, the new governor of the Netherlands. Around 1600, Verhaecht established himself as a transitional painter of the Antwerp landscape, shifting gradually from mannerism to baroque.

The views he enriched with small colourful characters were initially influenced by Gillis van Coninxloo. His style then became more like that of Joos de Momper, with whom he worked, painting landscapes with an extreme precision, extending them into vast panoramas. Little by little, his paintings moved away from the conventions of traditional landscape painting towards an overall tonal harmony. He worked together with Jan 'Velvet' Brueghel and Frans Francken the Younger. Peter Paul Rubens was one of his pupils.

Exhibited in numerous museums – such as the State Hermitage Museum in Saint Petersburg, the National Gallery of Art in Washington or the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels – the landscapes of Tobias Verhaecht charm viewers with the meticulousness of their remarkable colours and the studied construction of the whole. Our panel is indeed a dazzling example of this talent.

This rich and prosperous village, tucked in the heart of a vast area, is celebrating its patron saint. The procession has arrived in front of the church while a farandole made up of men and women is already surrounding a may tree. A huge stove has been lit for the banquet that will follow. The villagers are enjoying this end of summer that was so favourable to them: there is plenty of milk, the horses are on parade, the roads are filled with noteworthy villagers in their Sunday best and the peasants have time to fool around in the meadow. The castle on the far right of the painting, as well as the dovecote on the left, further emphasise the wealth and power of the village.





# 17 Tobias Verhaecht

1561 – Anvers – 1631

Le spectateur est invité à admirer un paysage idéal, une vision idyllique bien éloignée d'une réalité faite de guerres civiles et de disettes. Peintre de talent, Verhaecht, joue admirablement de sa palette de couleurs. Vive, la gamme chromatique éclaire cette composition de vert tendre, de rouge vif, de bleu pastel. L'alternance de ces pans de couleurs, à la fois sombres et clairs soulignant chaque plan, dirige notre regard vers le lointain. Notre composition est structurée à l'aide de ces camaïeux faits de verts et de bleus qui nous dévoilent un coloriste appliqué et incontestablement brillant. La sensation d'un espace illimité est habilement retranscrit par cette construction rigoureuse et parfaitement maîtrisée.

Ce vaste paysage, d'un raffinement et délicatesse véritablement confondants illustre avec brio tout le talent de Tobias Verhaecht.

The viewer is invited to admire an ideal landscape, an idyllic vision that is far from the reality of civil wars and food shortages. A talented painter, Verhaecht makes admirable use of his palette of colours. The vivid chromatic range lights up this painting with tender green, bright red and pastel blue. The alternation of these dark and light colours emphasise each plane, leading our gaze towards the horizon. Our painting is structured with the help of these shades of green and blue, revealing an applied and undeniably brilliant colourist. The sensation of unlimited space is cleverly expressed through this rigorous and perfectly controlled construction.

This vast landscape, of a truly astounding refinement and delicacy, brilliantly illustrates all the talent of Tobias Verhaecht.





# 18 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

*Le Printemps  
Spring*

Panneau : 43 x 58 cm  
Signé : P.BREVGHEL  
Panel: 43 x 58 cm  
Signed: P.BREVGHEL

**Provenance** Galerie Robert Finck, Bruxelles ; Collection H.F. Menarini, Florence ;  
Galerie De Jonckheere, Paris, 1983 ; Collection privée.

## **littérature**

K. Ertz, *Pieter Breughel die Jüngere*, Lingen, 1988/2000, Vol. II, No. E617, p. 592, reproduit fig. 617 ;  
P. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 222, fig. 130, reproduit p. 219 ;  
Weltkunst, 15/02/1984.

## **exposition**

Galerie Robert Finck, Bruxelles,  
27 novembre - 13 décembre 1964,  
No. 7, reproduit.

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 ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. 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. Son fils Pieter Brueghel III et le fameux peintre de natures mortes et d'animaux Frans Snyders furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu'il donne à l'œuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de ses coloris. Il 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.

Cette représentation du printemps trouve son origine dans un cycle de Saisons à la réalisation duquel s'attela Pierre Brueghel l'Ancien à la fin de son existence. Point de départ de ce volet printanier, le dessin autographe réalisé à la plume par le fondateur de la dynastie Brueghelienne, aujourd'hui conservé à L'Albertine à Vienne, fût gravé par Hiéronymus Cock en 1570.

C'est à l'aide de cette gravure que Pierre Brueghel réalisa notre composition. Tout en respectant le choix paternel de représenter le mois de mars, avril et mai sous forme de travaux, Pierre Brueghel s'autorise à faire des modifications se détachant ainsi du modèle paternel et octroyant par la même sa personnalité au panneau offrant ainsi au regard du spectateur une pièce où personnalité et talent vont de pairs.

*The eldest son of Pieter Brueghel the Elder, he settled early on in Antwerp where he received his training in the studio of the landscape artist, Gillis van Coninxloo. He was made a Master in 1585. He was only five years old when his father died in 1569, so he was not able to initiate his son in painting. His mother, the daughter of painter Pieter Coecke d'Alost and she herself a painter, died when he was only an adolescent, but it seems she contributed to his apprenticeship. In 1588 he married Elisabeth Goddelet with whom he had seven children.*

*He was nicknamed "Hell" Brueghel even though scenes of hell were an exception in his work. There were two sides to Pieter Brueghel the Younger's work. In the beginning, he returned to a great number of his father's paintings and developed several versions. He added his personal touch by introducing variants, including the importance he gave to landscape, as well as his own colours that were livelier and of greater purity than those used by his father.*

*The second period began around 1615-1620. During this time, he asserted his personality through the creation of original paintings, which met with great success at this time, also inspiring several replicas. His son Pieter Brueghel III and Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, were his students. Besides prolonging the work of his father, Pieter Brueghel II held a significant position in the 17<sup>th</sup> century especially through his fine brushwork and the purity of his colours. He influenced every Flemish painter in his century. He had a particularly fruitful career, extending over nearly half a century, and was highly successful during his lifetime.*

*This representation of spring is based on a cycle of the Seasons, a subject Pieter Brueghel the Elder created towards the end of his life. The starting point for the spring painting - the original drawing was made with a quill pen by the founder of the Brueghelian dynasty and is currently kept at the Albertine in Vienna - was engraved by Hieronymus Cock in 1570.*

*Pieter Brueghel based himself on this engraving for this composition. While respecting his father's choice to represent the months of March, April and May in the form of tasks, Pieter Brueghel decided to make modifications thus differentiating this work from his father's model. By doing so, he also lent his own personality to the panel thus offering the viewer a piece where personality and talent go hand in hand.*





# 18 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

De substitution en suppression, Pierre Brueghel le Jeune nous dévoile un panneau plein de charme où, sur des parterres à l'origine nus, se multiplient des tulipes magnifiques qui apportent couleur et animation à l'ensemble. On découvre également avec cette version une rangée de chaumières devant lesquelles des couples de paysans dansent et s'embrassent là où Pierre Brueghel l'Ancien avait fait le choix d'inscrire une gloriette accompagnée d'une assemblée galante de seigneurs.

Pierre Brueghel le Jeune conserve cependant la disposition échelonnée des plans rappelant ainsi chaque mois de cette saison printanière par une superposition d'activité : au mois de mars correspond les parterres qu'on arrose, ratisse et égalise ; au mois d'avril, la tonte des moutons et la mise en place des ceps qu'on attache à la charpente d'une tonnelle et enfin le mois de mai, illustré par des couples dansant et s'embrassant au son d'un joueur de cello. Magnifiée par les coloris éclatants qui caractérisent la palette de cet artiste, la nature prend ici le rôle principal, chaque figure étant là pour l'animer et la mettre en valeur.

Le tableau présenté ici est indéniablement reconnu comme étant la version la plus aboutie que nous connaissions du *printemps*. La qualité du dessin, la chaleur des couleurs, le traitement du lit de fleurs en font une œuvre de toute première qualité.

*By substitution and elimination, Pieter Brueghel the Younger unveils a charming panel, where a multitude of magnificent tulips appear – on hitherto empty flowerbeds – bringing colour and animation to the whole. In this version, we also discover a row of cottages in front of which couples of peasants are dancing and kissing. In their place, Pieter Brueghel the Elder chose to include a gazebo together with a gathering of gallant lords.*

*Pieter Brueghel the Younger did however retain the staggered arrangement of the planes, thus referring to each month in the season of spring by superimposing an activity: in the month of March, flowerbeds are being watered, raked and evened; in the month of April, the sheep are being shorn and stocks erected that are attached to the framework of an arbour; and finally the month of May, which is illustrated by couples dancing and kissing to the sound of a cello player. Glorified by the vivid colours that characterise this artist's palette, nature has the main role here, and each figure serves to animate and emphasise it.*

*The painting presented here is undeniably acknowledged as being the most accomplished version of Spring. The quality of the drawing, the warmth of the colours, and the way the flowerbed is painted make it a work of the highest quality.*





# 19 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

*Paysage animé avec la Sainte Famille arrivant à l'auberge*  
*Landscape with the Holy Family arriving at the inn*

Panneau : 43 x 59 cm  
 Signé en bas à gauche : P. BREVGHEL  
 Panel: 43 x 59 cm  
 Signed bottom left: P. BREVGHEL

**Provenance** Collection Jenny Mautner, Vienne ;  
 Dorotheum, Vienne, 17/11/1930, No. 31 ; Collection privée, Vienne.

## littérature

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem œuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol I, p. 298, No. E227, reproduit p.443, No. 324.0

À la différence d'autres sujets abordés par Pierre Brueghel le Jeune, ce *Paysage avec la Sainte Famille arrivant à l'auberge* n'est connu que par deux autres panneaux conservés dans des collections privées (voir Klaus Ertz, « *Pieter Brueghel der Jüngere* », Vol. I, Kat. 226 à 228). À ce titre, notre version, est dorée et déjà une œuvre d'exception.

Il est important de souligner qu'il ne faut pas considérer ces trois versions comme les représentations d'une œuvre de Pierre Brueghel l'Ancien mais bien comme une composition originale de Pierre Brueghel le Jeune. Cette caractéristique marque les prémices d'une émancipation face au modèle paternel. Nous voyons à partir de ce moment sa peinture s'égayer : ses compositions se font plus légères, sa gamme chromatique devient plus vive et l'importance qu'il confère au paysage se voit renforcée. Autant de qualités que nous retrouvons dans ce tableau.

Le sujet religieux est prétexte à l'évocation d'une scène villageoise animée de personnages. Brueghel réduit au maximum la place de Marie, de Joseph et de leur monture. Le thème chrétien prend une dimension toute autre, il s'intègre dans le paysage, il s'y dissout.

Pierre Brueghel le Jeune choisit de peindre la scène dans un environnement du XVII<sup>e</sup> siècle, souhaitant ainsi favoriser une meilleure compréhension du sujet pour le spectateur de l'époque. Marie et Joseph qui, selon les écritures, ont quitté Nazareth pour se faire recenser dans la ville de David, cherchent un endroit où passer la nuit. N'ayant trouvé aucune auberge de libre, ils décident de dormir dans une étable, où naîtra l'Enfant Jésus (Évangile de Saint Luc, Chapitre 2, versets 1 à 7). Le panneau que nous présentons en illustre le premier volet.

Nombre de points communs sont visibles dans les trois versions du *Paysage avec la Sainte Famille arrivant à l'auberge* peintes par Brueghel. Premièrement, Marie et Joseph, malgré toute leur importance, se retrouvent perdus au milieu de la composition. Ils se voient repoussés au second plan, mêlés au reste des personnages avec l'âne pour seul signe de distinction. Deuxièmement, nous retrouvons les mêmes protagonistes conversant et attelés à leurs tâches quotidiennes. Un chemin sinueux, conduisant au reste des maisons du village, offre une grande trouée serpentine où se promènent passants et riverains. Deux arbres entremêlés au centre de la composition donnent sa structure verticale au tableau. Seul le groupe de

Contrary to other subjects painted by Pieter Brueghel the Younger, this *Landscape with the Holy Family arriving at the inn* is only seen in two other panels belonging to private collections (see Klaus Ertz, "Pieter Brueghel der Jüngere", Vol. I, Kat. 226 to 228). As such, this makes our version an exceptional work.

It is important to emphasise that these three versions must not be considered as interpretations of a work by Pieter Brueghel the Elder, but as an original work by Pieter Brueghel the Younger. This characteristic marks the beginnings of an emancipation from the paternal model. From this moment on, his paintings become livelier: his compositions are lighter, his chromatic range becomes brighter and he lends greater importance to landscape. All these qualities are present in this painting.

The religious subject is a pretext for the evocation of a village scene animated by various characters. Our artist reduces the space for Mary, Joseph and their mount to a minimum. The Christian theme takes on quite another dimension; it integrates and blends into the landscape.

Pieter Brueghel the Younger chooses to paint the scene in a 17<sup>th</sup> century environment, thus wishing to encourage a better understanding of the subject by the viewer of the day. Mary and Joseph, who, according to tradition, left Nazareth for the census in the town of David, are searching for a place to spend the night. Since all the inns are full, they decide to sleep in a stable, where, later in the night, the baby Jesus is born (the Gospel according to Saint Luke, Chapter 2, verses 1 to 7). The panel we are presenting illustrates the first part of the story.

Numerous common points are visible in the three versions of the *Landscape with the Holy Family arriving at the inn* painted by Brueghel. Firstly, Mary and Joseph, despite their importance, are lost in the middle of the painting. They are pushed to the background and mixed with the rest of the characters, with a donkey as the only distinctive sign. Secondly, we find the same protagonists conversing and working away at their daily tasks. A winding path, leading to the remaining dwellings in the village, offers a large snaking opening where passers-by and local inhabitants are walking. Two intertwined trees at the centre give the painting its vertical structure. Only the group of characters in the foreground are different: our version contains three





# 19 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

personnages du premier plan diffère : notre version présente trois personnages (deux hommes, une femme) alors que les deux autres panneaux voient leur premier plan campé par un seul protagoniste.

La sinuosité et l'ondulation, qui donnent son mouvement à l'image, est caractéristique de la période tardive de l'artiste. Cette particularité est bien visible dans les lignes des toits des maisons ainsi que dans la composition des troncs d'arbres et celle du chemin.

Notre version se distingue par ses couleurs exceptionnellement bien conservées dans leur état d'origine. Une superbe luminosité se voit complétée par une gamme chromatique séduisante : apports de rouge sombre, de bleu turquoise et de petites touches vertes dessinant les feuilles des arbres. On retrouve dans le choix savant des coloris toute la personnalité et le talent de Pierre Brueghel le Jeune. La fabuleuse maîtrise picturale, visible dans chaque trait de pinceau par lequel l'artiste détaille ses contours, fait également de notre version une œuvre de haute qualité, fruit d'un travail rigoureux et passionné.

La facture preste et la préciosité des coloris font de ce *Paysage avec la Sainte Famille arrivant à l'auberge* une œuvre essentielle du corpus de ce grand peintre flamand qui influença l'ensemble des artistes de son siècle.

*characters (two men and a woman) while the other two panels have just one protagonist placed in the foreground.*

*The winding, undulating path, which provides the movement in the painting, is characteristic of the artist's late period. This particularity is clearly visible in the lines of the roofs of the houses, as well as in the composition of the tree trunks and that of the path.*

*The exceptional colours, preserved in their original state, are what make our version stand out. A superb luminosity is complemented by an appealing chromatic range: touches of dark red, turquoise blue and small touches of green outlining the leaves on the trees make this painting all the more lively. We can see all the personality and talent of Pieter Brueghel the Younger through his choice of colours. The fabulous pictorial skill visible in each brushstroke, which the artist uses to finely detail his contours, also makes our version a work of the highest quality, the fruit of a rigorous and passionate labour.*

*The rapid technique and the preciosity of the colours make this Landscape with the Holy Family arriving at the inn an essential work in the corpus of this great Flemish painter who influenced all the painters of his century.*





# 20 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

*Le Paiement de la dîme*  
*The payment of the tithe*

Panneau : 56,5 x 87 cm. Signé et daté « P.BRUEGHEL, 1622 »  
avec les marques de la Guilde d'Anvers (deux mains et château)  
Panel: 56.5 x 87 cm. Signed and dated "P.BRUEGHEL, 1622" with  
the marks of the Guild of Antwerp (two hands and castle)

**Provenance** Collection privée.

## Littérature

K. Ertz, *Pieter Breughel die Jüngere*, Lingen, 1988/2000,  
Vol. I, No. F542, p. 517.  
P. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969,  
p. 439, n° 31.

Œuvre emblématique de Pierre Brueghel le Jeune, ce *Paiement de la dîme* montre tout le talent de notre artiste au travers de son exécution minutieuse visible à la fois par le foisonnement des détails qui orne notre panneau que par la majesté des coloris.

Sujet satirique, le *Paiement de la dîme*, également appelé *l'Avocat des Paysans*, *l'Avocat de village*, le *Percepteur d'impôts*, *l'Avocat des mauvaises causes* ou *l'Etude de Notaire*, est un thème de prédilection au XVII<sup>e</sup> siècle et connaît un véritable engouement.

Au centre d'une salle en désordre, où liasses de papiers épars et sacs postaux inondent le sol, un groupe de personnages formé par quatre hommes barbus manifestement hésitant, tenant bâtons et chapeaux, regarde avec insistance l'homme qui de toute évidence est le personnage principal de cette composition : l'avocat du village. Ce dernier protagoniste, assis derrière un bureau enseveli sous une multitude de papiers et de sacs, porte un bonnet doctoral qui le distingue nettement des autres. Tenant un feuillet de la main droite et une liasse de la gauche, il tourne le dos au mur sur lequel est accroché un calendrier où l'on peut lire « ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...] ».

De part et d'autre du percepteur se tiennent deux autres protagonistes, l'un étudiant ce dit calendrier alors que l'autre laisse vraisemblablement errer son regard dans la pièce. Courbée, la seule femme de la composition, placée à l'arrière du groupe d'hommes, finit de préparer un panier rempli d'œufs. Un homme, appuyé sur un bâton, tenant un chapeau noir dans ses mains, paraît attendre son tour. L'ensemble de la scène semble être observé par un dernier personnage qui apparaît dans l'embrasure d'une porte derrière laquelle un clerc est en train d'écrire sur une table de bois.

Contrairement à *l'Adoration des Mages dans la neige*, au *Dénombrement de Bethléem* ou au *Paysage d'hiver avec la Trappe à Oiseaux*, le sujet abordé ici par Pierre Brueghel le Jeune n'est pas une représentation d'une œuvre de Pierre Brueghel l'Ancien. A ce titre, ce *Paiement de la dîme* illustre l'entière personnalité de Pierre Brueghel le Jeune visible au travers de chaque coup de pinceaux et devient dès lors une œuvre exceptionnelle.

A l'origine de nombreuses divergences entre historiens de l'art quant à l'existence d'un prototype, cette composition appartient au groupe d'œuvres de Pierre

*An emblematic work by Pieter Brueghel the Younger, this Payment of the tithe shows all the talent of our artist through its meticulous execution visible in the profusion of details that adorn our panel, and in the majesty of the colours.*

*A satirical subject, The payment of the tithe – also called the The peasant's lawyer, The village lawyer, The tax collector, The lawyer of bad causes or The notary's office – was a favourite theme in the 17th century and was the object of a veritable craze.*

*In the middle of a disorderly room, where piles of scattered papers and postbags cover the floor, a group of people formed by four clearly hesitant bearded men, holding sticks and hats, insistently look at the man who is evidently the main character of this painting: the village lawyer. The latter, who is sitting behind a desk that is buried under a multitude of papers and bags, is wearing a doctoral bonnet which makes him clearly stand out from the others. Holding a sheet of paper in his right hand and a pile of papers in his left, he has his back turned to the wall where a calendar is hanging. It reads: "ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...]".*

*There are two other protagonists on either side of the tax collector, one a student who is looking at the aforementioned calendar whilst the other is probably looking around the room. The only woman in the picture, who is placed behind a group of men, is bending over to fill a basket with eggs. A man leaning on a stick, holding a black hat in one hand, seems to be waiting his turn. A final character seems to be observing the entire scene. He appears in a doorway behind which is a clerk writing at a wooden table.*

*Contrary to the Adoration of the Magi in the snow, the Census in Bethlehem or the Winter landscape with a bird trap, the subject painted by Pieter Brueghel the Younger here is not a representation of a work by Pieter Brueghel the Elder. As such, The payment of the tithe illustrates the complete personality of Pieter Brueghel the Younger which is visible in each brushstroke and thus making it an exceptional work.*

*At the origin of many differences of opinion between art historians as regards the existence of a prototype, this painting belongs to a group of works by Pieter Brueghel the Younger that remain a mystery and an enigma, thus*





Brueghel le Jeune qui reste entourée de mystère et d'énigme laissant ainsi la merveilleuse possibilité au spectateur de laisser voguer son imagination et part la même d'offrir une séduction qui se fait toute autre que picturale. Par l'utilisation de la langue française pour la rédaction du calendrier, Jacqueline Folie émet l'hypothèse que le prototype du tableau est d'origine française. Il faut également souligner que Ertz l'accompagne dans le fait que « la perspective, les types et les proportions ramassés des personnages ainsi que les vêtements et les couleurs sont des éléments inhabituels dans la peinture flamande » (Folie) et soupçonne l'existence d'un prototype aujourd'hui disparu de la main de Nicolas Baullery. Cette œuvre est à rapprocher de celle présente au Musée Communal Groeninge à Bruges, qui présente des dimensions et une date de réalisation (1620) similaires et surtout les mêmes caractéristiques picturales de très belle qualité.

allowing the viewer the wonderful opportunity to let his imagination wander and at the same time, to offer a work that has much more than simple pictorial appeal. By using French to write the calendar, Jacqueline Folie suggests that the prototype for the painting may be French. It must also be emphasized that Ertz supports the following statement: "the perspective, the stocky types and proportions of the characters, as well as the clothes and colours, are unusual elements in Flemish painting" (Folie), and believes there may have been a prototype by Nicolas Baullery that no longer exists today. This work is comparable to the one in the Groeninge Museum in Bruges, which has a similar date (1620) and dimensions, and especially the same high quality pictorial characteristics.





# 21 Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

*Les deux bouffons*  
*The Two Jesters*

Panneau circulaire. Diam : 18,9 cm  
Panel, diameter : 18.9 cm

**Provenance** J.J. Chapuis ; Galerie De Boer, Amsterdam, 1934 A.J. Blijdenstein, Enschede ; Vente Christie's Amsterdam, 8 mai 1995, lot 54 ; Galerie De Jonckheere, Paris ; Collection privée

## littérature

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

## exposition

Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Octobre 1929, n° 4 ; Amsterdam, Galerie De Boer, 1934, n° 27a ; *Modernen van Toen 1570-1630 : Vlaamse schilderkunst en haar invloed*, Laren, Singer Museum, 1963, n° 57 ; Breughel-Brueghel, Essen, Villa Hugel, et Vienne, Kunsthistorisches Museum, Août 1997-Avril 1998, n° 111 ; Anvers, KMSK, Mai-Juillet 1998, n° 117

Faisant écho au versant satirique bien connu de son art, ce charmant tondo met en scène, mais de façon autonome, un motif récurrent dans l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune : Nombreuses sont en effet les compositions où il introduit de façon particulièrement expressive des personnages de fous ou de bouffons...Le thème est il est vrai populaire tant en peinture qu'en littérature : Qu'il suffise à cet égard de rappeler le succès et la diffusion que connut en ces temps de bouleversements socio-culturels l'ouvrage d'Erasme, *l'Eloge de la Folie*. Il n'en reste pas moins que cette représentation autonome de deux bouffons se tirant la langue est unique dans l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune. A défaut d'un original paternel direct, on peut supposer qu'il se soit inspiré de la gravure d'Abraham Hondius, *La fête des Fous*, dérivée de Brueghel l'Ancien et figurant deux bouffons se défiant l'un l'autre au moyen de leur bâtons tandis qu'une troisième compare s'apprête à sévir au moyen d'un faisceau de verges. Une autre source d'inspiration serait l'imposante *Fêtes des Bouffons* connue, elle aussi, par gravure et représentant une mêlée, tous sexes confondus, de personnages grotesques aux attributs de bouffons. La représentation vestimentaire des deux personnages est ici particulièrement caractérisée : dûment ornés de grelots, leurs habits à pans triangulaires se terminent par la coiffe typique aux oreilles d'âne, partagée en son milieu d'une couture en relief formant crête de coq.

Si le format et les dimensions de ce panneau renvoient directement à la série des quelques 30 proverbes illustrés par Pierre le Jeune, il est toutefois difficile de le rapprocher d'un proverbe en particulier. Il serait plus plausible pour Ertz (op. cit., p.335) de le rapprocher d'une illustration métaphorique d'expressions idiomatiques telles *iemand in de maling nemen* (se gausser de quelqu'un) ou encore, au vu de la langue contorsionnée du bouffon de gauche, *de met gespelten tong spreken* (parler avec la langue fourchue).

De là à y voir, dans le chef de Pierre le Jeune, une prise de position métaphoriquement subtile, contre les erreurs de jugement de la classe dirigeante de l'époque, induites par les flatteries, la duplicité de conseillers intéressés et mal intentionnés, et provoquant aux Pays-Bas les troubles socio-politiques que l'on sait, il n'y a qu'un pas qu'il serait, il est vrai, tentant de franchir...

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

*In this image, the costumes of the two figurees are particularly characteristic: scatered with the customary bells, their costumes made up of triangular patches are topped by the typical headress with donkey's ears, parted down the middle by a raised seam forming the comb of a cock.*

*While the format and the dimensions of this panel directly refer ti the series of some 30 proverbs illustrated by Pieter the Younger, it nevertheless remains difficult to link the picture with a specific proverb. According to Ertz, (op. Cit. P. 335) it might rather be associated with a metaphoricalillustration of idiomatic expressions such as iemand in de maling nemen ("to make a fool of some one") or also, given the contortedtongue of the jester on the left, met gespleten tong spreken or "speacking with a forked tongue".*

*In this case, it would be an illustration of the error of espousing different opinions depending on one's company, often with the dishonest intention of seeking some form of personal gain.*





*Scène hivernale de carnaval avec des patineurs devant le bastion de Kipdorppoord à Anvers*  
*Winter carnival scene with figures skating in front of the Kipdorppoord bastion in Antwerp*

Panneau : 60 x 87,7 cm  
 Panel: 60 x 87.7 cm

**Provenance** Collection privée

Fils du tapissier bruxellois du même nom (cf. M. de Maeyer, 1933, pp.3 à 11 et W. Schrickx, 1947, pp.47 à 64). Peintre de paysages et de fêtes en plein air. Il est franc-maître de la Guilde de Saint Luc à Bruxelles en 1599. Probablement à partir de 1600, il devient le peintre attitré de l'Archiduc Albert et de l'Infante Isabelle (cf. A.J. Wauters, 1889, pp.9 à 36). Son œuvre la plus importante, rappelle Y. Thiéry (1965, n°3), est un ensemble de tableaux documentaires qui représentent le cortège annuel de l'Ommegang du 31 mai 1615 à Bruxelles (cf. L. van Puyvelde, 1960). Il avait été chargé de reproduire la cavalcade tout entière en une série de tableaux dont quatre incontestés sont conservés ; deux à Madrid (Prado), deux à Londres (Victoria and Albert Museum).

Paysagiste, il s'est intéressé à la forêt de Soignes et aux sites pittoresques des environs de Bruxelles. A ses débuts, il suit la tradition brueghelienne et Gillis van Coninxloo (ses rares dessins révèlent d'ailleurs nettement l'influence de cet artiste, a souligné R.A. d'Hulst (1972, n°2). Par la suite, sa manière devient plus simple et plus originale. Y. Thiéry (1953, p.170) a répertorié seize tableaux signés ou monogrammés dont quatorze datés de 1608 à 1626 (musées d'Anvers, de Bruxelles, de Madrid, de Nantes, de Vienne, ventes diverses, etc.). Notons qu'il a peint en collaboration avec Hendrick de Clerck ; ainsi *Céphale et Procris* (1608, musée de Vienne) ou *le Paradis* (château de Schleissheim). La fortune critique de cet artiste a été inégale. Il faut attendre Alexandre Pinchart pour qu'en 1872 soit publiée une étude sérieuse sur lui ; puis, en 1889, paraît l'article de Wauters. Parmi les publications contemporaines, il faut citer celles de E. Larsen (1948), de W. Wegner (1961), de E. de Callatay (1963) et enfin les travaux de Y. Thiéry (1953).

Lorsqu'il gèle aux Pays-Bas, tous, jeunes et vieux, descendent sur la glace. Peintre de tableaux documentaires historiques, Denis van Alsloot est également un conteur très coloré des plaisirs de l'hiver au XVII<sup>e</sup> siècle. Sur ce panneau évoquant les divertissements d'un carnaval hivernal, nous voyons patiner côte à côte, sur les fossés gelés, dignes bourgeois et autres citadins, utilisant au mieux tous ces espaces provisoires pris par la glace. Une relation a été établie entre ces scènes joyeuses de carnaval et la Trêve de Douze ans (1609-1621), entre les Pays-Bas et l'Espagne, qui permettait enfin aux citadins de sortir sans danger des murailles de leur ville. Cette explication suggère que Denis van Alsloot aurait travaillé d'après la réalité, ce qui n'est le cas que de quelques uns de ses dessins, au plus. En outre, la date de création de la composition du même sujet au Prado est

*Son of a Brussels tapestry-maker of the same name (cf. M. de Maeyer, 1933, pp. 3 to 11 and W. Schrickx, 1947, pp. 47 to 64). Painter of landscapes and open-air festivities. He became a master of the Guild of Saint Luke in Brussels in 1599. It was probably in 1600 that he became the appointed painter of Archduke Albert and the Infanta Isabella (cf. A.J. Wauters, 1889, pp. 9 to 36). His most important work, as Y. Thiéry (1965, no. 3) reminds us, is a collection of documentary paintings representing the annual Ommegang procession, of 31st May 1615 in Brussels (cf. L. van Puyvelde, 1960). He was asked to paint the entire cavalcade in a series of paintings, four of which are undisputedly his; two are kept in Madrid (Prado) and two in London (Victoria and Albert Museum).*

*As a landscape artist, he was interested in the Forest of Soignes and in the picturesque surroundings of Brussels. At the start of his career, he followed in the footsteps of the Brueghelian tradition and Gillis van Coninxloo (as R.A. d'Hulst [1972, no. 2] points out, his rare drawings clearly show the influence of this artist). Afterwards, his style became simpler and more original. Y. Thiéry (1953, p. 170) has listed sixteen signed or monogrammed paintings, fourteen of which are dated between 1608 and 1626 (museums of Antwerp, Brussels, Madrid, Nantes, Vienna, various sales, etc.).*

*It is worth noting that he painted in collaboration with Hendrick de Clerck on paintings such as Céphale et Procris (1608, museum in Vienna) and Paradis (Schleissheim Palace).*

*The critical fortune of this artist was varied. It was not until 1872 that Alexandre Pinchart published a noteworthy study of the painter; then, in 1889, an article by Wauters was published. Contemporary publications include those by E. Larsen (1948), W. Wegner (1961), E. de Callatay (1963) and the works of Y. Thiéry (1953).*

*When it freezes in the Netherlands, both young and old come down to the frozen waters. A painter of historical documentary paintings, Denis van Alsloot also tells highly colourful tales of the pleasures of winter in the 17<sup>th</sup> century. In this panel, which evokes various forms of entertainment from a winter carnival, we can see the dignified burghers skating on the frozen waters alongside other citizens, making the best of all these temporary iced-over areas. A relationship was established between these joyous carnival scenes and the 12-Year Truce (1609-1621) between the Netherlands and Spain, which finally allowed citizens*





située vers 1620, tandis que d'autres versions répertoriées dont celle que nous présentons, semblent être postérieures à cette date.

En effet, la composition de ce thème de *Scène hivernale de carnaval avec des patineurs devant le bastion de Kipdorppoort à Anvers* dut connaître un succès certain vu le nombre de variantes existantes. Dix autres versions ont été, jusqu'à présent, étudiées : citons entre autre à Madrid, au Musée du Prado (inv.1346) ; à Munich, à l'Alte Pinakothek (inv.189) ; à Maastricht, au Bonnefontenmuseum (inv. NK 2931) ; à Bruxelles, pour la Banque Artesia...

La composition de notre tableau, avec son arrière-plan fermé, un arbre en repoussoir au bord gauche et ses remparts placés à droite, fait beaucoup penser à une présentation théâtrale. La berge blanche de neige occupant le premier plan est toute investie par des bourgeois avec leurs épouses en costumes élégants, quelques uns arrivent en carrosse ou à cheval. Au loin, sur le pont et depuis l'avancée du bastion, tous se pressent pour observer les divertissements en contrebas. Au plan médian du panneau, c'est toute une foule qui s'adonne aux plaisirs du carnaval. Comme il a à représenter de nombreuses figures, van Alsloot reprend la tradition brueghelienne de la perspective à points de vue multiples, équilibrant sa composition par une ordonnance réfléchie des groupes et des espaces libres. La plupart des personnages sont sur des patins, quelques hommes et femmes vêtus de costumes vivement colorés rejoignent en couple, depuis le plan médian gauche, le cercle formé par une multitude de badauds au bord droit du tableau, au centre duquel des personnages costumés de la Commedia dell'Arte exécutent un quadrille.

Les figures gracieuses, dont nous apprécions la minutie du rendu des détails et des matières par un artiste soucieux de restituer une image documentaire de la ville d'Anvers et de la société de son temps, témoignent de l'influence du maniérisme finissant. Les lignes qui animent les figures, les ombres, les nuages, et même les objets inanimés, suggèrent un mouvement continu tandis que la palette d'ocre, de roux et de brun, rehausse le sentiment d'espace et unifie la composition par une illusion de lumière, de ton et d'atmosphère.

*to venture safely beyond their city walls. This explanation suggests that Denis van Alsloot probably depicted reality in his paintings, which is only the case in a handful of his drawings at the most. Furthermore, the date of the painting featuring the same subject in the Prado is circa 1620, whilst the other listed versions – including the one we are presenting here – seem to have been painted earlier than this.*

*Indeed, paintings on the theme of a Winter carnival scene with figures skating in front of the Kipdorppoort bastion in Antwerp must have been quite popular considering the number of existing variants. Up until now, ten other versions have been studied: in Madrid, at the Prado Museum (inv.1346); in Munich, at the Alte Pinakothek (inv.189); in Maastricht, at the Bonnefontenmuseum (inv. NK 2931); in Brussels, for the Artesia Bank. The composition of our painting, with its closed background, a tree in the high-toned foreground on the left-hand side and the ramparts placed on the right, closely resembles a theatrical scene. The snow-covered riverbank in the foreground is besieged with burghers and their wives in elegant outfits, with some arriving in carriages or on horseback. In the background, on the bridge and the overhanging bastion, people crowd round to observe the entertainment below. In the middle foreground of the panel is a great crowd enjoying the pleasures of the carnival. As he has to depict numerous characters, van Alsloot adopts the Brueghelian tradition of perspective with multiple viewpoints, balancing his composition with a well-thought-out organisation of the groups and empty spaces. Most of the characters are on skates. A few couples of men and women dressed in gaily coloured costumes in the left-hand middle foreground, join the circle formed by a multitude of onlookers on the right-hand side of the painting. In the centre, costumed figures from the Commedia dell'Arte are dancing a quadrille.*

*We can delight in the care the artist has taken to depict every minute detail in the gracious figures and subjects he has painted. Evidently keen to portray a documentary image of Antwerp and society at that time, we can see the influence of the end of the mannerist era. The lines that animate the figures, the shadows, the clouds, and even the inanimate objects, suggest continuous movement whilst the ochre, rust and brown palette accentuates the feeling of space and unifies the painting through an illusion of light, tone and atmosphere.*





*Le Christ et le centurion*  
*Christ and the centurion*

Panneau : 37 x 89 cm  
Signé et daté 1601  
Panel: 37 x 89 cm  
Signed and dated 1601

**Provenance** Collection R. du Roy de Bliques

#### Littérature

Reine de Bertier de Sauvigny,  
*Jacob et Abel Grimmer*,  
*Catalogue raisonné*, Belgique,  
1991, p. 212, No. XXXIV,  
reproduit ill. 100.

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 Gilde 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 Quatres 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<sup>e</sup> 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 œuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution". Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît maintenant étrangement moderne.

Peintre éclectique, Abel Grimmer illustre son merveilleux talent au travers d'une myriade de sujets, cependant le genre dans lequel il excelle reste le paysage.

Comme il en était l'usage au Siècle d'Or pour quantité de paysagistes flamands, Abel Grimmer fait ici le choix d'employer un événement biblique à titre de « sujet prétexte ». L'épisode tiré du chapitre VIII de l'Evangile de Matthieu se voit traité de côté tout en laissant se développer un

*A painter from Antwerp, Abel Grimmer was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (c. 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a Master in the Saint Luke's Guild of Painters in 1592.*

*He painted numerous small landscapes representing rural scenes and sometimes including biblical motifs. In particular, he was a specialist in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are in some way the transposition of the miniaturists' calendars onto panels.*

*Like his contemporary Pieter Brueghel the Younger, he interpreted – though in a very personal manner – certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. He also trained as an architect, and it is this professional concern – in the rendering of buildings and perspectives – that we find in his paintings depicting the interiors of churches or palaces, as well as in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel.*

*He showed great drawing skills, and an accurate and sharp sense of observation. Characteristic of our painter are a strict and precise style of drawing, a synthesised vision of nature in the style of the primitives and the miniaturists, compositions with schematic lines, and an extreme subtlety in his choice and juxtaposition of tones. Before the extent of his work was really known, he was said to "simplify nature with a charming and poetic naivety, accompanied by a great skill". His pictorial design, which combines a certain realism in his landscapes, in a very personal manner, with a stylisation of nature and architecture, now appears strangely modern to us.*

*An eclectic painter, Abel Grimmer illustrates his wonderful talent through a myriad of subjects. However, the genre in which he excels is landscape.*

*As was common in the Golden Age for many Flemish landscape artists, Abel Grimmer chose to employ a biblical event as the 'pretext' for his painting. «The episode, taken from Chapter 8 of the Gospel according to Matthew, is painted in profile amidst a magnificent landscape that mixes the wilds of nature with peasant farming.*

*Apprenticed to his father, Abel Grimmer has maintained his manner of treating large surfaces and staggering the planes in this panel. Beyond this*





magnifique paysage dans lequel se mêlent une nature sauvage et des exploitations paysannes.

De l'apprentissage paternel, Abel Grimmer a conservé dans ce panneau cette façon de traiter les surfaces larges et d'échelonner les plans. Au-delà de cet héritage pictural, cette composition offre aux regards du spectateur un modernisme étonnant pour l'époque par la simplification du dessin. Il va directement à l'essentiel. On constate qu'au travers de cette simplification de la nature, Abel Grimmer nous donne une vision réaliste de l'environnement de l'époque tout en suggérant un climat très poétique plein de charme.

D'une touche belle et fine et avec l'aide d'une palette chromatique raffinée, Abel Grimmer réalise un ensemble harmonieux. Il peint les parties essentielles en surface large avec des coloris clairs et gais. Le ciel va du gris foncé au plus clair. Cet éclaircissement suggérant les rayons du soleil, fait baigner le reste de la composition dans une lumière salubre presque divine. Les détails, tels que les personnages ou les feuillages, sont réalisés avec un pinceau effilé. Une telle représentation suggère un sens précis de l'observation de la nature. L'exécution très habile confine à la virtuosité.

Prétexte à cette représentation de la nature, le Christ et le centurion sont peints en aplats et évoluent avec légèreté. Ils sont ici ajoutés en surimpression légère. Notre artiste a choisi d'illustrer le moment où le centurion vient d'une voix dolente narrer au Christ que son enfant est malade et qu'il le supplie de le guérir. Abel Grimmer utilise son paysage comme un lieu théâtral où se joue des scènes anecdotiques.

Connu par un seul autre exemplaire aujourd'hui perdu, ce *Christ et le centurion* montre toute l'habileté et l'ingéniosité d'Abel Grimmer par cette façon d'aller à l'essentiel tout en présentant au regard du spectateur une œuvre de grande recherche.

*pictorial heritage, this painting offers viewers an astonishing modernism for the time through his simplified style of drawing. It goes straight to the heart of the matter. Through this simplification of nature, Abel Grimmer offers us a realistic vision of the environment at that time, while suggesting a highly poetic and charming atmosphere.*

*With a beautiful and delicate brushstroke, and with the help of a refined chromatic palette, Abel Grimmer creates a harmonious whole. He paints the essential parts across a wide surface using light, gay colours. The sky veers from a darker to a lighter grey. This lighter patch, suggesting rays of sunshine, bathes the rest of the painting in a salutary light that is almost divine. The details, such as the characters or the foliage, are painted with round brushes. This type of representation suggests a precise sense of observation of nature. His very skilful execution borders on virtuosity.*

*A pretext for this representation of nature, Christ and the centurion are painted flat and show a certain lightness in their movements. Here, they are lightly superimposed. Our artist has chosen to illustrate the moment when the centurion dolefully tells Christ that his child is sick and he begs him to cure him. Abel Grimmer uses his landscape as a stage where anecdotal scenes are enacted.*

*Known for one other copy that has now been lost, this Christ and the centurion shows all the skill and ingenuity of Abel Grimmer through his manner of going to the heart of the matter while presenting viewers with a highly studied work.*





# 24 Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

*Intérieur d'église avec le Christ et la femme adultère*  
*Interior of a church with Christ and the adulteress*

Panneau : 17 x 22,8 cm  
 Signé et daté de 1612  
 Panel: 17 x 22.8 cm  
 Signed and dated 1612

**Provenance** Collection privée.

**littérature**  
 Reine de Bertier de Sauvigny,  
 Jacob et Abel Grimmer,  
 Catalogue raisonné,  
 Belgique, 1991.

Amoureux de l'architecture, il nous montre au travers de cet *Intérieur d'église*, un subtil jeu aérien entre les lignes et la lumière. Avec une parfaite maîtrise de la perspective et un caractère précis et rigoureux du rendu du bâtiment, Abel Grimmer a parfaitement su illustrer la grandeur et la majesté de cet édifice ecclésiastique. Au-delà d'une représentation architecturale, notre artiste s'essaye avec succès à doter sa composition d'une atmosphère paisible et poétique. L'apport de nombreux effets de lumière contribue à la mise en place de cette ambiance lyrique qui se prête ainsi, de façon naturelle, au sujet de ce panneau : *Le Christ et la femme adultère*.

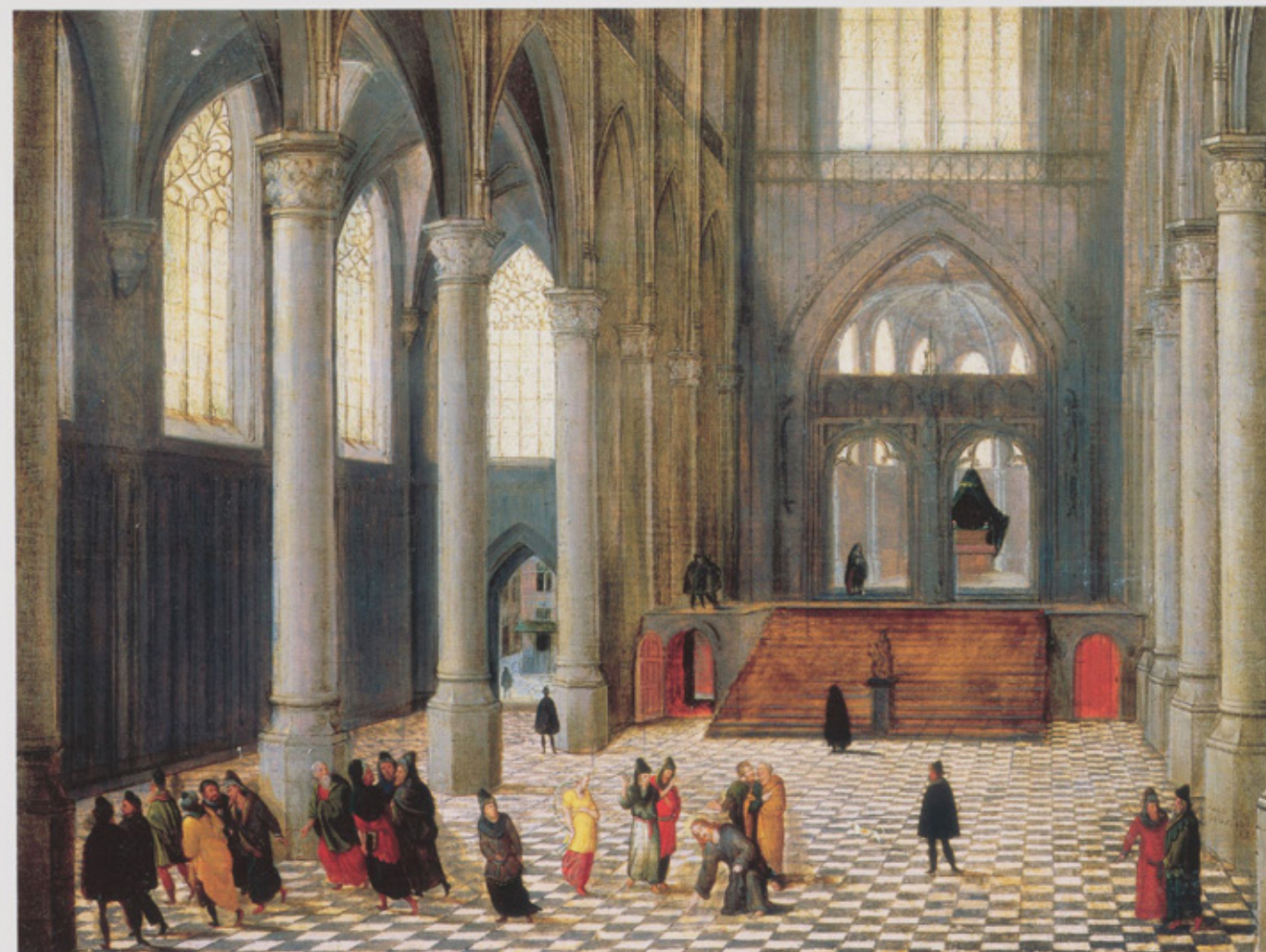
*Alors les scribes et les pharisiens amenèrent une femme surprise en adultère ; et, la plaçant au milieu du peuple, ils dirent à Jésus : Maître, cette femme a été surprise en flagrant délit d'adultère. Moïse, dans la loi, nous a ordonné de lapider de telles femmes : toi donc, que dis-tu ? Ils disaient cela pour l'éprouver, afin de pouvoir l'accuser. Mais Jésus, s'étant baissé, écrivait avec le doigt sur la terre. Comme ils continuaient à l'interroger, il se releva et leur dit : Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle. Et s'étant de nouveau baissé, il écrivait sur la terre. Quand ils entendirent cela, accusés par leur conscience, ils se retirèrent un à un, depuis les plus âgés jusqu'aux derniers ; et Jésus resta seul avec la femme qui était là au milieu.* (Evangile selon Saint Jean VIII, versets 1 - 9)

Notre composition illustre le dernier verset de cet épisode biblique tiré de l'Evangile selon Saint Jean. Servant à animer la composition par un ensemble de silhouettes faites d'aplats de couleurs, ce sujet religieux est ici le prétexte à la représentation de cette architecture au tracé net dont la pureté des lignes ne fait qu'accroître son élégance. Vraisemblablement fruit de son imagination, cet *Intérieur d'église* montre l'habileté et le goût de notre peintre pour les styles architecturaux lorsqu'il juxtapose des éléments de tous styles confondus. Il donne libre court à son savoir d'architecte. A l'exemple de Hans Vredeman de Vries, Abel Grimmer choisit de représenter une église à plusieurs vaisseaux. Dans un style plus réaliste et intimiste, on retrouve également cette même manière de placer le spectateur dans l'axe centrale, de façon à ce que sa vision embrasse l'ensemble pour être ensuite amenée vers le fond très reculé. A la manière de son contemporain Pieter Jan Saenredam, Abel Grimmer baigne ses compositions d'une lumière dorée. Œuvre de la plus haute qualité, cet *Intérieur d'église avec le Christ et la femme adultère* nous montre à la fois un artiste talentueux et un architecte passionné. Précurseur d'un genre qui fera école, Abel Grimmer, avec ses *Scènes d'intérieurs*, ouvre la voix à de nombreux suiveurs tel que Pieter Neeffs.

*A lover of architecture, he uses a subtle ethereal effect between the lines and the light in this Church interior. With a perfect command of perspective and a precise and rigorous character in the rendering of the building, Abel Grimmer knew how to perfectly illustrate the grandeur and majesty of this ecclesiastical edifice. Our artist has not simply painted a picture of architectural interest, he has successfully endeavoured to endow his composition with a peaceful and poetic atmosphere. Numerous lighting effects contribute to the creation of this lyrical atmosphere, which thus naturally lends itself to the subject on this panel: Christ and the adulteress*

And the scribes and the Pharisees brought unto him a woman taken in adultery; and when they had set her in the midst, they said unto him: Master, this woman was taken in adultery, in the very act. Now Moses in the law commanded us that such should be stoned: but what sayest thou? This they said, tempting him, that they might have to accuse him. But Jesus stooped down, and with his finger wrote on the ground. So when they continued asking him, he lifted up himself, and said unto them: He that is without sin among you, let him first cast a stone at her. Again he stooped down, and wrote on the ground. And they which heard it, being convicted by their own conscience, went out one by one, beginning at the eldest, even unto the last: and Jesus was left alone, and the woman standing in the midst. (The Gospel according to Saint John, Chapter 8, Verses 1-9)

*Our painting portrays the final verse of this biblical episode taken from the Gospel of Saint John. Serving to animate the painting through a collection of silhouettes created using flat tints, this religious subject is the pretext for this architectural portrayal with its clean lines whose purity further increases its elegance. Probably the fruit of his imagination, this Church interior shows the skill and taste of our painter for architectural styles where he juxtaposes elements of all sorts of styles. He gives free rein to his architectural expertise. Following the example of Hans Vredeman de Vries, Abel Grimmer chooses to portray a church with several naves. In a more realistic and intimate style, we also find this manner of placing the viewer in the central line of view, so that his eye encompasses the whole and is then led towards a very distant background. In the manner of his contemporary, Pieter Jan Saenredam, Abel Grimmer bathes his painting in a golden light. A work of the highest quality, this Church interior with Christ and the adulteress shows us both a talented artist and a passionate architect. The forerunner of a genre that would lead to a school, Abel Grimmer, with his Interiors, opened the way for numerous imitators such as Pieter Neeffs.*





*Vaste paysage avec le repos pendant la fuite en Egypte*  
*Landscape with rest on the flight into Egypt*

Cuivre : 21,3 x 30,2 cm  
 Copper panel: 21.3 x 30.2 cm

**Provenance** Collection privée

Antoine Mirou compte parmi les peintres à avoir travaillé aux côtés de Gillis van Coninxloo dans la colonie des artistes de Frankenthal dans le Palatinat. On ne sait que peu de choses sur sa vie. Son lieu et sa date de naissance n'apparaissent dans aucun document. Ses parents, le pharmacien Hendrik Mirou et sa première femme, se sont installés à Frankenthal en 1586. Ils font partie des émigrants calvinistes qui prirent la fuite des Pays Bas à partir de 1562 pour rejoindre Frédéric III du Palatinat. Anton Mirou épouse en 1602 à Frankenthal Susanna Coninxloo, la fille de Jasper Coninxloo. En 1620, l'artiste est mentionné pour la dernière fois à Frankenthal. Il quitte probablement la ville un peu plus tard, car en 1623, elle tombe aux mains des espagnols. On ne sait pas où Mirou s'installe par la suite. Un Paysage au chasseur (Staatliche Museen de Berlin, Gemäldegalerie) est exposé à Berlin. Il est daté de 1653 et signé. Son auteur est sans aucun doute Mirou. La littérature fait mention d'un Paysage signé et daté de 1661 dans la Pinacothèque de Parme. Si ce tableau est effectivement un authentique, Mirou semble avoir vécu au moins quatre vingt dix ans. Nous ne savons que peu de choses sur sa vie et ses œuvres n'ont quasi jamais fait l'objet d'une étude. La peinture de Mirou a été influencée par les paysages de Gillis van Coninxloo et de Pieter Schoubroeck (vers 1570-1608).

Le sujet de ce petit cuivre, évoquant l'épisode du repos pendant la fuite en Egypte, n'est que prétexte à l'évocation d'un vaste paysage à la fois sylvestre et fluvial, aux accents pré-romantiques caractéristiques de l'influence de l'Ecole de Frankenthal. De part et d'autre de deux grands arbres repoussoir encadrant la composition, Mirou ménage une grande trouée, perspective serpentine correspondant aux méandres d'une rivière qui s'élargit en une vaste rade bordée par les aménagements d'une ville importante que nous devinons dans le fond de la vallée lointaine. Il est intéressant de souligner l'originalité du traitement de la lumière. En juxtaposant des zones brillamment éclairées à des zones obscures, et en dressant de grandes formes à contre-jour pour établir de forts contrastes de lumière et d'ombre, le peintre rend sensible la profondeur spatiale. Sur l'autre rive, nous passons en effet à une composition beaucoup claire, pleine de lumière, avec une palette de rose, de brun et d'ocre. Cet éclairage transcende le caractère supranaturel du groupe d'individus qui se trouvent au premier plan. Le coin de forêt qui apparaît en plan rapproché à droite, avec le pittoresque exacerbé de l'architecture de ruines et le traitement un peu dramatique de la végétation, sert de décor au repos pendant l'exil vers l'Egypte. La palette de Mirou s'y est obscurcie, comme pour mieux rendre l'écrin protecteur offert par la nature à la sainte famille.

*Antoine Mirou is one of the painters who worked alongside Gillis van Coninxloo at the artists' colony at Frankenthal in the Palatinate. Few details of his life are known. The date and location of his birth does not appear on any document. His parents, Hendrik Mirou, a pharmacist, and his first wife, settled in Frankenthal in 1586. They were among the Calvinist emigrants who fled the Netherlands after 1562 in order to join Frederick III of the Palatinate. In 1602, Anton Mirou married Susanna Coninxloo, the daughter of Jasper Coninxloo. In 1620, the artist's presence in Frankenthal is documented for the last time. He probably left the city not long after that, since in 1623, it fell to the Spanish. It is not known where Mirou settled after this. A Landscape with hunter (Staatliche Museen in Berlin, Gemäldegalerie) is on display in Berlin, signed and dated 1653. It is quite certain that the painter was Mirou. The literature also mentions a landscape signed and dated 1661 in the Picture Gallery in Parma. If the latter painting is indeed authentic, Mirou appears to have lived for at least ninety years. Very little is known of his life and his work has practically never been the subject of scholarly investigation. The paintings of Mirou were influenced by the landscapes of Gillis van Coninxloo and Pieter Schoubroeck (around 1570-1608). The subject of this little copper panel depicting the rest on the flight into Egypt, is merely a pretext for painting a wide landscape with forests and river, which displays the preromantic accents characteristic of the influence of the Frankenthal School. On each side of the two large trees which frame the composition, acting as depth-creating elements, Mirou constructs a sweeping serpentine vista into the distance around the bends in a river that widens into a vast natural harbour surrounded by the structures of a large city that can be discerned at the end of the far valley. It is interesting to consider the originality with which the light effects are handled. By juxtaposing brilliantly illuminated areas with dark zones, and back-lighting large masses, intense contrasts are formed, enriching the spatial effects. On the other bank of the river the painting shifts into a brighter composition, bathed in light, with a palette of pink, brown and ochre. This luminosity transcends the supernatural character of the group of figures in the foreground. The corner of forest that appears to thrust forward at the right, with its picturesque accent of the building in ruins shows a somewhat dramatic approach to the vegetation, providing the scenery for the rest on the flight into Egypt. Mirou's palette is darkened here, as if to better render the protective shield that nature provides the holy family.*





# 26 Frans Snyders

1579 – Anvers – 1657

*Nature morte à la coupe de raisins sur une table au drapé rouge*  
*Still life with a bowl of grapes, lemons, a partridge, thrush and other songbirds on a draped table*

Panneau : 52 x 67 cm  
Signé  
Panel: 52 x 67 cm  
Signed

**Provenance** Collection Rudolphe Kann, Paris, 1907 ; Duveen Brothers, 1922 ; Collection privée.

## Littérature

Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben und Tiermaler* 1579 - 1657, Augsburg, 1989, p. 246, n°97 reproduit ; Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle*, Belgique, 1983, p. 375, No. 70.

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

De 1608 à 1609, il part faire un voyage en Italie, d’abord à Rome puis à Milan où il est accueilli auprès du cardinal Borromée, recommandé à celui-ci par Jan Brueghel l’Ancien dans une lettre annonçant l’arrivée prochaine de son ami.

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

Sa contribution à l’évolution de la nature morte est essentielle.

C’est vers 1610 sous l’influence de Rubens, qui deviendra son ami et pour lequel il travailla entre 1611 et 1619 et fort des leçons italiennes, qu’il participe à un renouvellement fondamental de cet art et des formules héritées de P. Aertsen et J. Beuckelaer. Il impose un style novateur dans des compositions qui prennent une ampleur décorative inconnue jusqu’alors. Une mise en page calme et régulière où dominent les schémas géométriques simples mais bien structurés cherchent à résoudre le problème de liaisons des masses somptueusement agencées. Une facture vigoureuse et précise préside à ses tableaux de plus petites dimensions destinés le plus souvent aux cabinets d’amateur, tendant vers un réalisme quasi illusionniste et insufflant une puissance des volumes et une vitalité rarement atteintes dans la peinture.

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

Considéré par Jan Brueghel l’Ancien comme « l’un des premiers peintres d’Anvers qui fait des choses miraculeuses », Frans Snyders illustre à merveille les propos du grand maître avec cette séduisante et élégante nature morte. La nature morte est à l’époque un genre neuf qui ne cesse d’évoluer. Amateur des courants qui modernisent la peinture flamande, Snyders s’y consacrera presque exclusivement. Pendant plus d’un quart de siècle « ses natures tranquilles » connurent un véritable succès, « sa renommée était si grande que les princes et les nobles se disputaient entre eux ses peintures » (Dr Waagen).

*Born in Antwerp in 1579, Frans Snyders entered Pieter Brueghel II’s studio as an apprentice in 1593, and then Henry van Balen’s before becoming a Master of the Guild of Antwerp in 1602.*

*He went to Italy between 1608 and 1609, first travelling to Rome and then to Milan where he was received by Cardinal Borromeo thanks to a recommendation from Jan Brueghel I in a letter announcing the imminent arrival of his friend. In 1611 he married Margueretha de Vos, sister of the painters Cornelis and Paul. A member of the Romanist Society in Antwerp in 1618, he was made dean in 1619. Upon his return from Italy in 1609, he decided to dedicate himself to still lifes. His notoriety and success was so rapid that it quickly exceeded the borders of his country, as illustrated through Philip IV’s commissions for the ‘Torre de la Parada’ or those for Archduke Leopold Wilhelm.*

*He made an essential contribution to the development of still life painting. Around 1610, under the influence of Rubens – who became his friend and for whom he worked between 1611 and 1619 – and with the experience he gained in Italy, he participated in a fundamental renewal of this art form and the formulas inherited from P. Aertsen and J. Beuckelaer. He established an innovative style in his paintings of a decorative scale never used until then. Calm and regular compositions, dominated by simple but well-structured geometric patterns, sought to solve the problem of relationships between sumptuously arranged volumes.*

*Most often intended for private collections, his smaller paintings are dominated by a vigorous and precise technique that tends towards an almost illusionist realism, while intensifying the volumes and a vitality rarely achieved in painting. Few people directly copied this painter, who was also one of the most brilliant Flemish colourists of the 17<sup>th</sup> century, but he had a significant influence on his contemporaries as well as on French 18<sup>th</sup> century painting.*

*Considered by Jan Brueghel the Elder as “one of the finest painters from Antwerp who produces miraculous works”, Frans Snyders wonderfully supports this statement through this appealing and elegant still life. At a time when this genre was in full expansion, our artist focused essentially on still lifes right from the beginning of his career. For more than a quarter of a century, Frans Snyders’ “tranquil still lifes” had a great success: “his renown was so great that princes and noblemen argued amongst themselves over his paintings” (Dr. Waagen).*





La somptuosité des coloris et le souci de vérité qui émane de ce panneau offrent à notre regard toute la virtuosité du peintre. La richesse des contrastes de lumière donne à chaque motif son modelé, ainsi les raisins se veulent-ils lisses et appétissants, la peau des citrons arbore un aspect irrégulier, le plumage des oiseaux devient duveteux et la vaisselle, animée de reflets, nous paraît fragile et somptueuse.

D'apparence juteuse et gorgée de soleil, les grappes de raisins, allant du vert clair au bleu violacé font écho au large plan vermillon du tapis de table. Brillant coloriste de l'Ecole Flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, il affectionne tout particulièrement les tons saturés et lumineux comme les jaunes dorés, les roux ardents et les rouges intenses.

Savamment agencée, cette composition se détache du fond foncé propre aux premiers tableaux de Snyders. La finesse du jeu d'ombre et de lumière entre ce fond et le rouge intense de la nappe fait violemment ressortir l'ensemble des motifs, les mettant ainsi indiscutablement en valeur.

Disposés dans une corbeille où s'entrelacent des feuilles de vignes, ces fruits aux tonalités chatoyantes côtoient des oiseaux morts aux plumages bigarrés peints avec tellement de justesse que le spectateur imaginera sans difficulté la douceur de leurs plumages. Ces volatiles sont un témoignage de la maîtrise de Snyders à représenter des animaux. Houbraken, peintre du XVII<sup>e</sup> siècle à l'origine de grands écrits sur l'art, dira de lui que « ses animaux étaient si extraordinairement naturels comme présentation en son temps, qu'il n'avait pas son pareil ». Fils de parents restaurateurs à Anvers, Snyders eut certainement l'occasion d'observer ces étals sur lesquels fruits, légumes, gibiers morts et volailles se côtoyaient en abondance pour en tirer son inspiration future.

Peintre audacieux, il n'hésite pas à interrompre, par les extrémités du panneau, le dessin d'un motif auquel il adjoind, formant de grands entrelacs, de larges feuilles de vignes disposées sans ordre pour un résultat sans équivoque. Précurseur de la nature morte baroque flamande, conception du genre totalement différente de celle de ses contemporains, Frans Snyders fit des émules notamment auprès de Rubens qui admirait son travail et lui acheta plusieurs tableaux. Les deux amis travaillèrent ensemble à plusieurs reprises. Snyders se voyant alors confié la réalisation délicate des animaux et des fruits.

En paraphrasant M. Immerzeel nous concluons en déclarant de Frans Snyders que « c'était un poète au sens le plus élevé du mot. Il travailla jusqu'à un âge avancé et mérite un rang parmi les plus grands peintres ».

*This painting on a panel shows the artist's great skill through his desire to depict the truth which emanates from this work, and his use of sumptuous colours.*

*The richness of the contrasts in light emphasises the contours of each form, making the grapes appear smooth and appetising, the skin on the lemons uneven, the feathers on the birds downy and the various objects, animated by highlights, appear fragile and sumptuous.*

*With their juicy, sun-kissed appearance, the bunches of grapes, ranging from a light green to a purplish-blue colour, echo the vermillion of the tablecloth in the foreground. This cleverly arranged painting moves away from the dark backgrounds common in Snyders' early paintings. The delicacy of the shadows and light effects between this background and the intense red of the tablecloth strongly emphasises all the forms, indisputably making them stand out.*

*Arranged in a dish and intertwined with vine leaves, these pieces of fruit painted in sparkling tones lie next to the dead birds with multi-coloured feathers that are painted with such precision, that the viewer has no difficulty in imagining the softness of their feathers. These feathered creatures bear witness to Snyders skill in depicting animals. Houbraken, a 17<sup>th</sup> century painter behind major writings on art, said of him that "his animals were so extraordinarily natural for his time that no-one was able to match his skill".*

*The son of restaurant owners in Antwerp, Snyders certainly had many opportunities to observe stalls where fruit, vegetables, dead game and fowl lay side by side in abundance, and find inspiration for his future works. A talented painter, our artist's works integrate a spatial construction and vitality that make him the precursor of Flemish baroque still life. Compared with his contemporaries, he shows a completely different conception of the genre, even in his earliest works, and he remained faithful to this genre throughout his life. A brilliant colourist from the 17<sup>th</sup> century Flemish school, he was particularly fond of saturated, bright tones such as the golden yellows of fruit, fiery russets and intense reds. Talented and brilliant, Frans Snyders reveals his talent through the multiplicity of the subjects he depicts, painting and adapting himself as much to the tranquil charms of still lifes as to ferocious battles between animals. Highly contrasted, these themes unite in the splendour of nature and in a technique that is both precise and pictorial. In conclusion, we include a quote from M. Immerzeel who made the following statement about Frans Snyders: "he was a poet in the highest sense of the word. He worked until an old age and deserves a place amongst the greatest painters".*





*Nature morte aux huîtres et aux verres de vin*  
*Oysters and a dish of sweets in an alcove*

Cuivre : 50 x 37,5 cm

Le revers de la lame de cuivre est porte les poinçons de la Guilde d'Anvers et du dinandier Pieter Stas.

Copper panel: 50 x 37.5 cm

The back of the sheet of copper bears the stamps of the Antwerp Guild and that of the copper dealer Pieter Stas.

**Provenance** Galerie De Jonckheere, collection privée.

**littérature**  
 E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle*, pp.22 à 36.

Maître à Anvers en 1602, Osias Beert est resté longtemps méconnu et n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où la nature morte allait retrouver une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs. Comme Flegel en Allemagne, Osias Beert est l'une des figures marquantes des premiers temps de la nature morte en Flandre. Il établit ses compositions en juxtaposant, sur le plan incliné d'une table, des comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux. Afin de montrer les éléments intégralement, il les situe sur divers plans en profondeur. Présentation frontale et distributive encore archaïque, exécution très soignée d'un réalisme virtuose et attachée à la tradition flamande, fond sombre impersonnel et abstrait, couleurs vives et lisses : c'est l'ensemble de ces caractéristiques qui font d'Osias Beert le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la représentation de la nature morte. Ses tableaux de fleurs, denses et somptueuses, sont d'un réalisme précis et leurs coloris d'une extrême diversité. Tonalités profondes ou éclatantes, l'équilibre est harmonieux entre la forme et la couleur. Chez Osias Beert, le grand art est toujours le produit d'une extraordinaire maîtrise dans toutes les composantes de l'œuvre.

Dans une niche de pierre, Osias Beert a disposé sur le parapet de pierre quelques éléments formant une nature morte : un agrume, des petits gâteaux dans une coupe et des huîtres qui reposent sur un plat d'étain. Derrière l'assiette, deux verres trônent, contenant du vin rouge pour l'un, du vin blanc pour l'autre. Dans une gamme raffinée de teintes douces traitées en valeurs sourdes, à côté des tons clairs de la chair des coquillages et de certaines sucreries, ce sont surtout les reflets et les jeux de lumière qui tranchent dans cette peinture d'un monochromatisme relatif. Beert a ici visé une harmonie discrète allant du gris perle au brun clair. Peintre essentiellement visuel, Osias observe la réalité avec une attention soutenue et la rend avec une précision extrême. Il indique nettement les aspérités des écailles d'huîtres en ponctuant irrégulièrement le bord des coquillages par de petits points colorés qui contrastent avec l'aspect visqueux de leur chair. En disposant ces éléments dans l'espace creux d'un mur, Osias restitue la sensation de paisible intimité qui émane des choses de la vie quotidienne. Mais une autre lecture peut également être envisagée. Le choix des denrées renvoie, lui aussi, à la signification chrétienne de la représentation. En plus du vin, symbole de l'Eucharistie, les huîtres, rapportées à la Vierge Marie, renferment la perle précieuse, le divin enfant. L'orange, dite « pomme de Chine », passe également pour une image christique. Aussi ces symboles rappellent la vie du Christ, depuis sa naissance jusqu'à son sacrifice, invitant l'observateur à vivre dans la piété.

*Registered as a master in Antwerp in 1602, Osias Beert was all but forgotten until 1938, when the still life became the object of a great vogue among collectors. Like Flegel in Germany, Osias Beert is one of the remarkable figures of the earliest period of the still life in Flanders. He builds his compositions by juxtaposing, against the inclined plane of a tabletop, foodstuffs, dishes and precious objects. In order to display the elements in their entirety, he arranges them at various depths of field. The combination of characteristics such as the frontal, distributive presentation in the archaic style, the meticulous rendering with a virtuoso realism deeply rooted in the Flemish tradition, and the play of the vivid, sparkling colours against a somber, neutral, abstract background places Osias Beert at the vanguard of the first generation of Flemish artists to specialise in still life painting. His dense, lush floral paintings possess a precise realism and an extremely varied palette. Combining both deep and brilliant hues, there is a harmonious balance between form and colour. The unique artistry of the paintings of Osias Beert stems from an extraordinary degree of mastery over all the compositional components.*

*In a stone alcove, atop the stone parapet, Osias Beert has arranged several elements to form a still life: a citrus fruit, some small pastries in a dish and some oysters on a tin platter. Behind the plate stand two glasses, one of red wine, the other of white. In a refined spectrum of delicate tints and muted tones, along with the paler hues of the shellfish and some of the sweets, it is above all the reflections and the play of light that accent this relatively monochromatic painting. Here, Beert applies a discreet harmony ranging from pearl grey to light brown. An essentially observational painter, Osias Beert subjects the real to sustained scrutiny and renders it with extreme precision. He reveals tremendous skill in the rendering of texture, clearly denoting the rough patches on the shells of the oysters with irregular dots of colour on the edges of the shells which contrast with the viscous appearance of the flesh. By arranging these elements within the space of a niche in a wall, Beert conveys the peaceful intimacy of objects taken from daily life. However, the image can be read in another way entirely. The particular foodstuffs chosen have certain symbolic meanings in the Christian repertoire as well. Aside from the wine, as a symbol of the Eucharist, the oysters are linked to the Virgin Mary as they contain the precious pearl, the Christ Child. The orange, which in Beert's language was called the "apple of China", could also be seen as a Christian symbol. The viewer is invited to contemplate these references to the life of Christ from His birth to the sacrifice.*





*Paysage fluvial avec cariole et chasseurs dans une embarcation*  
*River landscape with a cart and hunters on a boat*

Panneau : 45,1 x 64,5 cm  
 Panel: 45.1 x 64.5 cm

**Provenance** Collection Philippe de Limburg-Stirum.

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbempt vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Dès 1609 cependant, il regagne sa ville natale, et s'inscrit la même année comme Maître 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. La composition des paysages de van Stalbempt fut souvent décrite comme éclectique. Certains évoquent la manière de Jan Brueghel I, dit de Velours. 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 Jan Brueghel. Par ce qu'elle a 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.

Reconnu comme un genre pictural à part entière au XVII<sup>e</sup> siècle, le paysage est dans l'œuvre d'Adriaen van Stalbempt sublimé par un souci constant du détail et par des coloris vifs omniprésents et bien maîtrisés. Œuvre remarquable à bien des points de vue, ce *Paysage fluvial avec cariole et chasseurs dans une embarcation* en est une parfaite illustration. Dès le début mis en valeur par la clarté de ces eaux dormantes sur lesquelles navigue une embarcation, notre panneau se voit conférer une atmosphère douce et poétique. Tributaire de l'école de Frankenthal, dont Gillis van Coninxloo fût l'initiateur, cette composition nous présente un paysage fluvial boisé où se dissimule, cachées derrière des arbres, des habitations aux façades jaunes caractéristiques de notre artiste. Paysagiste de talent, Adriaen van Stalbempt compose avec habilité. Animée de personnages et d'animaux, ce panneau donne la primauté à la nature dont la mise en valeur est savamment réfléchie et réalisée avec acuité. De ces nuées vaporeuses qui parcourent le ciel filtrent une lumière qui donnera à ces bois et cette verdure une présence incontestable, jouant avec l'ombre des feuillages.

Au-delà de l'image d'un merveilleux paysage, Adriaen van Stalbempt nous emporte dans un univers où la poésie est de mise. Le charme de ses paysages nous font regretter de ne pas pouvoir revenir quelques siècles en arrière.

The child of protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg where his family sought refuge after the capitulation of Antwerp. However, in 1609, he returned to his native town and registered the same year as a master of the Guild of Saint Luke. Attracted by the genre popular at that time, he dedicated himself to landscape, as can be seen in some twenty of his works dating from 1604 to 1629. In 1632, the artist left Antwerp to go to London for ten months, summoned by King Charles I of England. He seems to have then abandoned all activity and we are still unaware of the reason. The composition of Stalbempt's landscapes was often described as eclectic. Some evoke the style of Jan 'Velvet' Brueghel. However, several characteristics help to identify his works: in particular, the technique used for foliage and the colour of the houses - light yellow and not pink as in Jan Brueghel's works. Adriaen van Stalbempt's highly individual personality is what gives it all its charm. Alongside Abraham Govaerts, he is considered one of the best imitators of Jan 'Velvet' Brueghel.

Recognised as a pictorial genre in its own right in the 17<sup>th</sup> century, landscape is sublimated in the works of Adriaen van Stalbempt through his constant attention to detail and through his bright omnipresent and well controlled colours. A remarkable work from many points of view, this *River landscape with a cart and hunters on a boat* is indeed a fine example. Emphasised from the beginning by the clearness of these still waters on which a boat is sailing, our panel is given a gentle and poetic atmosphere. Part of the Frankenthal school, which was founded by Gillis van Coninxloo, this painting depicts a wooded river landscape where dwellings with the yellow facades characteristic of our artist are hidden behind trees. A talented landscape painter, Adriaen van Stalbempt paints with great skill. Animated with characters and animals, this panel gives priority to nature, which is emphasised in a clever and considered manner, and realised with great precision. A light filters through the gossamer clouds that cover the sky, playing with the shadows of the foliage and giving the woods and greenery an undeniable presence. Adriaen van Stalbempt does not merely provide us with a marvellous landscape, he takes us into a totally poetic universe. The charm of his landscapes make us regret not being able to travel back several centuries.





# 29 Adam van Breen

1590 – La Haye – 1645

*Paysage hivernal avec scène de patinage*  
*Winter landscape with skating scene*

Panneau : 32,5 x 52,7 cm  
Panel: 32.5 x 52.7 cm

**Provenance** Collection J.F. Euwen, Amsterdam, 1932.  
Collection privée, Belgique.

## Littérature

E. Plietzsch, *Holländische und Flämische maler des XVII. Jahrh.*, Seemann Verlag, Leipzig, 1960, p.227, illustration n°149.  
*Catalogus der tentoonstelling van Hollandsche winterlandschappen uit de 17e eeuw*, Goudstikker, Amsterdam, 1932, pp. 111-115, illustration n° 20.

Si nous manquons à ce jour d’informations très précises sur la vie d’Adam van Breen, il a pourtant pu être établi qu’il vint travailler à La Haye entre 1611 et 1618. C’est en 1611 qu’il se marie et en 1612 qu’on le trouve inscrit à la guilde de cette ville.

Essentiellement peintre de paysages d’hiver, son style est à rapprocher de celui de van de Velde qui travailla également à La Haye, bien qu’il s’inspire plus volontiers d’Hendrick et de Barendt Avercamp dans le choix de ses sujets. A la différence de ces derniers, les personnages qu’il introduit dans ses compositions sont plus trapus et ont une présence plus affirmée, allant quelquefois jusqu’à faire le portrait de certains d’entre eux. Bien qu’étant avant tout un peintre paysagiste, il fut sans doute influencé par le contexte officiel de la ville de La Haye qui fut à plusieurs reprises au cours de son histoire le siège de la cour et du gouvernement et qui développa une remarquable école de portraitistes.

En 1617, il illustra l’ouvrage “les évolutions militaires du prince de Nassau”. Dans les années 1640, il quitte les Pays-Bas pour s’installer à Christiana (Oslo). On connaît de cette période norvégienne quelques beaux portraits.

Alors que le XVII<sup>e</sup> siècle voit le paysage reconnu comme genre pictural à part entière, Adam van Breen choisit d’y cultiver un « sous-genre » d’une façon des plus raffinée : les paysages sylvestres hivernaux, les Winterkens. C’est au sein de cette spécialisation, dont il est l’un des pionniers à l’instar d’Hendrick Avercamp, que ce maître de la peinture hivernale excelle à représenter l’animation créée par les patineurs sur les canaux gelés. Notre panneau est à rapprocher de la Scène de patinage conservée au Musée du Louvre aussi bien pour son sujet que pour sa technique de qualité similaire.

De manière désinvolte, Adam van Breen nous illustre un moment de la vie quotidienne des habitants des Pays du Nord au XVII<sup>e</sup> siècle. Sur une rivière gelée, des patineurs s’ébattent joyeusement. On retrouve ici l’habitude qu’à notre artiste d’animer ces scènes de personnages appartenant à l’élite sociale dont les habits aux couleurs chatoyantes donnent à ce *Paysage d’hiver avec patineurs* sa part de couleurs chaudes.

*Although we are currently lacking precise information about the life of Adam van Breen, it has however been established that he came to work in The Hague between 1611 and 1618. He married in 1611 and in 1612 he was registered with the guild in this town.*

*Essentially a painter of winter landscapes, his style is close to that of van de Velde who also worked in The Hague, although he was more often inspired by Hendrick and Barendt Avercamp in his choice of subjects. Contrary to these two painters, the characters he features in his paintings are stockier and have a more confirmed presence; he sometimes even goes as far as painting the portrait of some of them. Although a landscape painter, he was undoubtedly influenced by the official context of The Hague, which was the seat of the court and the government on several occasions during its history, and developed a remarkable school of portrait painters. In 1617, he illustrated the work “the military evolutions of the Prince of Nassau”. In the 1640s, he left the Netherlands to live in Christiana (Oslo). Several handsome portraits were executed during this Norwegian period.*

*While landscapes were recognised as a pictorial genre in their own right in the 17<sup>th</sup> century, Adam van Breen chose to cultivate a ‘sub-genre’ in one of the finest ways: winter woodland scenes, known as ‘Winterkens’. Within his specialist area, of which he was one of the pioneers like Hendrick Avercamp, this master of winter scenes excelled at portraying the bustle created by skaters on the frozen waterways. Our panel can be compared with the skating scene kept at the Louvre both in terms of its subject and its technique of a similar quality.*

*In a casual manner, Adam van Breen portrays a moment in the daily life of the inhabitants of the North in the 17<sup>th</sup> century. Skaters joyously frolic on a frozen river. Here we experience our artist’s habit of animating these scenes with characters from the social elite whose clothes, painted in sparkling colours, give this Winter landscape with skaters its warm colours.*

*Thanks to a palette of an infinite chromatic subtlety, our artist plays with shades ranging from grey to cream in an effort to give this scene of entertainment and pleasure a true sense of cold.*





A l'aide d'une palette d'une infinie subtilité chromatique, notre artiste joue avec des nuances allant du gris au blanc crème dans le but de conférer à cette scène de divertissement et de plaisir cette réelle sensation de froid. Une luminosité délicate émanant du ciel gris et nuageux d'où s'échappent des rayons de soleil ténus charpentent ces coloris qui se confondent alors pour mieux nous dévoiler un spectacle aux subtiles gradations tonales rendant ainsi hommage au talent de coloriste d'Adam van Breen.

Autant d'éléments qui font de ce tableau l'un des chefs d'œuvre du genre et qui permettent d'évaluer à sa juste mesure un artiste méconnu et trop tôt disparu qui joua un rôle important dans le développement du paysage d'hiver hollandais, un genre qu'illustrera par la suite A. van der Neer, bien sûr, mais aussi A. Verstralen et A. Vermeulen.

*A delicate luminosity emanating from the grey, cloudy sky with thin rays of sunlight piercing through enhances these colours which merge together in order to better reveal this scene with its subtle tonal layers, thus paying homage to the talent of Adam van Breen as a colourist.*

*All these elements make this painting one of the masterpieces of this genre, allowing us to justly evaluate this unknown artist who died at an early age, and who played a major role in the development of Dutch winter landscapes, a genre continued by A. van der Neer, of course, but also A. Verstralen and A. Vermeulen.*





*Nature morte à la corbeille de fruits et de légumes*  
*Still life with a basket of fruit and vegetables*

Panneau : 48 x 65 cm  
 Panel: 48 x 65 cm

**Provenance** Collection privée

Apparenté à une famille d'artistes décorateurs actifs à Fontainebleau à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, François Garnier fonda un atelier à Paris, sur le Pont Notre-Dame et se spécialisa dans un genre hérité de la tradition flamande et hollandaise, la nature morte. Marchand de tableaux prospère, il se lia à la communauté des peintres qui travaillaient dans le quartier de la foire Saint-Germain, le véritable centre parisien de cette production, très prisée des amateurs de l'époque. En épousant en 1620 Marie Guilbert, la veuve du peintre Nicolas Moillon, il devint le beau-père de Louise Moillon, autre représentante de ce genre. Selon toute vraisemblance, il fut son maître et noua avec elle, à travers la peinture, un dialogue privilégié, leur œuvre respective se répondant et allant même jusqu'à se confondre.

Epris de la réalité la plus humble, qu'il aimait décrire avec acuité, François Garnier mettait tout son talent à représenter des choses de la vie quotidienne : de simples fruits, généralement rouges, avec une prédilection pour les assiettes de fraises des bois ou les cerises flanquées de branches de groseilles à maquereau (Paris, Musée du Louvre, signé et daté de 1644).

Ses œuvres se distinguent par le refus d'effets décoratifs trop luxuriants au profit de compositions plus sobres, saisies dans une austère pénombre, dont se dégage une impression de calme et de méditation. Sa prédilection allait à des tons ocres et rouges vifs et à la recherche d'effets de transparence.

Influencée par les peintres du Nord, la composition de cette *Corbeille de fruits et de légumes* exprime un sentiment de pureté grâce à un style particulièrement épuré et grave. Marqué tout au long de sa carrière d'artiste par la peinture des Pays-Bas, François Garnier nous séduit avec cette composition mettant en scène fruits et légumes d'une façon volontairement dépouillée.

Fidèle au modèle anversois, notre artiste apporte équilibre et simplicité en nous présentant une corbeille d'osier d'où débordent asperges, artichauts, abricots et pêches. Peint sans luxuriance, ce panier s'efface pour mieux mettre en valeur les fruits et les légumes, ingénieusement regroupés pour finalement former un amoncellement de couleurs qui donnera à ce panneau tout son dynamisme.

Ces coloris francs et lumineux adjoints à ce fond sombre confèrent à cette composition un aspect tout à fait moderne.

*Belonging to a family of artist-decorators active in Fontainebleau at the end of the 16<sup>th</sup> century, François Garnier founded a studio in Paris on the Pont Notre-Dame and specialised in a genre inherited from the Flemish and Dutch tradition: still life. A prosperous art dealer, he associated with the community of painters who worked in the quarter of the Saint-Germain fair, the real Parisian centre of this production and highly prized by art-lovers of the time. By marrying Marie Guilbert in 1620, the widow of the painter Nicolas Moillon, he became the father-in-law of Louise Moillon, another painter of this genre. In all probability, he was her master and through painting, formed a privileged relationship with her, with their respective works mirroring each other and even merging together.*

*Enamoured of the most humble reality, which he liked to depict with great accuracy, François Garnier put all his talent into portraying everyday things, such as fruit, generally red, with a predilection for plates of wild strawberries or cherries alongside gooseberry branches (Paris, Louvre, signed and dated 1644).*

*His works stand out through his refusal to use over-luxuriant decorative effects in favour of more sober compositions, plunged into an austere half-light from which an impression of calm and meditation emanates. His predilection ranged from ochre and bright red tones to a search for effects of transparency.*

*Influenced by the painters from the North, the composition of this Basket of fruit and vegetables expresses a feeling of purity thanks to a particularly clean and solemn style. Marked by painting from the Netherlands throughout his career as an artist, François Garnier makes this painting particularly appealing by the way he arranges the fruit and vegetables in a deliberately uncluttered manner.*

*Faithful to the Antwerp model, our artist provides balance and simplicity by presenting us with a wicker basket overflowing with asparagus, artichokes, apricots and peaches. Painted without luxuriance, this basket pales into insignificance thus emphasising the fruit and vegetables, skilfully grouped together to form a mass of colours which give this panel all its dynamism.*

*These pure and luminous colours together with this dark background give this painting an altogether modern aspect.*





# 31 Christoffel van den Berghe

Vers 1600 – Middelburg – 1642

*Paysage d'hiver animé  
de nombreux patineurs  
Winter landscape*

Cuivre : 19 x 28,5 cm  
Copper: 19 x 28.5 cm

**Provenance** Collection privée

Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la tradition des compositions florales, inaugurée à Middelburg par les Bosschaert, fut poursuivie par Christoffel van den Berghe. Le charme qui se dégage de ses tableaux retient encore aujourd'hui l'attention des amateurs de natures mortes et de paysages. Nous savons que l'artiste fit son entrée en 1619 au sein du comité de la Gilde des peintres de la ville et en fut élu doyen deux ans plus tard. Elève d'Ambrosius Bosschaert, l'un des créateurs du grand style floral hollandais, Christoffel van den Berghe se fit connaître au début de sa carrière par des compositions proches de celles de son maître. Un bouquet de fleurs, signé et daté de 1617, présente ainsi de nombreuses analogies avec l'œuvre de son aîné. On retrouve chez lui le même souci du détail et la volonté de représenter le plus grand nombre possible de variétés de plantes. L'apport personnel de van den Berghe réside dans l'apparent désordre qu'il introduit dans ses compositions dont le fond se charge d'insectes et de coquillages. Il essayait ainsi de trouver un autre mode d'expression et de renouveler le genre.

Parallèlement aux bouquets de fleurs, Christoffel van den Berghe se rendit également célèbre par ses paysages de grande qualité. Le cuivre que nous vous proposons ici, dénote une forte influence de la peinture des Pays-Bas du Sud qui pousse les spécialistes à penser que l'artiste séjourna à Middelburg où Mattheus Molanus, peintre immigré flamand, continuait à peindre des paysages inspirés par le Sud du pays, resté catholique. Tant dans la conception que dans ses coloris, le tableau témoigne d'une double appartenance évidente. Il emprunte à Jan Brueghel de Velours des éléments iconographiques qui lui permettent d'affiner sa description naturaliste du site. Mais si le paysage reste avant tout « flamand », le détail des figures est typique de la peinture dans les Pays-Bas du Nord (élégantes, toutes vêtues à la manière hollandaise et traitées en miniature). L'ampleur qui se dégage du panorama dans ce petit cuivre est étayée par une maîtrise des couleurs faite de pureté, de finesse et de contraste.

Ode aux plaisirs de l'hiver, cette composition entraîne le spectateur au rythme des patineurs, des joueurs de « kolf » (ancêtre du hoquet) et des traîneaux dans la campagne hollandaise du début du XVII<sup>e</sup> siècle. La qualité du tableau est telle, qu'il fut longtemps attribué à Jan Brueghel de Velours, comme en atteste encore aujourd'hui les inscriptions qui se lisent sur son dos de cuivre.

In the first half of the 17th century, the tradition of floral compositions, inaugurated in Middelburg by the Bosschaerts, was continued by Christoffel van den Berghe. The charm that exudes from his paintings still retains the attention of enthusiasts of still lifes and landscapes today. We know that our artist entered the committee of the town's guild of painters in 1619 and was elected dean two years later. A pupil of Ambrosius Bosschaert, one of the creators of the great Dutch floral style, Christoffel van den Berghe became known at the beginning of his career through his paintings that closely resembled those of his master. A bouquet of flowers, signed and dated 1617, presents many analogies with the work of his elder. He has the same eye for detail and the desire to depict the greatest number of plant varieties possible. The personal contribution of van den Berghe resides in the apparent disorder he introduces into his compositions whose backgrounds are filled with insects and shells. He was thus attempting to find another mode of expression and to renew the genre.

As well as his bouquets of flowers, Christoffel van den Berghe became famous for his high quality landscapes. This particular copper is clearly influenced by the paintings of the Southern Netherlands, which leads specialists to believe that the artist stayed in Middelburg where Mattheus Molanus, an immigrant Flemish painter, continued to paint landscapes inspired by the south of the country that had remained catholic. In its conception and its colours, the painting clearly bears witness to both influences. He borrows iconographic elements from Jan 'Velvet' Brueghel that allow him to refine his naturalistic description of the site. But while this landscape is essentially 'Flemish', the detail of the figures is typical of the painting of the Northern Netherlands (elegant ladies, dressed in the Dutch styles and painted in miniature). The vastness of the panorama in this small copper is supported by his skill at applying pure, delicate and contrasted colours.

Ode to the pleasures of winter, this painting draws the viewer's attention to the rhythm of the skaters, the 'kolf' (ancestor of hockey) players and the sleds in the Dutch countryside of the beginning of the 17th century. The quality of the painting is such that for a long time, it was attributed to Jan 'Velvet' Brueghel, as the inscriptions on the back of the copper still reveal today.





*Paysage fluvial avec embarcadère*  
*River scene with landing stage*

Cuivre : 8 x 10 cm  
 Copper: 8 x 10 cm

**Provenance** Collection privée.

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 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 le 12 août 1625, où il s’inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint-Luc et de la Chambre de Rhétorique attenante “De Violere”, dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l’atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu’il rédigea de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d’Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s’adaptant aux désirs de ses contemporains, substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu’alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre. Dans ses compositions florales d’une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur au relief incomparable comme une entité à part entière dégageant ainsi la beauté de chacune d’elles. Il décrit ainsi un espace où s’organisent, plus librement, les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond.

Son œuvre retient aujourd’hui l’attention des connaisseurs et son habileté est telle que parfois sa production est confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages que dans les natures mortes.

Un coloris lisse et brillant participant du même élan d’enthousiasme, qui fait de chaque tableau une fête pour le regard, place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.

Grande œuvre dans un petit format , il fallait toute la maîtrise d’un grand peintre pour arriver à faire surgir une telle poésie sur si peu

*Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan ‘Velvet’ Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13<sup>th</sup> September 1601. As early as 1603, his childhood was overshadowed by the death of his mother. Jan was initiated in the art of painting in his father’s studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy – this plan was made all the more possible since “Velvet” Brueghel was counting on a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered into the family circles of the cardinal before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought an end to this trip. He returned to Antwerp on 12<sup>th</sup> August 1625, and immediately registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining ‘De Violere’ chamber of rhetoric, where he was promoted to dean as early as 1630. He took over the management of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, at the Cathedral of Our Lady in Antwerp. Although he remained close to the subjects of his father, he did however renew their conception, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.*

*In his exceptionally elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where forms were organised more freely, treated with a succession of precise and rapid strokes, and given generous and deep contours. Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that sometimes, his works are confused with his father’s. His art, helped by the incredible softness of his palette, excels as much in the landscapes featuring rivers and woods enlivened with figures, as in his still lifes.*

*A smooth, glossy colour, which reflects the same enthusiasm that renders each painting a feast for the eye, makes Jan Brueghel the Younger, through his personal endeavours, a precursor of modern painting.*

*A great work in a small format (8 x 9.7 cm), it required all the skill of a great painter to manage to create such poetry in such a small space. Unfairly overshadowed by his two illustrious ascendants (Pieter Brueghel the Elder,*



format réel



d'espace. Injustement laissé dans l'ombre de ses deux illustres ascendants (Pierre Brueghel l'Ancien, son aïeul, et Jan Brueghel l'Ancien, son père), Jan Brueghel le Jeune démontre par ce merveilleux paysage fluvial son appartenance pleine et entière à cette grande lignée de peintres.

Sujet mis en place par Jan Brueghel l'Ancien au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le plan d'eau accompagné d'une rive animée de personnages est ici astucieusement repris par son fils. D'un schéma de composition rappelant le *paysage fluvial avec embarcadère* de Jan Brueghel l'Ancien conservé au Musée des Beaux-Arts de Nantes, notre cuivre dénote cependant la personnalité du fils. Plus qu'un simple continuateur du style brueghelien, Jan Brueghel le Jeune en renouvelle le genre faisant ainsi de lui un artiste à part entière.

C'est avec beaucoup de soin et de méticulosité que notre artiste réalise ce *Paysage fluvial avec embarcadère*. Dans une atmosphère de charme faite de nuances de bleues et de verts, Jan Brueghel le Jeune nous présente une scène où chaque motif est pensé et réfléchi, et ce jusqu'au reflet des bateaux dans ces eaux limpides et dormantes faisant à la fois de lui un brillant coloriste mais aussi un artiste scrupuleux.

Moyens de transport principal en Flandre au XVII<sup>e</sup> siècle, ces embarcations qui paraissent cingler vers l'horizon, constituent en grande partie l'animation de notre composition et lui confère poésie et magie. A l'instar du modèle paternel, Jan Brueghel le Jeune adjoint un embarcadère où des maisons aux toits rougeâtres égayent cet horizon lointain et brumeux.

Par ce *Paysage fluvial avec embarcadère*, Jan Brueghel le Jeune nous prouve être à la hauteur de ses ancêtres et mériter sa place dans la généalogie des ces peintres qui ont fait l'art flamand.

*his grandfather, and Jan Brueghel the Elder, his father), Jan Brueghel the Younger shows that he fully belongs to this long line of painters through this wonderful river scene.*

*A subject introduced by Jan Brueghel the Elder at the beginning of the 17<sup>th</sup> century, the stretch of still water alongside a riverbank animated with characters is cleverly copied here by his son. While its composition is similar to the River scene with landing stage by Jan Brueghel the Elder at the Museum of Fine Arts in Nantes, our copper clearly reveals the personality of his son. More than simply continuing the Brueghelian style, Jan Brueghel the Younger renews the genre, making him an artist in his own right.*

*Our artist has employed great care and meticulousness to create this River scene with landing stage. In a charming atmosphere made up of shades of blue and green, Jan Brueghel the Younger presents us with a scene where each motif has been carefully considered, up to the reflection of the boats in these limpid, still waters, making him both a brilliant colourist as well as a scrupulous artist.*

*The main means of transport in Flanders in the 17<sup>th</sup> century, these landing stages that seem to disappear into the horizon, are the most animated part of our painting, giving it all its poetry and magic. Following the example of his father's model, Jan Brueghel the Younger has added a landing stage where red-roofed houses enliven the distant, misty horizon.*

*Through this River scene with landing stage, Jan Brueghel the Younger proves he is worthy of his forefathers and deserves his place in the genealogy of these painters who created Flemish art.*





# 33 Theodor Dirck Matham

1606 Haarlem – Amsterdam 1676

*Vue de la Sainte Chapelle*  
*View of the Sainte Chapelle*

Cuivre : 49,5 x 65,4 cm  
Copper: 49.5 x 65.4 cm

**Provenance** Collection privée.

Fils cadet et élève de Jacob Matham, Théodor Dirck Matham fit également ses armes chez Cornelis Bloemaert.

De 1633 à 1637, il fait un séjour à Rome où il réalise une série de gravures des statues du Palais Giustianiani, puis à Turin où il travaille à la décoration du palais du duc de Savoie.

En 1656, il est l'un des membres fondateurs de la Guilde Pictura de la Haye.

Graveur de formation, on ne connaît à ce jour qu'un petit nombre de peintures de la main de Théodor Dirck Matham. A ce titre, notre *Vue de la Sainte Chapelle* prend une dimension toute particulière et offre à nos yeux une composition remarquable manifestement empreinte d'un talent pictural indéniable.

Comme il en était l'usage pour de nombreux artistes peintres hollandais et flamands tels que Renier Nooms, Abraham de Verwer et Hendrick Mommers, Theodor Dirck Matham parcourt Paris et en illustre des vues principalement sous forme de gravures et de dessins.

Le Musée Carnavalet (Paris) conserve l'une de ces très rares vues de Paris peintes par notre artiste : la vue du Quai et du pont de la Tournelle et de l'île de la cité et de l'île Saint Louis. On lui reconnaît cette même lumière transparente dans laquelle baigne notre composition mais également cette même minutie, ce souci du détail que l'on peut sans hésitation attribuer à son métier de graveur donnant ainsi à cette *Vue de la Sainte Chapelle* grandeur et splendeur.

Monument peu représenté au XVII<sup>e</sup> siècle, La Sainte Chapelle, symbole de la monarchie de droit divin, se voit ici sublimée et nous fait regretter que peu de peintures de Theodor Dirck Matham nous soient parvenues à ce jour. Ce cuivre fait partie d'une série de vues de la capitale dont une vue du quai et du pont de la Tournelle et de l'île Saint-Louis, réalisée vers 1646 et propriété du musée Carnavalet.

*The son and pupil of Jacob Matham, Theodor Dirck Matham was also the pupil of Cornelis Bloemaert.*

*Between 1633 and 1637, he went to Rome where he made a series of engravings of the statues in the Giustianiani Palace. He then travelled to Turin where he worked on the decoration for the palace of the Duke of Savoy.*

*In 1656, he became one of the founding members of the Pictura Guild in The Hague.*

*Trained as an engraver, we are only familiar with a small number of paintings by Theodor Dirck Matham. As such, our View of the Sainte Chapelle takes on a very particular dimension and offers the viewer a remarkable painting that clearly bears the mark of an unquestionable pictorial talent.*

*As was common practice for numerous Dutch and Flemish painters such as Renier Nooms, Abraham de Verwer and Hendrick Mommers, Theodor Dirck Matham went to Paris and depicted views mainly in the form of engravings and drawings.*

*The Musée Carnavalet (Paris) has one of these very rare views of Paris painted by our artist: view of the Quai and Pont de la Tournelle and Ile de la Cité and Ile Saint Louis. We can recognise this same transparent light in which our painting bathes but also the same meticulousness and concern for detail that we can unhesitatingly attribute to his profession as an engraver, thus giving grandeur and splendour to this View of the Sainte Chapelle.*

*A monument rarely portrayed in the 17th century, the Sainte Chapelle, symbol of the divine right of the monarchy, is sublimated here, causing us to regret that so few paintings of Theodor Dirck Matham have come to light.*





# 34 David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Les fumeurs  
Smokers

Panneau : 17,5 x 24,5 cm  
Signé  
Panel: 17.5 x 24.5 cm  
Signed

**Provenance** Collection privée

David Teniers compte avec Adriaen Brouwer parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII<sup>e</sup> siècle. Ses scènes villageoises servirent de modèle aux tapisseries des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés. Teniers s'inspire en outre de sujets religieux, mythologiques et littéraires : il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Et c'est dans des tableaux comme *"La fête paysanne"* du Prado à Madrid, *"Le buveur attablé"* du Louvre, ou *"La tabagie"* au Musée du Petit Palais, que l'art de ce grand peintre peut exulter.

Au XVI<sup>e</sup> et surtout au XVII<sup>e</sup> siècle, les Pays-Bas voient leurs peintres se spécialiser dans un domaine bien spécifique ; en paraphrasant Margret Klinge, David Teniers est, avec Adriaen Brouwer, le plus grand peintre de genre flamand du Siècle d'Or. Au travers des scènes de tabagie où les personnages fument et boivent dans une atmosphère de détente visible, David Teniers montre une observation attentive du comportement humain et des descriptions de la vie rurale. Tous les aspects dont notre composition en est une parfaite illustration. En partie reflet de la réalité de l'époque, ces scènes de tabagies ne constituent pas uniquement une peinture de mœurs. Des dictons de cette époque et des légendes figurant sur des gravures faites d'après ces tableaux y associent le plus souvent un avertissement se rapportant au plaisir douteux aggravés par une sensation d'ivresse pas toujours bien maîtrisée. A l'instar de Pierre Brueghel l'Ancien dont l'influence est perceptible sur plusieurs générations, David Teniers voit son œuvre se répercuter à travers les siècles et les frontières allant même jusqu'à sensibiliser la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec Watteau.

*Alongside Adriaen Brouwer, David Teniers is one of the greatest Flemish genre painters of the 17<sup>th</sup> century. His village scenes served as models for tapestries in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Dean of the Antwerp Guild of Saint Luke in 1645, he moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm nominated him court painter and administrator of his collection. His first genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer, and he began by painting landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He broadened his range of themes and besides rustic scenes, he made paintings featuring magicians, witches, doctors and alchemists. His characters are sometimes portrayed as monkeys or cats in costume instead. Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. As regards the genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer's repertoire, increasing the number of village fêtes and other popular festivities. And it is through paintings such as "The peasants feast" in the Prado in Madrid, "Drinker at a table" in the Louvre, or "The smoking room" in the Petit Palais museum that the art of this great painter is exulted.*

*In the 16th century, and especially in the 17<sup>th</sup> century, Netherlandish painters specialised in a specific domain; to paraphrase Margret Klinge, David Teniers was, alongside Adriaen Brouwer, the greatest painter of the Flemish genre from the Golden Age. Through these scenes where characters smoke and drink in a visibly relaxed atmosphere, David Teniers shows a careful observation of human behaviour and descriptions of rural life. All the aspects of our painting illustrate this perfectly. Partly a reflection of the reality of that era, these smoking scenes are not only a portrayal of social customs. Sayings from this period and legends featuring on engravings based on these paintings, often contain a warning relating to the dubious pleasure worsened by a sensation of drunkenness that is not always under control. Following the example of Pieter Brueghel the Elder, whose influence is noticeable over several generations, David Teniers' work is echoed through the centuries and across borders, even influencing French 18<sup>th</sup> century painting, especially the works of Watteau.*





# 35 Isaac van Oosten

1613 – Anvers – 1661

*L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*  
*The animals entering Noah's Ark*

Cuivre : 69,5 x 86,8 cm  
Signé en bas à droite : J.v.oosten. fecit  
Copper: 69.5 x 86.8 cm  
Signed bottom right: J.v.oosten. fecit

**Provenance** Collection privée

Fils d'un marchand de tableaux portant le même nom, Isaac Van Oosten est né à Anvers en 1613. Ce n'est qu'en 1652, à l'âge de trente neuf ans, qu'il devint maître de la corporation. Sa production fut limitée puisqu'il décéda en 1661 sans laisser de postérité.

En bon anversois, Isaac Van Oosten se plaît à représenter de simples paysages largement dégagés. Sa production, située dans la deuxième moitié du siècle, est loin d'avoir subi l'influence des peintres de la forêt. Il préfère les grands espaces simplement animés par un étang ou quelques bouquets d'arbres. Douceur et tranquillité se dégagent d'un paysage largement vallonné. Nulle brise n'agite les arbres, la lumière se répand doucement sur toute la composition.

La technique fine et minutieuse, les délicates nuances des tonalités situent l'artiste dans la lignée des suiveurs de Jan Brueghel de Velours, mais il faut reconnaître à Van Oosten un sens de la lumière et de la composition bien équilibrée qui fait de ses tableaux des œuvres tout à fait charmantes.

Exceptionnel par ses dimensions, ce cuivre est d'autant plus prodigieux qu'il illustre un sujet biblique, thème très rarement traité par Isaac van Oosten, à savoir *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*.

Inscrit dans un contexte du XVII<sup>e</sup> siècle, cet épisode de la Génèse nous relate le moment où Noé embarque dans l'Arche avec un couple de chaque espèce animale.

Après s'être repenti d'avoir créé l'Homme, Dieu, par un déluge de quarante jours et quarante nuits, décide en effet de détruire l'ensemble de sa création, aussi bien humaine qu'animale. Seul Noé trouve grâce aux yeux de l'Eternel. Dieu lui ordonne de construire une arche suffisamment grande pour l'accueillir lui et sa famille ainsi qu'un mâle et une femelle de chaque espèce animale.

« Et Noé entra dans l'arche avec ses fils, sa femme et les femmes de ses fils, pour échapper aux eaux du déluge.

*D'entre les animaux purs et les animaux qui ne sont pas purs, les oiseaux et tout ce qui se meut sur la terre, Il entra dans l'arche auprès de Noé, deux à deux, un mâle et une femelle, comme Dieu l'avait ordonné à Noé ».*

(La Génèse, 7.7 - 7.9)

*The son of an art dealer of the same name, Isaac van Oosten was born in Antwerp in 1613. It was only in 1652, at the age of thirty-nine, that he became a master of the corporation. His production was limited since he died in 1661 without leaving any descendents.*

*As a good Antwerpian, Isaac van Oosten liked to paint simple open landscapes. His works, situated in the second half of the century, were barely influenced by woodland painters. He preferred open spaces, simply animated by a pond or several clumps of trees. Gentleness and tranquillity emanate from a mainly hilly landscape. No breeze moves the trees, and the light spreads gently over the entire painting.*

*The fine and meticulous technique and the delicate nuances in the colours, situate our artist in the line of imitators of Jan 'Velvet' Brueghel, though we must acknowledge a sense of light and balance in the works of van Oosten, which makes his paintings altogether charming.*

*Exceptional owing to its dimensions, this copper is all the more prestigious since it illustrates a biblical subject, a theme rarely portrayed by Isaac van Oosten, i.e. The animals entering into Noah's Ark.*

*Put into a 17<sup>th</sup> century context, this episode of Genesis tells us about the moment when Noah embarks into the Ark with a couple of each species of animal.*

*After having repented for the creation Man, God, decides to destroy his entire creation, both human and animal, by sending a flood that will last for forty days and forty nights. Only Noah finds grace in the eyes of the Lord. God orders him to build an ark that is sufficiently big for he and his family as well as the male and female of each animal species.*

“And Noah went in, and his sons, and his wife, and his sons' wives with him, into the ark, because of the waters of the flood.

Of clean beasts, and of beasts that are not clean, and of fowls, and of every thing that creepeth upon the earth,

They went in two and two unto Noah into the ark, the male and the female, as God had commanded Noah.”

(Genesis 7: 7-9)





Traité dans la tradition picturale de Jan Brueghel de Velours et repris d'une des compositions du maître, ce sujet reste empreint de la personnalité d'Isaac van Oosten. On reconnaît aisément la main de l'artiste dans la manière de concevoir un paysage particulièrement ample et dégagé.

Par cette suite d'animaux, le peintre assure la jonction entre les différents plans et emmène notre regard, judicieusement et simplement, vers l'endroit où se tient l'arche. Tout converge vers le navire de bois. Dans les arbres, un attroupement d'oiseaux aux plumages bigarrés ponctue la composition de taches colorées et semblent former un triangle dont la pointe indique également le lieu de sauvetage.

Plantée dans un décor magnifique, cette arche est sublimée par le rendu de l'atmosphère au dégradé somptueux de couleurs bleues et vertes. Représentée dans un contexte totalement anachronique, cette Entrée des animaux dans l'arche de Noé nous dévoile deux tableaux en un. Ce sujet prépondérant mis à part, Isaac van Oosten, nous dépeint un paysage des alentours anversoises, avec ses villages et ses constructions, animé de plusieurs personnages de l'époque qui paraissent s'étonner d'assister au passage de cet amoncellement d'animaux.

Le choix et le traitement du thème rappelle la manière de Jan Brueghel le Jeune, ce qui nous laisse penser qu'il s'agit là d'une œuvre datant des années 1650, soit peinte durant les dernières années de la vie de l'artiste.

Peintre méticuleux, Isaac van Oosten prouve, par cette *Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, qu'il est un peintre paysagiste de grand talent et le digne héritier de Jan Brueghel le Vieux.

*Painted in the pictorial tradition of Jan 'Velvet' Brueghel and copied from one of the master's paintings, this subject is imbued here with the personality of Isaac van Oosten. We can easily recognise the artist's style in his manner of creating a particularly vast and open landscape.*

*Through this series of animals, the painter links the various planes and cleverly and simply leads our view to the place where the ark is standing. Everything converges upon the wooden vessel. In the trees, a flock of birds with multi-coloured feathers adds touches of colour to the painting and seem to form a triangle whose summit also points towards the ark.*

*In the middle of a magnificent décor, this ark is sublimated by a sumptuously shaded atmosphere of blues and greens. Represented in a totally anachronistic context, this portrayal of The animals entering Noah's Ark reveals two paintings in one. Besides this dominant subject, Isaac van Oosten depicts a landscape from the surrounding area of Antwerp, with its villages and buildings, animated by several characters from that time who appear to be surprised to be witnessing all the animals go by.*

*The choice and the way in which the theme is portrayed is reminiscent of Jan Brueghel the Younger, which leads us to believe that this work dates from the 1650s, and was thus painted in the last few years of the artist's life.*

*A meticulous painter, Isaac van Oosten proves through The animals entering Noah's Ark, that he was a highly talented landscape painter and a worthy heir of Jan Brueghel the Younger.*





*Paysage fluvial avec moulin à vent*  
*River landscape with windmill*

Cuivre : 11,6 x 17,9 cm  
 Copper: 11,6 x 17,9 cm

**Provenance** Collection privée

De son enseignement tiré de Jan Brueghel de Velours, dont il était l'un des meilleurs disciples, van Oosten reprend ici le modèle du paysage fluvial animé élaboré par son maître. De cet héritage pictural, il n'en retire que l'idée, sa composition lui est toute personnelle.

Astucieusement, van Oosten divise sa composition par une verticale formée par le puissant mat d'une embarcation. Les deux parties distinctes ainsi créées voient leur espace et leur profondeur mis en place grâce à une succession de plans et par un jeu habile d'ombres et de lumière.

La partie droite de la composition, dominée par un moulin-à-vent, baigne dans un brun profond et ambré mettant ainsi en exergue la foule de personnages saisis dans leurs activités quotidiennes. Capturés sur le vif, ces protagonistes prennent tout leur caractère réaliste pour mieux attirer et retenir le regard du spectateur.

De nombreuses embarcations naviguant au gré du vent forment la partie gauche de notre cuivre. La nuance des coloris qui s'estompe progressivement nous donne l'illusion d'une profondeur infinie. Les confins de cet horizon se perdent alors dans des volutes aux tonalités magiques bleues et vertes.

Si le schéma d'ensemble reprend effectivement un schéma brueghelien, le traitement des détails et la lumière travaillée appartiennent bel et bien à van Oosten. Ses personnages, toujours très librement croqués, sont également rendus de façon très caractéristique, au hasard des scènes savoureuses des marins, des paysans et des voyageurs qui peuplent de manière vivante ce paysage calme et presque mélancolique.

Van Oosten was one of Jan 'Velvet' Brueghel's best disciples and here he has adopted the model of an animated river landscape elaborated by his master. However, he only retains the concept of this pictorial heritage; his painting is entirely personal interpretation.

He cleverly divides his composition with a vertical formed by the powerful mast of a boat. The space and the depth of these two distinct parts are organised thanks to a succession of planes and the skilful use of shadows and light.

The right side of the painting, dominated by a windmill, bathes in a deep, amber brown thus emphasising the crowd of characters performing their daily activities. In these real-life images, the realism of these protagonists comes across very clearly, attracting and retaining the viewer's attention. Numerous boats sailing along in the wind make up the left side of our copper. The hues of the colours that gradually fade into the background give the impression of an infinite depth. The limit of this horizon blends into curls painted in magical tones of blue and green.

While the organisation of the whole does indeed follow a Brueghelian pattern, the way the details and light are painted are very particular to van Oosten. These characters, always sketched very freely, are also painted in a highly characteristic manner, appearing in the wonderful scenes of sailors, peasants and travellers that enliven this calm and almost melancholic landscape.





# 37 Pieter Gijsels

1621 – Anvers – 1690

*Paysage fluvial avec embarcadère  
et moulin à vent*  
*River landscape with landing stage  
and windmill*

Cuivre : 16,6 x 22,5 cm  
Signé P.GISELS  
Copper: 16,6 x 22,5 cm  
Signed P.GISELS

**Provenance** Collection privée

Pieter Gijsels est né à Anvers où il fut l'élève de Jan Boots en 1641 et acquit sa maîtrise en 1650. Comme son maître, il s'adonna autant au paysage qu'à la nature morte. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours dans sa composition et le choix du coloris. Son art se distingue par l'accent qu'il met sur le jeu de lumière, qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives, ainsi que par sa facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains. Parfois, Pieter Gijsels réintroduit dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se distingue enfin par une figuration élégante des personnages, qui le rapproche des maîtres du genre : Jérôme Janssens, dit le danseur, ou Gonzales Coques. Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, fait de Pieter Gijsels un des peintres flamands les plus appréciés.

Déjà sublimé dès les premières décades du XVII<sup>e</sup> siècle par Jan Brueghel le Vieux, le paysage connaît son véritable âge d'or grâce au talent de peintres tel que Pieter Gijsels. Considéré comme le meilleur paysagiste de la première génération des suiveurs de Jan Brueghel le Vieux, notre artiste illustre à merveille sa maîtrise du pinceau et des couleurs au travers de ce *Paysage fluvial avec embarcadère et moulin à vent*.

Ce panneau joliment enlevé laisse deviner derrière ces couleurs profondes et intenses un choix réfléchi et voulu des coloris par l'artiste. Dans ce ciel au bleu précieux, une auréole de clarté laisse imaginer un soleil que l'on s'attend à voir apparaître d'un instant à l'autre. C'est cette source de lumière qui offrira au reste de la composition ces dégradés de couleurs qui feront de ce ciel un amoncellement de nuages au volume palpable et de cette rivière un chemin aux reflets dorés et magiques.

Coloriste de talent, Pieter Gijsels crée dès le premier regard une homogénéité de l'ensemble, projetant ainsi sa composition dans la modernité.

Il faut également souligner la méticulosité et la minutie indéniables dont notre artiste fait preuve au regard des détails dont foisonne ce *Paysage fluvial avec embarcadère et moulin à vent*. Subtilement, Pieter Gijsels inscrit ici et là des personnages pêchant, bavardant et vacant à leurs occupations. L'accent est mis sur l'animation humaine.

Séduisante et charmante, cette composition nous dépeint un artiste au talent certain et évocateur conduisant alors son spectateur à rêver aux merveilleux paysages d'autrefois.

Pieter Gysels was born in Antwerp where he became the pupil of Jan Boots in 1641 and a master in 1650. Like his master, he devoted himself to both landscapes and still lifes. The style of his landscapes is similar to that of Jan 'Velvet' Brueghel in their composition and choice of colours. What makes his work stand out is the emphasis he places on lighting effects, sometimes even using very bright colours, as well as his delicate and meticulous technique, especially in the way he paints his backgrounds. Occasionally, Pieter Gysels reintroduces panoramic landscapes into his paintings. He is also known for the elegant representation of his characters, similar to the style of other masters of the genre: Jérôme Janssens, also known as 'the dancer', or Gonzales Coques. The charm of his paintings, together with the diversity of his inspiration, make Pieter Gysels one of the most valued Flemish painters.

Already sublimated in the first few decades of the 17th century by Jan Brueghel the Elder, it was thanks to the talent of painters such as Pieter Gysels that landscape had its golden age. Considered to be the best landscape painter amongst the first generation of imitators of Jan Brueghel the Elder, our artist wonderfully illustrates his skilled brushwork and colours in this *River landscape with landing stage and windmill*.

Behind the deep and intense colours of this prettily executed panel, we can sense that the artist has made a considered and decisive choice concerning the colours. In this precious blue sky, a halo of light indicates the sun which we expect to appear at any moment. It is this source of light that creates the gradation of colours in the painting, turning the sky into a mass of palpable clouds and the river into a golden, magical stretch of water. A talented colourist, Pieter Gysels immediately establishes a homogenous whole, thus giving his painting a modern feel.

We should also stress the artist's meticulousness and precision with regard to the abundance of details that fill this *River landscape with landing*





*Papillons et coléoptères voisinant autour d’une  
branche de groseillier Serpents et chenilles formant  
le nom de l’artiste  
Study of insects*

Cuivres : 14 x 19 cm  
Le premier cuivre est signé à l’aide de serpents :  
*Joan van / Kessel* et il porte la mention : fecit. Anno. 1657.  
Copper: 14 x 19 cm  
The first copper is signed using snakes: *Joan van /  
Kessel* and features the note: fecit. Anno. 1657.

**Provenance** David M. Koester, Zurich ;  
Collection privée.

**littérature**  
F. F. Gueffi, *Otto Marseus van Schrieck a Firenze - Contributoo all storia dei rapporti fraziatie figurative nel seicento Toscano* - I , in *Antichità Viva* 16 No. 2, pp. 15-26 and "II" in idem No. 4 (1977), pp. 13-21, fig. 8 ;  
E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle*, Sterrebeek 1983, pp. 367, No. 65 et pp. 368, No. 135 ;  
L. T. tomasi, *An Oak Spring Flora*, Upperville (Va) 1997, p. 105 (sub No. 26).

**exposition**  
Paris, VIII<sup>e</sup> Biennale, *Catalogue de la galerie Koester*, 1976, No. 1, reproduit ;  
Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, *Brueghel, une dynastie de peintres*, 18 septembre - 18 novembre 1980, No. 278 et 279, p. 330.

Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos. Il se spécialisa dans la peinture d’animaux, d’oiseaux, de batraciens et d’insectes qu’il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d’objets qu’il y introduit : plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Véritables chefs-d’œuvre, ces deux *études d’insectes*, avec leurs rendus précieux et leurs finessees incomparables, illustrent à merveille la quintessence de l’art de Jan van Kessel.  
A l’heure où l’esprit du baroque est insufflé par Rubens, Jan van Kessel fait le choix de rester fidèle à la technique de l’Ecole ganto-brugeoise et de continuer dans la lignée des anciens miniaturistes. Il ne cherche pas à renouveler un genre mais à le respecter. Tout en restant dans la tradition de son grand-père, Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel va plus loin. Alors que s’épanouit l’art de la nature morte hollandaise avec représentations de gibiers et autres illustrations d’animaux vivants au calme d’objets mis en scène, notre artiste décide de peindre des espèces animales rarement vues par les citadins, remplis de mystère et d’exotisme. Il multiplie alors les représentations de papillons, de grenouilles, de serpents, de lézards et autres curiosités entomologiques donnant ainsi à ses compositions une atmosphère étrange et curieuse qui séduit son spectateur.  
A l’instar de Hoefnagel, Jan van Kessel reprend habilement l’utilisation d’un fond clair et neutre. Allié à une source légère de lumière, créant ainsi des ombres subtiles et délicates, celui-ci confère à chaque motif une sensation de volume presque palpable. Chaque détail se voit ici retranscrit avec tellement de soin, de maîtrise et donc de réalisme que l’on ne serait

*The maternal grandson of Jan ‘Velvet’ Brueghel, and the nephew of Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. He specialised in painting animals, birds, batrachians and insects, which he especially featured in his paintings of the four elements, the four corners of the world (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), allegories, fables and very small-sized works for cabinet rooms. Jan van Kessel was also one of the century’s most brilliant painters of flowers. His roses, often pink in colour, or tulips, were finely detailed and arranged in loose bouquets. The subtle attention to detail can be seen in his still lifes of fruit and in the way he depicts objects in his paintings: dishes, baskets, vases. The charm of his delicately and precisely painted compositions, as well as the bright, strong tones of his colours make Jan van Kessel one of the most endearing and valued Flemish painters.*

*True masterpieces, these two studies of insects, with their inimitable rendering and their incomparable finesse, wonderfully illustrate the quintessence of the art of Jan van Kessel.*  
*At a time when Rubens was inspiring art with the spirit of baroque, Jan van Kessel chose to remain faithful to the technique of the Ghent-Bruges school and to continue in the line of the former miniaturists. He was not seeking to revive a genre but to respect it. While remaining in the tradition of his grandfather, Jan ‘Velvet’ Brueghel, Jan van Kessel went further. Despite the blossoming of Dutch still lifes depicting game and other illustrations of living animals amongst the calm of staged objects, our artist decided to paint species of animals filled with mystery and exoticism, rarely seen by city dwellers. He painted numerous butterflies, frogs, snakes, lizards and other entomological curiosities, thus giving his compositions a strange, curious atmosphere that seduced his audience.*  
*Following the example of Hoefnagel, Jan van Kessel cleverly copies his use of a light-coloured, neutral background. Combined with a gentle light source, thus creating subtle and delicate shadows, this background fills each motif with an almost palpable sense of volume. Here, each detail is depicted with such care and skill, and therefore realism, that we half expect to see the snakes slither away and the butterflies to fly off. Using the finest detail, Jan van Kessel illustrates the transience of all sorts of insects in this painting. These pictorial*





pas surpris de voir ces serpents se mettre à ramper et ces papillons s'envoler. Jan van Kessel a, avec acuité, illustré ici toutes sortes d'insectes dans leur fugacité. Ces détails picturaux nous dépeignent une observation attentive de la nature par l'artiste. En signant et en datant soigneusement, notre artiste montre bien qu'il cherche à dégager ses compositions de tout aspect scientifique.

Sur le premier tableautin, treize espèces d'insectes différentes sont représentées isolément et voisinent autour d'une branche de groseillier dont les fruits, joliment enlevés, sont appétissants. Parmi les papillons, on reconnaît le grand diéléphile ou sphinx de la vigne (en haut à droite), l'*arctia villica* (à gauche au centre) et l'*eurrhypara urticata* (en bas, à gauche du chilognathe, communément appelé mille-pattes). Des œuvres similaires sont conservées au Rijksmuseum à Amsterdam, à la National Gallery of Art à Washington et au Getty Museum à Los Angeles.

Sur le second cuivre, deux serpents et diverses chenilles s'entrelacent, s'entortillent pour former par un dessin de lettres élégantes, le nom de l'artiste qui est entouré par des araignées et d'autres chenilles. En bas à droite, on trouve un coquillage. Particulièrement rare et original par cette façon d'ordonnancer les insectes, ce tableautin est à rapprocher d'un tableau qui se trouvait dans la William Hallsborough Gallery à Londres en 1956 (cf. *The Connoisseur*, avril 1956). Il nous faut également faire référence au détail du panneau central de l'Europe conservée à l'Alte Pinakothek de Munich. On y retrouve en effet, parmi tous les tableaux illustrant des insectes, un petit tableautin qui offre de grandes similitudes avec notre version. L'artiste l'utilise ici comme signature.

D'autres études d'insectes de notre artiste sont également visibles au Fitzwilliam Museum à Cambridge, au Fine Arts Museums de San Francisco et enfin au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Recherchées et très appréciées de son vivant, les *études d'insectes* de Jan van Kessel connaissent aujourd'hui le même engouement. Peintre de talent, tant par sa maîtrise du pinceau que par l'éclectisme des thèmes qu'il aborde, Jan van Kessel se montre, au travers de ses *études d'insectes*, être un artiste d'une grande sensibilité et d'une précision tout à fait confondantes contribuant ainsi à faire du XVII<sup>e</sup> siècle « L'Âge d'Or » de la peinture flamande.

*details reveal the artist's careful observation of nature.*

*Through the freedom he employs in his arrangement of these insects – contrary to Hoefnagel who uses symmetry as the structure for his studies – and the introduction of elements, such as the redcurrant branch, used to animate his minuscule still lifes, Jan van Kessel shows his personality and his will to imbue his studies with an original and artistic character. By carefully signing and dating his work, it is clear our artist intends to show that his paintings are not of a scientific nature.*

*On the first small painting, thirteen different types of insect are individually represented around a redcurrant branch featuring appetising and prettily painted fruit. Amongst the butterflies is a Deilephila elpenor or Elephant Hawk Moth (top right), an Arctia villica (left centre) and an Eurrhypara urticata (at the bottom, to the left of the Chilognatha, commonly known as a millipede). There are similar works in the Rijksmuseum in Amsterdam, the National Gallery of Art in Washington and in the Getty Museum in Los Angeles.*

*On the second copper plate, two snakes and various caterpillars intertwine to form a pattern representing elegant letters – the name of the artist – surrounded by spiders and other caterpillars. A shell can be seen at the bottom on the right. Particularly rare and original owing to the way the insects are arranged, this small painting is similar to a painting that was in the William Hallsborough Gallery in London in 1956 (cf. *The Connoisseur*, April 1956). We should also refer to the detail in the central panel of Europe kept at the Alte Pinakothek in Munich. Amongst all the paintings showing insects, this is a small painting that bears a great resemblance to our version. The artist uses it to represent his signature.*

*Other studies of insects by our artist can also be seen in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, in the Fine Arts Museums of San Francisco and finally, in the Strasbourg Museum of Fine Arts. Greatly enjoyed and highly sought after during his lifetime, Jan van Kessel's studies of insects are still immensely popular today. A talented painter, both through the skill of his brushstrokes and the eclecticism of the themes he depicts, Jan van Kessel proves he is a highly sensitive and astoundingly precise artist – as can be seen in his studies of insects – and thus a major player in making the 17<sup>th</sup> century 'The Golden Age' of Flemish painting.*





# 40-41

## Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

*Natures mortes aux paniers et aux vases de fleurs*  
*Still lifes with baskets and vases of flowers*

Paire de cuivres : 21 x 30 cm  
Pair of coppers: 21 x 30 cm

**Provenance** Collection privée.

Genre dans lequel il excelle, la nature morte égayée d'animaux est chez Jan van Kessel source de fraîcheur et de délicatesse.

Dans ces deux précieux cuivres, on retrouve ce même amoncellement de fleurs sans que l'artiste ne fasse pour autant preuve de répétition.

Avec habileté, il y détaille amoureusement chaque forme et chaque couleur. Le coup de pinceau qui lui est si caractéristique aborde les réceptacles débordant généreusement de végétaux aux mille senteurs d'un trait précieux et enlevé.

Le talent du maître se manifeste avec virtuosité dans ces pétales ourlés ainsi que dans les nervures et les rebords de fleurs.

Par l'adjonction de tulipes, d'œillets, de roses, de viornes, de boules de neige et autres fleurs au rendu lumineux, et par l'introduction de volatiles au plumage bigarré, en l'occurrence un perroquet, Jan van Kessel distribue sur ces merveilleux petits cuivres quantité d'accents de couleur séduisants accentuant ainsi la magnificence de ces deux compositions. Avec acuité, il provoque des contrastes entre les teintes bleu vif des vases de porcelaine de Chine et les teintes chaudes et légères des fleurs.

Empli de délicatesse et d'habileté, cette paire de cuivres illustre à merveille tout le talent de Jan van Kessel.

*Still lifes enlivened with animals, a genre in which Jan van Kessel excelled, are a source of freshness and refinement in his works.*

*In these two invaluable coppers, we find this same mass of flowers though the artist is by no means repeating himself.*

*He skilfully and lovingly details each form and each colour. His uses his characteristic style of a rich and spirited brushstroke to paint the receptacles generously overflowing with scent-filled plants. The brilliant talent of the master can be seen in these beautifully defined petals and in the veins and edges of the flowers.*

*By adding tulips, carnations, roses, viburnums, snowballs and other flowers that exude light, and by introducing birds with multi-coloured feathers, a parrot in this case, Jan van Kessel scatters numerous touches of appealing colours across these small coppers, thus emphasizing the magnificence of these two paintings. He skilfully creates contrasts between the bright blues of the china vases and the warm, light hues of the flowers.*

*Filled with finesse and skill, this pair of coppers wonderfully illustrates all the talent of Jan van Kessel.*





# 42-49

## Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Unique ensemble de huit natures mortes  
Unique series of eight still lifes

Huile sur cuivre : 16,2 x 21,2 cm  
Oil on copper: 16.2 x 21.2 cm

**Provenance** Collection privée

Cette somptueuse série de huit natures mortes est exceptionnelle à plus d'un titre. L'artiste introduit dans cette succession de tableaux la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection. La corbeille et les bouquets de fleurs, les fruits déposés dans de précieux plats en porcelaine de Chine ou de Delft ou encore les disputes d'animaux, sont autant de sujets traités tout au long de la vie de ce grand peintre. 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.

La nature morte de Jan van Kessel se voit presque toujours égayée d'animaux. Cet apport accentue ainsi la vitalité de la figuration naturaliste. Il reprend cette idée aux compositions du peintre F. Snyders qui avait développé ce thème dans les années 1610-1615. Selon un principe cher à l'artiste anversois, le sol est à chaque fois recouvert d'une « jonchée » de fruits, de coquillages, de poissons et de gibier déposés, de-ci de-là, presque par inadvertance. Les raisins, pêches, figues, cerises, citrons, grenades, melons et autres choux et raifort sont disposés de façon très rapprochée, se chevauchant pour certains, tout en créant des compositions remarquablement équilibrées aux harmonies chromatiques simples mais particulièrement réussies. Pour accentuer encore cette impression de désordre « construit », Jan van Kessel prend soin d'ordonner ses tableaux au moyen d'une architecture faite de paniers, de corbeilles et de vases qui structurent l'ensemble.

Les compositions florales sont construites, quant à elles, à partir d'une autre logique. Les bouquets et paniers de fleurs sont présentés non plus à même le sol mais sur une table à hauteur du regard du spectateur. Ces tableaux n'ayant pas la scénographie des natures mortes avec animaux, l'artiste crée l'idée de profondeur en maîtrisant parfaitement sa lumière. Dans chaque composition, les iris, les tulipes et les roses sont disposés en gerbe de couleur à l'image d'un bouquet de feu d'artifice. Tout comme les fruits, les fleurs sont appréhendées de telle manière que chaque floraison individuelle puisse être perçue dans sa globalité.

*It would be a unique opportunity for a collector to own such a series of still lifes. Besides the very number of them, the pictorial quality of the works is especially rare. Jan van Kessel charmed his contemporaries with a lively and bold brushstroke, which perfectly matched the copper media he favoured. These still lifes are an eloquent example. From one copper to another, without ever repeating himself, the painter incessantly refines his style of rawing, diversifies his palette and rearranges his motifs. These eight small coppers contain one of his favourite subjects: a still life enlivened with animals, thus emphasising the vitality of naturalist elements. He copied the idea from F. Snyders, whom he had discovered between 1610 and 1615.*

*On the top of a table, parallel to the edge of the picture and continuing into the middle of it in depth, the painter presents the viewer with bowls of fruit, bouquets of flowers, monkeys and parrots. All the animals in this little world seem to be shouting at each other and thus introducing an element of dramatic yet satirical tension into each of the paintings. The painter's frequent use of a small Chinese porcelain bowl in his paintings reinforces the idea of a precarious balance and the risk of broken china. Van Kessel plunges the viewer into a baroque whirlwind.*

*In each painting, irises, tulips and roses are arranged in little pastel-coloured vases. Just like the fruit, the flowers are rendered in such a way that each individual head must be perceived in its entirety. The grapes, peaches, figs, cherries, lemons, pomegranates, melons and cabbages and horseradish are scattered closely around each of the tables, some of them overlapping, thus creating remarkably balanced compositions with simple but particularly successful chromatic harmonies.*

*The brilliance in the execution of such works makes these eight still lifes an exceptional collection of an extreme rarity. These precious works will delight the informed amateur.*





Mais le charme de ces cuivres réside, par-dessus tout, dans le rendu fidèle des animaux de compagnie qui peuplent les scènes. Le chat qui chaparde un poisson sous l'œil menaçant du chien, le dalmatien qui semble attendre l'arrivée de son maître, le perroquet qui se chamaille avec le singe... Tout ce petit monde animal semble s'invectiver et introduit dans chacun des tableaux un élément de tension à la fois dramatique et satirique. L'usage fréquent qu'a le peintre d'introduire dans ses compositions un petit bol de porcelaine renforce encore l'idée de l'équilibre précaire et du risque de vaisselle cassée. Van Kessel fait plonger le spectateur dans un tourbillon baroque fourmillant de détails exotiques qui devaient particulièrement amuser les contemporains du peintre.

Le brio d'une telle exécution fait de ces huit compositions un ensemble exceptionnel, d'une extrême rareté et préservé à ce jour dans son intégrité.





# 50-51

## Theobald Michau

1676 Tournai – Anvers 1765

*Paire de paysages fluviaux*  
*Pair of river landscapes*

Panneaux : 33 x 45,5 cm  
Panels: 33 x 45.5 cm

**Provenance** Sotheby's, London, 11/04/1990, No. 67  
Collection privée.

Après avoir reçu sa formation, vers 1686, dans l'atelier bruxellois de Luca Achtschellinck, paysagiste et spécialiste de cartons de tapisseries, Théobald Michau s'illustra dans ses paysages rustiques comme l'un des meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours, tout en annonçant la vision nouvelle du paysage atmosphérique. Franc-maître de la Corporation des peintres de Bruxelles en 1699, il se fixe ensuite à Anvers où il est nommé maître de la Guilde en 1711. Son art s'inscrit dans la tradition des maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle : on y perçoit dans la vivacité de la touche l'influence de David Teniers, la manière des paysagistes tels Pieter Gijssels et celle de la dynastie des Brueghel dont il perpétue le genre jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Son œuvre compte des compositions originales équivalentes tant par la maîtrise de son pinceau que par la qualité de son coloris aux tonalités claires qui se fondent en nuances délicates. A son tour, il aura de nombreux disciples tels Balthazar et Karel Beschey.

Naturellement influencée par Brueghel, la personnalité de notre artiste se distingue par son jeu de lumière qui confère à sa palette de couleurs des tonalités plus claires plongeant ainsi son œuvre dans un climat empreint de douceur et de délicatesse.

Sur le premier panneau, une entrée de village animée s'offre à l'œil du spectateur : un couple de bergers accompagné de leur troupeau sont sur le départ. Non loin de là, un petit groupe de personnes profite de l'ombre des grands arbres pour faire une halte aux abords d'un plan d'eau alors que des cavaliers éperonnent leurs chevaux en direction des habitations dissimulées par une brume naissante. Les qualités exceptionnelles du coloriste créent, subtilement, l'homogénéité de l'ensemble par le dégradé de ces nuances fondantes. Le second panneau représente un embarcadère animé de personnages s'apprêtant à monter dans des barques pour traverser le fleuve tandis que d'autres bateaux voguent déjà en direction du village tout juste visible dans le lointain bleuté. Près de l'eau, des villageois conversent. Saisis sous des éclairages contrastés et dans des attitudes très variées, ces personnages sont peints avec une minutie et une retenue remarquables. La peinture des cieux d'aspect vaporeux, qui prend une large place dans ces deux panneaux, provoquant d'innombrables nuances délicates, se conjugue à merveille aux teintes soutenues des feuillages verdoyants. De part ce caractère délicat, notre paire de paysages est à rapprocher du *Paysage avec attelage* du Musée Royal des Beaux - Arts de Belgique mais également du *Paysage fluvial* conservé au Cincinnati Art Museum.

*After receiving his training circa 1686 in the studio of the Brussels landscape artist and specialist in tapestry cartoons, Luca Achtschellinck, Theobald Michau gained renown as one of the best disciples of Jan 'Velvet' Brueghel through his rustic landscapes, whilst also being a forerunner of the new vision of atmospheric landscape. A free master of the Brussels Guild of Painters in 1699, he then settled in Antwerp where he became a Master of the Guild in 1711. His art falls under the tradition of the 17<sup>th</sup> century masters: through the vivacity of his strokes, we can perceive the influence of David Teniers, as well as the manner of landscape artists such as Pieter Gijssels and the Brueghel dynasty, whose genre he perpetuated until the beginning of the 18<sup>th</sup> century. His works include original paintings whose value lies as much in the skill of his brushstrokes as in the quality of the pale tones of his colours that merge into delicate shades. He himself had numerous disciples such as Balthazar and Karel Beschey.*

*Naturally influenced by Brueghel, the personality of our artist is apparent through his use of light that adds paler tones to his palette of colours, thus plunging his work into a climate tinged with gentleness and delicacy. In the first panel, the viewer is confronted with an animated entrance into a village: a couple of shepherds accompanied by their flock are ready to leave. Nearby, a small group of people are taking advantage of the shade offered by large trees to make a stop by the side of a stretch of water, while horsemen spur on their horses in the direction of the houses concealed by a rising mist. The colourist's exceptional qualities subtly create a harmonious whole through the gradation of these hues that blend into one another. The second panel represents an animated landing stage with people ready to embark upon the boats to cross the river, while other boats are already sailing towards the village which is just visible in the bluish horizon. The villagers are conversing close to the water. These dispersed figures are however arranged in a certain order and positioned as though on the stage of a theatre. Captured by contrasted lighting in a variety of attitudes, these protagonists have been painted with remarkable meticulousness and control.*

*The hazy manner in which the sky – which takes up a significant amount of space in these two panels – is painted, creating numerous delicate hues, wonderfully combines with the strong colours of the green foliage. The delicate character of this pair of landscapes can be compared with the Landscape with horse and cart in Belgium's Royal Museum of Fine Arts, as well as with the River landscape kept at the Cincinnati Art Museum.*





# 52 Josef van Bredael

1688 Anvers — Paris 1739

Entrée de village avec moulin à vent  
Entrance to a village with a windmill

Cuivre : 26 x 33,3 cm  
Monogrammé en bas à droite  
Copper: 26 x 33.3 cm  
Monogrammed at the bottom on the right

**Provenance** Collection privée.

Frère de Jan Pieter, Josef van Bredael fut un paysagiste flamand, membre d’une longue lignée de peintres. En 1706, à l’âge de dix-huit ans il s’engage pour une durée de quatre ans à copier, pour le marchand anversois J. de Witte, des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philippe Wouverman et d’autres artistes. En 1735, il émigre à Paris. Il devient membre de l’Académie royale de la cour du duc d’Orléans. Ce peintre au style encore fort méconnu, signait ses tableaux avec le monogramme JB comme Jan Brueghel d’où parfois une certaine confusion. Essentiellement paysagiste, Josef van Bredael s’inspire des compositions bruegheliennes tout en conférant à son interprétation l’esthétique propre à son époque. S’attachant aux détails, il fige les personnages et le décor à la manière d’un miniaturiste. Il excelle particulièrement à indiquer la succession des plans par l’artifice d’écrans latéraux et par un chromatisme subtil et nuancé qui, chez lui, s’oriente vers des tonalités à dominantes bleues et brunes, mais toujours douces et subtiles. Témoignant d’une observation attentive du monde animalier au sein d’un paysage harmonieux, le peintre déploie une réelle qualité d’exécution, un délicat naturalisme qui devrait le situer parmi les meilleurs suiveurs de Brueghel de Velours, aux côtés de P. Gijsels, T. Michau ou M. Schoevaerds.

Cette *Entrée de village avec moulin à vent* se veut novatrice. En effet, cette composition est connue pour être le premier paysage avec point de fuite. Il marque le début de l’étude de la construction orthogonale si importante pour le XVII<sup>e</sup> siècle. En proposant une nouvelle version de ce cuivre, Joseph van Bredael montre sa capacité à s’imprégner et à intégrer avec facilité tout nouveau procédé et à le retranscrire avec talent en véritable autodidacte. Au-delà d’être un maître dans l’art de la composition, Joseph van Bredael se démarque également par une utilisation détournée et réfléchie des coloris. En jouant avec une palette chromatique s’orientant vers des tonalités à dominantes bleues et vertes, notre artiste met en place une succession de plans. Ainsi, le dernier plan baigne dans une douceur bleutée aux nuages voluptueux laissant au spectateur le plaisir de découvrir les contours d’un village merveilleux. À l’aide d’une touche légère, notre artiste modèle ses personnages leur donnant alors une impression de vie et de mouvements. Considéré avec raison comme l’un des meilleurs suiveurs de Jan Brueghel l’Ancien, Joseph van Bredael se présente avec cette *Entrée de village avec moulin-à-vent* comme le digne successeur d’une grande lignée de peintres, voir même comme l’un de ses plus admirables représentants.

*The brother of Jan Pieter, Josef van Bredael was a Flemish landscape artist, and part of a long line of painters. In 1706, at the age of eighteen, he commenced a four-year commitment to copy small paintings by Jan ‘Velvet’ Brueghel, Philippe Wouverman and other artists for the Antwerp dealer J. de Witte. In 1735 he emigrated to Paris. He became a member of the Royal Academy of the court of the Duke of Orleans. This painter, whose style is still widely unknown, signed his paintings with the monogram JB, like Jan Brueghel, hence the occasional confusion. Essentially a landscape artist, Josef van Bredael was inspired by Brueghelian compositions though he employed the aesthetics particular to his day in his interpretations. Focusing on details, he meticulously executed his characters and décor in the style of a miniaturist. He particularly excelled in indicating the succession of planes by using lateral screens and through subtle and nuanced colouring, with an orientation towards dominant blue and brown tones, though always gentle and subtle. Showing a keen observation of the animal world within a harmonious landscape, we can see the quality of his execution and a delicate naturalism that places him amongst the best imitators of Jan ‘Velvet’ Brueghel, alongside P. Gijsels, T. Michau or M. Schoevaerds.*

*This Entrance to a village with a windmill is innovative. Indeed, this composition is known for being the first landscape with a vanishing point. It marks the start of the study of orthogonal construction that was so important in the 17<sup>th</sup> century. By offering a new version of this copper, Joseph van Bredael shows his ability to adopt and easily integrate all new processes and cleverly copy them with all the skill of an autodidact. Besides being a master in the art of composition, Joseph van Bredael also stands out for his alternative and considered use of colours. By playing with a chromatic palette that tends towards dominant blue and green tones, our artist constructs a succession of planes. Thus, the background bathes in a gentle blue tone with voluptuous clouds, allowing the viewer the pleasure of discovering the contours of a wonderful village. Using a light brushstroke, our artist shapes his characters by giving the impression of life and movement. Rightfully considered as one of the best imitators of Jan Brueghel the Elder, Joseph van Bredael, with his Entrance to a village with a windmill shows himself to be the worthy successor of a great line of painters, even as one of its most admirable representatives.*





## INDEX

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique.

### Alsloot, Denis (van)

1570 Malines – Bruxelles 1628

### Beert, Osias l’Ancien

1580 – Anvers – 1623

### Berghe, Christoffel (van den)

Vers 1600 – Middelburg – 1642

### Bredael, Josef (van)

1688 Anvers – Paris 1739

### Breen, Adam (van)

1590 – La Haye – 1645

### Brueghel, Pierre le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

### Brueghel, Jan le Jeune

1601 – Anvers – 1678

### Cleve, Joos (van)

vers 1485 Clèves – Anvers 1540/41

### Corneille de Lyon

Vers 1500 La Haye – Lyon 1575

### Cranach, Lucas le Jeune

1515 Wittenberg – Weimar 1586

### École Flamande

Bruxelles, fin XV<sup>e</sup> siècle

### École Flamande

Première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

### École Flamande

Moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

### Garnier, François

Vers 1600 – Paris – 1672

### Gijssels, Pieter

1621 – Anvers – 1690

### Grimmer, Abel

1570 – Anvers – 1618

### 22 Grimmer, Jacob

Vers 1526 – Anvers – 1589

### 27 Heemskerck, Maarten (van)

Heemskerk 1498 – Haarlem 1574

### 31 Isenbrant, Adriaen

Vers 1490 – Bruges – 1551

### 52 Kessel, Jan (van)

1626 – Anvers – 1679

### 29 Mander, Carel (van)

1548 Courtrai – Amsterdam 1606

### 18-19-20-21 Matham, Theodor Dirck

1606 Haarlem – Amsterdam 1676

### 32 Michau, Theobald

1676 Tournai – Anvers 1765

### 3 Mirou, Antoine

1570 – Anvers – Après 1661

### 6-7 Monogrammiste de Brunswick

Actif entre 1560 et 1570

### 12-13 Oosten, Isaac (van)

1613 – Anvers – 1661

### 1-2 Snyder, Frans

1579 – Anvers – 1657

### 9 Stalbempt, Adriaen (van)

1580 – Anvers – 1662

### 10 Teniers, David

1610 Anvers – Bruxelles 1690

### 30 Valckenborch, Lucas (van)

Avant 1535 Malines – Francfort 1597

### 37 Verhaecht, Tobias

1561 – Anvers – 1631

### 23-24 Vermeyen, Jan Cornelisz

Beverwyck 1500 – Bruxelles 1559

14

5

4

38-49

16

33

50-51

25

11

35-36

26

28

34

15

17

8





La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser les tableaux de votre collection.  
*Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery to arrange an appraisal of the paintings in your collection.*

© be-pôles.com  
Printed in Belgium by Dereume

**DE JONCKHEERE**  
Tableaux de maîtres anciens

100 rue du Faubourg Saint Honoré 75008 **Paris**  
**T.** +33 (0)1 42 66 69 49 | **F.** +33 (0)1 42 66 13 42

40 place du Grand Sablon 1000 **Bruxelles**  
**T.** +32 (0)2 512 38 00 | **F.** +32 (0)2 512 38 01



