GRANDS MAITRES

METSYS

PAR

A.-J.-J. DELEN

BRUXELLES
L.-J. KRYN

1926

PARIS
A. PERCHE

NE
674
M48
D39
1996
c.2

00577/ΜΕΤ

ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.



1/36

Η.Α.78

METSYS

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 04827

0640014290

LES GRANDS MAITRES

MEMLING, par Arnold GOFFIN.

METSYS, par A.-J.-J. DELEN.

TENIERS, par Georges EEKHOUD.

JORDAENS, par H. COOPMAN.

BRUEGEL, par G. VAN ZYPE.

VAN DER WEYDEN (de le Pasture), par Jules DESTRÉE.

VAN EYCK, par M. DEVIGNE.

VAN DER GOES, par Joseph DESTRÉE.

VAN DYCK, par Charles BERNARD.

RUBENS, par Paul LAMBOTTE.



La Vierge avec l'Enfant Jésus. (*Bruxelles, Musée Royal*).

GRANDS MAITRES

METSYS

PAR

A.-J.-J. DELEN

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE PLANTIN-MORETUS,
A ANVERS,
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART
A L'ACADÉMIE ROYALE DES
BEAUX-ARTS, A ANVERS

BRUXELLES
L. J. KRYN

1926

PARIS
A. PERCHE

Imprimé en Belgique
Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.
Copyright by L. J. KRYN, 1926.

TABLE DE MATIERES

Pages

Liste des Illustrations 9

La Vie de Metsys 15

Son Œuvre I 31

Son Œuvre II 65

Conclusion 83

Bibliographie 91

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Pages

1. *La Vierge avec l'Enfant Jésus*, Bruxelles Musée Royal 4
2. *Saint Christophe*, Anvers, Musée , ... 13
3. *Salvator Mundi*, Anvers, Musée 14
4. *La Vierge*, Anvers, Musée 19
5. *La Sainte Vierge avec Sainte Catherine et Sainte Barbe*, Londres, National Gallery 20
6. *Madeleine en pleurs* (fragment), Berlin, Musée 25
7. *Sainte Madeleine*, Anvers, Musée 26
8. *Sainte Madeleine*, Berlin, Musée 35
9. *L'Adoration des Mages*, Paris, Collection Kahn 36



10. *La Légende de Sainte Anne* (triptyque) (panneau central), Bruxelles, Musée Royal 41

11. *La Légende de Sainte Anne* (volet). *Offrande de Joachim* 42

12. *La légende de Sainte Anne* (volet). *La mort de Sainte Anne* 45

13. *La légende de Sainte Anne* (volet). *Joachim et Anne* 46

14. *L'ensevelissement* (triptyque) (panneau central). Anvers, Musée 51

15. *L'ensevelissement* (volet). *Salomé* 52

16. *L'ensevelissement* (volet). *Saint Jean dans l'huile bouillante* 57

17. *L'ensevelissement* (volet). *Saint Jean-Baptiste.* . 58

18. *L'ensevelissement* (volet). *Saint Jean l'Evangéliste* 63

19. *Portrait d'un chanoine.* Vienne, Musée Liechtenstein 64

20. *Portrait d'un vieillard (Cosmo di Medici?).* Paris, Collection André 67

21. *Portrait de Jehan Carondelet.* Munich. Pinacothèque 68

22. *Le banquier et sa femme.* Paris, Louvre . . . 75

23. *La jeune fille et le vieillard.* Paris, Louvre . . 76

24. *Metsys* (?) *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* Berlin, Musée 81

25. *Metsys* (?) *Saint Jérôme.* Berlin, Musée . . . 82

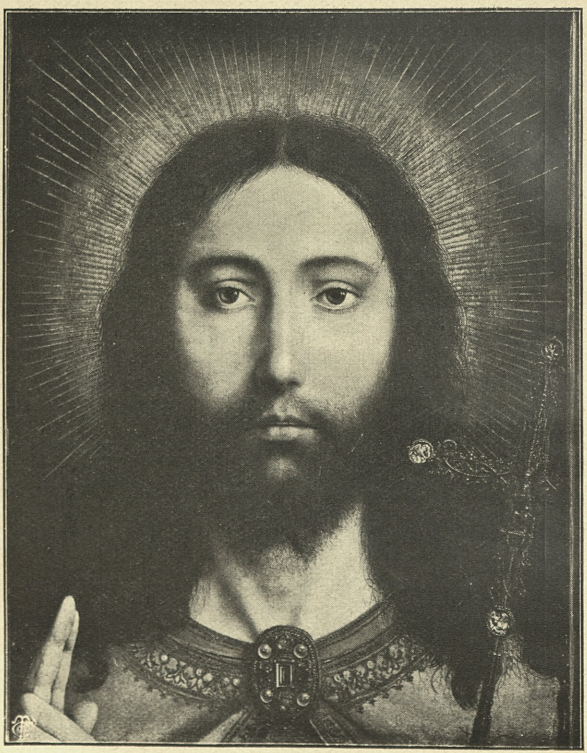
26. *Salvator Mundi* (Copie d'après Metsys). Londres National Gallery 89

27. *La Sainte Vierge* (Copie d'après Metsys). Londres, National Gallery 89

28. *La Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus* (copie d'après Metsys). Amsterdam, Ryksmuseum . . 90



Saint Christophe. (*Anvers, Musee*).



Salvator Mundi (*Anvers, Musée*).

LA VIE DE METSYS

Metsys est sans conteste un des plus populaires parmi les maîtres flamands. Son nom est connu à l'égal de celui de Rubens, même des petites gens, même de ceux qui n'ont jamais pu approfondir le caractère intime de son art, de ceux également qui n'ont jamais vu une de ses œuvres. Il jouit parmi le peuple anversois d'une célébrité quasi légendaire, et, de même que d'autres figures historiques, il a passé au folklore local. Les contes puérils, naïfs et touchants tramés autour de l'histoire de sa jeunesse ont pendant longtemps, caché la vérité historique, et on tâtonne toujours dans l'obscurité en voulant définir quelque peu son origine et les premières années de sa vie.

On a discuté longtemps la question de savoir si Metsys était né à Louvain ou à Anvers. Les documents qui éclairent ce problème sont rares. Trente ans après la mort du maître, en 1561, paraît la *Description des Pays-Bas* du gentilhomme florentin Ludovico Guicciardini, qui dit en termes explicites, que Quentin Metsys est originaire de la même contrée

que Thierry (Bouts), de Louvain, et plus loin il cite Jean Quentin, le fils de Quentin de Louvain. En 1575, Molanus écrit que Quentin vit le jour en cette ville.

D'autre part, Dominique Lampsonius dans le panégyrique sous le portrait gravé sur cuivre par Jean Wiericx vers 1570, l'appelle *Quintius Messius, Antverpianus pictor*. Toutefois ceci ne signifie pas nécessairement qu'Anvers était le lieu de naissance du peintre. Mais c'est ainsi que, peu à peu, se forment les légendes et les contes, les historiens les perpétuent en reproduisant les erreurs les uns d'après les autres. Ainsi Karel van Mander, Fickaert et Alexandre van Fornenbergh arrivent à croire que Metsys était Anversois de naissance, une opinion qui fut reprise en 1880 par Max Rooses et en 1883 par F. Jos. van den Branden et qui, encore longtemps après eux, était, pour ainsi dire, généralement admise.

C'est en vain que l'archiviste anversois P. Génard avait essayé en 1870 de prouver que Quentin était le fils de Jean Metsys, un forgeron anversois. Par contre l'archiviste de Louvain Edouard van Even mit au jour des documents qui prouvèrent que Quentin devait être né à Louvain avant le 10 septembre 1466,

qu'il était le fils du forgeron de la ville Josse Metsys, ou Massys, et de Catherine van Knickhem. Le Jean Metsys cité par Génard, qui travaillait comme forgeron pour le compte de la cathédrale d'Anvers (et à qui on doit attribuer peut-être le célèbre puits anversois) aurait été, non pas le père, mais bien le frère du peintre.

Les actes de Louvain font mention de ce Quentin Metsys jusqu'en 1491, et aussitôt après nous le retrouvons dans les registres de la confrérie de St-Luc à Anvers. De là on peut donc déduire qu'en cette année Quentin quitta Louvain, sa ville natale, pour se fixer à Anvers, c'est-à-dire la ville qui, à ce moment, était en pleine prospérité et qui était devenue en Europe occidentale le grand centre du commerce et de l'industrie, des arts et des sciences.

Ceci est admis assez généralement. Dans son livre *L'Art en Flandre*, paru en 1913, Max Rooses admet également que la question est résolue en faveur de Louvain.

Cependant le fait qu'on ne sait absolument rien au sujet des premières années d'apprentissage du peintre Metsys a fait naître des légendes naïves qui ont dû compenser pendant longtemps les authentiques

documents qui faisaient défaut, et ce sont ces légendes qui, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, ont survécu dans la bouche du peuple.

Van den Branden dans son *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* répète encore comme faits historiques ces contes touchants, d'après lesquels Metsys aurait exercé tout d'abord le métier de son père, c'est-à-dire celui de forgeron. On lui attribue ainsi le couvercle en fer forgé des fonts baptismaux de l'église St-Pierre à Louvain, ou bien le puits en fer au Marché au Lin à Anvers.

Comme le raconte Karel van Mander : « ..... étant encore forgeron, Quentin s'éprit d'une belle fille que courtisait également un peintre; mais la fille préférait la personne de Quentin, à son métier, et souhaitait tout bas que le forgeron eût été le peintre et celui-ci le forgeron. Quentin, l'ayant compris, abandonna l'enclume, saisit les pinceaux, et s'adonna avec joie à la peinture pour conquérir sa belle. »

Une autre légende, parfois mélangée à la première, raconte que Metsys, étant devenu malade, ne pouvait plus exercer le lourd métier de forgeron, et se serait mis à peindre des « sanctjes » (images saintes), également pour subvenir aux besoins de sa vieille mère.



La Vierge. (*Anvers, Musée*).



La sainte Vierge avec sainte Catherine et sainte Barbe.

(*Londres, National Gallery*).

Tous ces beaux contes ne reposent sur aucun fait historique, ils ne font que prouver la grande popularité dont jouit Metsys. Jamais celui-ci n'a manié le marteau de forgeron. Les fonts baptismaux de Louvain sont probablement l'œuvre de son père Josse Metsys, et la célèbre pompe anversoise est d'un ouvrier inconnu (Jean Metsys?).

Le biographe des peintres néerlandais, Karel van Mander (qui ne recueillit ses renseignements qu'au XVIIe siècle et la plupart du temps de traditions orales), raconte dans son *Schildersboek* encore une autre légende : Quinten Metsys apprit la peinture sans maître! Ceci non plus n'est pas admissible.

Nous ignorons le nom de celui qui l'a initié aux secrets de l'art, mais nous savons une chose : c'est que Thierry Bouts était, sinon le véritable maître, tout au moins un des premiers artistes qui exercèrent une influence sur Metsys. Thierry Bouts habitait Louvain. Une *Madone* qui se trouve au Musée de Bruxelles et qui est considérée comme étant une des œuvres les plus anciennes de Metsys, montre dans une des fenêtres les armoiries de Louvain.

Se basant sur des données de style, sur des dates et même sur des probabilités peu stables, on a nommé

comme maître de Metsys, d'une part un certain Hubert Steurbout qui en 1454 devint peintre de la ville de Louvain, et d'autre part le fils de Thierry Bouts, Albert Bouts, qui était plus âgé que Metsys de 10 ans à peu près.

Les deux hypothèses sont plausibles. En effet, on peut admettre que le jeune Quentin aurait appris le métier de peintre chez Steurbout, qui était chargé d'organiser les processions de Louvain, de peindre les blasons, écus, guirlandes, statues et tables d'autel, enseignes, bannières, etc. D'autre part, il est tout aussi possible qu'Albert Bouts ait enseigné à Metsys l'art de son père Thierry. Sans doute, il mérite d'être mentionné que la distance qui sépare l'œuvre de Quentin Metsys, par exemple, du grand et beau *Calvaire* d'Albert Bouts du Musée de Bruxelles, n'est pas aussi grande que celle existant entre ce tableau et l'art de Thierry Bouts.

Un fait est certain, c'est que l'affirmation du brave van Mander, suivant laquelle Quentin Metsys apprit la peinture sans maître est fausse. Les règles sévères des confréries, d'après lesquelles tout apprenti devait faire un stage dans l'atelier d'un maître, n'avaient perdu que très peu de leur rigueur durant

les premières années de la Renaissance. Et Metsys montre, même dans ses premières œuvres, une si grande habileté technique, qu'il est impossible de croire qu'elle n'ait pas été cultivée par un maître. S'il en était autrement, il n'aurait certes pas pu être admis comme franc-maître à la confrérie de St-Luc en 1491 déjà, donc à l'âge de 25 ans à peu près. En 1495, il accepte son premier élève, Ariaen, et en 1501 un second, Willem Muelenbroec.

Il est donc certain que Metsys est venu de bonne heure à Anvers. Déjà l'année après son admission à la confrérie de St-Luc, il épouse Aleida van Thuylt qui lui donne six enfants et meurt en 1507.

En 1508, il se remarie avec Catherine Heyns, dont il eut dix enfants, deux de ceux-ci, Jean et Corneille occuperont eux-mêmes une place assez importante dans l'histoire de l'art anversois.

En 1503, il peint pour le licencié Gonzalès, conseiller du roi d'Espagne Ferdinand et de la reine Isabelle, une pièce d'autel consacrée à St-Jean-Baptiste, une œuvre que C. Justi découvrit en 1887 dans une chapelle de l'église San Salvador à Valladolid en Espagne et qui semble annoncer les grands tryptiques de Metsys. L'inscription dit que Gonza-

lès et sa femme avaient fait orner la chapelle de leur mieux, ce qui peut être considéré comme une preuve que le jeune maître était, à ce moment déjà, favorablement connu à l'étranger.

Mais c'est en 1509, qu'il achève sa première œuvre importante, c'est-à-dire le tryptique de *La Légende de Ste. Anne* (Musée de Bruxelles). A partir de ce moment sa vie se développe dans une activité féconde mais paisible, dans une atmosphère de beauté et de calme bonheur.

Son image nous a été conservée dans un portrait gravé sur cuivre par Jean Wiericx d'après un portrait peint par Metsys lui-même et que le maître offrit à la confrérie de St-Luc, il y resta jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Dans ce portrait nous retrouvons l'homme tel qu'il se révéla dans son œuvre et tel qu'il nous apparaît dans les quelques rares détails qui nous soient connus de sa vie. Il s'y est représenté sous les traits d'un homme d'une quarantaine d'années, une expression douce, un peu molle même, dans les traits maigres, un léger sourire sur les lèvres et une tristesse un peu sceptique dans le regard. La tête fine et



Sainte Madeleine en pleurs. (Fragment) *Berlin, Musée .*

P. 7



Sainte Madeleine. (*Anvers, Musée*)

maigre est encadrée de cheveux plats qui sortent du simple bonnet.

Ce portrait est-il la cause, en même temps que les légendes poétiques, que certains écrivains, comme van den Branden, par exemple, ont dépeint Metsys comme un rêveur languissant, romantique et mélancolique?

Pourtant il paraît qu'il n'a nullement été ainsi. L'époque n'était pas propice à la création de telles figures, et Metsys se montre en tout comme un homme de son temps. En réalité, il est la personnification de cette jeune et nouvelle période, joyeuse, saine, pleine de vie et d'activité, de cet Anvers renaissant, la ville qui s'enrichit dans sa fraîche jeunesse et qui ouvre à ce moment une nouvelle civilisation.

Sain et plein de force, pieux sans exaltation mais en même temps accessible aux plaisirs terrestres, tel nous apparaît Metsys. Les quelques détails qui nous sont connus de sa vie, nous le montrent comme un homme paisible, un père de famille inquiet du bien-être de ses enfants, travaillant dans la pleine conscience de ses forces, goûtant la beauté sous toutes ses formes.

Dans sa belle demeure « De Simme » (la Guenon) qu'il avait achetée en 1519 dans la rue des Tanneurs, il recevait les grands peintres tels que : Albert Dürer, Lucas de Leyde, Hans Holbein, et parmi ses amis il comptait d'autres beaux esprits de son temps, comme l'humaniste anversois, secrétaire de la ville, Petrus Aegidius ou Pierre Gilles, le philosophe anglais Thomas Morus, l'auteur d'*Utopia* qui l'appella « *Quintine o veteres novator artis...* » et le grand philosophe hollandais Erasme. Il peignit leur portrait et ils le louèrent dans leurs écrits. Il est certain que ces penseurs de la Renaissance ont exercé une influence sur sa philosophie et sur son art.

C'est un homme d'une culture artistique générale.

Van Mander écrit qu'il était « grand musicien » et Alexandre van Fornenbergh, un autre biographe de Metsys dit : « Je me rappelle avoir appris en ma jeunesse qu'il fut un grand amateur de l'art de la Rhétorique, qui fut pratiquée activement à cette époque ».

Peintre, poète, musicien, sculpteur peut-être, il est un de ces rares artistes néerlandais qui restent tout à la hauteur de la vie intellectuelle de leur époque, et ainsi il est un de ces génies particulièrement uni-

versels, tels que la Renaissance italienne et la Renaissance flamande nous en ont tant donné.

En 1521, Metsys s'installa dans la rue des Arbalétriers dans une maison avec jardin qu'il nomma « St-Quentin » et qu'il aménagea tout à fait à son propre goût. A en juger d'après la description de van Fornenbergh, les peintures murales que Metsys y acheva en 1528 étaient déjà conçues dans un style de la Renaissance, qui avec ses « putti » nus et ses figures allégoriques était déjà très éloigné de celui de ses œuvres plus anciennes.

Ainsi nous voyons qu'à la fin de sa vie Metsys fit encore un effort pour s'adapter à l'art qui allait naître.

Cependant, autour de lui le monde subissait une profonde transformation et le vieux Maître dût se sentir plus ou moins dépaysé au milieu de la Réforme déjà agitée. Son fils Jean se joint aux hérétiques et dans son art aussi celui-ci, comme la plupart des peintres du moment, suit le nouveau courant soumis à l'influence italienne.

Metsys mourut en 1530, entre le 13 juillet et le 16 septembre, il fut enterré au cimetière de Notre-Dame.

Cependant sa gloire commençait à se lever dès le XVIIe siècle, au temps du Baroque qui rejetait pourtant toutes les conceptions de l'ancien gothique. Fickaert, l'écrivain-éditeur, lui consacra en 1648 un panégyrique dithyrambique, son « *metamorphosis ofte wonderbare veranderingh ende Leven van den vermaerden M. Quinten Matsys* ».

En 1658 le peintre rhétoricien Alexandre van Fornenbergh décrivit sa vie et son œuvre dans un petit livre qu'il intitula pompeusement, dans le style emphatique de l'époque, « *Den Antwerpschen Protheus ofte Cyclopshen Apelles, dat is het Leven ende konstrijcke Daden des uyt-nemenden ende hoogh-beroemden M. Quinten Matsys.* » Rubens possédait dans sa collection un portrait peint par Metsys. Et l'avisé collectionneur, homme de goût raffiné et Mécène anversois qu'était Corneille van der Gheest, comptait dans sa collection de nombreuses œuvres du Maître, pour qui il avait une vénération particulière et à la gloire duquel il contribua beaucoup.

C'est lui en effet qui, en 1629, fit placer au pied de l'église Notre-Dame à Anvers la plaque commémorative en pierre, avec le portrait du Maître, et sur laquelle on lit encore aujourd'hui : *Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.*

SON ŒUVRE

I

SON ŒUVRE I

A la fin du XVe et au début du XVIe siècle l'art flamand se développe, tandis que se produit une révolution dans les conditions économiques et qu'une nouvelle direction se manifeste dans les tendances intellectuelles générales. C'est la période de transition, pendant laquelle l'éclat du moyen âge s'éclipse complètement et que celui de la Renaissance jette ses premiers rayons.

Jusque-là Bruges était le grand centre de culture des Pays-Bas. Riche et florissante par son commerce et son industrie, cette ville était devenue l'asile de tous les grands artistes qui venaient y rechercher la faveur des fastueux ducs de Bourgogne. Sous cette influence mondaine, l'individualisme et le rationalisme allaient supplanter la scolastique médiévale. L'art n'était plus celui de la communauté, il devenait l'expression individuelle de l'artiste qui se libère de la discipline théologique et s'élève au-dessus de la masse. Au XVe siècle, ce n'était plus l'idée divine qui

domine l'art, la vie terrestre, la beauté de la nature et de l'homme allaient inspirer l'artiste dans son œuvre.

C'est l'art de Jean van Eyck, réaliste par excellence, peintre fidèle et amoureux des formes et des couleurs; celui de Roger van der Weyden, interprète fervent des profondes émotions; de Hugo van der Goes, sachant disposer ses compositions grandioses dans une orchestration équilibrée et pleine de lumière, sachant rendre déjà l'état d'âme et l'atmosphère d'un paysage; de Thierry Bouts au réalisme discret et sévère, de Hans Memlinc le peintre de l'aristocratie de Bruges, bourgeoise, raffinée et élégante, de la cité encore riche et fastueuse.

Mais le centre de la culture flamande allait se déplacer. Bruges tenant fortement à sa législation commerciale, médiévale et protectioniste, ne sut pas s'adapter aux jeunes conceptions de liberté et d'individualisme et perdit son rang de premier port mondial de l'Europe. Anvers au contraire célébra la liberté du commerce, ouvrit largement son port et ses portes, et devint un champ fécond pour toute initiative personnelle et audacieuse. Entretemps l'école brugeoise rayonna avec un dernier éclat dans l'œuvre de Gérard David et de Jean Provost. Mais bien plus encore que



Sainte Madeleine. (*Berlin, Musée*).

P. 9



L'adoration des Mages. (*Paris, Collection Kahn*).

Memlinc, ceux-ci montrèrent les symptômes d'une nouvelle conception dans l'art, qui allait s'adapter lentement mais sûrement à celui du Quattrocento italien. A partir de ce moment nous devrons suivre les lignes de l'évolution de l'art flamand à Anvers, qui va se développer avec une rapidité extraordinaire dans tous les domaines. C'est dans ce milieu de vie intense, fécond, riche et brillant, que s'accomplit définitivement la révolution des conceptions esthétiques. De même que la piété perdit son caractère rigoureusement scolastique, de même que la science se libéra du joug théologique, de même l'art devint plus mondain sous l'influence de l'humanisme.

Ce qui s'était déjà annoncé par des manifestations isolées dans l'art au XIVe siècle, ce qui se prononçait avec plus de force dans celui des réalistes du XVe siècle, atteignit au XVIe siècle son expression définitive. L'art n'est plus au service de l'Eglise. L'élément profane conquiert sa place, se développe non seulement comme un genre indépendant, mais pénètre jusque dans les sujets purement religieux. La production artistique du XVIe siècle ne comprend pas uniquement les peintures d'église, mais au moins

autant de portraits, représentations de la vie journalière, projets décoratifs, etc.

Ces nouveaux courants se font pressentir chez les peintres du XVe siècle mais c'est dans l'œuvre de Quentin Metsys, la première grande personnalité de l'école anversoise du XVIe siècle, qu'ils s'annoncent clairement pour la première fois.

Aucune période n'est si obscure que celle du début de cette école. Tout d'abord elle doit être mise en rapport avec l'activité de toute une série de peintres non-anversois, qui se rattachent encore partiellement aux conceptions du XVe siècle. Cette production est très considérable.

Un nouveau zèle anime les artistes de cette période de transition. Le développement économique a également eu comme conséquence un commerce plus intense entre tous les pays civilisés, et plus fréquemment et plus facilement qu'auparavent les artistes se déplacent d'un centre à l'autre. Des maîtres de moindre importance comme Juan de Flandes, Jean Josse de Calcar, qui (le dernier certainement) étaient en rapport avec les artistes des Pays-Bas méridionaux, Metsys entre autres, répandent à l'étranger les conceptions de l'école néerlandaise.

A Bruges même travaillent encore, à côté de David et de Provost, le Maître du Livre d'Heures de Dresde, Simon Bening et le Maître de Marie de Bourgogne, à Malines le Maître de la confrérie des arbalétriers de Malines; à Bruxelles Colyn de Coter et le Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Tous ils continuent, avec beaucoup moins de talent, la tradition des grands peintres du XVe siècle, mais en même temps ils portent une marque personnelle qui leur est propre, et il n'est pas rare de constater qu'ils apportent dans l'évolution un élément nouveau, comme par exemple ces peintres bruxellois, qui, sous l'influence peut-être de l'industrie locale des tapisseries, montrent une tendance vers une mise en page plus décorative.

A Anvers même on peut remarquer à la fin du XVe siècle, une certaine activité artistique. C'est là que travaillent entre autres le maître de Hoogstraeten, le maître de Francfort, Gosewyn van der Weyden.

De toutes les villes des Pays-Bas des peintres viennent se fixer à Anvers et y ouvrent des ateliers importants et fort fréquentés. Ainsi entre autres Liévin van Laethem, de Gand; Henri van Cleef, Gilles

van Everen, Simon van Haarlem, Jacques Lombard, de Mons, Antoine van der Heyden, Jean Snel, Jacques Thonis, Henri et Jean van Weluwe, Aerd Terlinck, Jean de Coninck.

C'étaient des personnalités médiocres, sans doute, mais qui ont leur importance, puisqu'ils ont contribué dans une certaine mesure à préparer la naissance des chefs-d'œuvre de Metsys.

Metsys, venu de Louvain à Anvers en 1491, resta plus ou moins dans l'obscurité pendant les premières années et c'est un fait bien remarquable que la confrérie de St-Luc à Anvers, s'adressa au bruxellois Colyn de Coter, lorsqu'en 1493 elle fit exécuter des peintures murales dans sa chapelle.

S'il est vrai qu'on sait peu au sujet des années de jeunesse de Metsys de même on sait peu, ou presque rien, au sujet de ses premières œuvres.

Parmi sa première production on compte deux Madones au Musée de Bruxelles (n. 540 et 643), toutes deux, croit-on, peintes à Louvain. Elles appartiennent encore entièrement au style de la fin du XVe siècle, et en même temps qu'une certaine parenté avec les œuvres d'Albert Bouts, on y aperçoit des réminiscences de l'art de Van der Weyden, et plus encore



La légende de sainte Anne. (Triptyque, panneau central).
(*Bruxelles, Musée royal*).



La légende de sainte Anne. (Volet).
Offrande de Joachim. (*Bruxelles, Musée royal*).

de celui de Memlinc. La profondeur tragique de Van der Goes paraît être restée étrangère au jeune Metsys, et dans son œuvre précoce il tend plus à un réalisme d'un charme gracieux que d'une sensibilité saisissante.

Mais je le répète, la premième activité de Metsys nous est pour ainsi dire inconnue. On n'est fixé définitivement pour aucune œuvre, et plus d'un tableau que les historiens d'art attribuent à Metsys, sera peut être prouvé, un jour ou l'autre, être d'une autre main.

Ceci est entre autres le cas pour une *Madone* au musée de Lyon, que Friendländer attribue avec une certitude absolue à Metsys, ainsi que celles de Bruxelles. Mais c'est avec raison que feu Paul Buschmann a fait remarquer que cette Madone « est plus mièvre, plus figée qu'aucune figure que l'on connait de Metsys; le décor trahit un esprit et un goût plus frivoles : les putti et les anges, malgré tout leur charme ont des gestes saccadés et gauches. Les similitudes que présente cette peinture avec le Quentin Metsys que nous connaissons sont en somme assez superficielles et ne résistent pas à une analyse plus serrée; nous n'y trouvons rien qui puisse faire anticiper les qualités

maîtresses et constantes de l'artiste, rien de sa grandeur, de son style, de son état même.

Et Buschmann ajoute cette Madone à quelques autres œuvres qu'il attribue à un artiste inconnu dont le style s'écarte considérablement de celui de Metsys, quoiqu'il doive être considéré comme ayant travaillé dans son temps et dans son entourage.

Un tableau qui aurait pu nous renseigner sur la première période de Metsys ne nous est connu que par une gravure sur cuivre par Antoine Wiericx avec la souscription *M. Quinten Matsys inventor*, St-Luc peignant le portrait de la Vierge, une gravure devenue aujourd'hui extrêmement rare.

Le tableau fut peint par Metsys pour la confrérie de St-Luc d'Anvers. Il paraît que très tôt il ait été perdu. En 1602 déjà, Martin de Vos offre à la confrérie des peintres une semblable représentation. L'inventaire du marchand anversois Signor Pompeo Petrobelli, mort en novembre 1653, mentionne, d'après van den Branden, 2 œuvres de Metsys « une image de Marie avec l'enfant Jésus par Maître Quentin » et « une peinture de St-Luc faisant le portrait de la Sainte Vierge » également « par Maître Quentin ». Depuis lors on ne retrouve plus aucune trace du ta-



La légende de sainte Anne. (Volet).
La mort de sainte Anne. *(Bruxelles, Musée royal).*



La légende de sainte Anne. (Volet).
Joachim et Anne. (*Bruxelles, Musée royal*).

bleau. La gravure de Wiericx nous apprend cependant l'un et l'autre au sujet du style des premières œuvres de Metsys. Il est certain qu'il faut laisser beaucoup de choses pour le compte du graveur du XVIe siècle, comme par exemple l'architecture de style Renaissance, avec ses colonnes classiques, ses petites figures nues et ailées, ses motifs caractéristiques. Mais les personnages sont sans doute gravés directement d'après les modèles de Metsys. Ils ont encore beaucoup de la calme gravité du XVe siècle, qui, au temps de Wiericx, n'était déjà plus à la mode.

La composition avec son parallélisme des figures rappelle celle de Roger van der Weyden. Le jet de draperies des vêtements est anguleux et lourd. Le type de St-Luc est bien individuel avec ses traits durs et son nez aquilin énergique, mais la Vierge et l'enfant Jésus sont encore conventionnels. Metsys se montre ici encore dépendant, fortement sous l'influence de ses prédécesseurs du XVe siècle et ce n'est qu'avec peine que nous pouvons apercevoir quelque-chose de ce qui le caractérisera pleinement dans ses œuvres ultérieures.

En étudiant attentivement cette œuvre et d'autres plus jeunes de Metsys à comparer avec quelques ta-

bleaux nés dans l'entourage immédiat de Thiery Bouts ou sous son influence, on aboutirait certainement à cette conclusion que Metsys, dans cette première période, se rattache encore très étroitement à l'école de Louvain du XVe siècle.

Un autre tableau est considéré comme étant une œuvre de jeunesse de Metsys, c'est-à-dire le St-Christophe au musée d'Anvers (n. 29). Ici également, les souvenirs de la fin du XVe siècle sont encore vivaces, mais les contrastes simples, quoique vigoureux entre l'ombre et la lumière, le coloris plus coulant, l'effort sensible, quoiqu'encore timide, à créer plus de mouvement, font de ce tableau un avant-coureur de l'art du XVIe siècle.

C'est avec raison que les historiens d'art se sont demandés pourquoi les œuvres de Metsys d'avant 1508 environ sont si rares, alors que à partir de cette année l'activité du maître devient tout à coup très féconde en chefs-d'œuvre, grands et petits, mais toujours parfaits. C'est en vain qu'on cherche ces œuvres qui constitueraient le chaînon logique entre les œuvres de jeunesse, citées plus haut, et les grands tableaux d'autel de plus tard. L'explication semble bien trouvée dans le fait que selon toute probabilité, Metsys tra-

vaillait pendant ces années à des projets de tapisseries. Différents produits des manufactures bruxelloises de 1490 environ à 1500 sont exécutés, croit-on, d'après des esquisses de Metsys, comme entre autres les quinze tapis de la cathédrale d'Aix-en-Provence, qui représentent des scènes de la vie de Jésus.

Cependant le *Salvator Mundi* et la *Vierge* au Musée d'Anvers, (n. 241 et 242) et les mêmes représentations à la National Gallery à Londres (n. 295) ont pris naissance à cette époque de transition. Ceux de Londres sont plutôt faibles, peut-être même des copies, tandis que ceux d'Anvers sont encore plus apparentés à Albert Bouts.

Mais entre les années 1508 et 1511 Metsys se montre tout à coup dans la pleine possession de sa supériorité, dans les deux grandes pièces d'autel que nous possédons de lui : *La Légende de Ste. Anne* (Musée de Bruxelles n. 299) et la *Pieta* (Musée d'Anvers n. 245-249).

La *Légende de Ste. Anne* fut commandée en 1507 à Metsys par la confrerie de Ste-Anne de Louvain, pour être placée dans sa chapelle à l'église St-Pierre. Le panneau du milieu représente la Ste. Vierge avec l'enfant Jésus, assise sous un portique à coupole, à

côté d'elle Ste. Anne, et groupés autour, assis ou debout, les membres masculins et féminins de la Ste-Famille.

Le panneau de droite représente, d'après l'évangile de Jacques le Mineur, comment Joachim de Nazareth et Anne de Bethlehem, partagèrent leurs biens entre le temple, les pauvres et les pèlerins, et ne gardèrent qu'un tiers pour eux-mêmes.

Joachim debout et Anne agenouillée se trouvent à l'avant-plan. Le grand-prêtre reçoit le coffret avec les bijoux et l'acte de donation. Derrière lui, deux personnages lisent un autre document, tandis qu'à l'arrière-plan un clerc est debout, lisant dans un livre. Plus loin encore on voit une petite scène où Joachim et Anne partagent des joyaux entre les pauvres. Par la fenêtre on a la vue sur une ville avec une tour gothique qui présente quelque ressemblance avec la tour de Notre-Dame à Anvers. Sur un soubassement on lit :

QUINTEN METSYS SCHREEF DIT, 1509)
(Quentin Metsys écrivit ceci, 1509)

Le volet gauche représente comment, vingt ans après, l'offre de Joachim est refusée avec indignation



L'ensevelissement. (Triptyque, panneau central). *(Anvers, Musée).*



L'ensevelissement. (Volet).
Salomé. (*Anvers, Musée*).

par le grand'prêtre, parce que c'était une honte que Joachim resté sans enfants, et n'ayant pas su faire augmenter le peuple de Dieu, offrît un sacrifice au Seigneur qui avait imprimé sur lui la marque de sa malédiction. Parmi les personnages à l'arrière-plan, il y en a un, jeune homme imberbe, qui est considéré par certains écrivains comme étant le portrait de Quentin Metsys lui-même.

Au revers des volets est représenté, à gauche, l'ange qui annonce à Joachim la grossesse d'Anne, et à droite, la mort de Ste. Anne.

Dans cette œuvre beaucoup de choses rappellent le XVe siècle : la composition avec le parallélisme des figures, l'expression de la forme et du mouvement, tout cela est encore apparenté à Memlinc et à David. Mais, par contre ce qui nous frappe c'est une conception beaucoup plus large de l'espace, avec plus de profondeur et plus d'air. Dans le panneau du milieu les figures de la Vierge et de Ste. Anne, avec leur expression quelque peu éthérée, font encore beaucoup penser à Gérard David. Mais dans les figures de Marie Salomé et de Marie Cléophas il y a une mondanité, un charme profane, qui se rapproche de l'art italien par l'ovale fin des visages et les formes

doucement modelées, par les bijoux et les vêtements somptueux. Et ce qui trahit aussi une influence italienne c'est le paysage avec ses perspectives bleuâtres et ses rochers montagneux, c'est aussi l'architecture dans le style de Brunelleschi.

Tout ce qui dans l'art du XVe siècle entravait l'impression d'unité, la conception parfois assez sèche de la couleur et de la composition, a disparu et a fait place à une fine diversité, mais aussi à une unité indissolluble.

Ici toutes les parties contribuent à l'action de l'ensemble. Le coloris est tendre, la composition mobile et en rapport avec l'entourage. De la simplicité presque naïve des premiers peintres de panneaux flamands, de la miniature, l'art chez Metsys tend vers des problèmes plus compliqués, vers une accumulation de motifs, vers une plus grande virtuosité.

Malgré les réminiscences de l'art précédent, la *Légende de Ste. Anne* présente plus de mouvement et de sentiment humains. Dans certaines parties, comme dans *L'offre de Joachim refusée*, se remarque déjà clairement quelque chose du faste pompeux du XVIIe siècle, quelque chose qui fait pressentir Rubens. *La légende de Ste. Anne*, et toute l'œuvre sui-

vante de Metsys, clôt une période et est déjà partiellement le début d'une ère nouvelle. Au début du XVIe siècle Metsys résume tout ce que ces prédécesseurs ont atteint et en même temps il prédit l'avenir d'une façon non équivoque. Certaines figures font penser à van Eyck, à van der Weyden, à van der Goes, également à Memlinc et à David. Mais ils témoignent d'une plus grande tendresse et d'un sentiment plus subtil. Et dans d'autres parties, riches et luxueuses d'or et de brocart, on lit l'annonce de la splendeur d'un Rubens. Chez les peintres du XVe siècle l'action des figures était encore comme dans un rêve, ils sont enfermés dans la ferveur de leur sentiment religieux et sans grand sentiment humain. De van Eyck, par van der Weyden, van der Goes, Bouts, jusqu'à Memlinc et David, l'art va d'une gravité presque divine à un réalisme plus humain. Mais Metsys est le premier qui apporte une beauté plus figurative, une beauté qui n'agit pas seulement sur le sentiment, mais également sur l'œil, qui exprime les émotions par la beauté harmonieuse des lignes et des couleurs. Ses personnages acquièrent une nouvelle beauté émotive par la grâce du maintien, l'élégance de la silhouette, la souplesse du mouvement.

Sa sensibilité est d'un genre plus humain, elle n'est plus si élevée que chez van Eyck ou chez van der Weyden, mais elle parle plus doucement et plus directement à l'âme.

Cette force émotive se développe encore plus dans son *Calvaire*, conservé au musée Mayer van den Bergh à Anvers, une œuvre qui a souvent été copiée et interprétée par des contemporains ou des successeurs immédiats.

M. le Prof. G. Hulin de Loo, le grand historien d'art belge, l'appelle à juste titre « une œuvre capitale du maître, surtout en ce qui concerne le paysage ». Celui-ci en effet est remarquable par sa profondeur extrêmement pittoresque, sa construction savante des plans, l'athmosphère brumeuse de l'horizon bleu. Et ici Metsys se révèle être celui qui réalise, après van der Goes, un progrès considérable dans l'évolution du paysage flamand. Mais c'est pour la première fois aussi qu'il parle un langage touchant, plein de sens profond et humain.

La figure du St-Jean est comme bouleversée par une douleur intérieure, retenue et digne, la Ste. Madeleine, accroupie au pied de la croix, est une personnification tragique du désespoir, la Vierge, l'image



L'ensevelissement. (Volet).
Saint Jean dans l'huile bouillante.
(*Anvers, Musée*).



L'ensevelissement. (Volet).
Saint Jean-Baptiste. *(Anvers, Musée)*.

de la douleur même, comme abîmée dans son chagrin, comprimant à deux mains son cœur douloureux. Et le Christ, fin et nerveux, mourant sur la croix, porte dans ses yeux défaillants et autour de ses lèvres lasses l'expression touchante de mort paisible. Metsys atteint déjà quelque saisissant tragique qu'il développera avec un sentiment subtil dans son chef-d'œuvre incomparable, la *Pieta* au Musée d'Anvers.

Cette œuvre lui avait été commandée en 1508 par la Gilde anversoise des charpentiers, elle fut achevée en 1511. Dans le cours des années elle fut endommagée à plusieurs reprises, entre autres, au volet gauche, qui a été assez notablement repeint. Mais ceci n'a pas entamé la beauté poignante de l'œuvre, et c'est avec raison qu'on reconnait universellement que Metsys atteignit ici à la plus haute expression de son art. Cette œuvre est un des grands chefs-d'œuvre universels, non seulement de notre propre art néerlandais, mais de l'art de tous les temps et de tous les pays, par la profondeur saisissante et pathétique, l'expression élevée et dramatique, le sentiment religieux, d'une rare finesse, que Metsys a su donner à sa représentation du « *Drama Christi* ».

Dans cette composition il réalise une merveilleuse unité malgré que toute la gamme des sentiments: l'immense douleur, la profonde tristesse, l'affliction douloureuse, l'inquiétude anxieuse, la pitié et l'émotion, se retrouve sur les visages des divers acteurs du drame.

Avec une psychologie subtile, ces émotions s'expriment d'une façon toute différente; chez les hommes d'une manière plus réservée et comme dévorant intérieurement, chez les femmes, éclatant plus extérieurement dans un flot de larmes.

Tout se range d'une façon harmonieuse autour du point culminant où se concentre l'attention, dans cette image sublime de la mort, cette noble expression de résignation, le visage purifié par la souffrance, le corps du Christ, frêle, pâle comme de l'ivoire, peint avec réalisme, sans doute, mais sans aucune brutalité blessante. En même temps un rythme de lignes, nobles et pleines d'expression, comme n'en ont atteint que très rarement les plus grands maîtres.

En même temps nous voyons qu'ici, comme dans l'art du Quattrocento italien, l'élément profane acquiert sa place dans l'art flamand, à côté de l'élément élevé et purement religieux : au fond de la scène dramatique apparaissent les petites figures pro-

saïques de quelques servantes qui balaient consciencieusement le sol du tombeau, et sur le Golgotha les ouvriers se reposent un moment : l'un enlève ses souliers, l'autre casse la croûte.

Cette opposition entre le religieux et le profane frappe également dans les volets.

Autour de la figure ascétique et pleine de ferveur religieuse de *St. Jean dans l'huile bouillante* sont groupés, outre l'empereur Domitien et sa suite, une multitude de types populaires. Les boureaux y sont représentés d'une façon réaliste, types shakespeariens, cruels et hargneux, avec à côté d'eux, la cruche à laquelle est suspendue la taille du tavernier, un gamin curieux est grimpé dans l'arbre.

Dans l'autre volet, où Salomé apporte à Hérode la tête de St-Jean-Baptiste, dans un décor qui nous donne une image suggestive des intérieurs aristocratiques au XVIe siècle, les musiciens sur la galerie sont des hommes du peuple d'une rude jovialité, qui forment un contraste frappant avec le groupe raffiné du jouisseur Hérode, de la cruelle Hérodiade et de la Salomé féline.

L'étude approfondie de tous les traits caractéristiques de ce chef-d'œuvre nous apporte la preuve que,

avec la *Légende de Ste. Anne* il constitue la fin, la conclusion d'une période dans l'évolution de l'art flamand. Le réalisme des peintres du XVe siècle, appelés si injustement « les primitifs », a porté ses fruits. Il forme avec le colorisme spécifiquement flamand dans l'œuvre de Quentin Metsys une nouvelle expression, dans laquelle se trouve également le germe de l'évolution suivante, l'art de la seconde moitié du XVIe et même de celui du XVIIe siècle.



L'ensevelissement. (Volet).
Saint Jean l'Evangéliste. (*Anvers, Musée*).



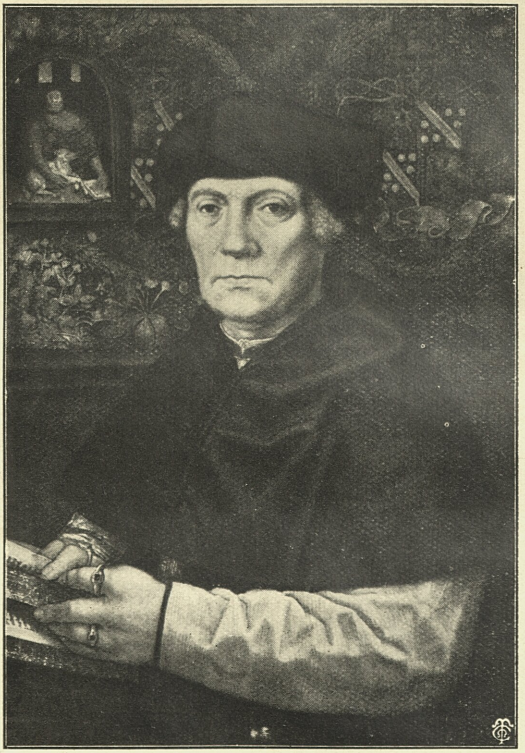
Portrait d'un chanoine. *(Vienne, Musée Liechtenstein).*

SON ŒUVRE

II



Portrait d'un vieillard. (Cosmo di Medici ?)
(*Paris, Collection André*).



Portrait de Jehan Carondelet. (*Munich, Pinacothèque*).

SON ŒUVRE II

Le mélange suggestif d'éléments religieux et profanes, le raffinement du coloris et du jeu des lignes, l'accentuation des traits caractéristiques, la mise en lumière des sentiments individuels, le libre développement de la personnalité artistique, la tendance vers une beauté plus humaine, un naturel plus optimiste et une simplicité plus saine, tout cela distingue l'œuvre entière de Metsys de celle de ses prédécesseurs du XVe siècle.

Mais son œuvre contient d'autres promesses encore.

Dans le décor de leurs tableaux religieux, David et Memlinc avaient déjà emprunté plus d'un détail au Quattrocento italien : des « putti » nus, avec des guirlandes de fleurs et de fruits, des médaillons à motifs mythologiques, etc. Metsys travaille également dans la même direction. Nous avons déjà noté l'architecture dans le style de Brunelleschi dans la *Légende*

de Ste. Anne. Mais ses perspectives diaphanes et bleues de roches et de montagnes nous prouvent également que l'influence de l'école lombarde, et de Léonard de Vinci en particulier, avait pénétré jusqu'à lui. Nous en trouvons une preuve plus grande encore dans la magnifique *Madeleine* au musée d'Anvers. Quelque chose du mystère subtil et vague qui entoure la *Joconde* et la *Ste-Anne* du Vinci (au musée du Louvre) flotte également autour de cette image délicate et tristement souriante de la belle pècheresse.

Cette influence ne se retrouve pas uniquemnt dans des détails extérieurs. Si le réalisme des peintres du XVe siècle était froid la plupart du temps, Metsys y ajoute, bien plus encore que Memlinc, l'expression d'une émotion attendrie. Et à cela également l'influence italienne, surtout celle de Rafael, ne paraît pas être étrangère.

Compare-t-on, par exemple, une *Madone* de Metsys, comme celle du musée de Berlin, avec une de Thierry Bouts ou même de Gérard David, on est frappé par ce fait que Metsys donne à sa représentation de la Ste. Vierge une expression de tendresse qui est très personnelle et très nouvelle. Marie, qui embrasse son enfant sur la bouche, le fait avec un geste

purement humain. Elle est la mère, pleine d'heureuse tendresse, et en comparaison avec celles qui lui ont précédé dans l'art flamand, celle de Metsys est beaucoup moins religieuse. Le sentimentalisme plus profane dans lequel vont bientôt se développer complètement Bernard van Orley et ses contemporains, commence à se montrer.

Quoique chez Metsys plusieurs détails rappellent les Madones de Memlinc, la conception générale, la composition, le maintien et le mouvement, ainsi que l'ornementation (mélange de motifs du dernier gothique et de la renaissance) annoncent fréquemment le romanisme de la fin du XVIe siècle.

Aucun des peintres du XVe siècle, pas même van der Weyden, ni van der Goes, qui tous les deux pourtant donnèrent si souvent une image saisissante de la douleur, n'ont atteint à une si tendre émotion que Metsys dans cette *Madeleine en pleurs* (musée de Berlin) qui est peut-être un fragment de la Crucifixion (*Heyligh Cruystafereel)* détruite par les iconoclastes dans l'église de Notre-Dame à Anvers.

Si le merveilleux tableau de la National Gallery à Londres, peint sur toile à la détrempe dans un ton gris-vert un peu froid et représentant la *Vierge avec*

Ste. Catherine et Ste. Barbe, est attribuable à Metsys, c'est sans doute une œuvre assez ancienne, plus ancienne notamment que la *Piéta* d'Anvers. Mais alors elle prouve en même temps que déjà très tôt l'influence italienne se fit sentir chez lui, et que sa tendre sensibilité était apparentée à celle de l'école de Sienne.

La question de savoir si Metsys fit un voyage en Italie, ne peut pas encore être résolue avec certitude. Il n'est pas impossible que, comme tant d'autres de ses prédécesseurs et contemporains, il ait franchi les Alpes. Mais quoi qu'on puisse constater avec certitude l'influence italienne dans son œuvre, celle-ci n'est jamais assez dominante chez lui pour qu'il perde une partie de son originalité comme plus tard les peintres flamands de la fin du XVIe siècle. Il reste complètement libre et indépendant vis-à-vis de l'art méridional, dont, sensible à la beauté gracieuse, il subit toujours l'influence à son avantage.

Dans le portrait également Metsys résume tout ce qui avait déjà été atteint et il annonce d'une façon non moins remarquable ce qui va suivre. Compare-t-on le célèbre *Portrait d'un chanoine*, de la Galerie Liechtenstein à Vienne, avec le *Portrait de Thierry Bouts* de 1462, par lui-même, alors on constate com-

ment, de la réserve froide de l'homme du moyen-âge, sentant et pensant avant tout d'une façon religieuse, l'art passa à la simplicité plus naturelle, la calme joie de vivre de l'humaniste. Le type est approfondi psychologiquement d'une manière claire, sincèrement humaine. En même temps la figure, quoiqu'encore à mi-corps, se trouve maintenant mieux placée *dans* le paysage, qui montre avec sa plus grande profondeur les possibilités décoratives que pourraient atteindre dès ce moment les portraitistes flamands.

Dans le *Portrait d'un vieillard*, de la collection André à Paris, et qui porte une fausse signature avec la date 1513, on constate combien Metsys approfondissait son analyse psychologique, combien finement il savait distinguer le caractère personnel et typique de chaque individu. Certains ont cru y voir le portrait du florentin Cosme de Medici, exécuté d'après une médaille ou un relief.

Mais on n'a aucune certitude à ce sujet. Il n'y a que le couvre-chef qui rappelle les portraits du même Cosme qui, d'ailleurs, était également très laid. Mais nous retrouvons le type dans d'autres œuvres de Metsys. Place-t-on ce monstrueux vieillard, avec son

expression dédaigneuse, son nez ridicule, ses petits yeux chassieux de porc et sa dégoûtante lippe pendante à côté du *chanoîne* calme et digne, ou encore, à côté d'autres portraits de Metsys, comme ce *Petrus Aegidius* avec son clair visage (Longford Castle, Salisbury) ou le *Jehan Carondelet*, bourgeois sympathique (Pinacothèque de Munich) alors on constate que Metsys est bien le premier de tous les réalistes flamands, qui souligne clairement ce qu'il y a d'individuel dans ses modèles, leur donne une action qui est encore calme et sans mouvement, mais qui rapproche du spectateur ce qu'il y a de spirituel dans la figure. Et c'est là également une forte poussée dans la direction de l'avenir : immédiatement après lui passe van der Beke, entre autre dans le *Portrait du s. d. Knipperdoling* (jadis attribué injustement à Quentin Metsys) et un peu plus tard encore, Bernard van Orley, Jean de Maubeuge etc., vont continuer l'évolution, qui frayera la route pour l'art du portrait au XVIIe siècle.

Beaucoup plus souple et plus libre que ses prédécesseurs, raffiné, sensible à toutes les nuances, la personnalité artistique de Metsys n'offre pas seulement d'œuvre en œuvre une diversité frappante, mais



Le banquier et sa femme. *(Paris, Louvre).*



La jeune fille et le vieillard. (*Paris, Collection Pourtalès*).

son activité passe aussi avec facilité à d'autres genres que le religieux ou le portrait. L'humanisme aux tendances plus mondaines, humaines et profanes, le développement croissant du goût bourgeois à côté des nécessités artistiques religieuses, y amenèrent très naturellement un peintre comme Metsys doué d'un sens aigu d'observation, à traîter séparément le genre profane, la plupart du temps avec une intention satyrique et didactique.

C'est donc l'esprit du temps universellement répandu, de son entourage intensément vivant, qui amène Metsys à peindre une œuvre entièrement profane comme le *Banquier et sa femme* (Louvre, Paris). Anvers est devenue la plus grande ville commerciale du XVIe siècle, et, évidemment, les financiers et les usuriers y pululaient. Le goût de Metsys pour le côté typtique, spirituel et original de la vie quotidienne, qu'il avait déjà laissé soupçonner dans ses œuvres religieuses, son talent à découvrir dans le type humain le caractère individuel (remarquons par exemple le superbe type israëlite du vieux Roi dans l'*Adoration des Mages* de la collection Kahn à Paris) l'amenèrent à créer des tableaux de genre mondain, au moment où l'art ne se trouvait plus si ex-

clusivement au service de l'Eglise, mais était devenu, plus encore qu'au siècle précédent, l'affaire des nobles, des bourgeois et des commerçants enrichis. Van Eyck et Petrus Christus l'avaient sans doute déjà précédé avec leurs peseurs d'or et leurs orfèvres, mais ceux-ci ont encore comme le *St-Eloi* de Christus, une intention toute religieuse, qui fait totalement défaut chez Metsys. Pour la première fois se révèle un artiste qui, avec une intention délibérée, flagelle ses contemporains et critique leurs mœurs.

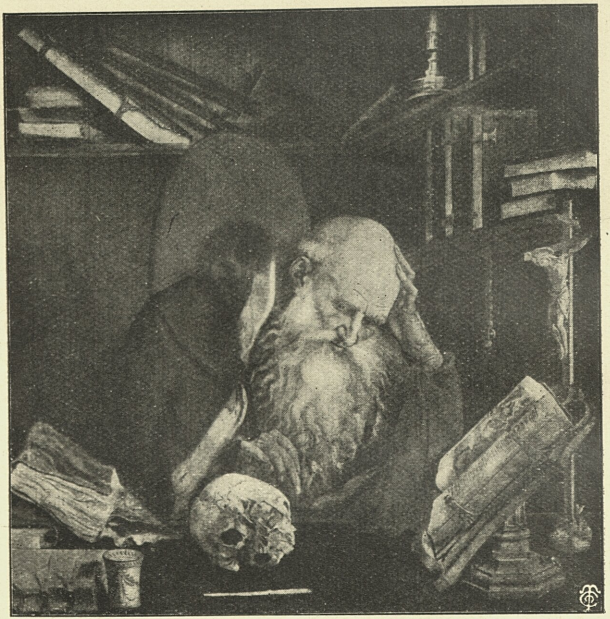
Il se montre encore plus libre dans la très curieuse petite pièce de la collection Pourtalès à Paris, *La jeune fille qui courtise le vieux pour la bourse.* Combien naturelle, en somme, est cette apparition chez Metsys! En même temps que la richesse croissante se développe aussi à Anvers la poursuite de la jouissance sensuelle et dans la vie quotidienne des scènes comme celle-ci n'auront certainement pas été rares. Un artiste qui, comme Metsys avait un sens si aigu de la réalité et qui était assez philosophe pour considérer de haut cette réalité vivante, devait, à une époque comme celle où il vivait, être amené très naturellement à de telles manifestations. Metsys fut cependant un artiste trop délicat pour tomber dans la

banalité : s'élevant comme tous les grands au-dessus de la réalité, il la considérait avec un regard amusé et philosophique, et il la rendit avec toute la supériorité de son art consommé.

La figure de la jeune fille est — au point de vue technique et psychologique, — une des plus belles dans l'œuvre de Metsys. Au point de vue technique pour la richesse et la maturité du dessin et de la peinture, au point de vue psychologique pour la façon fine et spirituelle dont il a exprimé la ruse et l'astuce, de cette courtisane, dans la lassiveté langoureuse des beaux yeux séduisants, le sourire de sirène sur ses lèvres fines et la caresse délicate de ses doigts fluets et légers. La laideur dégoûtante du vieux paillard, qui montre une ressemblance frappante avec le Cosme de Médici, contraste grossièrement avec cette figure. Et la pointe philosophique se trouve chez le diable, qui, avec des yeux qui louchent d'envie, reçoit la bourse se léchant les babines. « Car, comme l'écrit Karel van de Woestijne, le diable seul tirera profit de ce commerce de chair et d'or... »



Metsys (?) La Vierge et l'Enfant Jésus. (*Berlin, Musée*).



Metsys (?) Saint Jérôme. (*Berlin, Musée*).

CONCLUSION

CONCLUSION

Comment esquisser en quelques traits et en résumant, la personnalité artistique de Metsys?

Nous pouvons dire en un mot qu'il fut l'homme de ses œuvres.

Metsys est la principale personnalité du début du XVIe siècle. Il n'est pas encore un peintre de la Renaissance.

Pour cela les éléments du Quatrocento flamand, les conceptions du dernier gothique sont encore trop vivaces chez lui, et ce qu'on appelle en général « Renaissance » est bien présent en germe dans son œuvre, mais n'a pas encore pris une forme fixe et définitive. Il est un grand artiste de transition, et son œuvre est la belle synthèse de toutes les tendances qui pouvaient déjà se constater dans la dernière moitié du XVe siècle chez Memlinc et chez David, ainsi que chez leurs contemporains moins importants.

Au moment de ses débuts, une grande vivacité, une conscience plus profonde se sont montrés dans

l'art. On tend à un approfondissement psychologique. Ce ne sont pas seulement les artistes qui vont se libérer de la convention des figures s'alignant en rangées raides et symétriques, convention qu'on avait observée jusqu'alors; ce n'est pas seulement un changement extérieur de la composition devenant plus libre et plus aisée; mais on va se rapprocher de la vie avec un sens spirituel plus profond. Cette révolution, commencée, de manière hésitante encore, par les peintres de la fin du XVe siècle, fut achevée par Metsys.

Il est la figure la plus caractéristique, la plus individuelle et la plus vigoureuse de la première moitié du XVIe siècle, développée au point de vue culture, raffinée par l'humanisme. C'est lui le premier qui jette un franc regard au delà des Alpes, qui a reçu et assimilé l'élément étranger sans y perdre la moindre parcelle de sa propre personnalité flamande. La dévotion grave d'un van der Weyden et d'un Bouts, trouve chez Metsys sa dernière et suprême expression, mais, passant déjà chez Memlinc à une gracieuse élégance, elle est réchauffée chez Metsys par une ferveur humaine, qu'il parvient déjà à revêtir du luxe renaissance de la vie mondaine, l'entourant dans

cette ville commerçante qui accumulait ses richesses toujours croissantes.

Première grande personnalité de l'histoire de l'art anversois, il annonce tout ce qu'y apportera bientôt la Renaissance, c'est-à-dire, les deux grands courants qui dans la seconde moitié du XVIe siècle deviendront prédominants.

Le premier est celui des romanistes italianisants et des maniéristes, qui pendant un certain temps, sous l'influence envahissante de l'art italien, vont subordonner leur propre tradition flamande réaliste et coloriste à un langage des formes emprunté aux italiens, mais qui restera superficiel. On peut suivre ce courant en partant de l'œuvre de Metsys, par celle de ses successeurs immédiats comme Josse van der Beke (1491-1540), jadis connu sous le nom du « Maître de la mort de Marie » (d'après un tableau à Munich) ; puis par celle du fils de Metsys même, Jean (1509-1575) de Jean Gossart de Maubeuge (1465-1533), de Bernard van Orley (1485-1542), de Pierre Coecke (1502-1550), de Martin de Vos (1531-1603), de François Floris (1517-1570) et d'autres, courant qui aboutit enfin au triomphe de Pierre Paul Rubens.

Le second courant est celui du réalisme national.

Des tableaux de genre profanes de Metsys il mène à l'œuvre de Marinus van Reymerswael (1497-1567), de Jean Sanders van Hemessen (1504-1555), de Jean van Amstel, le soi-disant « Monogrammiste de Brunswick », du second fils de Quentin, Corneille Metsys (1511-1580), de Jean Mandyn (1502-1560), de Pierre Aertzen (1507-1575), de Joachim Beukelaer (1530-1573), pour produire ensuite encore au XVIe siècle, l'art génial et profond de Pierre Bruegel.

Ainsi l'œuvre complexe de Quentin Metsys apparait comme un des principaux échelons dans l'évolution de notre art national.



Salvator Mundi. La sainte Vierge.

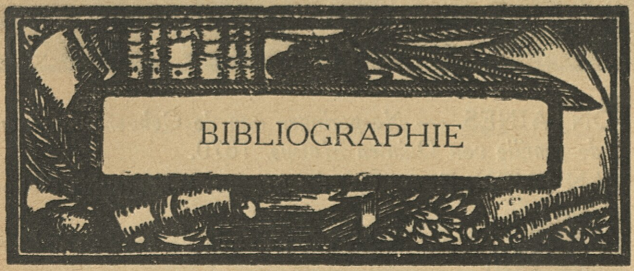
Copie d'après Metsys.

(Londres, National Gallery).



La sainte Vierge et l'enfant Jésus. (Copie d'après Metsys).
(*Amsterdam, Rijksmuseum*).

BIBLIOGRAPHIE



GUICCIARDIN, L. — *Description de tous les Païs Bas.* Anvers, 1561.

MOLANUS, J. — *Historia Lovaniensis*, 1575.

VAN MANDER, C. — *Le livre des peintres.* Traduction française avec notes de Henri Hymans, Paris 1884.

FICKAERT, F. — *Metamorphosis ofte wonderbare verandering ende Leven van de vermaarden Mr. Quinten Matsys.* Antwerpen, 1648.

V(AN) F(ORNENBERGH), A. — *Den Antwerpschen Protheus ofte Cyclopshen Apelles, dat is het Leven ende Konstrijcke Daden der uyt-nemenden ende hooghberoemden Mr. Quinten Massys.* Antwerpen, 1658.

SCHNAASE, K. — *Niederländische Briefe.* 1834.

VAN EVEN, E. — *Notice sur Quentin Matsys.* Louvain, 1849.

GENARD, P. — *Quentin Matsys* (Vlaamsche School). Anvers, 1868.

FONTAINES. — *Nasporingen van de Geboorteplaats en de familie van Quinten Matsys.* 1870.

VAN EVEN, E. — *Quinten Matsys.* (Biographie Nationale.)

VAN EVEN, E. — *L'ancienne école de peinture à Louvain.* 1870.

ROOSES, M. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Gent 1880.

VANDEN BRANDEN, F.-J. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Antwerpen. 1883.

JUSTI, C. — v. *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen.* 1887.

HYMANS, H. — v. *Gazette des Beaux-Arts,* 1888 et 1892.

SCHEIBLER, L. — v. *Zeitschrift f. Christliche Kunst.* 1891.

VAN DE WOESTYNE, K. — *De Vlaamsche Primitieven te Brugge.* Gent, 1902.

BENOIT, C. — v. *Chronique des Arts.* 1899.

HULIN DE LOO, G. — *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs.* Bruges. 1902.

COHEN, W. — *Studien zu Quinten Matsys.* Bonn. 1904.

DE BOSSCHERE, J. — *Quentin Metsys. Bruxelles-Paris,* 1907.

HEIDRICH, E. — *Altniederländische Malerei,* Jena, 1910.

ROOSES, M. — *Flandre (Ars Una),* Paris 1913.

VALENTINE. W. R. — *Aus der niederländischen Kunst.* Berlin 1914.
FRIEDLANDER, M.-J. — *von Eyck bis Bruegel.* Berlin. 1916.
DELEN, A.-J.-J. — *De Ontwikkelingsgang der Antwerpsche Schilderkunst.* Antwerpen. 1921.
CONWAY, Sir Martin. — *The Van Eycks and their followers.* London. 1921.
WINKLER, F. — *Die altniederländische Malerei.* Berlin. 1924.

Maîtres Anciens

de
toutes les écoles

ACHAT DE COLLECTIONS ENTIÈRES

VENTE o o o o o RESTAURATION



Bois 41X33 *St-Gérôme*

MAITRE FLAMAND DU XV^{e} SIÈCLE

OLD MASTERS GALLERY

SAM HARTVELD

ANVERS : Avenue de Belgique, 96

Téléphone : **516,16** :—: Télégrammes : **Flemishart**

Galeries ouvertes de 10 à 18 heures

Catalogue illustré à vue sur demande

Artistes de Belgique

UNE NOUVELLE COLLECTION
DE MONOGRAPHIES
ILLUSTRÉES

Tous les Artistes **C**ontemporains les **plus marquants** par les meilleurs **Ecrivains d'Art**

Jolis volumes in-8° couronne (19×25 cm) illustrés d'au moins vingt reproductions hors-texte en simili gravure.

Les premiers volumes de la collection :

James Ensor, par Paul Desmeth
Jacob Smits, par Gaston Pulings
Eugène Laermans, par Herman Teirlinck

Des monographies d'autres artistes suivront

Demandez prospectus à votre libraire habituel ou à
l'Éditeur L.-J. Kryn, Bruxelles

Le Musée Plantin-Moretus

PLANTIN

LES MORETUS
ET LEUR ŒUVRE

PAR

M. SABBE

Conservateur du Musée Plantin-Morétus
à Anvers



Une étude définitive sur les grands Maîtres-Imprimeurs en un élégant volume orné de 21 planches hors-texte

Cartonné : fr. 10.— *Broché : fr. 8.—*

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

Éditeur : L.-J. Kryn, Bruxelles

La Revue d'Art

Revue Mensuelle Illustrée d'Arts Plastiques et Décoratifs
(Anciennement l'ART FLAMAND et HOLLANDAIS)
FONDEE PAR FEU PAUL BUSCHMANN
Edition de la Soc. Anon. « LA REVUE D'ART » Anvers

Rédacteur en chef-directeur : A. J. J. DELEN
Comité de Rédaction : P. Bautier, E. de Bruyn,
L. Jacobs-Havenith, M. Laurent, L. van Puyvelde
Rédaction et Administration : RUE DU SAINT-ESPRIT, 10
(Musée Plantin-Moretus) **ANVERS (Belgique)**

La seule revue consacrée spécialement à l'art ancien et moderne de la Belgique et de la Hollande, rédigée avec la collaboration des premiers historiens et critiques d'art de l'Europe.

PARAIT TOUS LES MOIS EN FASCICULES DE 40 A 50 PAGES IN-4° ABONDAMMENT ILLUSTRES

Prix d'abonnement : Belgique 80 fr.; Etranger 100 fr.
Prix du numéro : Belgique 10 fr.; Etranger 10 fr.

EDITION DE LUXE : limitée à 50 ex. numérotés et nominatifs; eaux-fortes, lithos et bois originaux signés par les artistes. Papier d'Arches.

Abonn. : 350 fr. pour la Belgique; 375 fr. pour l'Etranger

Demandez un numéro spécimen à votre libraire ou à la

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. VAN OEST, Editeur
Rue du Petit-Pont, 3-5, PARIS (Ve) **Place du Musée, 4, BRUXELLES**

Paginæ Bibliographicæ

BIBLIOGRAPHIE MENSUELLE RAISONNÉE
EN QUATRE LANGUES

Donne un compte rendu régulier des articles de revues, des livres et de toutes les publications paraissant en Belgique ou à l'étranger et relatifs à la Belgique, dans le domaine de la bibliographie, de la philologie, de l'histoire, de la littérature, des arts plastiques, du théâtre, de la musique, de l'art du carillon, du folklore, de la numismatique, de l'histoire politique et de la géographie.

Direction : Dr L. LEBEER, bibliothécaire à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;
Dr Fr. LYNA, bibliothécaire à la section des manuscrits à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;
M. STYNS, publiciste;
Dr W. van EEGHEM, collaborateur à la **Biographie Nationale.**

ABONNEMENTS { **BELGIQUE, 30 francs par an.**
ETRANGER, 40 francs par an.

ADMINISTRATION :
11, rue Ernest Discaille, BRUXELLES (Belgique)

LES

GRANDS MAITRES

Collection illustrée

des Grands Maîtres Anciens

Ont paru à ce jour :

MEMLINC, par Arnold Goffin.
BRUEGEL, par Gustave van Zype.
JORDAENS, par H. Coopman.
VANDER WEYDEN, par Jul. Destrée.
TENIERS, par Georges Eekhoud.
VANDER GOES, par Joseph Destrée.
METSYS, par A. J. J. Delen.

Paraîtront incessamment :

VAN EYCK, par Marg. Devigne.
VAN DYCK, par Charles Bernard.
RUBENS, par Paul Lambotte.

Chez tous les libraires

PRIX : 8 fr. le volume broché,
10 fr. le volume cartonné.

QUELQUES OPINIONS DE LA PRESSE :

. . .Le volume sur Memlinc vient de paraître. M. Arnold Goffin a écrit une judicieuse étude de l'œvre du grand primitif flamand. Son travail complet et admirablement divisé est appelé à rendre de précieux services.

(**L'Art Vivant.** 1 mars 1926).

. . . La collection est à recommander à tous les amateurs d'art et aux bibliothèques publiques.

(**Le Peuple.** 7 février 1926)

. . . La collection (**Les Grands Maitres**) résume non seulement ce qui était connu avant 1914, sur nos anciens maîtres, mais aussi tout ce que des découvertes ou des théories récentes ont apporté de neuf.

(**L'Horizon.** 19 juin 1926)

. . . Cette monographie de 120 pages (**Memlinc**) illustrée de 32 reproductions, donne, sous une forme claire, une biographie du Maître, une étude d'ensemble de son œuvre, une bibliographie complète. Voici un guide précieux pour tous ceux qui s'intéressent à la peinture flamande.

(**Le XXe Siècle.** 17 février 1926)

. . . Le **Bruegel** est intéressant par l'étude de la psychologie de l'artiste, de l'évolution de son art, et aussi par un point de vue neuf. Après avoir considéré longtemps Breugel comme un amuseur, un « drôle », on l'avait sacré artiste génial, poète et philosophe, auteur d'une œuvre satirique grandiose à laquelle allaient presque exclusivement toutes les admirations.

(**L'Eventail.** 21 mars 1926)

. . . Voici une bonne biographie de Jordaens par H. Coopman. Clairement, sans parti pris laudatif, mais en mettant cependant en lumière les qualités de premier ordre qu'eut ce peintre, situé trop généralement à l'ombre de Rubens et de Van Dyck, l'auteur raconte la longue vie, et dénombre la production abondante, trop abondante, de Jordaens.

(**L'Horizon.** 10 juillet 1926)

. . Ces deux volumes (**Bruegel,** par G. Van Zype, et **Jordaens,** par H. Coopman) appartiennent à une nouvelle collection, les **Grands Maitres,** et qui est appelée à obtenir un vif succès auprès du public, car il est certain que des monographies telles que celles-ci, présentées dans un joli format portatif, soigneusement écrites, par des critiques experts, et abondamment illustrées, enrichies enfin d'une copieuse bibliographie, sont destinées à plaire aux curieux de l'histoire de l'art, aux étudiants, comme à la masse des profanes.

(**La Revue Bibliographique.**Mai 1926)

. . . Les illustrations, admirablement réussies, font de ce petit livre (**Van der Goes**) un album d'art.

(**Le XXe Siècle,** 3 octobre 1926)

L. J. Kryn, Editeur, Bruxelles

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

