
Note sur Jan Massys: une récente monographie et un tableau méconnu conservé à Gérone

DIDIER MARTENS

La publication, par Leontine Buijnsters-Smets, d'une monographie sur Jan Massys (vers 1509-1573),¹ la première qui lui soit consacrée, invite à reconsidérer cette figure trop longtemps négligée de la Renaissance anversoise. Fils de l'illustre Quentin Metsys, il en fut d'abord l'élève, puis le collaborateur direct, avant de devenir, après 1530, son principal héritier sur le plan esthétique.

«[Ses] oeuvres (...) sont (...) grises, elles manquent de profondeur et de foi (...). Les draperies sont molles, les couleurs aigries, les chairs blafardes et mal musclées. Le dessin est généralement un simple poncif tendant au joli». C'est par ces mots que Jean de Bosschère caractérisait l'art de Jan Massys en 1907². Dans sa monographie, Leontine Buijnsters-Smets reproduit d'autres opinions négatives concernant le maître, notamment celles des deux plus grands historiens d'art anversois du XIX^e siècle, Max Rooses et de F. J. Van den Branden.³ Si la fortune critique de Jan Massys s'est améliorée par la suite, elle a toutefois conservé jusqu'à aujourd'hui un certain ton dépréciatif⁴.

La chose s'explique aisément. Les historiens d'art sont souvent injustes avec les fils de grands peintres qui, devenus peintres à leur tour, demeurèrent fidèles à la manière paternelle. Au nom d'une conception romantique de l'art et de l'artistefondée sur la seule «nécessité intérieure», ils ne voient en eux que des personnalités faibles, inauthentiques, si pas opportunistes. Dans la société de l'Ancien Régime, il était pourtant assez naturel qu'un fils de peintre embrasse la carrière de son père. La gratuité de l'apprentissage, l'accès privilégié à la maîtrise, la possibilité d'hériter d'un atelier, d'un outillage, d'un fonds de commerce et d'une clientèle constituaient autant de bonnes raisons pour qu'un fils de peintre devienne lui aussi peintre. Comme la formation artistique, dans cette même société, visait

¹ BUIJNSTERS-SMETS, L. *Jan Massys. Een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1995.

² DE BOSSCHÈRE, J. *Quinten Metsys*, Bruxelles, 1907, p. 124.

³ BUIJNSTERS-SMETS, Op. cit, p. 10.

⁴ Voir notamment: FAGGIN, Giorgio T. *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1969, p. 47.

principalement à faire de l'apprenti un bon imitateur du maître, il était tout aussi naturel qu'un peintre qui avait appris le métier auprès de son père peigne, du moins à ses débuts, comme son père. Et si ce dernier avait eu du succès, quoi de plus tentant que de poursuivre la voie qu'il avait tracée?

Nombreux furent effectivement les fils de peintres illustres qui demeurèrent fidèles toute leur vie au style de leur père. On pourrait citer, pour se limiter à des artistes actifs dans le nord de l'Europe au XVI^{ème} siècle, outre Jan Massys, Jan Baegert, les fils de Derick Baegert, Barthel le Jeune, fils de Barthel Bruyn ou Lucas le Jeune, fils de Lucas Cranach. Ce style paternel, qu'ils avaient en quelque sorte reçu en héritage, ils eurent certes soin de le remettre périodiquement au goût du jour, de l'adapter aux dernières modes et de l'enrichir de nouveaux effets mais, en dépit de ces changements, il demeura fondamentalement le style de leur père, bien après la mort de ce dernier.

Il y a là un phénomène qui mériterait assurément l'attention de l'historien de l'art, plutôt que son mépris. Les fils de grands peintres qui ont accepté la tutelle paternelle, au lieu de se rebeller et de chercher à développer une manière entièrement propre –comme le fit par exemple Hans Holbein le Jeune–, ces fils, pour peu qu'ils aient disposé d'un certain talent, ont rendu possible une anomalie historique. Ils ont en effet permis la survie d'un style bien au-delà de la disparition de son créateur, et ce non pas sous la forme d'une froide imitation visant à conserver un passé défunt, mais bien sous celle d'un langage artistique vivant, puisque susceptible d'évoluer. Plus que ne pouvait le faire un simple disciple, le fils du grand maître, en tant qu'héritier légitime de sa manière, était à même de reprendre le travail poétique de son père là où celui-ci l'avait interrompu, sans qu'on puisse lui faire reproche de voler avec les ailes d'autrui.

La monographie de Leontine Buijnsters-Smets constitue une véritable réhabilitation de Jan Massys. L'auteur insiste sur les liens avec l'esthétique de Quentin Metsys, tout en mettant en évidence les métamorphoses qu'elle connut entre les mains de Jan. Quentin, répondant à la première vague d'influence italienne qui déferla sur les anciens Pays-Bas, avait élaboré une synthèse combinant la tradition des «Primitifs flamands» à l'art léonardesque. Le fils devait enrichir cette synthèse de nouveaux apports étrangers; on peut en effet reconnaître, dans son art, un écho précis de la *maniera* toscane, du sensualisme vénitien et de l'esthétique de l'école de Fontaineblau.

Le catalogue de l'oeuvre de Jan Massys publié par Leonie Buijnsters-Smets comporte 56 oeuvres autographes.⁵ Toutes sont reproduites, certaines même en couleurs. S'y ajoutent trois oeuvres signées d'attribution douteuse –la signature est sans doute fautive–, et neuf autres dont la possible autographie n'a pu être vérifiée, faute de bonnes reproductions.

⁵ On y ajoutera un *Christ et la Samaritaine*, dont Leontine Buijnsters-Smets vient de révéler l'existence («Een nieuwe Jan Massys ontdekt?», in *Antiek*, 30, 1996, n° 9, p. 404-409).

Dans la mesure où ce catalogue vise à l'exhaustivité et constituera la base de toutes les recherches futures sur le maître, une omission importante se doit d'être signalée: la *Vierge à l'Enfant avec un ange* du *Museu d'Art* de Gérone (núm. d'inv. *Museo Arqueológico Provincial* 250.256, Fig. 1). Ce panneau de 75 cm. de haut sur 45 en largeur a subi de nombreuses altérations. La surface picturale a été certainement réduite sur le côté gauche, puisqu'à l'heure actuelle, le genou droit de l'Enfant Jésus est coupé par le cadre. En outre, diverses lacunes, mises à nu par un restaurateur particulièrement scrupuleux, altèrent la composition originale.



Fig. 1. Jan Massys (vers 1509-1573), *Vierge à l'Enfant avec ange*, Gérone, *Museu d'Art* (photo musée).

Marie est assise à même le sol carrelé d'une cour, dans la pose de la «Madonne de l'Humilité», avec l'Enfant Jésus sur ses genoux. Celui-ci caresse le menton de la main droite, tout en saisissant de la main gauche le fruit, une poire semble-t-il, que lui tend un ange. D'autres fruits se trouvent dans un repli de la robe de cet ange. A l'arrière plan, on aperçoit un fond de ville.

Après avoir été donné à un «disciple de Léonard de Vinci»,⁶ puis à Bernardo Luini,⁷ le panneau du *Museu d'Art* a été reproduit comme oeuvre de Jan Massys dans un guide du visiteur paru en 1989.⁸ Cette nouvelle attribution fut avancée pour la première fois par Giorgio Faggin, dans une lettre adressée au musée en

⁶ PLA CARGOL, Joaquim. *Catàleg de les obres de pintura i escultura existents en el Museu Provincial de Girona*, Girona, 1932, cat. 175.

⁷ *Primera mostra del Patrimoni artístic de la Diputació de Girona*, Girona, Fires i Festes de Sant Narcís, 27 d'octubre de 1979, cat. 49.

⁸ *Girona. Museu d'Art*, Girona, 1989, cat. 222.

1985.⁹ L'historien d'art italien a parfaitement reconnu le fort accent flamand entachant le «léonardisme» patent de l'oeuvre. C'est ce «léonardisme», bien sûr, qui se trouve à l'origine des attributions antérieures.

Le panneau de Gérone est, sans conteste, une oeuvre de Jan Massys. Elle remonte sans doute au début de sa carrière. C'est en effet avec la production de jeunesse que les analogies sont les plus étroites. On comparera avec profit le visage de la Vierge à celui de la *Sainte Madeleine* conservée au Maagdenhuis d'Anvers,¹⁰ une oeuvre que Leonie Buijnsters-Smets date «vers 1528-1535». Quant à la physionomie de l'ange, elle évoque celle de la Madone à mi-corps du *Museo Lázaro Galdiano* de Madrid,¹¹ que le même auteur situe dans la «première période stylistique de l'artiste». La confrontation du visage quasi frontal de la Vierge à celui, vu de trois quarts, de l'ange se retrouve aussi dans le curieux panneau des *Trois parques*, autre oeuvre réalisée par le maître à ses débuts.¹² Par la suite, dans la cinquième décennie du siècle, celui-ci va se tourner vers des visages plus charnus et plus arrondis, caractérisés par une saillie marquée du nez.

La *Vierge à l'Enfant avec un ange* de Gérone illustre fort bien le goût pour les effets complexes de symétrie qui se répand dans les Flandres sous l'influence de l'Italie à partir du début du XVI^e siècle. Les trois personnages du tableau sont en effet unis par un réseau étroit de correspondances formelles. Au mouvement courbe du bras droit de l'Enfant, qui caresse le menton de sa Mère, répond, en sens inverse, le mouvement courbe du bras gauche de celle-ci. Ce même bras gauche de la Vierge fait, en outre, pendant au bras droit de l'ange. Enfin, le bras gauche de l'Enfant Jésus dessine une courbe que reproduit en sens inverse l'avant-bras gauche de l'ange. Le peintre a mis la gestuelle de ses personnages au service d'un idéal d'équilibre formel. Ce faisant, il se différencie de ses prédécesseurs du XV^e siècle, les «Primitifs flamands», pour qui le geste était avant tout un élément expressif.

Un autre élément de rupture par rapport à la tradition flamande du XV^e siècle mérite aussi d'être mentionné: la Vierge porte une longue robe de couleur brune. Ce choix chromatique n'est pas exceptionnel chez Jan Massys, lequel a aussi donné une robe brune à la *Madone de Boer* et à la *Madone*, signée et datée 1552, du *Palazzo Bianco* de Gênes.¹³ En revanche, c'est en vain que l'on chercherait une Madone revêtue entièrement de brun dans la production autographe de Quentin Metsys. Quentin demeurait attaché aux juxtapositions de couleurs vives qui avaient fait la gloire des «Primitifs flamands» et ne concevait pas que l'image

⁹ Je dois cette information, ainsi que diverses références bibliographiques, à Mme. Antònia Clarà Blanquera, bibliothécaire du Museu d'Art de Girona.

¹⁰ BUIJNSTERS-SMETS, op. cit., cat. 1.

¹¹ Ibidem, cat. 9a.

¹² Ibidem, cat. 17. Voir aussi: COLLOBI RAGGHIANI, Licia. *Dipinti fiamminghi in Italia (1420-1570)*. *Catalogo*, Bologna, 1990, cat. 49.

¹³ BUIJNSTERS-SMETS, op. cit., cat. 21, 24; COLLOBI RAGGHIANI, op. cit., cat. 494.

de la Mère de Dieu puisse être associée à des coloris éteints. Il réserve normalement le brun à la seule représentation de paysans ou de pauvres.

Le tableau de Gérone montre clairement que la palette de Jan Massys n'est plus celle d'un «Primitif». Dans sa relative austérité, elle paraît plutôt refléter les nouvelles orientations esthétiques venues de Toscane et, en particulier, l'esthétique du *disegno*, qui voit dans la forme le but final de l'art et dans la couleur un simple ornement dont il ne faut user qu'avec modération.

A en croire Francisco de Hollanda, Michel Ange disait des peintres des anciens Pays-Bas: «[Ils] peignent des choses agréables, pour véritablement tromper la vue extérieure (...), et ce sans aucune méthode ni art, ni symétrie, ni proportions, ni discernement, ni choix».¹⁴ Par la physionomie idéale de la Vierge, inspirée de Léonard, de tissu brun de sa robe, qu'on ne saurait qualifier d'«agréable» à la vue, et les effets de sa symétrie multiples qui caractérisent la composition, Jan Massys paraît avoir voulu comme devancer cette critique.

D. Martens
Université Libre de Bruxelles

RESUMEN

A raíz de la publicación de una monografía sobre el pintor Jan Massys, hijo del célebre Quentin Metsys, el autor del artículo propone incluir en el catálogo del primero una pintura de la *Virgen con el Niño* conservada en el Museu d'Art de Girona, haciéndose eco de una propuesta avanzada por Giorgio T. Faggin. La confirmación de esta atribución sirve de pretexto al autor para señalar la especificidad de la pintura de Jan Massys respecto a la de su padre.

ABSTRACT

Following the publication of a monograph on the painter Jan Massys, son of the famous artist Quentin Metsys, the author of this paper proposes that a painting of the *Virgin and Child*, conserved in the Museu d'Art de Girona should be included in the catalogue of Jan Massys, in accordance with the proposal of Giorgio T. Faggin. The author takes advantage of the confirmation of this attribution to emphasize the specificity of the painting of Jan Massys respect to that of his father.

¹⁴ *I Dialoghi michelangioleschi di Francisco de Hollanda* (trad AA.M. Bessone-Aurelj), Roma, 1926, p. 63-64.